



БАЛТИЙСКИЙ
ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ИММАНУИЛА КАНТА

МУЛЬТИМОДАЛЬНОСТЬ В КУЛЬТУРЕ ТЕКСТА И ТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ

Научное электронное издание

Калининград
2025

БАЛТИЙСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. ИММАНУИЛА КАНТА

МУЛЬТИМОДАЛЬНОСТЬ В КУЛЬТУРЕ ТЕКСТА И ТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ

Сборник статей по материалам Четвертой международной
научной конференции «Homo loquens:
Язык — Коммуникация — Культура»

Калининград, 12—13 декабря 2024 года

Научное электронное издание

Калининград
Издательство Балтийского федерального университета им. И. Канта
2025

© Оформление. БФУ им. И. Канта, 2025
ISBN 978-5-9971-0984-4

Рецензенты

Н. Г. Бабенко, д-р филол. наук, проф.,
Балтийский федеральный университет им. И. Канта;
Л. Г. Дорофеева, д-р филол. наук, проф.,
Балтийский федеральный университет им. И. Канта

Мультиmodalность в культуре текста и тексте культуры : сборник статей по материалам Четвертой международной научной конференции «Номо loquens: Язык — Коммуникация — Культура» (Калининград, БФУ им. И. Канта, 12—13 декабря 2024 года) [Электронный ресурс] : научное электронное издание / отв. ред. А. Н. Черняков. — Калининград : Издательство БФУ им. И. Канта, 2025. — <https://publish.kantiana.ru/catalog/non-periodical/sborniki-trudov-konferentsiy/multimodalnost-v-kulture-teksta-i-tekste-kultury/>

В сборнике публикуются статьи, подготовленные по материалам докладов участников Четвертой международной научной конференции «Номо loquens: Язык — Коммуникация — Культура» (Калининград, БФУ им. И. Канта, 12—13 декабря 2024 года). Статьи посвящены широкому кругу проблем изучения феномена мультиmodalности в текстах культуры, литературном дискурсе, а также к разным аспектам мультиmodalной поэтики и эстетики.

© Оформление. БФУ им. И. Канта, 2025
ISBN 978-5-9971-0984-4

СОДЕРЖАНИЕ

МУЛЬТИМОДАЛЬНОСТЬ ТЕКСТОВ КУЛЬТУРЫ

<i>Дудурич О. В.</i> Практики переключения языковых кодов в городском ономастическом пространстве	5
<i>Говорухина Ю. А.</i> Мультиmodalность любительской литературной критики в Сети	11
<i>Панова О. Б.</i> Философия творчества Умберто Эко: к проблеме поиска языка современной культуры	16
<i>Цвигун Т. В.</i> Мультиmodalность литературных юбилеев: филателистический кейс	23
<i>Черненко И. Г.</i> К вопросу о «перекодировании» в философском переводе	31

СЛОВО — ЗВУК — ИЗОБРАЖЕНИЕ: ПЕРСПЕКТИВЫ МУЛЬТИМОДАЛЬНОЙ ПОЭТИКИ

<i>Карпов Д. Л., Попова А. А.</i> Поэтика мультиmodalности в творчестве Ругоkinesis'a	36
<i>Потёмкина М. С.</i> Либретто для голосов и вокодера: аудиовизуальный код текстов Райнхарда Йиргля	41
<i>Лучинина Л. А.</i> «Черный квадрат» как метафора «значимого отсутствия» в текстах русского авангарда	47
<i>Черняков А. Н.</i> Как показать время: визуальная оптика в «Кинематографе» Юрия Левитанского	52

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ДИСКУРС: ЗНАКИ, КОДЫ, СМЫСЛЫ

<i>Баранов М. А.</i> Генезис гештальта убийцы в романе Теодора Драйзера «Американская трагедия»	59
<i>Жирова-Лубневская М. О.</i> Хоррор-дискурс в романе «Эмпузцион» Ольги Токарчук	64
<i>Зубченко В. В.</i> Чтение и анализ художественного текста на занятиях по стилистике в группах иностранных студентов-лингвистов	69

<i>Лосева И. Э.</i> Средства выражения модальности желательности, сопряженной со значением цели, в стихотворении Иосифа Бродского «Неоконченное»	75
<i>Лю Лэ.</i> Покинутая родина как объект коммуникации в лирике Валерия Перелешина	80
<i>Свиридов С.В.</i> «Прерванный полет» Владимира Высоцкого: к вопросу о заглавии	84

МУЛЬТИМОДАЛЬНОСТЬ ТЕКСТОВ КУЛЬТУРЫ

ПРАКТИКИ ПЕРЕКЛЮЧЕНИЯ ЯЗЫКОВЫХ КОДОВ В ГОРОДСКОМ ОНОМАСТИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ

О. В. Дудурич

purka2006@rambler.ru

Балтийский федеральный университет им. И. Канта

Обоснована необходимость теоретического описания мультилингвальных практик создания коммерческого имени как особой разновидности переключения языковых кодов. На материале городского лингвистического ландшафта выявлены основные отличия гибридных неймов от традиционных способов миксирования разноязычных элементов в речи билингов. В отличие от смешения языков в устных речевых практиках, которое характеризуется спонтанностью и отсутствием целевой аудитории, создание имен коммерческих объектов представляет собой преднамеренный процесс, нацеленный на достижение прагматического эффекта. Данная мотивационная основа обуславливает активное использование номинатором игровых приемов миксирования элементов различных языков и культур и свидетельствует о формировании коллективной метроэтнической языковой личности.

Ключевые слова: мультилингвальные практики, коммерческое имя, переключение языковых кодов, гибридные неймы, ономастическое пространство

В современном мире, где глобализация и миграционные процессы активно развиваются, многоязычие становится обычным явлением. В этом контексте важным аспектом является создание

коммерческих имен, которые служат не только для идентификации товаров и услуг, но и для передачи культурного и языкового многообразия. В данной статье обосновывается необходимость теоретического описания мультилингвальных практик создания коммерческого имени как особой разновидности переключения языковых кодов. В. Д. Бондалетов подчеркивает «вспомогательный» характер этого языкового явления (смешение языков, «возникающее в результате необходимости общения на разноязычной территории»), которое в конкретных ситуациях выполняет ограниченные коммуникативные функции [1, с. 58]. Мы исследуем городской лингвистический ландшафт и выявляем основные отличия гибридных неймов от традиционных способов миксирования разноязычных элементов в речи билингов.

Методология данного исследования может быть охарактеризована как кодовая реконструкция (сравните с семантической реконструкцией): урбанонимы анализируются как проявление кода или кодов, основанных на семантике, визуальном представлении и культурном контексте ономастики. В процессе выявления кода учитывается его двойственное значение, применяемое в филологических исследованиях [6, с. 334—335].

Переключение языковых кодов, как известно, проявляется в различных формах: от спонтанного смешения языков в устной речи до преднамеренного создания коммерческих имен. Явление переключения языкового кода представляет собой «попеременное использование элементов двух или более языков в рамках одного коммуникативного акта более или менее двуязычным говорящим» [5, с. 123]. Этот процесс становится особенно актуальным в контексте многоязычных городов, где носители разных языков совмещают свои культурные и языковые элементы в целях привлечения внимания покупателей и создания уникального бренда. Переключение языковых кодов, или *language switching*, — это процесс, при котором говорящий переходит от одной языковой системы к другой в рамках одного разговора или даже одного предложения. Это явление особенно распространено в многоязычных сообществах, где использование различных языков становится необходимостью для более точного и насыщенного общения. Следствием подобного взаимодействия может стать наложение двух систем друг на друга,

что приводит к интерференции, определяемой как «случаи отклонения от норм любого из языков, которые происходят в речи двуязычных в результате того, что они знают больше языков, чем один, т. е. вследствие языкового контакта» [3, с. 22].

Основные отличия гибридных неймов и традиционных миксирований выражаются в целенаправленности, стратегии миксирования и культурной референции. Первое заключается в преднамеренном создании коммерческих имен, нацеленных на достижение прагматического эффекта. В отличие от спонтанного смешения языков в устной практике, где отсутствует конкретная аудитория, в коммерческом контексте существует определенная целевая аудитория и маркетинговая стратегия. Второе представляет собой процесс создания гибридных неймов и предполагает использование игровых приемов, таких как каламбуры, аллитерации и ассоциации, что делает имена более запоминающимися. В отличие от произвольного миксирования, эти стратегии направлены на достижение коммерческого успеха. В третьем случае коммерческие имена часто опираются на культурные элементы, что говорит о формировании коллективной метроэтнической языковой личности, учитывающей интересы и предпочтения разнообразных групп населения. По определению Дж. Майера, «метроэтническая личность» не обладает уникальными национальными особенностями, адаптируется к условиям большого города, пользуется английским языком, ориентирована на эстетическое самовыражение и способна приспособиться к «глобальной» культуре [7, р. 584].

Выделяют следующие принципы переключения языковых кодов:

1. Социальные контексты: переключение языков может зависеть от аудитории — например, в компании носителей одного языка говорящий чаще использует именно этот язык.

2. Тематическая принадлежность: в зависимости от темы разговора может изменяться и язык общения. Например, в разговоре о культурных аспектах один язык может быть наиболее подходящим.

3. Интенциональность: говорящие могут умышленно использовать определенные языковые кодирования для достижения своих коммуникационных целей — например, чтобы

подчеркнуть культурную идентичность. А. В. Бондарко под «интенциональностью грамматического значения» понимает смысловую актуализацию в рамках всего высказывания грамматической семантики, выражаемой словоформой [2, с. 29].

Городское ономастическое пространство формируется через совокупность названий улиц, площадей и других объектов, которые часто несут в себе культурную и историческую информацию. В многоязычных городах названия могут отражать разнообразие языков и культур. Как отмечает В. Г. Гаврилова, «смешанные билингвальные высказывания содержат включения из гостевого языка, т. е. единицы другого языка, сохраняющие формальные иноязычные грамматические признаки. Таким образом, включения либо не адаптируются, либо осваиваются лишь частично, поэтому их иносистемность не вызывает сомнений» [4, с. 54].

Среди многоязычных топонимов можно выделить следующие типы: во-первых, космополитизмы — в городах с этническим многообразием нередко встречаются топонимы, которые являются результатом смешения языков. Это может быть, например, сочетание культурных или исторических элементов разных этносов. Во-вторых, в последние десятилетия наблюдается тенденция к формированию новых названий, которые включают элементы различных языков. Это типично для мегалополисов с высоким уровнем иммиграции.

Приведем примеры практик переключения языковых кодов:

— смешанные названия: например, предприятия общественного питания имеют названия, которые сочетают английские слова с элементами других языков (итальянский, испанский);

— билингвальные вывески: в городах с многоязычным населением широко практикуется размещение двуязычных вывесок, что является примером переключения языковых кодов в ономастическом пространстве.

В городах с многоязычным населением можно наблюдать, как коммерческие имена интегрируют элементы различных языков: с одной стороны, заведения могут использовать названия, комбинируя элементы разных языков, чтобы отразить интернациональный характер меню; с другой — бренды могут

создавать уникальные названия на основе смешения языков, чтобы подчеркнуть свою уникальность и привлечь внимание покупателей.

Эти примеры демонстрируют, как городская среда становится полем для взаимодействия различных языков и культур, что, в свою очередь, закрепляет многоязычие как важный аспект коммерческого нейминга.

Исследование мультилингвальных практик создания коммерческого имени как особой разновидности переключения языковых кодов открывает новые горизонты для понимания динамики городской коммуникации. Наблюдая за формированием гибридных неймов, мы обнаруживаем взаимовлияние языков и культур, которое может служить основой для более глубокого понимания языковой идентичности в многоязычных обществах. Это явление также подчеркивает значимость осознанного подхода к языковому разнообразию в качестве инструмента достижения коммерческого успеха.

Практики переключения языковых кодов в городском ономастическом пространстве представляют собой уникальное отражение многообразия культур и идентичностей. Они подчеркивают динамичность и изменчивость языковой среды, в которой мы живем. Понимание этих практик не только углубляет наши знания о городской культуре, но и помогает лучше осознать процессы, происходящие в современном обществе.

Список литературы

1. *Бондалетов В. Д.* Социальная лингвистика : учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. «Рус. яз. и лит.». М. : Просвещение, 1987. 160 с.
2. *Бондарко А. В.* К проблеме интенциональности в грамматике // Вопросы языкознания. 1994. № 2. С. 29—42.
3. *Вайнрайх У.* Языковые контакты: состояние и проблемы исследования / пер. с англ. и коммент. Ю. А. Жлуктенко. Киев : Вища школа, 1979. 260 с.
4. *Гаврилова В. Г.* Этноидентифицирующая функция переключения и смешения кодов // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. № 6. С. 53—56.

5. *Проценко Е. А.* Проблема переключения кодов в зарубежной лингвистике // Вестник Воронежского государственного университета. Сер.: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2004. № 1. С. 123—127.

6. *Толстая С. М.* Пространство слова. Лексическая семантика в общеславянской перспективе. М.: Индрик, 2008. 527 с.

7. *Maher J. C.* Metroethnicities and metrolanguages // The handbook of language and globalization / ed. by N. Coupland. Oxford : Wiley-Blackwell, 2010. P. 575—591.

МУЛЬТИМОДАЛЬНОСТЬ ЛЮБИТЕЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ В СЕТИ

Ю. А. Говорухина

I.Govorukhina@kantiana.ru

Балтийский федеральный университет им. И. Канта

Статья посвящена мультимодальности как свойству критического текста, функционирующего на площадке телеграм-канала. Доказывается, что различные визуальные эффекты (фотографии, выделение шрифтом, зачеркивание, эмодзи и др.) не только обладают декоративной, смыслопорождающей и оценочной функцией, но и являются формой замещения недостающих профессиональных компетенций критика-любителя. Мультимодальные практики, используемые авторами книжных телеграм-каналов, способствуют конструированию образа эксперта.

Ключевые слова: книжный телеграм-канал, литературная критика, любительская критика, мультимодальность, читательская критика

Читательская литературная критика в условиях глобальной цифровизации увеличилась в объеме и приобрела новый статус. Издательства все активнее сотрудничают с книжными блогерами, привлекают их к участию в «круглых столах», встречах с писателями, размещают отзывы на обложках. В результате блогеры-читатели, будучи включенными в поле литературы, получают статус экспертов. Этот феномен уже становился объектом исследования [1—7].

Материалом данной статьи послужили отзывы, публикуемые авторами книжных телеграм-каналов. При выборе особый интерес представляли те из них, в которых обнаружили

валось *такое качество метатекстовой рефлексии, как мультимодальность*. Анализ визуального канала коммуникации позволил сделать следующие наблюдения.

Изображение книги (на фоне пейзажа, книжной полки, уютного домашнего интерьера, декоративных деталей) воплощает идею чтения как удовольствия от эмоционального погружения в мир произведения, а также важный смысл: я — читатель, обладаю чувством прекрасного. Эстетическое восприятие заменяется антуражем эстетики: важным становится не целостное содержание и формы текста, а его окружение и визуальная подача как маркер «эстетичности».

Отдельную группу составляют изображения, функционирующие как оценка. Отсутствующие аргументы заменяются визуальными сигналами — фотографией книги с закладками, подписями и подчеркиваниями. Это должно создать у подписчика ощущение, что перед ним содержательно глубокая книга, вызывающая желание думать, перечитывать.

Эмодзи, зачастую повторяющие уже выраженные словесно эмоции, выполняют сразу несколько функций — декоративную, эмотивную, псевдоаргументационную. Так, автор канала «Корица» (@vsluhmislimoi) представляет визуально в виде группы эмодзи («разбитое сердце» и «изнывающее лицо») «ком эмоций», который вызвала прочитанная книга. В «Книжки и кочерыжки» (@poli_mal_reads) автор добавляет эмодзи клоуна, подчеркивая, что персонажи книги кажутся неживыми и небедительными.

Эмодзи в телеграм-каналах играют еще одну роль — они становятся своеобразной формой оценки. Блогер как критик-любитель свободен от важного для критика-профессионала требования аргументировать свою позицию и быть объективным. Визуализированная эмоция превращается в форму убеждения, подтверждающую заявленную эмоциональную реакцию-оценку.

Зачеркивание, выразительный графический знак, также активно используется в книжных телеграм-каналах. Оно сочетает утверждение и его отмену, создавая многослойное высказывание. В ходе анализа мы выделили несколько функций этого приема.

Допущение мата. Нормы приличия, не позволяющие открыто использовать обсценную лексику, «обходятся» через зачеркивание: слово остается видимым, но как бы формально исключенным. Тем самым автор сохраняет и позитивное лицо, и нужную эмоциональную окраску.

Этическое отторжение. Автор зачеркивает то, что считает неприемлемым или чуждым. Например, в отзыве на роман Юкио Мисимы «Жизнь на продажу» автор канала «Жена Александра Чацкого» (@librariamarlenabook) зачеркивает при пересказе сюжета факт самоубийства героя, дистанцируясь от темы: «История повествует о Ханио, который решил свести счёты с жизнью <...> Конец меня удивил»¹.

Авторедактирование. Зачеркивая, автор символически отказывается от высказывания, которое кажется ему слишком субъективным, не вполне непрофессиональным, не соответствующим литературно-критическому дискурсу. Тем не менее такие зачеркнутые фрагменты сохраняются как проявление личного переживания, ценного для формата книжного канала. В канале «Архив» (@asya_ree), размещая отзыв на роман К. Макманус «Один из нас лжет», автор пишет: «Эдди — вторая девушка. Но более бесаячая. Много соплей от неё, но в какой-то момент можно её понять. Но изменять своему парню — нет»².

«Память» профессионального литературно-критического дискурса обязывает быть объективным, что и порождает в книжных блогах феномен «стыда за откровенность», выражаемый через зачеркивание текста. Такая форма оформления высказывания визуально отражает двойственную коммуникативную ситуацию, в которой оказывается автор отзыва: с одной стороны, важно зафиксировать эмоциональную реакцию, с другой — «не выпасть» из образа критика-эксперта.

«Скрытый текст» также часто используется для маскировки спойлеров или высказываний, которые сам автор считает несовместимыми с нормами критического дискурса.

Вычленение и анализ привлекаемых мультимодальных форм коммуникации в книжных телеграм-каналах позволяет

¹ URL: <https://t.me/librariamarlenabook> (дата обращения: 10.04.2025).

² URL: https://t.me/asya_ree (дата обращения: 08.04.2025).

переосмыслить феномен непрофессиональной критики в цифровом пространстве. Мы имеем дело с запечатленной работой эстетического сознания, если понимать под эстетическим эмоционально-оценочное восприятие художественной реальности и текста. Читатель осознаёт, что не является критиком-профессионалом, и одновременно претендует на роль эксперта. Такая претензия требует опоры на определенный дискурс — литературно-критический. Об этом косвенно свидетельствуют зачеркивания личных эмоциональных высказываний, нарушающих правила дискурса.

Современное понимание экспертности допускает широкий диапазон ролей. На вершине — профессиональные критики и филологи. В непрофессиональной критике роль эксперта занимает читатель, который высказывает свое мнение публично и адресует его широкой онлайн-аудитории. Его «экспертность» основана не на знании теории, навыках анализа или терминологической компетенции, а на уверенности в ценности собственного мнения, на числе подписчиков, фактах участия в литературных событиях и общения с издательствами.

Мультимодальные практики, используемые авторами книжных телеграм-каналов, конструируют образ читателя как эксперта. Однако осознаваемый недостаток профессиональной подготовки вызывает ряд замещений профессиональных компетенций, в этом случае те же мультимодальные приемы становятся своего рода «протезами».

Список литературы

1. *Беляева Н. Е.* Чтение художественной литературы в Интернете: изучение современных читательских практик // Вестник культуры и искусств. 2017. № 2 (50). С. 47—52.

2. *Власенко Е.* Книжный блогер как актер: трансформация социальных ролей в литературе // Новое литературное обозрение. 2022. № 4. С. 360—376.

3. *Говорухина Ю. А.* Современная литературная критика: «терпимо», «не терпится» и «терпеть не могу» // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Томск : Издательство

Томского государственного университета, 2021. Вып. 11 : Терпение: художественная интерпретация и творческая практика в русской литературе XX века / науч. ред. Т. Л. Рыбальченко. С. 203—228.

4. *Елина Е. Г., Павленко Р. И.* Жанровые дефиниции в современной читательской литературной критике // *Жанры речи*. 2024. Т. 19, № 2. С. 125—134.

5. *Матвеев М. Ю.* Читательская критика в интернете: проблемы и противоречия // *Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры*. 2023. № 2 (55). С. 161—170.

6. *Мосунова Л. А.* Эстетические оценки в отзывах читателей о современной литературе // *Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў*. 2022. № 3 (45). С. 85—92.

7. *Савельева Т. В.* Читательский отзыв как способ самовыражения личности в медиапространстве // *Знак: проблемное поле медиаобразования*. 2022. № 1 (43). С. 44—52.

ФИЛОСОФИЯ ТВОРЧЕСТВА УМБЕРТО ЭКО: К ПРОБЛЕМЕ ПОИСКА ЯЗЫКА СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

О. Б. Панова

olga_panova_1973@mail.ru

Национальный исследовательский
Томский государственный университет

Рассмотрены способы философской рефлексии Умберто Эко над историей языка искусства, поэзии, литературы в процессе поисков сущности современного языка культуры. Наблюдая за языком в моменты его высшего творческого напряжения и художественно-эстетических проявлений (такowymi У. Эко считает появление Гомера, Данте, М. Сервантеса, Дж. Джойса, Х.-Л. Борхеса), философ показывает непрерывность культурной традиции от древнейшей поэзии и мифотворчества до современной цифровой культуры.

Ключевые слова: художественное творчество, язык литературы, язык культуры, современная культура, Умберто Эко

В современную нам эпоху Культура стремительно меняет лики и маски, на наших глазах идет интенсивный процесс создания ее нового образа, на данном этапе обозначаемого как цифровая культура, культура информационной эпохи, культура постиндустриального общества либо культура метамодерна и вызывающего множество попыток изобретения все новых и новых имен. И, соответственно, разворачивается процесс сотворения нового языка выражения современности. Процесс этот непрерывен в интеллектуальной истории человечества, и нынешний его этап — на самом деле лишь один в череде многих таких же переломных — тем не менее требует исследовательского внимания и соответствующего осмысления. С этой точки зрения интерес представляет опыт

постижения современности философов и теоретиков культуры, ныне живущих или не так давно ушедших — таких, как, например, Эдгар Морен, Ален Бадью, Юлия Кристева, Марта Нуссбаум, Славой Жижек, Эвандро Агацци, Юрген Хабермас, Петер Слотердаjk, Дэниел Деннет и др. Большинство из них — с большим жизненным и историческим опытом; те, кто пережил почти все прошлое столетие и стал очевидцем рождения современной культуры и ее сотворцом. Одним из таких является Умберто Эко, покинувший наш мир не так уж, по меркам истории интеллектуальных и культурных достижений человечества, давно — в 2016 году.

Случай Умберто Эко показателен не только оригинальной версией его философской рефлексии современности, но и тем, что он сам по себе является не только мыслителем, но и неким гением-творцом этой новой Культуры, новых способов и форм ее выражения, творцом ее языка. Неслучайно сам он всегда пребывал именно в процессе художественного творчества и оставил нам сочинения во многих жанрах, включая и философские трактаты, и эссе, и великие романы. Поэтому неудивительно, что методы и способы исследования культуры Умберто Эко, его подход к постижению современности и его *бытие-в-современности* сейчас наиболее сильно привлекают внимание ученых [1—5]. Активнее всего рассматриваются способы конструирования языков и механизмы языковой игры в творчестве Умберто Эко [5; 7; 8], его концепция семиотики и интерпретации гипертекста [2; 4], междисциплинарность его исследований в сочетании философии, литературы, лингвистики, социологии [1; 3], поэтика его романов [6] и т. п. Однако чаще всего ученые в постижении феномена Эко сосредоточены на его современности и упускают из виду то, что сам писатель всем современным явлениям Культуры находил историческое обоснование, выводя все формы современности из самой логики истории мышления человечества. И именно это можно считать уроком для нас в плане поиска методов постижения современной Культуры и понимания языка ее выражения. Особый интерес в этом смысле представляют его исследования истории искусства поэзии и литературы и объяснение становления языка современной культуры именно исходя из этой истории. «Мы вступили в эру Гипертекста. <...> Полезно для развития вкуса и понимания

форм было бы создать коллаж из фрагментов “Обручения деви Марии” с “Девушками из Авиньона” и последней серией “Покемонов”. Разве плохо? Вовсе нет, потому что сама литература делала это еще до существования гипертекстов», — говорит Умберто Эко на университетских лекциях [10, с. 22—23].

С целью понять специфику языка современной культуры и ее стихийно создающийся образ Умберто Эко углубляется в прошлое культуры — в исследование языков предыдущих значимых эпох ее эволюции: языка мифа, языка эпоса и древней поэзии, языка литературы. Но его особо интересуют «высшие точки», моменты величайшего напряжения всех творческих сил культуры, когда ее творческий потенциал сосредоточивается в появлении гения — великой творческой личности, знаменующей собой перелом больших исторических эпох и наступление качественно нового этапа развития Культуры и возникновения новых форм и языков ее выражения. Таковыми Умберто Эко считает *Гомера* (Античность, переход от мифа к эпосу), *Данте* (переход от Средневековья к Ренессансу, рождение из религиозных откровений теопоззии и, далее, новой поэзии), *Мигеля Сервантеса* (Ренессанс, рождение романа), *Джеймса Джойса* (эпоха модернизма, от Средневековья к Новому времени, возрождение эпического образа мышления и создание нового эпоса), *Хорхе Луиса Борхеса* (переход от модернизма к постмодернизму, предвосхищение виртуального мира современной культуры, гипертекста и глобальной цифровой библиотеки). Играя временами, историческими эпохами, целыми культурными мирами и сдвигая большие культурные пласты, Эко устанавливает схожесть ситуаций Гомера и Джойса, Сервантеса и Борхеса, объединяя их в сверхвременные творческие союзы. Рамки предлагаемой статьи позволяют рассмотреть лишь три из них.

Гомер — Джойс. Размышляя об этой паре творцов, между которыми, на первый взгляд, — тысячелетия истории художественного творчества и языка великой поэзии и литературы, У. Эко фиксирует максимальные точки творческого напряжения и эстетического проявления самого языка. «Может ли человек хорошо выражать свои мысли, если он не умеет ни читать, ни писать? — спрашивает он. — Гомер, несомненно, ответил бы “да”» [9, с. 22]. За Гомером — огромная эпоха мифотвор-

чества, устных преданий, древних сказаний, легенд, и первых проблесков великой греческой философской мысли. Из творческой стихии гомеровского эпоса рождаются греческая поэзия, философия, политика, теология. За Джойсом и в его распоряжении — вся история литературы и обретений ее эстетически прекрасного языка в многообразии его метафор, символов, концептов и во всем богатстве его художественных проявлений. «Джойс вступает в великий поток Языка, чтобы овладеть им, а в нем — и всем Миром. Мы находимся перед неким образом мира, который уже не тот, что был раньше, и изменяется у нас на глазах. <...> Джойс отправляется от “Суммы” (и стоящего за ней видения Мира как упорядоченного космоса, видения универсума как целокупности) чтобы прийти к “Помину”, от упорядоченного космоса схоластики — к формированию в языке образа расширяющейся Вселенной. <...> Не может быть и речи о возвращении к довавилонской эпохе. Мы живем в поствавилонское время с характерным для него разнообразием, множественностью, смешением и сложностью языков» [12, с. 23, 345]. Седая Древность и Новый мир, но и там, и здесь — творческая стихия языка, и там, и здесь — мифотворчество и новые мифы. И обе ситуации близки нашей современности и помогают понять творческий акт рождения современной культуры и создания ее языка, также пребывающего в творческой динамике, характеризующегося сложностью, хаотичностью, нарушением всех возможных правил и законов, нарушением и пересозданием всех классических форм в поисках новых образов. Значительную роль в этом играет язык мифа и эпос как форма мышления, остающиеся фундаментальными для мифотворчества современности.

Сервантес — Борхес. «Дон Кихот пытался отыскать в мире подвиги, приключения, прекрасных дам, которых ему наобещали книги. Иными словами, он хотел верить, будто мир подобен его библиотеке. Борхес, предваряя эпоху Гипертекста, по сути, предвидел структуру современной всемирной сети — интернета. Борхес решил, что его Библиотека подобна Миру» [10, с. 135—136]. Вновь — схожие творческие ситуации. И, сопоставляя их и эпохи, Умберто Эко обращает внимание на способность языка к воображению, к творению новых миров, на

нестабильность и скольжение границ вымышленного и реального. Это характерная черта языка современной эпохи, которая, как выясняется, обреталась им на протяжении долгой истории, и важнейшую роль в этом сыграли язык литературы и роман как уникальный жанр, сохраняющий свои позиции и сегодня.

Данте — сам Умберто Эко. Сам Умберто Эко, конечно, не сравнивал себя с великим Данте, никем еще не превзойденным Поэтом. Это лишь наша робкая попытка, которую сам философ скорее всего посчитал бы нескромной и вовсе неуместной. Тем не менее к Данте Эко обращался всю жизнь, трепетно ощущая с ним кровное родство, единство родины и родного языка и родной культуры. В этой связи Данте сокровенно близок Умберто Эко. Последний говорит о Данте как о «новом Адаме» [11, с. 55], обладающего уникальной возможностью «беседовать с Богом» и давать *имена* вещам и явлениям. Данте — всегда у истоков: в начале сотворения нового языка, нового мировоззрения, новых мышления и творчества. Данте — наш современник. И Данте — всегда впереди нас. Пророк, способный не только к именованию и творению, но к предсказанию будущего того, что пока еще современно. Будущее Культуры само рождается в его божественной поэзии, язык которой близок к достижению совершенства и созданию абстракций высокого уровня. Умберто Эко всю жизнь стремился к обретению этого совершенства языка [11], потому и пробовал сам создавать всё новые и новые языки, конструирующие образы современной реальности и возможных миров, искал язык, способный наиболее адекватно описать современный образ мира. В его лице сама современная культура ищет свой язык и пока не может обрести, постоянно пребывая в процессе исканий форм выражения. «“Рай” Данте — это апофеоз виртуальной реальности. <...> “Рай” — это даже не современность: для читателя, не очень хорошо разбирающегося в истории, он может стать пугающе прекрасной моделью будущего. Это торжество чистой энергии, какое обещает нам веб-паутина, неспособная, однако, его дать. Это воспевание световых потоков, бесплотных тел, поэма, созданная из карликовых звезд и непрерывного Большого взрыва. Это история, события которой тянутся световыми года-

ми; это, если хотите более близкий пример, славная “Космическая одиссея” со счастливым концом. При желании вы можете прочесть “Рай” именно так» [10, с. 34—35].

Таким образом, способ рассмотрения мировой культуры в обширных контекстах глобальной истории и сопряжения ее эпох в масштабах «большого исторического времени» Умберто Эко дает возможность понимания современности и ее культурных форм и образов. Исходя из истории, Эко обосновывает непрерывность эволюции *языка культуры* от глубокой древности до цифровой эпохи smart-технологий. Он принимает облик языка мифа, языка первобытного искусства, языка древнейшего именованья, языка эпоса и других, по-прежнему актуальных в современности, творящих ее и даже способных предсказать будущее Культуры.

Список литературы

1. *Верховская А. С., Коробкова А. А., Козырева Л. К.* Философия Умберто Эко и направления его концепции // *Universum: общественные науки.* 2025. № 1(116). С. 34—36.

2. *Дикун М. М.* Тэннеровские лекции Умберто Эко: полемика вокруг вопросов толкования текста // *Инновации. Наука. Образование.* 2021. № 36. С. 2604—2618.

3. *Гусаров Д. А., Семенов А. Л.* Грамматика идей Умберто Эко — универсальный синтаксис мышления // *Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки.* 2024. № 5 (886). С. 26—33.

4. *Калиниченко Н.* Семиотика текста и роль читателя в труде «Шесть прогулок в литературных лесах» Умберто Эко // *Слово и образ. Вопросы изучения христианского литературного наследия.* 2021. № 1 (3). С. 122—130.

5. *Терещук А. А.* На каком языке говорит Сальваторе? Переключение кодов в романе Умберто Эко «Имя розы» // *Древняя и Новая Романия.* 2021. № 27. С. 104—114.

6. *Фофанова А. Д., Закаблукровский Е. В.* Способы мифотворчества и их специфика (на примере художественных и публицистических текстов Умберто Эко) // *Pan-Art.* 2024. Т. 4, № 2. С. 109—114.

7. *Цыганкова А. А.* Конструирование языков в текстах Умберто Эко (на материале романа «Баудолино») // Казанская наука. 2023. № 8. С. 95—97.

8. *Цыганкова А. А.* Механизмы языковой игры в текстах Умберто Эко // Русский лингвистический бюллетень. 2023. № 4(40). С. 1—6.

9. *Эко У., Карьер Ж.-К.* Не надейтесь избавиться от книг! СПб. : Симпозиум, 2010. 336 с.

10. *Эко У.* О литературе. М. : АСТ: Corpus, 2016. 416 с.

11. *Эко У.* Поиски совершенного языка в европейской культуре. СПб. : Александрия, 2007. 423 с.

12. *Эко У.* Поэтики Джойса. СПб. : Симпозиум, 2003. 496 с.

МУЛЬТИМОДАЛЬНОСТЬ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЮБИЛЕЕВ: ФИЛАТЕЛИСТИЧЕСКИЙ КЕЙС

Т. В. Цвигун

ttsvigun@kantiana.ru

Балтийский федеральный университет им. И. Канта

Рассмотрены почтовые марки как значимый фрагмент культуры коммеморации литературных юбилеев. Развивается взгляд на почтовую марку как инструмент формирования и транслирования культурных смыслов и ценностей, представлений о литературе как социальном институте. Проанализировано, как выпуск коммеморативных тиражей марок, приуроченных к литературным юбилеям, формирует в культуре филателии «металитературный» нарратив, служащий распределению культурных смыслов и репрезентации официального представления о «поле литературы».

Ключевые слова: литературные юбилеи, почтовая марка, коммеморации, политика символизации, социология литературы

В ряду инструментов коммеморации почтовая марка занимает особое место. Функционал марки как установленного средства оплаты почтовой корреспонденции формирует особый тип прагматики, который, на первый взгляд, весьма далек от сферы символической политики; поэтому распространенным является представление о том, что «марка прежде всего — знак оплаты почтовых отправок, в этом ее основная функция; и уже после она представляет собой предмет коллекционирования и вид миниатюрной графики» [5, с. 450]. Вместе с тем недостаточность такого взгляда вполне очевидна хотя бы потому, что количество и тем более разнообразие выпускаемых любым государством марок явно несоразмерно потенциальному числу актов

почтовой корреспонденции, «означивать» которые могли бы эти марки. Для государства «знаки почтовой оплаты как самый массовый повседневный инструмент формирования... ценностей и смыслов являются массовым визуальным способом воздействия на психологию масс» [7, с. 54]. Поэтому уже в 1950—1960-е годы возникают первые попытки рассмотрения почтовой марки как средства реализации не столько финансовой, сколько символической политики [8] и построения сложных типологий функций почтовой марки, где ее «первичная денежная, финансовая функция» [2, с. 16] встраивается в множество других, создающих «напряжение между утилитарно-коммерческой (марка как знак почтовой оплаты) и символической (марка как культурно-эстетический объект) функциями, которые в данном случае выступают как наиболее существенные и одновременно наиболее противопоставленные друг другу» [6].

Исключительно важную роль в формировании ценностно-смыслового поля традиционно играет литература, которая дает коммеморативным практикам действенный инструмент символического воздействия — литературные юбилеи. По замечанию О. Ю. Малиновой, культура памяти работает с «социально разделяемым культурным знанием о прошлом, которое... отличается принципиальной неполнотой и избирательностью <...> Коммеморация — это всегда процесс отбора того, что подлежит “вспоминанию” и “забвению”» [3, с. 8, 11]. Выпуская коммеморативные тиражи к той или иной юбилейной литературной дате, государство как главный (а по сути, единственный легитимный) актер производства почтовых марок формирует в культуре филателии «металитературный» нарратив, в котором множество семиотических механизмов — начиная от выбора дат, которым посвящаются марки, и завершая формированием устойчивых языков вербализации и визуализации празднуемых литературных юбилеев — служит распределению культурных смыслов и репрезентации официального представления о «поле литературы». Своей полисемиотичностью марка встраивается в многообразие мультиmodalных кодов литературного юбилея, не просто становясь его составной частью, но и выступая как полноценный регулятивный и диагностический инструмент литературы как социального института. Ниже на материале совет-

ской и российской филателистической культуры литературных юбилеев будут рассмотрены некоторые аспекты формирования этого «металитературного» нарратива посредством почтовых марок.

1. Парадоксальное свойство коммеморации состоит в том, что она «может иметь разную смысловую модальность: она не обязательно является актом торжества, предполагающим отмечание / празднование; она также может служить актом скорби / почитания памяти мертвых» [3, с. 10]. В отечественной традиции коммеморативных марок это проявляется наглядно и последовательно: первая «персональная» (то есть посвященная не событию, а персоналии) советская коммеморативная марка вышла в 1924 году с связи со смертью В. И. Ленина, вторая — в 1925 году к первой годовщине этого события. В течение ближайшего десятилетия советская филателия устойчиво формирует «мортальный» сюжет: за марками, приуроченными к кончине Ленина, следует выпуск марок к 50-летию со дня смерти К. Маркса и к 25-летию со дня гибели 26 бакинских комиссаров (1933), 10-летию со дня смерти В. И. Ленина (1934), 350-летию со дня смерти Ивана Федорова (1934), 40-летию со дня смерти Фридриха Энгельса (1935). Логичным расширением этого «мартиролога» за счет литературных дат становится выпуск марок к 25-летию со дня смерти Л. Н. Толстого (1935) и к 100-летию со дня смерти А. С. Пушкина (это широко отмечаемое в СССР событие представлено серией из шести марок и почтового блока); в 1940-е годы «мортальные» литературные коммеморации затрагивают уже не только «длинные» (100-летие со дня смерти М. Ю. Лермонтова (1941), 110-летие со дня смерти А. С. Пушкина (1947), 100-летие со дня смерти В. Г. Белинского (1948)), но и «короткие» даты — 10-летие со дня смерти В. В. Маяковского (1940) и М. Горького (1946).

Если проследить соотношение количества литературных марок, выпущенных в ознаменование дат рождения и смерти отечественных поэтов и писателей, наблюдается крайне показательная тенденция: с 1936 до 1955 года «мортальная» и «витальная» семантики в филателистических литературных коммеморациях представлены в почти равных пропорциях — на 18 марок «ко дню рождения» приходится 17 марок «ко дню

смерти» русских литераторов¹. В период с 1956 до 1991 года ситуация кардинально меняется: за это время выпущено 30 марок, посвященных юбилеям ко дням рождения русских писателей и поэтов, и всего три марки, приуроченные к годовщинам смерти (две из них — к 125- и 150-летию со дня гибели А. С. Пушкина в 1962 и 1987 гг.), зато существенно расширено поле коммемораций в честь писателей — представителей национальных литератур республик СССР (Х. Абовян, И. Франко, Я. Купала, Т. Шевченко, Я. Колас, В. Пшавела, К. Донелайтис и др.) и зарубежных литераторов (Г. Филдинг, Р. Бёрнс, Г. Лонгфелло, У. Блейк, С. Лагерлёф, Дж. Г. Байрон и др.). В постсоветский период — с 1991 года по настоящее время — «мортальная» семантика полностью уходит из сюжетов филателистических литературных коммемораций.

Какими символическими механизмами регулируется подобное перераспределение «мортальной» и «витальной» семантик в практиках филателистических репрезентаций литературных юбилеев? С одной стороны, это может быть объяснено общей «танатологичностью», которая, по мысли С. Малышевой, «в латентном, смазанном виде оставалась чертой, присущей советской официальной культуре на всем протяжении ее существования» [4, с. 27], но в особенно острой форме характеризовала культуру 1930—1940-х годов. Можно предположить, что точка этого перераспределения приходится на середину 1950-х годов также неслучайно: по наблюдениям Г. Беляевой и В. Михайлина, «трансформация советского культурного проекта, начавшаяся сразу после XX съезда КПСС в 1956 году, не могла, естественно, не сказаться и на механизмах присвоения смерти. <...> Соответственно меняется и “оптика смерти”» [1, с. 305]. В то же время нельзя отрицать возможности того, что для советской культуры указанного периода было особенно важно сделать насыщенным само поле литературных коммемораций в филателии безотносительно к тому, какое событие — рождение или

¹ Данные приведены по интернет-ресурсам: за период с 1922 по 1999 г. — каталог почтовых марок России и СССР (URL: <https://rusphil.com/stamprus/>); за период с 2000 г. по настоящее время — электронный каталог сайта АО «Марка» (URL: <https://rusmarka.ru>).

смерть — становится поводом для этого, наполнить его регулярной «календарностью» и тем самым дополнительно закрепить в сознании пользователя почтовой марки (от отправителя корреспонденции до коллекционера) символическую значимость литературы как социального института.

2. Интересно обратить внимание на начальную точку отечественных литературных коммемораций в филателии. Таковой стал выпуск в сентябре 1932 года марки в ознаменование 40-летия литературной деятельности Максима Горького — кроме того, что это была первая в СССР литературная марка, она же стала первой прижизненной маркой. Будучи включенным в ряд таких символических мероприятий 1932 года, как основание Литературного института им. Максима Горького или создание Особой сводной агитэскадрильи им. Максима Горького, выпуск почтовой марки в честь писателя стал одним из актов канонизации писателя, фактически — его прижизненным памятником.

Важен не только сам акт выбора события, с которого начинается советский «металитературный» филателистический нарратив, помещающий фигуру Горького в символический центр литературы, но и интенсивность поддержания этой символизации. Исключительный статус Максима Горького дополнительно закрепляется в филателистических коммеморациях после смерти писателя: в 1943 году выходит марка к 75-летию со дня рождения Горького, в 1946 году — к 10-летию со дня его смерти. Сравнение марок 1932, 1943 и 1946 годов позволяет увидеть, как изменение визуальных кодов репрезентации Горького демонстрирует изменение его символического статуса в литературном поле (рис. 1—3).

Во всех трех случаях крайне симптоматично отсутствие на марке имени писателя, что нехарактерно для советских литературных марок (инициалы и фамилия присутствуют даже на марках в честь таких безоговорочно узнаваемых для русского / советского читателя персоналий, как А. С. Пушкин или В. В. Маяковский), и использование вместо него факсимиле — в этом акте несложно увидеть косвенное указание на то, что это факсимиле без специальной расшифровки известно любому советскому человеку. Фотография Горького на марке 1932 года абсолютно иконична, не требует поддержки какими-либо визу-

альными или вербальными средствами и сама по себе закрепляет представление о Горьком как «живом классике» (поскольку, вспомним, марка посвящена не только еще живущему, но и продолжающему творить писателю). В противоположность этому марки 1943 и 1946 годов строятся скорее на дополнительной символизации писателя: на марке 1943 года этому служит визуализация культурного мифа о Горьком как «буревестнике революции» через использование метафоризированного визуального ряда — изображения штормового моря и парящего буревестника, а на марке 1946 года к визуальным кодам (изображению корешков книг, индексально свидетельствующих о творческой плодовитости Горького как писателя) прибавляются коды вербальные — знаменитая цитата о человеке из пьесы «На дне». Развитие этого сюжета маркой к 90-летию Горького, выпущенной в 1958 году (рис. 4), с одной стороны, показывает преемственность и одновременно развитие визуальных решений (переход от «фотографического» Горького к Горькому «живописному» — портрету кисти И. Бродского (1937) — с сохранением символики моря и буревестника с марки 1943 года и зеркальным отображением поворота головы с марки 1946 года), с другой — свидетельствует об утрате Горьким символического статуса «центра литературного поля» (на марку возвращается указание имени объекта коммеморации).



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4

Рассмотренные примеры показывают, что привлечение почтовых марок как информационного ресурса открывает весьма широкие перспективы при исследовании семиотических механизмов порождения и транслирования культурных смыслов и ценностей.

Список литературы

1. *Беляева Г., Михайлин В.* «Вы жертвою пали»: феномен присвоения смерти в советской традиции // Отечественные записки. 2013. № 5 (56). С. 293—309.
2. *Вальдман Э.* Почтовая марка как предмет изобразительного искусства // Филателия СССР. 1966. № 3. С. 14—17, 29—30.
3. *Малинова О. Ю.* Коммеморация исторических событий как инструмент символической политики: возможности сравнительного анализа // Полития. 2017. № 4 (87). С. 6—22.
4. *Мальшиева С.* Красный Танатос: некросимволизм советской культуры // Археология русской смерти. 2016. № 2. С. 25—46.
5. *Метёлкин Е. Н., Сохор Т. Е.* Метаморфозы символов Октябрьской революции 1917 г. на коммеморативных марках РСФСР, СССР и Российской Федерации // Новейшая история России. 2018. Т. 8, № 2. С. 441—468.

6. *Цвигун Т. В., Черняков А. Н.* Идеология в сумках почтальонов: к прагматике почтовой марки // Слово.ру: балтийский акцент. 2025. Т. 16, № 3 (в печати).

7. *Якуб Н. В.* Визуализация и мемориализация образов советского и партийного руководства РСФСР / СССР в первой половине 1920-х гг.: почта и филателия // Вестник Омского университета. Сер.: Исторические науки. 2021. Т. 8, № 3 (31). С. 54—59.

8. *Stoetzer C.* Postage stamps as propaganda. Washington : Public Affairs Press, 1953. 27 p.

К ВОПРОСУ О «ПЕРЕКОДИРОВАНИИ» В ФИЛОСОФСКОМ ПЕРЕВОДЕ

И. Г. Черненко

ichernenok@kantiana.ru

Балтийский федеральный университет им. И. Канта

На примере переводов сочинений И. Канта на русский язык рассматривается проблема совершенствования переводов философских текстов. Каждое последующее поколение переводчиков кантовских текстов, стремясь найти золотую середину между буквализмом и произвольной интерпретацией авторских идей, претендует на иной уровень конечного продукта. Это предполагает определенное «перекодирование» содержания в новом переводе.

Ключевые слова: философский текст, Иммануил Кант, совершенствование перевода, переводоведение

Исследования в области философии предполагают тщательное изучение первоисточников, то есть непосредственную работу с текстами того философа, теоретические положения которого подвергаются анализу. Научные изыскания такого рода осуществляются на качественно ином уровне, если исследователь в достаточной степени владеет языком, на котором написаны анализируемые труды. Такой подход получает все большее распространение в академической среде. В случае, когда у исследователя отсутствуют достаточные знания иностранного языка, необходим перевод, и это должен быть такой перевод, которому исследователь мог бы доверять. Кантоведы, например, следует задуматься, какой из переводов знаменитой «Критики чистого разума» он может использовать в своей работе. Переводы М. И. Владиславлева (1867) и Н. М. Соколова (1897 и 1902) безусловно ценны, поскольку благодаря им русскоязыч-

ный читатель получил возможность познакомиться с «Критикой чистого разума». Главной причиной того, что эти первые переводы «Критики» нельзя признать совершенными, стало отсутствие терминологического единства при стихийном выборе эквивалентов. В 1907 году перевод «Критики» выполнил Н. О. Лосский, но и его перевод в дальнейшем был подвергнут редактированию, по крайней мере три раза.

По мнению Н. В. Мотрошиловой, универсального, всеми признанного перевода какого-либо философского текста, не существует [4, с. 693]. Даже в случае, если текст переведен таким искусственным знатоком кантовской философии как Н. О. Лосский, перевод требует усовершенствования. Необходимость редактировать перевод обусловлена спецификой кантовского текста. А. Н. Круглов в этой связи особо отмечает кантовское терминологическое своеобразие, которое как раз и является причиной того, что в русском языке зачастую отсутствует терминологический эквивалент [2, с. 200]. Одним из наиболее иллюстративных примеров в этом смысле является знаменитый кантовский термин *Glückseligkeit*, который лишь приблизительно по содержанию и слишком архаично по форме передан в прежних русских переводах как «блаженство». Если рассматривать перевод как передачу информации в коде другого языка, то в результате каждого последующего перевода происходит своего рода «перекодирование». В случае с термином *Glückseligkeit* это «перекодирование» осуществляется в попытке заменить «блаженство» на «спасение», «счастье», «благополучие». Поиск нового варианта перевода в более поздних изданиях подкрепляется научной аргументацией [6, с. 739].

Усовершенствование философского перевода означает в первую очередь уточнение и систематизацию терминологических эквивалентов при условии сохранения авторского стиля. Такое комплексное усовершенствование в отношении переводов кантовских работ впервые было осуществлено в рамках немецко-русского издания сочинений И. Канта. Российские и немецкие кантоведы под руководством Н. В. Мотрошиловой и Б. Тушлинга впервые проделали параллельную переводческую и научную работу. Начиная с 1994 года в течение пятнадцати лет в России появилось издание важнейших произведений Кан-

та на двух языках. Совместная работа над переводом и издание сочинений на двух языках представляли собой абсолютно новую практику в российском кантоведении. Новое двуязычное издание кантовских трудов можно рассматривать как уникальный поликодовый продукт в силу того, что читатель получил возможность не только сравнить тексты на двух языках, но и воспользоваться дополнительной информацией, например указанием на страницу текста в немецкоязычном академическом издании, что в прежних переводах отсутствовало.

Двуязычное издание сочинений И. Канта высоко оценили российские кантоведы. Стратегически важным для дальнейшей переводческой работы был комментарий от издателей и переводчиков, которые отметили, что рассматривают данное издание как один из возможных вариантов перевода и не исключают его дальнейшего редактирования, поскольку перевод зависит от интерпретации всей кантовской концепции, от ее понимания, а оно постоянно совершенствуется [3, с. 64].

Таким образом, «перекодирование» в философском переводе возможно только на основе предварительного научного анализа содержания, в результате которого уточняется интерпретация того или иного понятия. Это хорошо видно на примере сравнения переводов кантовского программного морально-философского трактата “*Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*”. В ранних переводах это сочинение известно как «Основы метафизики нравственности». В двуязычном издании 1997 года Э. Ю. Соловьев подробно комментирует все неточности прежнего перевода названия работы, где для немецкого термина *Grundlegung* выбрано существительное «основы», тогда как оно более соответствует немецкому *Grundlagen*, у Канта же речь идет не об основах, а об основоположении [5, с. 29]. В применении к философскому понятию это является важным смысловозначительным уточнением. Грамматическая форма единственного числа немецкого существительного *Grundlegung* указывает на кантовскую оригинальную идею о существовании только одного основоположения для долга, которое сформулировано как категорический императив. Выбор при переводе существительного «основания» во множественном числе явился ошибочным переводческим решением.

Более точный эквивалент использован и для перевода существительного *Sitten*. Замена в новом варианте перевода «нравственности» на «нравы», помимо всего прочего, способствует сохранению авторского стиля. «Перекодирование» происходит не только на уровне обозначения философских понятий, но и на уровне служебных частей речи. В рассматриваемом примере это касается предлога *zur* в оригинальном названии, который не следует заменять в переводе на беспредложное согласование. Предлог «к» в данном случае передает важное уточнение, касающееся предназначения данной работы, а именно быть «основоположением», первой ступенью к сочинению, которое еще будет написано, как это и случилось в дальнейшем. Речь идет о «Критике практического разума», последующем фундаментальном кантовском сочинении по философии морали.

Итак, новый, подвергшийся «перекодированию», перевод названия «Основоположение к метафизике нравов» представляется более точным с точки зрения языка, а также проясняет кантовскую точку зрения.

Сформулированному составителями двуязычного издания требованию научно аргументировать все вносимые в перевод поправки следовал и коллектив российских исследователей, подготовивших к трехсотлетию великого философа собрание сочинений Иммануила Канта в трех томах [1]. В предисловиях и комментариях ко всем трем томам собрания имеет место философско-лингвистическое обоснование того или иного переводческого «перекодирования», из этого следует готовность к дискуссии на научной основе.

Список литературы

1. *Кант И.* Сочинения по антропологии, философии политики и философии религии : в 3 т. / под ред. Н. А. Дмитриевой (ответственный редактор) [и др.]. Калининград : Издательство БФУ им. И. Канта, 2024.

2. *Круглов А. Н.* О соответствии и несоответствии философской терминологии (на примере немецкой философии XVIII века и ее пе-

реводах на русский язык) // История философии: вызовы XXI века / под ред. Н. В. Мотрошиловой. М. : Канон+ ; РООИ «Реабилитация», 2014. С. 200—203.

3. *Мотрошилова Н. В.* Предисловие // Кант И. Соч. на нем. и рус. яз. М. : Ками, 1994. С. 42—73.

4. *Мотрошилова Н. В.* Комментарии к новой редакции перевода // Кант И. Соч. на нем. и рус. яз. М. : Наука, 2006. Т. 2, ч. 2. С. 693—777.

5. *Соловьев Э. Ю.* К истории русских переводов основных морально-философских сочинений Канта // Кант И. Соч. на немецком и русском языках. М. : Московский философский фонд, 1997. Т. 3. С. 19—35.

6. *Судаков А. К., Соловьев Э. Ю.* Примечания // Кант И. Соч. на немецком и русском языках. М. : Московский философский фонд, 1997. Т. 3. С. 738—749.

СЛОВО — ЗВУК — ИЗОБРАЖЕНИЕ: ПЕРСПЕКТИВЫ МУЛЬТИМОДАЛЬНОЙ ПОЭТИКИ

ПОЭТИКА МУЛЬТИМОДАЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ PYROKINESIS'А

Д. Л. Карпов, А. А. Попова

karpovdl@yandex.ru

Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова

Статья посвящена гибриднему циклу «FINAL FANTASY» рэп-исполнителя Pyrokinesis'а. По мнению авторов, проект значительно расширяет представление о синтетическом тексте, понятие которого используется в исследованиях песенного текста. В статье не только представлено феноменологическое описание изучаемого явления, но предпринимается попытка осмысления нового представления о художественном целом.

Ключевые слова: *мультимодальный текст, синтетический текст, рэп-поэзия, хип-хоп, Pyrokinesis*

Традиционно песенный текст рассматривается в русле исследований синтетического текста, в котором некоторые сосуществующие разномодальные субтексты подчинены единому исполнительскому сверхтексту [2, с. 8]. Но в настоящий момент можно зафиксировать изменение отношений между различными модальностями: музыка, изображение, видео и пр. постепенно перестают занимать второстепенное место относительно текста, в отличие от того, как это было в авторской или рок-песне. Современное произведение искусства может быть шире, чем представление об исполненном тексте, сценическом его воплощении.

© Карпов Д. Л., Попова А. А., 2025

Именно поэтому в последнее время в филологической науке все чаще используется понятие гибрида. При этом следует также помнить, что гибрид изначально подразумевает наличие разноприродных элементов внутри единой системы, которые объединены не столько собственной валентностью, сколько соположенностью в пространстве. Это в итоге приводит не к представлению о структурности явления или текста, а к пониманию его «режима существования», то есть разных способов связи различных материалов, как описывает это Б. Латур [см.: 5, с. 198].

В прагматическом смысле это становится важной спецификой современного варианта коммуникации «реципиент — текст». Она может быть представлена не столько как собственно (исключительно) декодирование, сколько как поиск способов медиации между составляющими произведение частями, при котором семантическими становятся не только знаки и их значения, но и конструирование процесса чтения, ситуации рецепции. Реципиент может по-разному организовывать свое постижение текста или игру с текстом, так как в случае наличия мультимодальных элементов рассредоточение в восприятии оказывается значительным [3, с. 47], а это означает, что на восприятие и формирование представления о тексте влияет сама ситуация взаимодействия с ним.

Современный текст отныне — это не столько основанный на зафиксированных связях семиотический продукт, сколько ассамбляжное образование с ослабленными связями между элементами, которое не помещается в мультимодальную среду, а рождается в ней, что в итоге приводит к специфической коммуникации «автор — реципиент» (знаковость в ней является лишь одним из оснований возможности коммуникации).

Примером подобного текста новой формации является цикл «FINAL FANTASY» современного российского рэп-исполнителя RyoKinesis'a. Это сложное знаковое образование, состоящее из различных семиотических субтекстов — вербальных, визуальных, аудиальных. При этом цикл строится таким образом, что невозможно определить ведущий, несмотря на то что информативность вербального субтекста, безусловно, выше, чем аудиального (музыкального).

Цикл песен-рассказов представляет собой многослойное и сложносоставное произведение со своей вселенной, мифологическими пространством и образами. Герой сюжета — капитан Б., отправляющийся в путешествие на мистическом корабле «Последняя Фантазия», владельцем которого ранее был пропавший таинственным образом в экспедиции капитан Н. Построение сюжета имеет сложный характер: внутри одной главы разноприродные тексты выстраиваются в произвольном порядке, их последовательность не задана автором. Сюжетные линии треков и рассказов также не соответствуют друг другу. Выстроить цепочку взаимосвязей между частями помогают эквивалентности внутри образной системы произведения.

Отношения между вербальными семиотическими компонентами текстов строятся на повторении одних и тех же образов и мотивов. Так, в треке «Я приду к тебе с клубникой в декабре» и рассказе «На самом одиноком корабле», названия которых формируют первые строчки припева песни, прослеживается единый образный ряд: *море, корабль, мореплаватель, север, скалы, бури*. Связь между историями эксплицирована в визуальном тексте. Рассказ содержит одну иллюстрацию (обложка трека), которая по отношению к тексту является практически самостоятельной, но напрямую соотносится с сюжетом трека. На корпусе корабля можно увидеть кусочек надписи: «INAL» — первой строчкой, и за ней «SY». В пределах изображения эта надпись не имеет для реципиента смысла. Расшифровать обрывочный текст без дополнительного пояснения или комментария кажется невозможным. Сделать это помогает вербальный субтекст: в рассказе капитан Б. говорит: «Я решил вновь поднять паруса на “Последней Фантазии”» («Final Fantasy»). Так, корабль, на котором плывет повествователь трека, и есть «Последняя Фантазия» из рассказа.

Трек и рассказ можно рассматривать также как отдельные произведения со своими сюжетом и пространством. Главная тема трека — любовная, рассказ же полностью сосредоточен на мотивах путешествия и тайны.

Следующие трек «Море волнуется два» и рассказ «Море волнуется. Раз» взаимодополняют друг друга. Образы трека поясняются в рассказе и наоборот: центр гроз — «сферическая

туча с разряжающимися молниями», «неизвестная аномалия». В нем находится колыбель, которую хочет отыскать герой рассказа — капитан Б. В треке раскрывается тайна присутствия клубники на борту — это «откупы для русалки».

Общая иллюстрация «Море волнуется. Раз» стилизована под старинную морскую карту. Все элементы карты можно увидеть в рассказе, в описании плана путешествия капитана Б. (полуостров «Полумесяц», русалки, центр гроз и т. д.). В рассказе капитан Б. пишет в дневнике, что нашел бортовой журнал мистической «Последней Фантазии», а вместе с ним дневник капитана Н. Можно предположить, что карта когда-то принадлежала капитану Н. и находилась или в журнале, или в его дневнике, а после перешла в руки к капитану Б.: «Мне повезло», — отмечает он.

Так читателю показываются две истории — капитана Н. (трек) и капитана Б. (рассказ), с общим пространством, на одном корабле «Последняя фантазия», с общей целью — «достигнуть “Центра гроз”» с клубникой на борту, но в разное время. Но, несмотря на взаимозависимость субтекстов разноприродных текстов, которая помогает связать разные сюжетные линии, основной сюжет рассказов (о капитане Б.) может быть воспринят и без прикрепленных к ним треков. Это позволяет говорить об автономности текстов в рамках одного произведения.

Таким образом, «FINAL FANTASY» Pyrokinesis'a — это масштабный мультимодальный проект, который может мыслиться как ассамбляж семиотически различных текстов, которые, с одной стороны, реализуют единый сюжет, но, с другой, могут восприниматься автономно. Такому тексту скорее подходит определение объекта, как его понимают в рамках теории объектно-ориентированных онтологий: «В ООО “объект”... означает попросту все, что не может быть сведено либо возведено к чему-либо, то есть все, что превышает сумму своих составных частей, но не превышает суммы своих последствий для окружающего мира [4, с. 52]. При этом составляющие такого объекта могут мыслиться как самостоятельные объекты, обладающие автономией для самостоятельного функционирования в комму-

никации: любой объект — «одновременно часть другого объекта и самостоятельная целостность» [1, с. 35]. Вещи и зависят, и не зависят от своих составляющих.

Список литературы

1. *Богост И.* Чужая феноменология, или Каково быть вещью. Пермь : HylePress, 2019. 200 с.
2. *Доманский Ю. В.* Рок-поэзия: филологический ракурс. М. : Intrada, 2015. 272 с.
3. *Некрасова Е. Д.* К вопросу о восприятии полимодальных текстов // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 378. С. 45—48.
4. *Харман Г.* Объектно-ориентированная онтология: новая «теория всего». М. : Ад Маргинем Пресс, 2021. 272 с.
5. *Широков А. А.* Политика объяснения и стратегия описания Бруно Латура: как писать инфрарефлексивные тексты // Социологическое обозрение. 2019. Т. 18, № 1. С. 186—217.

**ЛИБРЕТТО ДЛЯ ГОЛОСОВ И ВОКОДЕРА:
АУДИОВИЗУАЛЬНЫЙ КОД ТЕКСТОВ РАЙНХАРДА ЙИРГЛЯ**

М. С. Потёмина

mpotemina@mail.ru

Балтийский федеральный университет им. И. Канта

Выявлены особенности идиостиля Райнхарда Йиргля. Идиостиль основан на принципах перформативности и аудиовизуальной деконструкции семантики художественного произведения. На материале прозаико-драматического текста «Мама Папа Зомби» (“Mama Papa Tsombi”) рассмотрено, как авторская система инновационного письма позволяет генерировать новые смыслы и анализировать общественные процессы. Интермедialность и интеграция различных аудиовизуальных средств в коммуникацию (в том числе между автором и читателем) превращает медиум из средства общения в еще одного субъекта интеракции.

Ключевые слова: *Р. Йиргль, семиотика, нарратив, метатекст, перформативность, современная немецкая литература*

В трилогии «Генеалогия убийства» (“Genealogie des Tötens”, 2002) известный деконструктор языка и литературных форм Райнхард Йиргль вынуждает читателя погрузиться в изучение свойств знаковых систем и их влияния на человеческую природу. Писатель наглядно показывает, как шрифт выступает не только инструментом передачи смыслов, но и механизмом изменения когнитивных структур сознания реципиента. Представление о языке как о целостном упорядоченном образовании, приводящем, по мнению писателя, к сужению смыслов и утрате семантической сложности, в трилогии вытесняется пер-

формативными элементами, которые можно обнаружить как в инсценировке письма, так и в полиперспективном театрализованном развертывании сценического действия.

Трилогия «Генеалогия убийства» Райнхарда Йиргля состоит из нескольких написанных в разное время текстов: «Клитемнестра Гермафродит» & «Мама Папа Зомби» (“Klitemnestra Hermafrodit” & “Mama Pappa Tsombi”), «MER — Остров Порядка» (“MER — Insel der Ordnung”) и «Кафр. Новости из разрушенной = жизни» (“Kaffer. Nachrichten aus dem zerstörten = Leben”) [2].

«Мама Папа Зомби» — вторая часть первой главы трилогии, которая представляет собой абсурдистское описание жизни маргинального семейства: отец-алкоголик часами просматривает видеокассеты с фильмами ужасов со своей четырехлетней дочерью Фине, которая не умеет говорить и знает всего три слова («мама», «папа», «зомби»); старшая сестра, одиннадцатилетняя Тине, пытается перенять поведенческие паттерны семьи, основанные на механизмах подавления личности, и однажды ночью убивает спящих родителей.

Текст «Мама Папа Зомби» с подзаголовком «Либретто для голосов с вокодером» (“Libretto für Stimmen u Vocoder”) [2, S. 178—810] привлекает внимание не только своим сюжетом, но и аудиовизуальным потенциалом. Текст графически оформлен так, что позволяет следить за симультанными высказываниями протагонистов, а дополнительные графические знаки (выделения, цифры, разные виды стрелок) как будто разделяют участников в пространстве и обозначают контуры их внешних и внутренних границ (или их отсутствия). Интеракцию часто дополняют или прерывают акустические сигналы (покашливания, икота, зевание и т. д.) [3, с. 127]. Внедрение различных технических средств (например, устройства синтеза речи вокодера) в межличностную коммуникацию превращает медиум из средства общения в еще одного субъекта интеракции. Он оказывает влияние на чувственное восприятие текста читателем и берет на себя функцию управления и структурирования читательским сознанием (рис. 1) [2, S. 174—175].

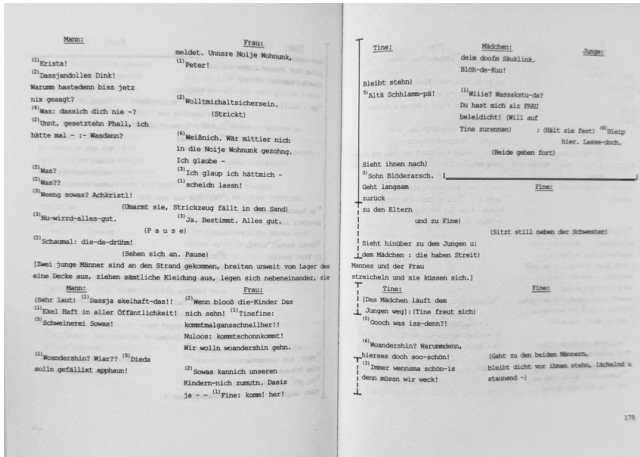


Рис. 1

В своем комментарии к тексту «Мама папа зомби» [2, S. 778—810] Йиргль подробно описывает принцип синхронизации, который оказывает большое влияние на его прочтение. Сплошная вертикальная линия обозначает разделение протагонистов на уровне пространства или географии. Она также может быть сигналом для реципиента и указывает на последовательность прочтения эпизодов (сначала текст с левой стороны от линии, затем текст с правой стороны, начиная сверху). Пунктирная линия, с одной стороны, указывает на морально-этическую границу между протагонистами (например, намеренное игнорирование сказанного или нежелание участвовать в разговоре), с другой — означает взаимосвязь частей по левую и правую сторону линии. Параллельно расположенные горизонтальные линии обозначают окончание роли внутри данного эпизода и используется, чтобы позволить одной или нескольким фигурам покинуть сцену.

Методология синхронного текста имеет упрощенный психологический эффект, который Йиргль называет «эффектом послесвечения» [2, S. 779]. Если реципиент читает сначала левую, а затем правую часть текста, он обнаруживает что «теперь

текст, прочитанный первым, автоматически «загорается» при чтении нового текста, то есть принцип синхронизации, по словам Йиргля, «обеспечивает возможность более реалистичного отображения реальных диалогов, в которых ни в коем случае не соблюдается благородный шаблон речи и ответов, присущий обычно печатной форме изображения» [2, S. 780].

Термин «либретто» в подзаголовке указывает на интердискурсивный характер йирглевского текста. Перед читателем — эксплицитное указание на необходимость учитывать при прочтении романа структурообразующие элементы текста музыкально-сценического произведения (подчиненность текста музыкальной композиции, лаконичность, чередование вокальных, танцевальных и музыкальных элементов, наложение одного текста на другой, большое значение придается фонетике и т. д.). В методе поливокальности, в чем-то близком к его авторскому методу текстовой синхронии, Йиргль привлекает возможность представить речь нескольких персонажей, шумы, жесты, события и т. д. в рамках одного и того же временного интервала. Йиргль подчеркивает, что в процессе моделирования художественного текста писатель может вполне продуктивно пользоваться многими музыкальными приемами: «Очевидно, что для создания драматического текста следует использовать все возможности, появляющиеся благодаря слиянию двух способов декламации — говорения и пения» [2, S. 781].

Несмотря на то что либретто является театральным жанром, оно представляет собой текст музыкально-драматического произведения, основу для последующего музыкально-театрального представления. Подзаголовок «Для голоса и вокодера» нивелирует исключительно драматическое прочтение текста. Благодаря вокодеру голос отделяется от человека — отчуждается и не является признаком его физического присутствия.

В своем комментарии Йиргль указывает на музыкальность некоторых пассажей и даже дает транскрипцию нескольким словам, придумывая буквенное обозначение для ситуаций, когда читающему необходимо во время проговаривания держать на одном уровне тот или иной тон на протяжении всего пассажа. В зависимости от того, какой из параметров несущего колебания изменяется, различают вид модуляции (рис. 2) [2, S. 780].

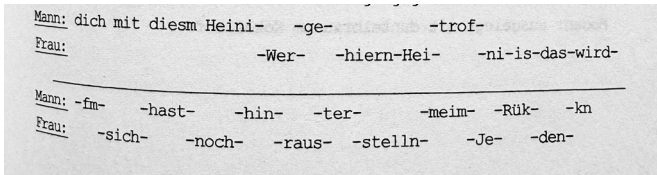


Рис. 2

Аффективный язык Р. Йиргля должен вызвать у читателя определенное физическое ощущение, обусловленное интенсивностью звука. Эффект звуковой волны создается благодаря определенным ритмическим меткам, которые в романе «Мама Паппа Зомби» появляются в форме так называемых слов-стимулов. Слова-стимулы важны для синхронного принципа, потому что они создают повод для формирования новой речевой ситуации (например, возражения заинтересованной стороны). Акустическими ритмическими параметрами обладают и физические реакции тела (кашель, прочистка горла, икота, отрыжка, чихание, зевота), которые также являются раздражающими звуковыми эффектами. Они не только создают более реалистичную атмосферу, в которую погружается читатель (реципиент), но и показывают, что речь определяется интенсивностью звука, и значение и смыслы следует искать не в семантике слов, а в музыкально-языковом выражении (рис. 3) [2, S. 793].

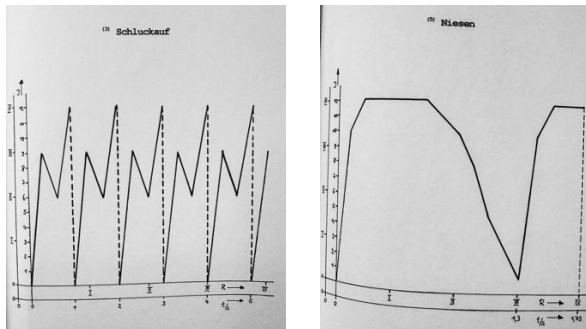


Рис. 3

Отмечая музыкальность языка Йиргля, исследовательница М. Демир считает, что текст писателя представляет собой «систему интенсификации языковых процессов» [1, S. 219], которые благодаря сложному отношению между обозначающим (звуковым) и обозначаемым (смысловым) аспектами перестают быть неподвижными и фиксированными.

Принцип синхронии и другие театральные элементы сближают трилогию с драмой, однако эпические элементы преобладают в произведении. Оформление текста затрудняет непосредственное в него погружение, так как вынуждает читателя учесть, расшифровать и перевести семиотические знаки в дополнительные смыслы. Художественный метод Йиргля, таким образом, тесно связан с авторской системой интонирования смыслов.

Список литературы

1. *Demir M. I.* Poetologie der Ränder. Kulturpoetische Dimension performativer Schreibverfahren in Reinhard Jirgls Genealogie des Tötens. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2016. 325 S.
2. *Jirgl R.* Genealogie des Tötens. München : dtv, 2010. 835 S.
3. *Потёмкина М. С.* Перформативный нарратив трилогии Райнхарда Йиргля «Генеалогия убийства» // Немецкоязычная проза: художественные и исследовательские практики XXI в. М. : ИМЛИ РАН, 2024. С. 115—128.

«ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ» КАК МЕТАФОРА «ЗНАЧИМОГО ОТСУТСТВИЯ» В ТЕКСТАХ РУССКОГО АВАНГАРДА

Л. А. Лучинина

ladalu31@mail.ru

Балтийский федеральный университет им. И. Канта

Тексты русского авангарда (как живописные, так и литературные) строятся на сходных концептуальных основаниях, к числу которых относятся отказ от предметности в изображении мира, установка на новаторство и экспериментальность в области формы и содержания и др. «Черный квадрат» К. Малевича рассматривается как символ нового беспредметного искусства и метафора «значимого отсутствия». В поэтических текстах русского авангарда подобные метафоры реализуются через структурные модели, в состав которых входят компоненты минус-субъект (ничто) и минус-пространство (пустота).

Ключевые слова: авангард, метафора, минус-прием, «Черный квадрат»

«Черный квадрат» Казимира Малевича традиционно воспринимается как центральное произведение русского живописного авангарда, ставшее революционным в своей области. Комментируя данный текст и репрезентированный в нем художественный метод, автор указывал: «...я преобразился в нуле форм и вышел за нуль к творчеству <...> Квадрат... Лицо нового искусства! <...> Исчезло все, осталась масса материала, из которого будет строиться новая форма» [8, с. 53]. Поиски новой формы в художественном творчестве выразились у К. Малевича в идее отказа от предметности в изображении мира. «Черный квадрат» — яркий пример реализации данной идеи, он представ-

ляет собой «нулевое» беспредметное пространство: несмотря на то что в этом пространстве «исчезло все» и, соответственно, оно могло бы быть заполнено новыми компонентами, оно остается пустым. Пространство «Квадрата» принципиально незаполняемо — для Малевича оно ценно тем, что заполнено *ничем* или *пустотой*.

Реализованная в данной картине и — в целом — в супрематической живописи художника идея значимости пустоты сопоставима с тем, что в литературоведении называется «минус-приемом» — значимым отсутствием того или иного элемента [7, с. 66]. Стремление к метафоризации такого минус-пространства, наполненного минус-объектами и минус-субъектами, сближает русский живописный авангард с поэтическим, в ряде текстов которого также представлены метафоры «значимого отсутствия» с компонентами *ничто* и *пустота*.

Первый компонент в стихотворениях поэтов-авангардистов может становиться ядром онтологических метафор, конструируемых в соответствии с базовой структурной моделью «феномен / идея — это сущность» (ср. «инфляция — это сущность» у Дж. Лакоффа и М. Джонсона [3, с. 50]). При традиционном подходе к осмыслению данной модели компонент метафоры, наделяемый признаками сущности, одушевляется, становится действующим субъектом. В поэтических текстах русского авангарда в этой позиции может оказываться минус-субъект — *ничто*; исходя из внутренней формы слова, *ничто* представляет собой отсутствие сущности; соответственно, структурная модель метафоры с данным компонентом может быть описана так: «отсутствие сущности — это сущность».

Реализация указанной структурной модели происходит в различных контекстах. Осмысление сущностной природы компонента *ничто* возможно при его сопоставлении с другим сущностным компонентом, например ««ничто» и «я», — ты мне внемли» [1, с. 428]. Компонент *я* в структуре метафоры и — шире — в поэзии обычно рассматривается как отражение субъектного начала, проявление персонального (человеческого) в тексте; оказываясь рядоположенным, компонент *ничто* также осмысливается как сущность, вероятно, обладающая челове-

скими или человекоподобными чертами, вследствие чего сопоставление компонентов *ничто* и *я* в силу их сходства оказывается возможным.

Также реализация рассматриваемой структурной модели онтологической метафоры может быть связана с использованием в отношении компонента *ничто* характеристик, традиционно приписываемых антропным субъектам, например «нас отразило властное ничто» [9]. Эпитет *властное*, использованный в отношении компонента *ничто*, становится стимулом для осмысления данного компонента в качестве сущности; в русском языке рассматриваемый эпитет в большинстве контекстов используется при описании характера человека в целом (напр., *властная женщина*, *властный руководитель* и т. п.) или отдельных его проявлений (напр., *властный взгляд*, *властный голос* и т. д.) — *властное ничто*, оказываясь в продолжении данного ряда, также осмысляется как человек или элемент человеческого бытия.

Метафоризация компонента *ничто* в поэтических текстах русского авангарда происходит и при реализации структурной модели «объект — это вместилище» [3, с. 55], например «провал, ведущий нас в ничто» [4, с. 78], «летят в ничто могучей стаей» [11, с. 237]. Традиционно «вместилище» в структуре данной метафоры осмыляется как нечто, представляющее собой замкнутое пространство, в представленных же контекстах в позиции «вместилища» оказывается *ничто*, в направлении которого осуществляется движение, при этом *ничто* закономерно рефлексировано как минус-пространство, у которого нет формы и границ, вследствие чего оно не может быть охарактеризовано как замкнутое. Конкретизируя базовую структурную модель метафоры для подобных поэтических контекстов, сформулируем следующую: «объект с отсутствующей замкнутостью — это вместилище (замкнутое пространство)».

В соответствии с указанной моделью в некоторых поэтических текстах русского авангарда метафоризируется и компонент *пустота*, также принципиально не обладающий замкнутостью, например «у входа в пустоту» [6, с. 160], «лишь мостом вздуваюсь над Невой в облачную пустоту» [5]. Отсутствие четких границ и формы феномена, описываемого как *пустота*, делает невозможным метафоризацию данного компонента и в соответ-

ствии с базовыми структурными моделями ориентационных метафор, которые предполагают обязательное обозначение и осмысление пространственных координат или компонентов пространства. В контекстах типа «Паря, точно палка себя, / Из точки пустоты, / Как палка пустоты...» [10, с. 381] осмысляемый через пространственные понятия точки и линии компонент *пустота* обнаруживает вариативность форм физического воплощения, диффузность границ, затрудняющую возможность рационального осмысления через пространственные категории.

При этом, выступая как минус-пространства, *ничто* и *пустота* могут осмысляться даже в рамках одной метафоры: «соседние пустынные — Пустыней НИЧЕГО» [2, с. 11], «...ничто — пух, перья, нежность, дым, / объема ящик, полный пустоты» [11, с. 237]. В данном контексте раскрывается оригинальная модель ориентационной метафоры, в которой пространство осмысляется не через описание отдельных компонентов или координат, а через осмысление их отсутствия: «*ничто* (отсутствие пространства) — это вместилище, наполненное *пустотой* (отсутствием компонентов пространства)».

В целом идея «значимого отсутствия» оказывается мотивирующей при конструировании большого количества метафор в поэтических текстах русского авангарда. «Черный квадрат» К. Малевича, осмысляемый как «нуль» художественного творчества, может быть соотнесен с компонентом *ничто*, выступающим как минус-субъект, «обнуляющий» в пространстве поэзии базовые структурные модели онтологических метафор, или с компонентом «пустота», через который выражается отсутствие пространственных координат в структурных моделях ориентационных метафор, реализуемых в поэтических текстах русского авангарда.

Список литературы

1. Бурлюк Д., Бурлюк Н. Стихотворения. СПб. : Академический проект, 2002. 584 с.
2. Игнатъев И. Эшафот Эго-Футуры. СПб. : Петербургский глашатай, 1914. 16 с.

3. *Лакофф Дж., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем. М. : Едиториал УРСС, 2004. 256 с.
4. *Лившиц Б.* Новая Голландия // Он же. Полутораглазый стрелец. Люди в пейзаже. Автобиография. Л. : Советский писатель, 1989. С. 77—78.
5. *Лившиц Б.* «Вот оно — ниспровержение в камень...» // Он же. Полутораглазый стрелец. Люди в пейзаже. Автобиография. Л. : Советский писатель, 1989. С. 91.
6. *Лившиц Б.* Искупление (фрагменты) // Он же. Полутораглазый стрелец. Люди в пейзаже. Автобиография. Л. : Советский писатель, 1989. С. 160—166.
7. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М. : Искусство, 1970. 384 с.
8. *Малевич К.* От кубизма и футуризма к супрематизму // Собр. соч. : в 5 т. М. : Гилея, 1995. Т. 1. С. 35—55.
9. *Хлебников В.* «Моих друзей летели сонмы...» // Собр. соч. : в 6 т. М. : ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. Т. 1. С. 363.
10. *Хлебников В.* «Пою, что палки бросает Перун...» // Собр. соч. : в 6 т. М. : ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. Т. 1. С. 381—382.
11. *Хлебников В.* Старые речи // Собр. соч. : в 6 т. М. : ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. Т. 2. С. 237—238.

КАК ПОКАЗАТЬ ВРЕМЯ:
ВИЗУАЛЬНАЯ ОПТИКА В «КИНЕМАТОГРАФЕ»
ЮРИЯ ЛЕВИТАНСКОГО

А. Н. Черняков

achernyakov@kantiana.ru

Балтийский федеральный университет им. И. Канта

Книга стихов Юрия Левитанского «Кинематограф» проанализирована с точки зрения того, как время, пространство и акт поэтического высказывания взаимодействуют в сложной системе взаимосвязей. Показано, что поэтическая задача Левитанского — визуализировать движение времени и одновременно зафиксировать этот процесс рефлексивно, создав эффект саморазвивающегося текста, соответствующего кинематографическим кодам. Установлено, что «Кинематограф» — это не только визуальный, но и метапоэтический эксперимент по фиксации времени и принципов его отображения в поэтическом языке.

Ключевые слова: Юрий Левитанский, визуальность, метатекстуальность, поэтическая грамматика, поэтический дейксис

Главные герои книги стихов Юрия Левитанского «Кинематограф» — это время (*темпоральность*), пространство (*визуальность*) и сам акт поэтического высказывания (*(мета)текстуальность*), вступающие друг с другом в сложное взаимодействие. Можно сказать, что поэтическая сверхзадача, которую решает Левитанский, — визуализировать движение времени и одновременно с этим рефлексивно зафиксировать сам этот процесс визуализации, создать эффект саморазвивающегося и самопоясняющего поэтического текста, *показать* — в

© Черняков А. Н., 2025

прямом иконическом соответствии кинематографическим кодам, заданным заглавием книги, — *время и акт высказывания о нем*.

Очевидную «хроноцентричность» поэтической позиции Левитанского репрезентирует система заглавий стихотворений, входящих в «Кинематограф». Темпоральная тематика в заглавии объединяет ряд стихотворений книги в четыре микроцикла, заглавия которых строятся по моделям: «*Время N (Фрагменты сценария)*» («Время слепых дождей», «Время улетающих птиц», «Время зимних метелей», «Время раскрывающихся листьев»), «*Воспоминанье о N*» («Воспоминанье об оранжевых абажурах», «Воспоминанье о костеле», «Воспоминанье о куске сала», «Воспоминанье о дороге» и др.), «*Сон о N*» («Сон о забытой роли», «Сон о рояле», «Сон о дороге», «Сон об уходящем поезде») и, наконец, «*Как показать N*» («Как показать лето», «Как показать осень», «Как показать зиму», «Как показать весну»). При этом темпоральная тематика при образовании микроциклов последовательно вступает в корреляцию с метатекстуальной оптикой, связывая микроциклы «Время N (фрагменты сценария)» и «Как показать N» в пары, соответствующие описываемым временам года. Такая регулярная тематическая бинарность дополнительно показывает близость темпоральности, визуальности и (мета)текстуальности как семантических констант книги. Рассмотрим подробнее некоторые аспекты поэтики «Кинематографа», реализующие данную установку.

1. Художественный мир стихотворений микроцикла «*Как показать N*» поражает своей почти осязаемой *вещностью*. По наблюдениям В. Н. Топорова, «измерение вещью» есть один из основополагающих признаков мифопоэтического представления о пространстве, когда пространство «не предшествует вещам, его заполняющим, а наоборот, конституируется ими» [2, с. 462]. Тем интереснее, что у Левитанского вещь, на первый взгляд репрезентирующая пространственность (ср., напр., визуализацию пространства города через узнаваемые бытовые детали в «Как показать лето»: «*Фонтан в пустынном сквере будет сух, / и будет виться тополиный пух, / а пыльный тополь будет*

неподвижен. / И будет на углу продажа вишен, / торговля *квасом* / и обмен *монет*» [1, с. 25]¹), последовательно становится индексальным означающим *времени*.

В поэтике «Кинематографа» четко прослеживается метонимическая установка, согласно которой временной отрезок может быть репрезентирован через детали объектного мира, выступающие его устойчивыми атрибутами. К примеру, в стихотворении «Как показать осень» метонимиями осени становятся *вторые рамы, шелестящая листва, дождь, надпись «Осторожно, листопад!»*, *костры из листьев* и т. д. В визуальном эффекте смены крупных и общих планов читатель буквально *видит* смену ранней осени («Не вставлены еще *вторые рамы*, / и тополя бульвара за окном / еще монументальны, как скульптура») временем начинающегося листопада («и, предваряя близкий листопад, / *листва* зашелестит, как партитура, / и *дождь* забарабанит невпопад...»), а «надпись “Осторожно, листопад!”», которая воспринимается «как набат, / внезапно загудевший на пожаре», становится своего рода «триггером» для буквализации поздней осени в картине сожжения листьев: «И тут *мы впрямь увидим* на бульваре / *столбы огня*. / Там будут *листья* жечь» («Как показать осень», 48—49). Изображаемое Левитанским время, таким образом, наполняется визуальными образами и формирует оптику читательского восприятия текста — не просто фигуративную, но и сенсорную.

Далее, означающими времени, по Левитанскому, становятся пространство и вещь в этом пространстве. В «Кинематографе» время получает почти мифологическую природу: оно не существует как некое абстрактное «время», которое можно измерять столь же абстрактным «календарем», — оно есть прежде всего устойчивый и узнаваемый набор деталей, идентифицирующих тот или иной отрезок календарного цикла. Это «опредмечен-

¹ Далее тексты из книги стихов «Кинематограф» цитируются по данному изданию с указанием в круглых скобках названия стихотворения и номеров страниц. Курсив и подчеркивания во всех цитатах наши. — А. Ч.

ное» и тем самым «визуализированное» время попадает в поле авторской креации, становясь объектом описания и запуская механизмы метапоэтической рефлексии.

Одним из показательных примеров такой установки является стихотворение «Как показать зиму», где цикл жизни новогодней елки — это одновременно и образный ряд, позволяющий «показать зиму», и метатекстуальная тема, раскрывающая механизмы этой репрезентации. Начиная стихотворение с показательного многоточия, задающего эффект не начинающегося, но продолжающегося высказывания («...но вот зима»), поэт вводит каузатив «и чтобы ясно было, / что происходит действие зимой», тем самым формируя сильное поле метапоэтической коммуникации с читателем, направление рецепции которого он задает и координирует. Это достигается за счет тонкой игры с поэтикой грамматического времени: формы будущего времени, сопровождаемые операторами последовательности «сначала», «затем», «наконец», дают эффект двойственности, когда высказывание, *грамматически* реализованное в плане будущего времени, *семантически* прочитывается как сообщение об актуальном действии, совершаемом «здесь и сейчас», ср.: «Итак, / я покажу сперва балкон, / где мы увидим елочку стоящей / <...> / Затем я покажу ее в один / из вечеров / рождественской недели... / <...> / И наконец, / я покажу вам двор, / где мы увидим елочку лежащей / среди метели, медленно кружащей / в глухом прямоугольнике двора («Как показать зиму», 77—78).

2. Экспериментируя с поэтикой саморазвивающегося и саморепрезентирующего текста (вербального текста ↔ кинотекста), Левитанский в «Кинематографе» буквально *показывает* читателю, как этот текст сделан. В стихотворениях микроцикла «Время N (фрагменты сценария)» такая метапозиция задается уже самим заглавием. Двойственность субъекта речи, который в этих стихотворениях представлен и как действующее лицо, и как метанаблюдатель, участвующий в «сюжете» и одновременно творящий его, тематизируется в стихотворении «Вступление в книгу»: «Кем написан был сценарий? Что за странный фантазер / этот равно гениальный и безумный режиссер? / <...> / И, участвуя в сюжете, я смотрю со стороны, / как текут мои мгновенья, мои годы, мои сны» («Вступление в книгу», 5—6).

В репрезентации «фрагментов сценария» особая роль отводится лексическим и грамматическим средствам визуализации описываемого, прежде всего сильному пространственному дейксису, ср.: «*Вот* начало фильма. / Дождь идет. / Человек по улице идет. / <...> / *А навстречу* женщина идет. / Никогда не видели друг друга. / *Вот* его глаза. / Ее глаза. / *Вот* они увидели друг друга / <...> *Вот* они под сводами вокзала» («Время слепых дождей (Фрагменты сценария)», 7—8), «И уходит, / медленно уходит / *вдаль* береговая полоса, / *и мы видим сверху* — / с самолета, / с вертолета, / с птичьего полета — / по бескрайней выжженной пустыне / *маленькая женщина* идет» («Время улетающих птиц (Фрагменты сценария)», 37), «Человек звонит из автомата, / женщина звонит из автомата, / *вот* его глаза, / ее глаза — / два бездонных, / два бессонных круга» («Время зимних метелей (Фрагменты сценария)», 62).

Интересно обратить внимание на то, что *вот* в русском языке обладает дейктической многозначностью: располагая богатой грамматической омонимией, оно способно среди прочего выступать как маркер пространства («Вот моя деревня, вот мой дом родной») либо как индекс последовательности действий и/или смены событий («Вот я и пришел»). В текстах «Кинематографа» такая многозначность становится дополнительным средством создания семантической неоднозначности: в вышеприведенных примерах крайне сложно растолковать пространственную и временную дейктичность *вот*. Перед нами постоянная смена планов, буквально игра на комбинации «фигуры» и «фона», создающая визуальную пластичность образов и сопровождающую их динамику событий, в которые эти образы вовлечены в развивающемся «сценарии».

3. Сквозной темой «фрагментов сценария» становится авторская рефлексия над процессом письма и иконическая репрезентация саморазвития текста-«сценария». Левитанский задает ситуацию авторского незнания, «пред-угадывания» сценария, с тем чтобы стихотворения микроцикла преодолевали подобное «неведение» и становились этапами развертываемого в «Кинематографе» нарратива: «*Я не знаю*, / что он ей сказал, / и не знаю, / что она сказала, / <...> / *Что же будет дальше?* / Будет море. / Будет радость / или будет горе — / *это мне неизвестно*

*пока. / <...> / А сюжет живет во мне и ждет, / требует раз-
вития, / движенья. / Бьюсь над ним / до головокруженья, / но
никак не вижу продолженья. / Лишь начало вижу...» («Время
слепых дождей (Фрагменты сценария)», 8).*

Обратим внимание на семантическую двойственность глагола *показать*, занимающего сильную позицию в заглавиях стихотворений данного микроцикла. Этот глагол вводит в семантическое пространство книги стихов одновременно и *визуальные* («показать» как «дать увидеть, представить для разглядывания, рассматривания»), и *вербальные* («показать» как «изобразить, копируя кого-, что-л., подражая кому-, чему-л.», «изобразить в художественном произведении») коды, первые из которых репрезентируют кинематографическую, а вторые — метатекстуальную топику.

Особая роль в поэтической грамматике «Кинематографа» отведена глагольным формам будущего времени. Парадокс будущего времени определяется тем, что, будучи одним из средств выражения плана *реальной* модальности, оно сообщает о том, что *еще не случилось* и случится *лишь вероятно*, как об обязательном, неизбежном — в «Кинематографе» это создает эффект мысленно (вос)производимой картины времени года, которая одновременно становится индексальным знаком *любого* лета (осени, зимы, весны).

Так, в стихотворении «Как показать весну» поставленные в форму будущего времени глаголы, связанные с семантическим полем визуальных репрезентаций *resp.* поэтического творчества, подчиняют себе все развертывание текстового пространства. Левитанский создает парадоксальный эффект «перформативности в будущем времени», конфликтный грамматике перформативных высказываний как таковой, но располагающий мощным (мета)поэтическим ресурсом. Грамматика будущего времени, относящая действие «вперед» относительно акта речи, при учете семантического «двоения» текста означает акт речи «здесь и сейчас», который, однако, вводится не речевыми, а иными по семантике глаголами, ср.: «Я *покажу* сначала некий дом / и множество закрытых еще окон. / Потом из них я *выберу* одно / и *покажу* одно это окно, / но крупно...» («Как показать весну», 104). Рефлексия о *текстотворчестве* неза-

метно метаморфозирует в рефлексию о *миротворчестве*, а «как бы изображаемая» картина весеннего дня объективизируется, отчуждается от процесса творчества и получает саморазвитие: «Но тут я на стекло плесну воды, / и женщина взойдет на по-
доконник / и станет мокрой тряпкой мыть стекло, / и станет
проступать за ним сама / и вся в нем, / как на снимке, / прояв-
ляться» («Как показать весну», 104).

Можно сказать, что стихотворение «Как показать весну» стягивает воедино основные черты поэтики «Кинематографа». Поддерживая «кинематографическую» оптику первого стихотворения («Вступление в книгу»), создание поэтического текста о весне — как визуализация картины весны — метафоризируется здесь в образе проявляющегося негатива. Авторское «я», приступающее к созданию текста о том, как время (весна) может быть репрезентировано через свои метонимические детали и события (мытью окна), «плеснув воды на стекло», внезапно сливается сначала с изображаемым — женщиной, моющей окно, — а затем и с реципиентом, совместно с которым видит «город чистых окон» («*И мы увидим город чистых окон*»). И все это реализуется в некоем парадоксальном грамматическом будущем, которое — если учесть тематику стихотворения и развитие его поэтических образов — приобретает черты «будущего в настоящем».

Подвижность точек зрения и планов, полисюжетность, внутренняя динамика образа — благодаря их единству в «Кинематографе» достигается максимальный эффект погружения читателя в иконическую репрезентацию кинонарратива и одновременно — в авторское сознание, творящее поэзию о кино.

Список литературы

1. Левитанский Ю. Д. Кинематограф: Книга стихов. СПб. : Фонд русской поэзии, 1994. 111 с.

2. Топоров В. Н. Пространство и текст // Из работ московского семиотического круга. М. : Языки русской культуры, 1997. С. 455—515.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ДИСКУРС: ЗНАКИ, КОДЫ, СМЫСЛЫ

ГЕНЕЗИС ГЕШТАЛЬТА УБИЙЦЫ В РОМАНЕ ТЕОДОРА ДРАЙЗЕРА «АМЕРИКАНСКАЯ ТРАГЕДИЯ»

М. А. Баранов

barmysh21@yandex.ru

Балтийский федеральный университет им. И. Канта

Раскрыта психологическая трансформация Клайда Гриффитса в романе Теодора Драйзера «Американская трагедия» через концепцию незавершенного гештальта Ф. Перлза. На материале текста показано, как навязчивая мечта о богатстве, подменяя реальность, ведет героя к нравственной дезинтеграции и преступлению. Особое внимание уделено защитным механизмам протагониста (проекции, рационализации и отрицанию), которые усугубляют его отчуждение от реальности.

Ключевые слова: Теодор Драйзер, «Американская трагедия», гештальт-психология, незавершенный гештальт

Введение

В образе протагониста «Американской трагедии» — Клайда Гриффитса — Теодор Драйзер создал не просто жертву социальных обстоятельств, а сложный психологический случай, где личностная катастрофа становится следствием внутренних конфликтов. Гештальт-подход Фредерика Перлза позволяет увидеть, как механизмы незавершенных потребностей (постоянно откладываемых, но не прожитых до конца), искаженного

© Баранов М. А., 2025

контакта с реальностью и подавленной агрессии формируют траекторию падения героя — от первых наивных амбиций до фатального решения.

Психологические интерпретации образа Клайда Гриффитса традиционно фокусируются на конфликте между бессознательными импульсами и социальными нормами [1; 6]. Более перспективными представляются исследования, раскрывающие социальную природу его амбиций через усвоенные модели классового поведения [7; 8], хотя и они сохраняют детерминистскую трактовку личности. Критика методологического редукционизма [3; 9] обнажает ключевую проблему — невозможность в рамках существующих подходов объяснить процессуальную природу конфликта. Это создает теоретическую основу для принципиально иного анализа, рассматривающего трагедию как последовательность прерванных циклов взаимодействия с реальностью.

В данном исследовании предлагается адаптация клинических принципов гештальт-терапии для анализа литературного текста, в частности — через изучение того, как нарративная структура отражает процессы сопротивления осознанию. Конкретно рассматривается, как композиционные особенности романа моделируют процесс постепенного разрушения контакта персонажа с реальностью. Такой анализ подтверждает, что Драйзер художественно воплощает центральный парадокс гештальт-терапии: чем последовательнее игнорируется осознание конфликта, тем неразрешимее он становится.

Фиксированный гештальт «американской мечты» и защитные механизмы

Перлз определял гештальт как целостный цикл взаимодействия организма со средой, где незавершенные потребности продолжают бессознательно влиять на поведение [4, с. 5—9]. В случае Клайда Гриффитса — юноши из бедной религиозной семьи, мечтающего вырваться из нищеты, — эта теория

находит трагическое подтверждение. Его судьба определяется болезненной фиксацией на открытом гештальте социального успеха, превращающемся в навязчивую идею.

При первом посещении особняка Гриффитсов герой переживает острый диссонанс между окружающим лоском («Какая красота! Какая роскошь!») и собственной обделенностью («А его родители так несчастны, так бедны») [2, с. 229—230]. Перлз отмечает, что подобная фиксация нарушает естественный баланс между осознаваемой «фигурой» (в данном случае — достатком) и ее «фоном» [4, с. 8]. Для Клайда, выросшего в лишениях, богатство становится навязчивой доминантой, полностью искажающей восприятие реальности.

Эта динамика особенно явно проявляется во время званого ужина у Гриффитсов. Восхищение Клайда «прекрасной мебелью», «стенными часами» и «пышными коврами» [2, с. 262] соседствует с болезненным осознанием своей исключенности. Как поясняет Перлз, подобное состояние представляет собой классический «невротический круг», где невозможность удовлетворения потребности лишь усиливает навязчивую фиксацию на ней [5, с. 83].

Драйзер демонстрирует, как незавершенный гештальт подменяет всю систему ценностей Клайда. Его восклицание «Великолепно — быть сыном богатого человека!» [2, с. 267] свидетельствует о редукции личности к единственной навязчивой идее. Постепенно эта фиксация на недостижимом идеале полностью разрушает связь героя с действительностью, предопределяя его роковой выбор.

Столкнувшись с необходимостью женитьбы на Роберте, Клайд активирует ключевые защитные механизмы, описанные Перлзом. Его реакция — смесь паники и отрицания («Это означало бы полный крах») [2, с. 502] — демонстрирует конфликт между внешним давлением и внутренним сопротивлением, где агрессия не находит конструктивного выхода. Подобное подавление неизбежно ведет к проекции [5, с. 208], что проявляется в переносе вины на Роберту («У нее есть возможность идти своей дорогой» [2, с. 568]), рационализация и последующее отрицание («Он ведь не убил ее» [2, с. 602]) завершают процесс распада контакта с реальностью.

Распад контакта с реальностью

Сцена убийства Роберты — ключевой момент в процессе полного распада контакта Клайда с реальностью. Его действия представляют собой классический пример нарушения цикла «организм-среда» по Перлзу: вместо осознанного выбора — хаотичная реакция, где «нечаянный удар» [2, с. 601] предшествует осмыслению. Фрагмент иллюстрирует перлзовский тезис о том, что «прерывание организмического цикла достигается посредством мышечных сокращений» [5, с. 60]: герой буквально теряет контроль над собственным телом, что проявляется в конвульсивных движениях.

Особенно показателен внутренний монолог Клайда после опрокидывания лодки. Его рассуждение «Не об этом ли ты думал...?» [2, с. 601] демонстрирует феномен проекции, описанный Перлзом как «бессознательное явление», когда человек отказывается идентифицироваться с собственными намерениями [5, с. 208]. Парадоксально, но именно в момент физического контакта с реальностью Гриффитс полностью уходит в мир ментальных конструкций, где смерть Роберты интерпретируется как «несчастный случай» [2, с. 602].

Последующее поведение героя — попытки скрыть улики, рационализация — подтверждает тезис Перлза о том, что «незавершенные ситуации накапливаются в нашей системе» [5, с. 60]. Даже в финале романа, перед казнью, Клайд сохраняет этот разрыв между декларируемым («Я умираю покорно») и истинным («Так ли?») [2, с. 1015] — он так и не восстанавливает контакт с реальностью до самого конца.

Выводы

Трагедия Клайда Гриффитса развивается по законам незавершенного гештальта: фиксация на недостижимом идеале богатства, подмена реальности проекциями и последующий распад контакта с миром формируют патологическую структуру «убийцы». Особую ценность для дальнейших исследований представляет детальный анализ нарративных стратегий Драйзера, позволяющих передать эту динамику на уровне компози-

ции и стиля. Применение гештальт-подхода открывает новые возможности для интерпретации не только «Американской трагедии», но и других произведений писателя.

Список литературы

1. *Гайфуллина А. Л.* Психологический портрет Клайда Гриффитса в романе Теодора Драйзера «Американская трагедия» через призму фрейдизма // Информационная эпоха: новые парадигмы культуры и образования : сб. науч. ст. СПб. : Центр науч.-произв. технологий «Астерион». 2023. С. 181—187.
2. *Драйзер Т.* Американская трагедия / пер. с англ. Н. Галь, З. Вершининой. М. : АСТ, 2021. 1024 с.
3. *Морозкина Е. А.* Вопросы психологии бессознательного в творчестве Теодора Драйзера и Шервуда Андерсона // Вестник ВЭГУ. 2008. № 1 (33). С. 131—144.
4. *Перлз Ф., Хефферлин Р., Гудмэн П.* Опыты психологии самопознания : практикум по гештальт-терапии. М. : Академический проект, 2022. 273 с.
5. *Перлз Ф. С.* Эго, голод и агрессия. М. : Смысл, 2020. 358 с.
6. *Babakir K. K.* The sizzling of desire: A psychoanalytic study of Clyde's character in *An American Tragedy* // Journal of Raparin University. 2021. Vol. 8, № 4. P. 628—634. doi: 10.26750/Vol(8).No(4).Paper27.
7. *Michaels W. B.* An American tragedy, or The promise of American life // Representations. 1989. Vol. 25. P. 71—98. doi: 10.2307/2928468.
8. *Niaz A., Stanikzai S. M., Sahibzada J.* Review of Freud's psychoanalysis approach to literary studies // American International Journal of Social Science Research. 2019. Vol. 4, № 2. P. 35—44.
9. *Zhu J., Bao Y.* Analysis on the character of Clyde in *An American Tragedy* by tripartite personality structure theory // Theory and Practice in Language Studies. 2012. Vol. 2, № 12. P. 2556—2560.

ХОРРОР-ДИСКУРС В РОМАНЕ «ЭМПУЗИОН» ОЛЬГИ ТОКАРЧУК

М. О. Жирова-Лубневская

mashazi11@mail.ru

Балтийский федеральный университет им. И. Канта

Роман «Эмпузцион. Природолечебный ужастик» (2022) Ольги Токарчук отсылает к произведению Томаса Манна «Волшебная гора» и представляет собой значимый вклад в жанр хоррора в литературе. В статье показано, как Токарчук пытается переосмыслить роман Манна с феминистской точки зрения. Текст рассматривается сквозь призму хоррор-дискурса. В романе Токарчук исследует проблемы мизогинии в обществе через призму мифологических образов эмпуз и топоса курортного санатория. Писательница фокусирует внимание на различных проявлениях страха, используя специальные визуальные инструменты — интерфейсы для коммуникации с читателем.

Ключевые слова: хоррор, дискурс, Токарчук, «Эмпузцион»

Польская писательница Ольга Токарчук вскоре после награждения (за 2018 год) и получения (в 2019 году) Нобелевской премии по литературе опубликовала роман «Эмпузцион. Природолечебный ужастик» [1].

Для Токарчук жанр хоррора не является чем-то новым, но после детективного триллера «Веди свой плуг по костям мертвых» роман «Эмпузцион» заслуживает внимания, особенно в контексте дискурса «хоррор».

Хоррор (от англ. *horror* «ужас, отвращение») — это жанр литературы и кино, который стремится вызвать страх у слушателей, читателей и зрителей, погружая их в напряженную атмосферу кошмара, передавая эффект «саспенс» (от англ. *suspense* «тревога ожидания, неопределенность»). Хоррор и ужасы пер-

© Жирова-Лубневская М. О., 2025

воначально использовались авторами для описания важнейшей стороны религиозного опыта, связанной с переживанием таинственного и устрашающего божественного присутствия. Позже этот жанр получил популярность в готическом романе. В начале XX века к хоррору обратились режиссеры немого кино, в особенности Ф. В. Мурнау (его кинокартина «Носферату, симфония ужаса»), а начиная с 1930-х годов хоррор становится изобразительным средством раннего звукового Голливуда.

В контексте заданной темы мы рассматриваем хоррор в дискурсивном ключе, где цель хоррор-дискурса — передача состояния саспенса, ощущения переживания или страха от автора к реципиенту. Участниками хоррор-дискурса могут выступать, например, рассказчики-слушатели, авторы-читатели. Передача саспенса у Токарчук в этом романе происходит путем внушения суггестивного воздействия на читателя.

Д. Винтер отметил, что хоррор — это эмоция, «культурно» выведенная в рамках литературных традиций: «Хоррор это не жанр, как мистерия, научная фантастика или вестерн. <...> Это эмоция» [2]. Эту мысль подтверждает и классик хоррора С. Кинг, считающий ужас лучшей эмоцией. А. А. Кибрик говорит о значении многообразия каналов передачи информации в процессе коммуникации [3]. Среди примеров реализации хоррор-дискурса он выделяет в частности, художественные произведения — рассказы, романы, стихотворения (в виде как печатных изданий, так и аудиокниг).

Ключевым концептом хоррор-дискурса выступает страх, только не архаический, сидящий глубоко в природе чувства, а, скорее, продукт литературных произведений в жанре ужасов.

Роман Токарчук «Эмпузион» в критической и пародийной форме отсылает к роману Томаса Манна «Волшебная гора», опубликованному в 1924 году. Можно сказать, что Токарчук «переписывает» роман Манна, но с феминистской точки зрения. Вместо Давоса Токарчук переносит действие на курорт Гёрберсдорф (сегодня Соколовско / Sokolowsko), расположенный в Нижней Силезии, а главный герой — Мечислав Войнич, студент факультета водоснабжения и канализации Львовского политехнического института, приехавший сюда в сентябре 1913 года, подобно Гансу Касторпу лечится от симптомов ту-

беркулеза. Действие происходит в гостевом доме «Опица», где встречаются гости из разных уголков Европы (от Кёнигсберга до Бреслау, от Берлина до Львова). В центре повествовательной линии — пациенты-мужчины туберкулезного санатория, обсуждающие «женский вопрос» в Гёрберсдорфе.

На курорте часто случаются внезапные смерти. Каждый год без особой причины одного мужчину разрывают на куски в лесу недалеко от Гёрберсдорфа. Согласно силезской легенде, все женщины деревни бежали в леса после охоты на ведьм в XVII веке и не вернулись. Души этих женщин превратились в эмпузы, и каждый ноябрь они выбирают для мести новую жертву среди гостей курорта. Таким образом, в романе отражены две действующие силы: *эмпузы* — в греческой мифологии женщины-демоны, которые питаются мужской кровью, как вампиры; *симпозиум* — в нем участвуют исключительно пациенты-мужчины, среди которых широко распространено согласие только по одному вопросу — о неполноценности женщин. Самодовольные герои говорят о женщинах фразами, наполненными крайним шовинизмом. О чем сама Токарчук упоминает в примечании своего романа (*nota autorska*) [1, s. 395], где перечисляет многих великих людей с мизогиническими взглядами на женщин и их место в мире — Августин, Берроуз, Дарвин, Ницше, Сартр, Фрейд, Шекспир, Шопенгауэр и другие поэты и мыслители. Причем персонажи романа дискутируют на эти темы под воздействием грибной настойки *Schwärmerei* (нем. «мечта, восторг»), после чего у них появляются галлюцинации, что влияет на их восприятие реальности. В какой-то момент романа грибы выступают в роли рассказчика.

Чтение этой книги уместно начать с изучения ее весьма содержательного графического оформления. На обложку романа помещен рисунок иллюстратора Иоанны Консехо (Joanna Concejó) — на переднем плане изображен круг мужчин, держащихся за руки, за которым открывается вид на поселение в горной долине. Книга иллюстрирована открытками деревни-курорта, созданными еще до Первой мировой войны.

Необычная повествовательная перспектива сразу вовлекает читателя в заговорщическую роль наблюдателя: он как будто иногда становится частью сущности, которая исчезает «через

дымоход» или «в щель между обшивками» и снова видит всю сцену с другого ракурса. Как будто воображаемая камера читателя заняла такое положение, чтобы «смотреть вниз издали, с высоты». Чувствительный Войнич также явно испытывает присутствие этого «нечеловеческого» наблюдателя.

В романе можно встретить многочисленные приемы, характерные для хорроров. Их использование помогает создать в романе зловещую атмосферу и вызвать у читателя чувство страха и тревоги. Токарчук использует знакомые «ингредиенты» для читателя или зрителя кинематографического жанра хоррор — таинственных старух, грозных селян, странное поведение в гостевом доме, необъяснимые звуки с чердака и постепенное осознание того, что не все в санатории умирают от своей болезни. Приехав в санаторий, Войнич обнаруживает на обеденном столе мертвое тело жены владельца гостевого дома [1, s. 39—40]. Также примечательно, что любимым блюдом туберкулезных больных является нечто под названием «Ангстел» (нидерл. Angstel «страх, ужас»), приготовленное из сердец испуганных кроликов [1, s. 331].

Для создания кинематографического хоррора разработаны специальные визуальные инструменты — интерфейсы, обеспечивающие коммуникацию со зрителем. Существует ли аналогичный литературный интерфейс? В нашем понимании литературный интерфейс — это набор «инструментов» автора, который позволяет читателю взаимодействовать со смыслами, заложенными в тексте. Литературный текст по сути своей является целевым средством генерации замысла. Мы читаем произведение, устанавливаем связи, читаем другие произведения, рефлекслируем. Так текст продолжает жить. Но для этого необходимо освободить место для читателя, чтобы он мог создавать собственные ассоциации и делать собственные выводы. Ирония, двусмысленность, амбивалентность — все это создает необходимый разрыв между автором и читателем, который порождает пространство для смысла.

Роман Ольги Токарчук позволяет взглянуть на идеи и смыслы «Волшебной горы» по-новому. Томас Манн создал в своем романе мир, безразличный к реальным желаниям и потребностям женщин, поскольку такова была единственная парадигма

культуры, в которой он вырос. Токарчук рассуждает с несколько иной позиции. Ее роман, безусловно, мог бы быть чем-то большим — например, реконструкцией современных проблем, связанных с переосмыслением гендера и социальных отношений. Тем не менее Токарчук заставляет читателя пересмотреть классические произведения через призму современных реалий.

Список литературы

1. *Tokarczuk O.* Empuzjon. Horror przyrodoleczniczy. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2022. 400 s.
2. *Winter D. E.* Horror of the '60s,'70s,'80s. URL: <http://toomuchhorrorfiction.blogspot.ru/2011/08/prime-evil-edited-by-douglas-e-winter.html> (дата обращения: 11.05.2025).
3. *Кибрик А. А.* Мультимодальная лингвистика: видеолекция. URL: <http://postnauka.ru/video/6609> (дата обращения: 12.05.2025).

**ЧТЕНИЕ И АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА
НА ЗАНЯТИЯХ ПО СТИЛИСТИКЕ
В ГРУППАХ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ-ЛИНГВИСТОВ**

В. В. Зубченко

VZubchenko@kantiana.ru

Балтийский федеральный университет им. И. Канта

Предложен анализ художественного текста как вид учебной деятельности на занятиях по стилистике в группах китайских студентов-лингвистов, обучающихся на старших курсах. Представленный алгоритм работы с аутентичным текстом способствует более глубокому усвоению учащимися языкового материала и успешности его дальнейшего практического применения. Отмечено, что чтение художественного текста, целью которого является оценка прочитанного в результате понимания содержания текста, позволяет иностранным студентам не только познакомиться с эстетически значимой русской речью, но и получить представление о фрагменте отображенной в тексте культуры нашей страны. Соотнося позицию автора текста с собственным жизненным опытом, студенты развивают аналитическое мышление, учатся вдумываться в прочитанное и высказывать о нем свое мнение.

Ключевые слова: чтение как вид речевой деятельности, чтение художественного текста, анализ текста, методика преподавания РКИ, продвинутый этап обучения, стилистика

Чтение является одним из основных видов речевой деятельности при изучении иностранных языков. В полной мере овладев навыками чтения, инофоны могут получать новую инфор-

мацию, расширять словарный запас, совершенствовать навыки правописания, развивать аналитическое мышление, знакомить с культурой страны изучаемого языка.

К настоящему времени специалистами в области РКИ (русского как иностранного) разработано большое количество учебных и методических пособий, посвященных работе с текстами на разных этапах обучения и по различным направлениям подготовки.

С методической точки зрения в практике преподавания РКИ тексты делятся на *учебные* и *аутентичные*, то есть адаптированные и неадаптированные (с сохранением исходного, авторского содержания текста) [4, с. 19—20].

Отбор материалов для чтения в первую очередь определяется целями обучения, дидактическими задачами изучаемых дисциплин и контингентом обучающихся. В то же время преподаватели-практики учитывают, что важную роль в подборе текстов для чтения играет их стиль и жанровая принадлежность, обуславливающие особенности каждого текста.

Художественному стилю присущи образность, эмоциональность, смысловая многоплановость, которые свойственны разнообразным жанрам — рассказам, романам, пьесам, стихотворениям и др. [3, с. 69—71]. Как правило, язык художественной литературы используется для того, чтобы передать авторское отношение к изображаемому, «в нем максимально реализуется одно из свойств общенационального языка: быть носителем образной, эстетической информации» [5, с. 37]. Художественный текст рассматривается и «как форма обращения к миру, т. е. как коммуникативная единица, в которой, в свою очередь, моделируется определенная коммуникативная ситуация; и как частная динамическая система языковых средств» [6, с. 4].

Именно поэтому художественные аутентичные тексты представляют для инофонов наибольшую сложность. Понимание неадаптированных текстов художественной литературы может быть затруднено в первую очередь потому, что в них содержится большое количество незнакомой иностранцу лексики (в том числе устаревших слов, неологизмов, эмоционально окрашенных единиц и т. п.). Кроме того, в нем могут встречаться сложные синтаксические конструкции, также незнакомые чи-

тающему. Даже сама тема текста может оказаться не близкой учащемуся в связи с культурными различиями стран или с его недостаточным жизненным опытом. Все это в совокупности затрудняет понимание текста в целом [1, с. 28].

Учитывая представленную специфику текстов художественного стиля, на занятиях по стилистике следует предварительно готовить иностранных учащихся к их чтению и восприятию. Необходимо объяснить, что художественный текст специалисты определяют как коммуникативную единицу, средство общения на данном языке, которое реализует не только коммуникативную, но и эстетическую функцию [4, с. 26]; что смысловая глубина и информационная насыщенность художественного текста связаны прежде всего со способностью языка художественной литературы «приращивать» новые смыслы в контексты [5, с. 39]. В связи с такой смысловой глубиной художественного текста его чтение является одновременно и общением, и познанием, развивающим как коммуникативный, так и когнитивный аспекты личности читателя [4, с. 31].

При подборе аутентичных художественных текстов для изучающего чтения в иностранной аудитории преподавателю необходимо учитывать разносторонние факторы. Во-первых, субъектные, связанные с аудиторией — это возрастные особенности воспринимающих текст, их национальная принадлежность, интересы реципиентов, их читательский и жизненный опыт [2, с. 12]. Во-вторых, объектные, связанные с изучаемым материалом: выбранный текст по величине и языковому наполнению должен соответствовать этапу обучения, он должен по возможности иметь понятную смысловую структуру и «читаемые подтексты». Это значит, что количество незнакомых слов в нем не должно превышать 5—7 % от общего объема.

Занятия по стилистике с китайскими студентами-лингвистами старших курсов предполагают изучение функциональных стилей речи — разговорного, официально-делового, научного, публицистического и художественного. На четвертом курсе (в восьмом семестре) студенты знакомятся с особенностями художественного стиля, его подстилями и жанрами, воплощенными в прозаических и поэтических произведениях.

В качестве работы с художественным текстом на занятиях по стилистике в группах китайских студентов-лингвистов 4-го курса были отобраны следующие произведения писателей: рассказ К. Г. Паустовского «Кот-ворюга» (1935), повесть В. Г. Короленко «Слепой музыкант» (1886), стихотворение в прозе И. С. Тургенева «Довольный человек» (1878), притча Ф. Кривина «Занавес» (1959), стихотворение А. А. Фета «Учись у них — у дуба, у березы» (1883), шутка в одном действии А. П. Чехова «Предложение» (1888).

Обозначив методические установки в подходе к чтению и анализу художественного текста иностранных студентов-лингвистов (уровень подготовки — В1—В2), представим разработку занятия по стилистике на тему «Рассказ».

Практическое занятие на тему «Рассказ»

Задание 1. Какие жанры литературных прозаических произведений вам известны?

Задание 2. Прочитайте информацию о том, что такое рассказ.

Рассказ — произведение прозы маленького объёма, лаконично описывающее определённое событие или эпизод из жизни героев.

Задание 3. Познакомьтесь с биографической справкой об авторе рассказа и аннотацией к этому произведению.

Биографическая справка: Константин Георгиевич Паустовский (1892—1968) — русский советский писатель, сценарист и педагог, журналист, военный корреспондент, переводчик. Во второй половине XX века его повести и рассказы вошли в программу советских школ по русской литературе для средних классов как один из сюжетных и стилистических образцов пейзажной и лирической прозы.

Аннотация. Из рассказа Константина Паустовского «Кот-ворюга» мы узнаём о рыжем коте, который любил воровать еду и которого долго не могли поймать мальчики.

Задание 4. Прочитайте рассказ «Кот-ворюга» К. Г. Паустовского. Обратите внимание на выделенные слова, значение которых объясняется ниже (фрагмент).

обворовывать — воровать; совершать воровство у кого-либо;

толком — так, чтобы можно было понять; хорошо, как следует;
за глаза — заочно, в отсутствие; ругать кого-нибудь за глаза;
бродяга — тот, кто не имеет своего дома, ходит в разных направлениях без определённых занятий;
ворюга — (разг., эмоц.) вор;
пронёсся — пронестись, быстро пробежать;
кукан — тонкая верёвка, на которую вешают пойманную рыбу.

Заметим, что текст рассказа несколько адаптируется для чтения в иностранной аудитории.

После чтения рассказа и знакомства с новой лексикой студентам предлагается выполнить ряд заданий, направленных на проверку понимания текста.

Задание 5. Найдите в тексте слова, которые относятся к разговорному стилю речи.

Задание 6. Скажите, кто главный герой этого рассказа? Опишите, как он выглядит. Выпишите из текста эпитеты, которыми автор характеризует кота. Почему текст называется «Кот-ворюга»?

Задание 7. В конце рассказа найдите предложение, в котором с помощью сравнительного оборота даётся характеристика кота.

Задание 8. Ответьте на вопросы по содержанию текста.

1. Как зовут главных героев рассказа?
2. Почему кота называли ворюгой и бандитом?
3. Каким способом ребятам удалось поймать кота?
4. Почему мальчики не наказали кота, а дали ему вкусный ужин?
5. Почему кот изменил своё поведение? Какой поступок он совершил?

Задание 9. Объясните, почему прочитанный художественный текст относится к жанру рассказа.

Задание 10. Подумайте и расскажите, что в дальнейшем могло случиться с этим котом.

Задание 11. Напишите план рассказа и попробуйте пересказать его от лица одного из мальчиков.

Таким образом, чтение и анализ литературных произведений разных жанров делают учебные занятия по стилистике художе-

ственного текста в иностранной аудитории интересными и эффективными, так как на подобных занятиях учащиеся вовлекаются в активный процесс познания содержания текста посредством выявления семантики составляющих его языковых единиц и их стилистической роли как средств изобразительности. Такая работа способствует повышению мотивации к изучению русского языка и расширению лингвокультурного кругозора обучающихся.

Список литературы

1. *Белянин В. П.* Психолингвистические аспекты художественного текста. М. : Изд-во МГУ, 1988. 121 с.
2. *Журавлёва Л. С., Зиновьева М. Д.* Обучение чтению (на материале художественных текстов). М. : Русский язык, 1984. 96 с.
3. *Кондрашова О. В., Шельдешова И. В.* Русский язык и культура речи : учеб. пособие. Краснодар : КВВАУЛ, 2022. 183 с.
4. *Кулибина Н. В.* Зачем, что и как читать на уроке : методич. пособие для преподавателей русского языка как иностранного. СПб. : Златоуст, 2015. 224 с.
5. *Кулибина Н. В.* Методика обучения чтению художественной литературы. М. : Флинта, 2021. 304 с.
6. *Николина Н. А.* Филологический анализ текста : учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. М. : Издательский центр «Академия», 2003. 256 с.

**СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ МОДАЛЬНОСТИ ЖЕЛАТЕЛЬНОСТИ,
СОПРЯЖЕННОЙ С СЕМАНТИКОЙ ЦЕЛИ,
В СТИХОТВОРЕНИИ ИОСИФА БРОДСКОГО «НЕОКОНЧЕННОЕ»**

И. Э. Лосева

losevairina90@mail.ru

Балтийский федеральный университет им. И. Канта

На примере стихотворения Иосифа Бродского «Неоконченное» рассмотрены лексико-грамматические средства репрезентации модальности желательности, сопряженной со значением цели. В процессе работы использовалась комплексная методика, включающая методы функционально-семантического, лексикографического и контекстуального анализа. При рассмотрении поэтического текста выявлена тенденция к употреблению лексических и лексико-синтаксических средств экспликации указанных категорий, что соответствует не только коммуникативным установкам автора, но и особенностям его картины мира.

Ключевые слова: *Иосиф Бродский, модальность желательности, средства выражения модальности желательности*

Исследовательский интерес к категории модальности, ослабевающий на протяжении последних десятилетий, сопряжен с установившимся в языкознании функциональным подходом и обусловленной им антропоцентрической ориентированностью научных работ, «переключившей внимание исследователей с объекта познания на его субъект» [4, с. 199]. Как следствие, фокус лингвистических учений сместился от изучения модальности высказывания к модальности текста, играющей важную роль в его организации и обеспечивающей целостность текста как системы. Важным аспектом в рамках

исследования модальности поэтического текста является взаимодействие объективной и субъективной ее составляющих. По нашему мнению, субъективную текстовую модальность структурирует и пропозициональная модальность, в частности «значения ситуативной модальности (возможность, желательность, необходимость)» [3, с. 11].

Предметом анализа стали средства выражения значений желательности, сопряженной с семантикой цели, в стихотворении И. Бродского «Неоконченное» (1970). Значение желательности понимается нами как «эмоционально-волевое проявление потребности субъекта в том, чтобы осуществилось некое событие, предпочитаемое им всем остальным» [1, с. 28]. Цель мы трактуем как «желаемый результат целенаправленных *действий* субъекта» [6, с. 8]. Таким образом, в объем понятия *цель* входит не только семантика желательности, но и его имплицитный компонент — значение волонтактивности.

В стихотворении «Неоконченное» модальность желательности, сопряженная со значениями цели, волонтактивности, побудительности, выражена комплексно на лексическом, синтаксическом и контекстуальном уровнях:

– «Друг, *тяготей* к скрытым формам лести, / невесть кому — как трезвый человек / тяжелым рассуждениям о смерти / *предпочитает* толки о болезни...» [2, с. 378] (курсив здесь и далее мой. — И. Л.);

– «Я, загрязняя жизнь как черновик / дальнейших снов, твой адрес на конверте / своим гриппозным осушаю паром, / *чтоб* силы заразной *достичь* / смогли мои химические буквы / и *чтоб*, прильнувший к паузам и порам / сырых листов, я все-таки опричь / пейзажа зимней черноморской бухты, / описанной в дальнейшем, *воплотился* в том экземпляре мира беловом...» [2, с. 378];

– «Друг, *чти* пространство! Время не преграда / вторженью стужи и гуденью вьюг» [2, с. 379].

Модальность желательности в первой строфе стихотворения эксплицирована посредством слов *тяготей* (от «тяготеть» — ‘испытывать стремление, склонность к чему-либо’ [5, т. 4, с. 436]), *предпочитая* (от «предпочитать» — ‘отдать преимущество’ [5, т. 3, с. 369]). В контексте произведения немало-

важно, к чему тяготеет и что предпочитает лирический герой: *тяготея к скрытым формам лести, предпочитает толки о болезни*. Желания героя — бытовые, сниженные. Одновременно с этим семантика цели, эксплицированная посредством лексического значения инфинитива *достичь* (*достичь чего? Цели*), напротив, высокая: *чтоб силы заразной достигь / смогли мои химические буквы / и чтоб, прильнувший к паузам и порам / сырых листов, я все-таки опричь / пейзажа зимней черноморской бухты / описанной в дальнейшем, воплотился / в том экземпляре мира беловом...* Значение цели (воплотиться в «экземпляре мира беловом», то есть в лучшем мире), выраженное придаточной частью сложного предложения на синтаксическом и лексическом уровнях, содержит в себе и компонент желательности. Именно для целевого союза *чтоб*, связанного с модальной характеристикой всего предложения, характерен формальный показатель оптативности — частица *бы*, употребленная в данном контексте отдельно от глаголов *смогли* (пересечение с микрополем возможности) и *воплотился*.

Описанный контраст обыденных желаний героя и его высокой цели усиливает лексическая составляющая строфы: *лесть, болезнь, гриппозный пар* — неприглядные стороны жизни как *черновика* противопоставлены словосочетаниям *силы заразной, воплотился в том экземпляре мира беловом*. Таким образом Бродский, по нашему мнению, противопоставляет серость жизни заразной силе искусства, затрагивая одну из вечных тем — роль творчества в жизни поэта.

Далее, обращаясь к сюжету мифа о Леандре и Геро, поэт демифологизирует его, приближая к реальности посредством разностилевых лексических единиц, употребленных в ближайшем поэтическом контексте:

– «и снег лежит на *чахлой* повилике, / как в ожидании Леандра Геро, / зеленый Понт соленым языком / *лобзает* полы тающей тунки, / но *дева* ждет и не меняет позы / Азийский ветер, загасив маяк / на башне в Сесте, хлопает калиткой / и на ночь глядя *баламутит* розы...» [2, с. 378];

– «Такое впечатленье, что *пловец* / не там причалил и *бредет* *задами* / к *возлюбленной*. *Кряхтя* и *чертыхаясь* / в соседнем доме генерал-вдовец / *впускает* пса» [2, с. 379].

Чахлый — ‘плохо растущий, вянуший’ [5, т. 4, с. 656];

Лобзать — ‘устар. и трад-поэт. Целовать’ [5, т. 2, с. 194];

Дева — ‘трад-поэт. Девушка’ [5, т. 2, с. 374];

Баламутить — ‘разг. Вносить смятение, беспорядок’ [5, т. 1, с. 57];

Задами, от «зад» — ‘прост. Место за дворами, позади изб, задворки’ [5, т. 1, с. 513];

Возлюбленная, от «возлюбленный» — ‘разг. Любимый человек’ [5, т. 1, с. 200];

Кряхтя, от «кряхтеть» — ‘разг. Издавать негромкие, отрывистые звуки при боли, усилии’ [5, т. 2, с. 142];

Чертыхаясь, от «чертыхаться» — ‘разг. Ругаться чертом, поминая черта’ [5, т. 4, с. 670].

В последней строфе модальность желательности пересекается с микрополем побуждения:

– «Друг, *чти* пространство! Время не преграда / вторженью стужи и гуденью вьюг» [2, с. 379].

Значение цели в стихотворении «Неоконченное» заложено в структуру сложноподчиненных предложений и передано при помощи инфинитива *достичь*; семантика желательности эксплицирована автором как на лексическом (при помощи классов слов с соответствующим значением), так и на грамматическом (использование конструкции с придаточным предложением, целевого союза *чтоб*) уровне. Модальность желательности, выраженная на лексическом, лексико-синтаксическом, контекстуальном уровнях в стихотворении «Неоконченное», тесно пересекается не только с семантикой цели, но и со значением побудительности.

Таким образом, благодаря соотносению двух временных пластов посредством описания событий мифа через призму настоящего, сопряжению модальных значений желательности, побуждения и семантики цели Иосиф Бродский решает ряд художественных задач. Во-первых, поэт проводит мысль об универсальности ряда жизненных ситуаций, во-вторых, ему важно описать противоречивую натуру художника — высокая цель, которую он преследует в творчестве, сочетается со сниженными повседневными желаниями. Такое контрастное и несколько

ироничное изображение действительности — жизни и творчества, мифа и реальности, — как нам кажется, необходимо автору для описания сложности и противоречивости самой жизни.

Список литературы

1. *Алтабаева Е. В.* Многоаспектный подход в исследовании категорий естественного языка (на материале категории оптативности) // Вестник Московского государственного областного университета. Сер.: Русская филология. 2023. № 3. С. 26—35. doi: 10.18384/2310-7278-2023-3-26-35.
2. *Бродский И. А.* Соч. : в 7 т. СПб. : Пушкинский фонд, 2001. Т. 2. 440 с.
3. *Ваулина С. С.* Модальность как коммуникативная категория: некоторые дискуссионные аспекты исследования // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. 2013. № 8. С. 7—12.
4. *Дреева Д. М., Фарниева Б. У.* Оптативная модальность в публицистическом дискурсе // Филологический класс. 2023. Т. 28, № 1. С. 197—209. doi: 10.51762/1FK-2023-28-01-18.
5. *Словарь русского языка* : в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. М. : Русский язык, 1985—1988.
6. *Чистохвалова Л. В.* Семантика цели : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2004. 24 с.

ПОКИНУТАЯ РОДИНА КАК ОБЪЕКТ КОММУНИКАЦИИ В ЛИРИКЕ ВАЛЕРИЯ ПЕРЕЛЕШИНА

Лю Лэ

liule130324@163.com

Балтийский федеральный университет им. И. Канта

Поэт Валерий Перелешин — один из русских эмигрантов, переселившихся в 1920-е годы в Китай. Покинув Россию в детстве, он всегда бережно хранил память о ней в своем сердце, поэтому тема вечной тоски по родине стала важнейшей в его поэзии. Тесная духовная связь с Россией проявляется в лирике Перелешина благодаря использованию различных образов — природных (озеро, море), символических (женщина, звезда) и литературных (А. С. Пушкин).

Ключевые слова: Перелешин, поэзия, родина, эмиграция, символы

Творчество Валерия Перелешина, который стал известен в мире как «лучший русский поэт южного полушария XX века» [3, с. 9], пронизано различными мотивами и образами: это не только мотивы утраты и памяти, но и разнообразная символика, в которой особое место занимают образы природы. Среди них ключевую роль играет вода — «древний универсальный символ чистоты, плодородия и источник самой жизни» [2, с. 43]. Имея большое значение как в восточной, так и в западной культуре, образы воды в литературных произведениях часто наделяются философским смыслом. В стихах Перелешина водные образы часто используются как олицетворение России. «Есть озеро: вода его светла / И кажется невозмутимо сонной, / Но вслушайся: из пропасти бездонной / Подводные гудят колокола» [1, с. 135]. В первой строфе стихотворения «Озеро» поэт помещает изображение кристально чистого озера, внешняя невозмутимая

© Лэ Лю, 2025

гладь которого скрывает волнение, идущее изнутри. Такова и Россия, под личиной спокойствия которой трудно было заметить многочисленные изменения, скрывавшиеся в глубине: «Будет некогда берег, где наших цветов, / И озер, и деревьев найти мы не сможем, / Но усталого ангела примем под кров, / Незатейливый ужин разделим с прохожим» [1, с. 108].

В этой строфе стихотворения «Слезы» возникает картина прежней жизни, запечатленная в памяти поэта, где берег озера с цветами и деревьями символически передает чувство принадлежности к России — любимой, далекой и недостижимой. На основании этих и других примеров можно сказать, что водные локусы в поэзии Перелешина метафорически воплощают в себе образ России, ностальгия по которой остается неизбывным чувством в сердце поэта, в то же время отражая состояние русской диаспоры в целом.

Другой важный образ в лирике Перелешина, обладающий символическим смыслом, — это образ звезды. Звезды не так изменчивы, как луна, и не так пылки, как солнце, и, может быть, поэтому они так любимы литераторами. Используя этот емкий символ, Перелешин наделяет его и собственной семантикой: в сознании поэта звездное небо, увиденное в разных концах света, имеет и разный статус. В стихотворении «Мы» поэт пишет: «Встречаемые здесь и там, / По всем краям и украинам, / По широтам и долготам, / Все звезды повидав чужие / И этих звезд не возлюбя, — / Мы обрели тебя, Россия, / Мы обрели самих себя!» [1, с. 49]. Метафора *родных* и *чужих* звезд передает не только тоску поэта по родине, его страстное желание и мечту вновь обрести ее, но и глубокое понимание важной мысли: только соприкоснувшись с чужбиной, можно по-настоящему ощутить истинную ценность родины: «Мы стали русскими впервые / (О, если бы скостить века!), / На звезды поглядев чужие, / На неродные облака» [Там же].

Для писателей русской диаспоры образы Родины и «заморского путешественника» представляли собой идеальное сочетание. Сложность жизненных обстоятельств Перелешина послужила причиной его неоднократных переездов из страны в страну, из города в город, но на всем пути его сопровождал образ России, нередко облеченный в такие метафорические

женские модификации, как *невеста* и *мать*. Так, в стихотворении «Расплата» появляется образ стойкой и мужественной женщины: «Как невеста, копьё боевое ты мне подносила, / Ты, как мать, покрывала меня освященным щитом, / Но так сладко мне лгали и слава, и юность, и сила, / Так манили идти не оглядываясь, напролом...» [1, с. 83]. Продолжая в этих образах отечественную литературную традицию, Перелешин привносит и нечто новое: представители русской диаспоры, ощущавшие за границей (особенно — в Китае) свою чуждость всему окружающему, испытывали насущную потребность в верной женской любви и материнской защите.

Очевидно, что в поэзии Валерия Перелешина как звезды, так и женские образы становятся емкими символами для передачи ностальгии по России. Чужие звезды подчеркивают одиночество эмигранта, а образы матери и невесты олицетворяют саму родину — одновременно близкую и недосыгаемую. Эти метафоры превращают личную тоску поэта по родине в общезначимый опыт.

В ряду образов, служащих в лирике Перелешина напоминанием о России, одной из главных является фигура А. С. Пушкина: «Изгнанником, бродягой, чужаком / Я прошагал по рытвинам и шпалам, / Но с верностью, хотя бы только в малом, / И с Пушкиным, читаемым тайком» [1, с. 291]. Возвышенная духовность и совершенный артистизм творчества Пушкина, без сомнения, оказали влияние на весь мир. В своих произведениях великий поэт выразил любовь к свободе и жизни, твердую веру в победу света над тьмой и разума над предрассудками. Упоминание Перелешиним в его произведениях имени Пушкина — это выражение не только его собственного высокого уважения к творчеству поэта, но и любви к России. Это чувство разделяла вся русская эмиграция, которая, несмотря на рассредоточение по всему миру, сохраняла в сердце тоску по родине и надежду на возвращение.

Таким образом, поэтическое творчество Валерия Перелешина представляет собой сложную систему взаимосвязанных образов-символов, выражающих личный опыт поэта русской эмиграции. Вода, звезды и женские образы создают многогранную картину ностальгии, где личное переживание изгна-

ния переплетается с коллективной памятью о России. В лирике Перелешина важную роль играют отсылки к Пушкину — они помогают поэту сохранить связь с покинутой Россией и русской культурой в целом. Через свои стихи он осмысливает эмигрантскую боль, превращая ее в творчество, которое сохраняет русские традиции даже вдалеке от Родины. Так личный опыт изгнания становится частью общей культурной памяти русского народа. Можно сказать, что поэзия Перелешина — это своеобразное связующее звено между прошлым и настоящим, личным и коллективным, утраченной родиной и родиной, которая навсегда останется в сердцах эмигрантов.

Список литературы

1. *Перелешин В.* Три Родины : стихотворения и поэмы. М. : Престиж Бук, 2018. Т. 1. 608 с.
2. *Тресиддер Дж.* Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. М. : ФАИР-Пресс, 1999. 448 с.
3. *Чжан Юнсян.* Лучший русский поэт южного полушария XX века // Русская литература и искусство. 2005. № 4. С. 9—10.

**«ПРЕРВАННЫЙ ПОЛЕТ» ВЛАДИМИРА ВЫСОЦКОГО:
К ВОПРОСУ О ЗАГЛАВИИ**

С. В. Свиридов

textman@yandex.ru

Балтийский федеральный университет им. И. Канта

Рассматривается вопрос о генезисе неавторского названия песни В. Высоцкого «Кто-то высмотрел плод, что неспел...». Традиционное и практически общепринятое название песни «Прерванный полет» предложено французскими издателями грампластинок и введено в традицию благодаря широкому резонансу, вызванному воспоминаниями Марины Влади. Однако, не являясь даже цитатой, сочетание «прерванный полет» концентрирует в себе сразу несколько поэтических констант Высоцкого, с чем и связаны и успешная легитимация неавторского заглавия, и дальнейшее осмысление его как «пророческого» образа и знака мифологизированной биографии автора.

Ключевые слова: *Высоцкий, авторская песня, заглавие, мотив, сюжет*

В песне Владимира Высоцкого «Попытка самоубийства» Смерть и Жизнь сходятся в секундном моральном поединке; Жизнь оказывается сильнее, но и Смерть не побеждена. В этих поздних стихах эксплицирован паттерн, лежащий в основе множества произведений Высоцкого с самых ранних лет его творчества. Его поэзия экзистенциальна в семантической основе, моральные мотивы есть почти в каждом его тексте (не исключая комических), его трагический герой словно ищет поединка со смертью.

Не удивительно, что мотив смерти на взлете вошел в биографический миф Высоцкого, а словесная формула «прерванный

© Свиридов С. В., 2025

полет» стала одним из имен этого мифа. В дни прощания с этим неизвестный автор, кажется, первым спроецировал мотив полета, оборванного выстрелом, на автора:

Только явится парень
 Неумной души —
 И сгорит, как Гагарин,
 И замрет, как Шукшин,
 Как Есенин, повиснет,
 Как Вампилов, нырнет,
 Словно кто, поразмыслив,
 Стреляет их влет¹.

При этом наименование «Прерванный полет», по всей вероятности, создано не Высоцким и никогда им не использовалось. Впервые оно появилось как французское название песни «Кто-то высмотрел плод, что неспел...» (1973) на обложке пластинки “Vladimir Vissotsky”, выпущенной французским отделением RCA в 1977 году. Позже оно стало названием двойного альбома, выпущенного фирмой “Le Chant du Monde”. Но по-настоящему формула «Прерванный полет» закрепилась в сознании советских читателей благодаря книге воспоминаний Марины Влади «Владимир, или Прерванный полет» [1], изданной в СССР в 1989 году внушительным тиражом 300 тыс. экземпляров. В результате общественное сознание ретроспективно объявило песню пророческой, а метафору французских издателей ассоциировало с жизнью Высоцкого.

Заглавие в меньшей мере, чем текст, «принадлежит» автору. Наименование в этом случае есть функция чтения не в меньшей степени, чем письма. Но по этой же причине заглавие не может быть и полностью произвольным. Предваряя текст, оно стоит на той границе, где происходит «взаимодополнительное противостояние креативности и рецептивности» [5, с. 27]. Успех формулы «прерванный полет» объясняется не только волей издателей, но и тем, что метафора эта, не являясь цитатой, все же

¹ Цитируется по тексту, циркулировавшему в «самиздате» в начале 1980-х годов. Распространенная атрибуция стихов В. Солоухину, по-видимому, ложна.

извлечена из творчества Высоцкого, из суммы близких образов и мотивов. Попробуем проследить векторы этой внутренней мотивации.

1. Вероятно, заглавие «Прерванный полет» было подсказано стихами последней строфы песни «Кто-то высмотрел плод, что неспел...»: «Конь на скаку и птица влет, — / По чьей вине?..» [3, т. 2, с. 221]. Такой финал — репрезентация частотного в текстах Высоцкого мотива *смерти в движении*. Ср.: «...Эту бойню затеял не Бог — человек: / Улетающим — влет, убегающим — в бег» [3, т. 1, с. 466]. В приведенных примерах соединены «воздушный» и «земной» варианты мотива, широко представленные у Высоцкого и по отдельности. «Воздушный» вариант в типичных реализациях связан с птицами («Баллада о коротком счастье») или самолетами / летчиками («Две песни об одном воздушном бое», «Песня о погибшем летчике»), а «земной» — с бегущим зверем или человеком (многочисленные сюжеты «охоты», в том числе две песни с почти идентичным фабульным рядом: «Был побег на рывок...» и «Конец “Охоты на волков”...»). Ср. негативный вариант данного мотива: «Уже не догоняли нас и отставали пули» [3, т. 1, с. 468] — убийство на бегу дано как неудачная попытка. В любом случае мотив прочитывается как иносказательный, чему способствует не только «устройство» поэтического мира Высоцкого, но дополнительно еще и концентрация христиански-мифологических аллюзий в перечисленных произведениях («...Осенили знаменьем свинцовым» [3, т. 1, с. 446], «...С неба возмездье на нас пролилось» [3, т. 1, с. 466], «Мир вашему дому!» [3, т. 1, с. 179], «Мы Бога попросим: “Впишите нас с другом / В какой-нибудь ангельский полк!”» [3, т. 1, с. 178] и др.) В итоге можно утверждать, что мотив *смерти в движении* у Высоцкого системно связан с проблематикой экзистенциального рубежа.

2. Формула «прерванный полет» связана с рядом типичных сюжетных ситуаций *смерти на пути к цели*. Данную изотопию можно сформулировать следующим образом: *некто стремится к выполнению миссии, но погибает на определенном этапе пути*. Роковой этап, как правило, действительно определен: начало, последняя дистанция или последний шаг перед достижением цели. Эталонное выражение этой структуры — «четыре

четверти пути» [3, т. 1, с. 321] канатоходца; ср.: «Еще бы — взять такой разгон, / Набраться сил, пробить заслон — / И голову сломать у цели!..» [3, т. 1, с. 357]; «На взлете умер он, на верхней ноте» [3, т. 2, с. 126]; «Я знаю, где мой бег с ухмылкой пресекут / И где через дорогу трос натянут» [3, т. 1, с. 283].

Подчеркнем: два упомянутых мотива не идентичны и не связаны обязательным образом. Мотив *смерти в движении* не обязателен для описанной сюжетной изотопии и равно может свободно входить в иные сюжетные ряды. В сюжете действует ярко выраженный «герой пути» [4, с. 256], а персонаж, подразумеваемый мотивом *смерти в движении*, волен двигаться как угодно (особенно в «воздушном» варианте). В первом случае причиной неудачи становятся обстоятельства, во втором — воля противника (охотника, гонителя).

Но для песни «Прерванный полет» оба контекста равно актуальны. Неслучайное здесь выступает как концентрат накопительного ряда событий, синонимичных в своей кажущейся случайности: «Недораспробовал вино, / И даже недопригубил», «лишь затеивал спор», «только начал дуэль на ковре» — все это происходит будто по несчастному стечению обстоятельств, однако в начале и конце текста все же упоминается злая воля (ср.: «*Кто-то* высмотрел плод...» — «...*По чьей* вине?») [3, т. 2, с. 219, 221]; курсив мой. — С. С.) Отвечая на записку из зала, Высоцкий сказал, что в песне «Прерванный полет» «человека убили», не дав ему реализоваться в жизни, и досадовал, что этот смысл ускользнул от переводчика М. ле Форестье [2].

Таким образом, источником заглавия «Прерванный полет» становится не текст, но контекст поэтического творчества Высоцкого. Характерно, что, когда эта словесная формула приобрела идиоматическое звучание и, соответственно, отделилась от «родного» контекста, ее стали применять в основном к описанию авиационных происшествий¹, то есть в новом смысловом направлении. «Прерванный полет» осмысливается как заглавие

¹ Возможное соотнесение с названием польского фильма «Прерванный полет» (*Przerwany lot*, 1964) кажется маловероятным: фильм не является прецедентным для аудитории 1980-х годов, а тем более для современной.

песни и как символический знак биографического текста Высоцкого именно и только на фоне упомянутых авторских структур поэтического выражения.

Список литературы

1. *Влади М.* Владимир, или Прерванный полет. М. : Прогресс, 1989. 176 с.
2. *Владимир* Высоцкий: индекс фонограмм // Владимир Высоцкий: каталоги и статьи. URL: https://v-vysotsky.com/vv_x/indevv_list.php.htm (дата обращения: 15.02.2025).
3. *Высоцкий В. С.* Соч. : в 2 т. / подг. текста и комм. А. Е. Крылова. Екатеринбург : У-Фактория, 1997. Т. 1. 540 с.; Т. 2. 539 с.
4. *Лотман Ю. М.* О художественном пространстве в прозе Гоголя // Он же. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М. : Просвещение, 1988. С. 251—259.
5. *Тюпа В. И.* Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М. : Лабиринт ; РГГУ, 2001. 192 с.

МУЛЬТИМОДАЛЬНОСТЬ В КУЛЬТУРЕ ТЕКСТА
И ТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ

Сборник статей по материалам Четвертой международной
научной конференции «*Nomo loquens*:
Язык — Коммуникация — Культура»

Калининград, 12—13 декабря 2024 года

Ответственный редактор *А. Н. Черняков*

Научное электронное издание

Редактор *И. О. Дементьев*
Компьютерная верстка *Е. В. Денисенко*

Дата выхода в свет 05.09.2025 г.
Формат 60×90 1/16. Усл. печ. л. 5,6