7universum.com
UNIVERSUM:

ФИЛОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

UNIVERSUM: ФИЛОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Научный журнал
Издается ежемесячно с ноября 2013 года
Является печатной версией сетевого журнала
Universum: филология и искусствоведение

Выпуск: 10(56)

Октябрь 2018

Москва
2018

УДК 008+70/79+80/82
ББК 71+80/85
U55

Главный редактор:

Грудева Елена Валерьевна, д-р филол. наук;

Члены редакционной коллегии:

Бревнова Юлия Александровна, канд. культурологии;

Жукоцкая Зинаида Романовна, д-р культурологии;

Карпенко Виталий Евгеньевич, канд. филос. наук;

Купцова Ирина Александровна, д-р культурологии;

Лебедева Надежда Анатольевна, д-р филос. наук;

Чурилина Любовь Николаевна, д-р филол. наук.

U55 Universum: филология и искусствоведение: научный журнал. –
№ 10(56). М., Изд. «МЦНО», 2018. – 32 с. – Электрон. версия печ. публ. –
<http://7universum.com/ru/philology/archive/category/10-57>

ISSN (печ.версии): 2500-400X

ISSN (эл.версии): 2311-2859

DOI: 10.32743/UniPhil.2018.56.10

Учредитель и издатель: ООО «МЦНО»

ББК 71+80/85

© ООО «МЦНО», 2018 г.

Содержание	
Искусствоведение	4
Кино-, теле- и другие экранные искусства	4
К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ РАСПРОСТРАНЕНИЯ КЛАССИКИ СОВЕТСКОГО КИНО В КИТАЕ Ду Сянжуй	4
Театральное искусство	8
ФОРМЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ГЕРОИЧЕСКОГО В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ Слесарь Евгений Александрович	8
Филологические науки	10
Литературоведение	10
Теория литературы. Текстология	10
СИМВОЛИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ОБРАЗНОСТИ И ЕЁ ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ В СИСТЕМЕ МЕТАТЕКСТУАЛЬНОГО ДИСКУРСА ДРАМАТУРГИИ ЧЕХОВА Черницкая Людмила Александровна	10
Языкознание	21
Русский язык	21
ТРУДНОСТИ ОБУЧЕНИЯ ОРФОГРАФИИ УЧАЩИХСЯ ДАГЕСТАНСКОЙ НАЧАЛЬНОЙ ШКОЛЫ Кислицкая Светлана Степановна	21
ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ В ТВОРЧЕСТВЕ М.Ю. УГАРОВА Каунова Екатерина Викторовна	25
Теория языка	28
ЯВЛЕНИЕ ПОЛИСЕМИИ И ЕЕ ВИДЫ В ТЕРМИНОЛОГИИ Казак Наталья Альбертовна Васильева Наталья Александровна	28

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

КИНО-, ТЕЛЕ- И ДРУГИЕ ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ РАСПРОСТРАНЕНИЯ КЛАССИКИ
СОВЕТСКОГО КИНО В КИТАЕ

Ду Сянжуй

преподаватель Института литературы, журналистики и коммуникаций
Университета Внутренней Монголии Китая
Китай, г. Хух-Хото
E-mail: duxiangrui57@126.com

ON THE QUESTION OF DISTRIBUTION PECULIARITIES
OF SOVIET CINEMA CLASSICS IN CHINA

Du Syanzhui

Lecturer of Institute of Literature, Journalism and Communications, Inner Mongolian University,
China, Hohhot

АННОТАЦИЯ

На протяжении длительного периода истории в связи с влиянием нескольких факторов, таких как политика и т. д., советская культурная продукция, в том числе кино, широко распространяется в Китае, что оказывает огромное влияние на страну. С точки зрения распространителей и аудитории, на основе гипотезы культивации в статье анализируется эффект распространения классики советского кино в Китае и его колоссальное воздействие на китайское общество.

ABSTRACT

Over a long period of history due to the influence of several factors, such as politics, etc., Soviet cultural products, including cinema, have been widely distributed in China that has a great impact on the country. In the article from the point of view of distributors and audience, on the basis of the cultivation hypothesis, the author analyzes the distribution effect of Soviet cinema classics in China and its enormous impact on Chinese society.

Ключевые слова: советское кино, китайское кино, сила влияния, эффект распространения.

Keywords: Soviet cinema; Chinese cinema; power of influence; distribution effect.

Советские фильмы (Soviet movie) отличаются от голливудских блокбастеров своеобразными конструкциями и методами проявления, они обладают большей сюжетностью, богатым художественным содержанием и достигли высот киноискусства. В зависимости от особенностей характера процесса развития Китая продолжительный период истории советское кино было почти единственным источником ввода в Китай иностранных фильмов. Это неизбежно привело к тому, что советское кино оказало фундаментальное влияние на процесс развития китайского кино, в том числе в обмене профессионалами и подготовке кадров в области кино, совместном производстве, дублировании фильмов, методах съемок и

теориях кинематографии. Исходя из гипотезы культивации, в статье анализируется огромное влияние советского кино на все уровни китайского общества.

С точки зрения гипотезы культивации, чтобы обеспечить существование и развитие общества как единого целого, его члены должны достигнуть общего познания, их познание и суждение найдут общие критерии только на основе такого общего познания. С более широкой социальной точки зрения кино как средство массовой информации, с помощью которого люди осознают мир, может оказывать тонкое влияние на такое общее познание общества, а затем не только направлять общественное сознание, но и влиять на развитие самого кино.

I. Сравнение этапов развития кино СССР и Китая.

Разнородность процессов исторического развития СССР и Китая привела к тому, что существует очевидная разница в истории развития кино двух стран.

1. Этапы развития советского кино

Развитие советского кино можно разделить грубо на пять этапов:

Развитие раннего этапа: практика съемки фильмов в России началась в начале XX века, первой вышедшей на экран художественной кинолентой стал фильм «Понизовая вольница» производства Дранкова.

Начальный период: после Октябрьской революции советское кино вышло в свет, в этот период советские кинематографисты проводили исследования по методам съемки, теориям кино и другим аспектам, также в СССР появились некоторые классические немые фильмы, это заложило прочный фундамент для развития советского кино.

Период бурного развития: в 30-50 гг. XX века – период бурного развития советского кино. Несмотря на то что после окончания Великой Отечественной войны, до 1950-х годов, наблюдался спад кинопроизводства, тем не менее на данном этапе звуковые фильмы были обогащены методами съемки, советское кино приобрело отличительные черты социалистического реализма, добились блестящих результатов. Советское кино этого периода играло важную роль в развитии китайского кино.

Период процветания: в период от XX съезда КПСС 1956 г. до распада СССР советское кино совершило качественный и количественный прорыв, теория кино также вышла на новый, более высокий уровень, дискуссия по нишевым фильмам, включающим поэтические и прозаические, становится более актуальной.

2. Этапы развития китайского кино

Развитие китайского кино прошло примерно через шесть этапов, которые провели границу по образованию нового Китая, примерно их можно разделить на два периода:

Раннее кино: до 1931 года – это ранний период китайского кино, на данном этапе был завершен переход от немых к звуковым фильмам.

Период левого кино: с 1931 по 1937 гг. началось первое массовое исследование кино СССР. Это объяснялось тем, что истоки левого лежали в СССР, оно предложило иное содержание, методы съемки и теории кино, чем раньше, фильмы стали оружием пролетарской революции.

С 1937 по 1949 г. после образования нового Китая из-за постоянной войны доминировали фильмы на тему о войне, наряду с уходом от левой мысли советское кино стало редко встречаться в Китае.

Китайское кино вошло в совсем новый период развития после образования нового Китая. Первый этап – «Семнадцатилетний период» – с момента образования КНР до начала «Великой культурной революции». В связи с общеполитической обстановкой в этот период большое количество фильмов СССР были введены в Китай и дублированы, их сюжеты

были богаты и содержание разнообразно, эти фильмы возбудили в Китае «бум СССР».

Второй этап – период «Великой культурной революции» 1966-1976 гг. Отношения между Китаем и СССР в этот период ухудшились, количество введенных фильмов СССР было резко уменьшено, лишь некоторые классические советские фильмы по-прежнему шли в китайских кинотеатрах.

Третий этап – период нового кино, а именно этап после «Великой культурной революции» до текущего времени. Отношения между Китаем и СССР возобновились, повторный ввод разных фильмов в Китай оказал большое влияние на Китай в области подготовки кадров и развития теорий кинематографии.

Исходя из этапов развития кино Китая и СССР, Китай отставал от СССР на 10 лет, с учетом уровня технологий и дублирования, можно заметить, что фильмы СССР оказали прямое влияние на процессы развития китайского кино и представление китайского народа о внешнем мире.

II. Распространение и влияние классики советского кино до образования КНР

До образования КНР фактически было введено большое количество классики советского кино, в том числе «Чапаев» и т. д., эти фильмы произвели сенсацию в Китае. Тем не менее в этот период в целом кино СССР существует просто в качестве одного из видов зарубежного кино, оно оказало огромное влияние на кино Китая и его зрителей, но этот эффект не является абсолютным.

После ввода в этот период в Китай, особенно после ввода в Яньань, советское кино глубоко повлияло на развитие китайской левой литературы и литературного движения.

Влияние советского кино в Китае в этот период в основном проявляется в следующих аспектах:

Ввод советских фильмов оказал непосредственное влияние на ранних лидеров Коммунистической партии Китая по осознанию кино как средства коммуникации, очень важное влияние КПК на осознание кино и на его секуляризацию, КПК затем стала правящей партией, и некоторые ее руководители позднее стали создателями и исполнителями культурной политики этой новой страны [2]. С точки зрения гипотезы культивации ориентация в зависимости от строя оказывает большое влияние на содержание коммуникации, так что, можно сказать, с этого периода китайские фильмы были отмечены печатью СССР.

Под воздействием левых мыслей и с продвижением советских фильмов КПК появился ряд левых сценаристов, оказавшихся под влиянием советских фильмов, это непосредственно сказалось на направлении отечественного кино и усилило влияние на общественное мнение.

С точки зрения зрителей, советские фильмы в этот период – ветвь многих фильмов, но патриотизм, героизм, национализм, показанные в советских фильмах в этот период, оказали сильное влияние на войну и революцию в Китае, а также сыграли важную роль в гармонизации общественного мнения, укреплении

веры в победу, приучили зрителя к принятию методов съемки и содержания социалистического реализма.

III. Распространение и влияние классики советского кино в Китае в семнадцатилетнем периоде

«Семнадцатилетний период» – 17 лет с момента образования КНР до начала «Великой культурной революции». До основания КНР к зарубежным фильмам, которые оказали большое влияние на китайский кинематограф (кроме советских), относятся фильмы США и японские фильмы, которые поддерживала Китайская национальная народная партия, но после образования КНР советские фильмы оказали абсолютное влияние на китайские фильмы.

Распространение и влияние советских фильмов в Китае в этот период включает в себя три аспекта: 421 советский фильм транслировался в Китае [1]; уровень и скорость дублирования китайского кино были значительно улучшены при введении советских фильмов; дублирование стало важным методом перезаписи иностранных фильмов в Китае. Советская сторона оказала Китаю огромную помощь по съемке, инсценированию и режиссированию в совместном производстве фильмов [5].

В соответствии с гипотезой культивации мы пригласили многих советских кинемедов посетить Китай и дублировали большое количество фильмов «социалистического реализма», которые непосредственно влияют на систему распространения китайского кино, включая нормы производства, отбора фильмов. Эти первоначальные аспекты до сих пор существуют в системе норм китайского кино и придали содержанию фильмов Китая яркую ориентацию.

Согласно гипотезе культивации массовая информация распространяется с помощью символических знаков, таких как язык, текст, изображения и фотографии, они не случайное сочетание символов, а система с полными смыслами и структурами, обработанная в соответствии с определенными точками зрения и идеологиями. При полном анализе классики советского кино этого периода можно заметить, что благодаря введению 421 фильма в этот период мы увидели «полный облик» советского сообщества, созданный в фильмах путем комплексного использования аудиовизуальных средств коммуникации. Эти фильмы в полной мере распространили идеологию и ценности Советского Союза, стиль жизни и другие содержания, оказали прямое влияние на мировоззрение, ценности, философии жизни и революционную волю аудитории на эту эпоху.

Другими словами, яркая ориентация СМИ под влиянием советских фильмов непосредственно привела к тому, что все общество вполне было согласное с таким образом жизни, донныне люди вспоминают крылатые фразы из ролей, советское платье (женское платье) стало наиболее популярной одеждой, влияние данных фильмов проникнуто в разные области социальной жизни.

IV. Распространение и влияние классики советского кино в период «Великой культурной революции» 1966-1976 гг.

Во время «Великой культурной революции» значительно ухудшились китайско-советские отношения, это привело к тому, что трудно стало вводить последние советские фильмы на китайский рынок. Однако фильмы других стран также не в состоянии были выйти на китайский рынок, поэтому сортированные классические фильмы, отражающие ленинскую и сталинскую эпохи, такие как «Ленин в октябре» и «Ленин в 1918 году», все еще могли показываться и по-прежнему влияли на кинотворчество в Китае. На позднем этапе «Великой культурной революции» фильмы Албании и Румынии вышли на китайский рынок, но на них также лежал отпечаток Советского Союза, поэтому советские картины продолжали иметь большое влияние в Китае. Кроме того, «в целях критики» Китай закупил небольшое количество советских фильмов через Северную Корею, Румынию и другие страны, т. е. советские фильмы никогда не покидали Китай.

С точки зрения аудитории, единственный критерий успеха фильма – не техническое содержание, включающее методы съемки и способы конструирования, а просто «красивый или нет». В этот период, хотя советские фильмы были введены в небольшом объеме, классические картины «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» повторно транслировались в Китае, и билеты были распроданы, это объективно играло более активную пропагандистскую роль. Классические фильмы, сортированные в период «Великой культурной революции», часто имели характерные черты идеологии, такое средство распространения создало общий «климат мнений» в обществе и объективно способствовало формированию социального общего понимания [3].

Исходя из наблюдений длительного исторического периода, можно заметить, что в многих случаях зритель может стать распространителем в дальнейшем времени. Например, Классика советского кино, особенно фильмы, отражающие период правления Ленина и Сталина, оказала огромное влияние на творческие идеи ведущих современных китайских режиссеров, таких как Цзян Вэнь и Фэн Сяоган. Их фильмы несут отпечатки советских фильмов, даже можно сказать, что советские фильмы по-прежнему затрагивают китайскую аудиторию через отечественных режиссеров.

Несмотря на то что количество переведенных советских фильмов в этот период значительно сократилось, социальное влияние, сформированное в процессе длительного периода распространения и сопровождавшее целое поколение, не могло быть устранено за короткое время [4]. Десять лет – недостаточное время, чтобы устранить советские знаки, сформированные в практике кино, т. е. китайское кино в рамках «социалистического реализма» действительно является советским кино в китайском стиле.

V. Распространение и влияние классики советского кино в новом периоде

После «Великой культурной революции» китайское кино вошло в новый период развития, китайско-советские отношения смягчились, но обмен по линии кино между Китаем и СССР постепенно налажился

только с 1984 года. Был введен ряд советских фильмов за счет валюты, в этот период дублировались «Москва слезам не верит», «А зори здесь тихие» и другие классические фильмы, отличающиеся содержанием от западного реализма, постмодернизма и показывающие социалистические гуманистические заботы [6], это постепенно избавило кино Китая от роли инструментов образования.

С одной стороны, классика советского кино накопила общее понимание для китайской социальной культуры, с другой стороны, новое развитие советского кино также обеспечивает ход мыслей для развития китайского кино. С точки зрения аудитории, после осуществления политики реформы и открытости советские фильмы снова стали одними из многих зарубежных фильмов, под воздействием разнообразных фильмов общее понимание, сформированное с помощью советского кино, разрушилось в определенной степени, оно только оказало косвенное влияние на китайскую аудиторию путем работ пятого и шестого поколения китайских режиссеров.

VI. Вывод

«Брак» между китайским и советским кино в течение 60 лет прошел три этапа: объединение, ведение и упадок, но влияние советской киноклассики на кино и общество Китая неизгладимо. Как инструмент пропаганды идеологии классика советского кино играет роль в формировании общего понимания и поддержании поля общественного мнения; как инструмент массовой коммуникации она дает китайской аудитории некоторое представление о внешнем мире, оказывает непосредственное влияние на функционирование социальной системы; как учебник она не только влияет на историю китайского кино с момента основания КНР, но и до сих пор имеет силу влияния; как знамя она влияет на нормирование системы распространения китайского кино. Одним словом, для китайского кино, которое находилось на первоначальной стадии, советское кино играло важную роль, рассеивая заблуждения и указывая дальнейшее направление, его вклад является бесценным.

Список литературы:

1. Ли Гошунь. Ввод, дублирование и влияние советского кино в Китае в «Семнадцатилетнем периоде» // Рецензия на фильмы. – 2010. – № 18. – С. 8-9.
2. Ли Сяохуань. Распространение и принятие советского кино в Китае (1950-1960) // Китайская национальная академия искусств. – 2014. – С. 281
3. Лян Шэньсю, Тан Миньхун. Всплытие и погружение советского кино в Китае // История и строительство партии Шанхая. – 2007. – № 10. – С. 30-32.
4. Хун Хун. «Народное кино»: Об однородности «Кино в Семнадцатилетний период» и советского кино // Обзор Янцзы. – 2007. – № 1. – С. 80-83.
5. Цуй Цзямэн. Короткий «брак» – китайское и советское кино // Сборник науки и образования (Издание первой декады). – 2010. – № 9. – С. 75-76.
6. Чэн Цзихуа. Показ советских фильмов в раннем Китае и другие исторические факты // Китайское кино. – 1957 (Z1 №1). – С. 77-80.

ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ФОРМЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ГЕРОИЧЕСКОГО В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

*Слесарь Евгений Александрович**канд. искусствоведения, Санкт-Петербургский государственный институт культуры,
РФ, г. Санкт-Петербург
E-mail: evgeniy.slesar@gmail.com*

REPRESENTATION FORMS OF HEROIC CATEGORY IN THEATRE ARTS

*Evgeny Slesar**St. Petersburg State University of Culture, PhD in Arts,
Associate Professor of the Department of Production of Theatre Performances and Festivals,
Russian, St. Petersburg*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена категории героического (в трагедии) в театре и драматургии и фокусируется на элементах, составляющих типическое и индивидуальное в герое. Статья намечает основные этапы самопостижения персонажем собственной героической природы, посредством разрыва индивидуального начала с типическим и движения героя к архетипическому. Работа базируется на трудах Аристотеля и С. Кьеркегора.

ABSTRACT

This article is concerned with the heroic category in theatre and drama and it focuses on the elements composing typical and individual in a hero. This article outlines the main steps of character's self-comprehension of his/her heroic nature through the break between the individual basis and the typical one and character's move towards archetypal one. The paper is based on Aristotle and S. Kierkegaard's works.

Ключевые слова: герой в театре, героическое, теория драмы.

Keywords: hero in theatre, heroic, drama theory

Театральное искусство, лежащее в пространстве драматического противоречия, всегда предполагает субъекта действующего, реализующего свою волю посредством поступка. Почвой для развертывания действия здесь выступает фабула и сюжет, а источником действия справедливо является герой и формы его активности. Посредством нее он стремится навязать собственно возможную (единственно возможную) для него картину мира - *другому*. Герой в драме или в спектакле может быть явлен в разных формах: как существо зооморфное, антропоморфное, вымышленное, вещное. Игровая природа позволяет соединять, в рамках одной пьесы или спектакля, разные эти формы. Однако, сами эти формы, в которых предстают герои драмы, не оцениваются нами как героическое. Форма героя - еще не есть маркер героического. Таким образом, если форма и положение, в котором герой представлен в пьесе или спектакле, не есть героическое, означает, что для того, чтобы сделаться героическим, герою следует захотеть превысить, преодолеть свою существующую субстанцию и положение и сделать это посредством акции, воплощенной в поступок, которая вызвав реакцию услож-

нит его положение и потребует дальнейшего «качественного скачка» [2, с. 296] из существующего форма-положения, осуществляемое через преодоление страха, являющееся для героя «возможностью свободы» [2, с.107]. В сущности, на драматическом материале осуществляется то, что Кьеркегор формулирует как *переход от эстетического к этическому*. В античной литературе и драматургии героическое измерялось подвигом, который и являлся онтологическим преодолением или возвышением над собственными возможностями и пределами. Подвиги Геракла реализуют его героическое в том, что, превозмогая свои возможности человеческого (формы, в которую он заключен), он осуществляется как герой. Прометей, даруя огонь людям, преодолевает свое божественное, жертвует личным во имя общего. Эдип, Антигона, Орест - в каждом из них кроется инстинкт преодоления, где недовольство существующей ситуацией вынуждает героя к борьбе, в процессе которой они сами возвышаются над своей субстанцией, становясь формой, но уже другого порядка. Медея, к примеру, существующая как жена Ясона и мать, убивая в себе эти формы, преодолевает положение, чтобы явить себя в новой качественной природе - как

личность и как энергия. Таким образом, одними из главных признаков героя можно считать его недовольство существующим порядком вещей и его стремление эту ситуацию преодолеть. И с помощью разнообразных механизмов своей активности, синхронизировать мир-как-таковой, со своей ценностной картиной, преображая этим свою исходную форму и становясь сверх-природой самого себя. В данном случае, героическое репрезентуется через противопоставление собственной ценностной картины мира- существующей ситуации в нем, положению и форме героя. В этом случае смерть героя становится предельной степенью преодоления своей исходной формы и положения.

Стремление к изменению, через созидание-разрушение в рамках выбранных им форм борьбы, обусловлено двумя ключевыми категориями, определяющими героическое – это *характерное и типичское*. Находясь в единой орбите героя они противопостоят друг другу, составляя пружину внутренней жизни персонажа. Впервые развернутую концепцию характера представил нам Аристотель, выделив его как один из шести элементов трагедии. Характер как «то, в чем обнаруживается направление воли» [1, с. 17], заявляется через речь или действие, которые должны быть источником блага. Он выделил четыре критерия, определяющие характер. Герои должны быть «благородны», «подходящие», «правдоподобны» и «последовательны» [1, с. 29]. Однако, в этих, предложенных Стигиритом критериях, есть те, которые указывают на индивидуальное проявление в герое, такие как: благородство и последовательность. И те, что должны сближать героя с общепринятыми чертами, которые он обозначает как: подходящие и правдоподобные. Под подходящими, приводя в пример качества женщины, Аристотель говорит об соотносительности характера с общепринятым представлением о нем. Правдоподобие же также должно маркировать соотносительность героя с его общеизвестными признаками. Из чего мы видим, что благородство и последовательность указывают нам на устойчивое стремление к реализации поступка, а подходящие и правдоподобные говорят нам о соотносительности героя с общепринятыми представлениями. Таким образом, очевидно, что на первых двух условиях (благородство и последовательность) лежит печать индивидуальных признаков, отличающих героя, а последние два (подходящие и правдоподобные) типизируют его и сближают с общепринятым. Из этого проистекают два существенных, уже обозначенных выше, элемента характера, порождающих драматическое противоречие, определяемое как индивидуальное и типическое. Под первым, мы понимаем тот объем свойств героя,

отличающий его от всех остальных. Именно он определяет его конфликтный потенциал и становится основанием для разрыва с общепринятым. Индивидуальная доминанта, тяготеющая к нарушению порядка, противопоставлена типической – как сумме свойств и признаков героя, объединяющей его с общепринятым, составляющим основу его исходной формы-положения. Под типическим следует понимать не только соотносительность с определенной группой лиц, но и соотносительность с легитимными формами активности и поведенческими моделями. Процесс освоения и принятия действующим лицом пьесы собственного индивидуального пространства и его движение от типического к индивидуальному – есть акт самоосуществления героического. Это реализуется через использование героем более изощренных способов и средств борьбы, в процессе которой он, разрывая свою связь с типическим, маргинализируется, выходит из зоны узко социальной легитимности, декларирует и навязывает новую практику мироустройства. Раскрывая природу трагического разрыва Л. Пинский, пишет, что герой «наделен «роковой» натурой, неотвратимо целеустремленной к тому, что составляет его долг и долю. Его слабости – безмерная вера в свои силы, удивительная слепота страстей, наивные иллюзии – изнанка его духовного величия. Он выступает – невольно или сознательно – от имени человека против общества, от имени личности против сложившейся или только возникающей системы человеческих отношений, он входит в принципиальный конфликт с людьми, отвечает за него, он «у себя дома» в этом великом конфликте» [3, с. 109]. Противопоставленное здесь индивидуальное и типическое, находятся в тесной связи с друг другом и образуют диалектическое единство частного и общего, позволяющее герою принять свойства художественного образа. Таким образом, любой драматический герой – это соединение индивидуального и типического, но само становление и развитие героя заключается в движении к индивидуальному, через нарушение персонажем границ демаркации общепринятого. Вместе с тем, осуществляя свое героическое через болезненный разрыв с типическим, он постигает свое индивидуальное, которое по природе своей, имеет эгоистическую природу. Но необходимо оно ему, чтобы через разочарование в индивидуальном выйти к архетипическому, к пониманию себя как части вечного, преодолевая страх и страдание. Обобщая, можно заключить, что герой определяется через модус и предмет *борьбы*, реализуемые через преодоление страха расставания с *типическим*, ради встречи с *архетипическим*.

Список литературы:

1. Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб.: Азбука, Азбук-Аттикус, 2016. – 320 с.
2. Кьеркегор С. Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам». М. Академический проект, 2012. – 608 с.
3. Пинский Л. Шекспир. Основные начала драматургии. М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 623 с.

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ТЕКСТОЛОГИЯ

СИМВОЛИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ОБРАЗНОСТИ И ЕЁ ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ
В СИСТЕМЕ МЕТАТЕКСТУАЛЬНОГО ДИСКУРСА ДРАМАТУРГИИ ЧЕХОВА*Черницкая Людмила Александровна**д-р филол. наук, проф. кафедры гуманитарных и инженерных дисциплин
Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. Л.А.Штиглица,
РФ, г. Санкт-Петербург
E-mail: Luda.a@list.ru*IMAGERY SYMBOLIC MEANING AND ITS HISTORICAL CONTEXT IN THE METATEXTUAL
DISCOURSE SYSTEM OF CHEHOV'S DRAMATURGY*Liudmila Chernitskaia**doctor of Science, professor of Humanitarian and Engineering disciplines
department of Saint-Petersburg State Art and Industry Academy named after L.A.Stiglits,
Russia, Saint-Petersburg*

АННОТАЦИЯ

В статье путём структурного анализа, а именно, использования авторского метода метатекстуальной инвариантности, раскрывается значение образности пьес Чехова как символов философско-эстетического содержания, посвящённых феноменологии творческого процесса. Образы рассматриваются в историческом контексте эволюции литературы, где выявляется инвариантность, чьи истоки обнаруживаются ещё в средневековой литературе, а её развитие, проходя через творчество Чехова, проявляется в литературе модернизма. Подобный подход даёт возможность трактовать чеховские пьесы как определённый этап по привнесению новых значений в семантику образности философско-эстетического содержания как исторически сложившуюся инвариантность в имагологии литературы.

ABSTRACT

The article analyses the imagery of Chehov's plays using structural approach, namely, author's method of metatextual invariability. The imagery is treated as philosophic and aesthetic symbols concerning phenomenology of a creative process. The historical context of literary evolution is applied resulting in finding invariants the source of which is seen even in the Middle Ages literature. Passing through Chehov's plays their development is manifested in Modernism literature. Such approach gives the possibility to consider Chehov's plays as a certain step in the discovery of new meanings in the semantics of philosophic and aesthetic literary imagery as a historical invariability.

Ключевые слова: символ, метатекст, инвариантность.**Keywords:** symbol, metatext, invariability.

Для того чтобы понять истинное значение чеховских пьес, их образность надо рассматривать с точки зрения присущей им метатекстуальности, в результате чего всё, из чего складываются персоналогический и событийный планы, начинает выступать как

символы философско-эстетического содержания. Речь в них идёт далеко не о несчастных судьбах персонажей, что на первый взгляд выглядит как не более чем дешёвая мелодрама, а о глубоких проблемах, касающихся природы творчества, творческого поиска,

условий реализации творческого потенциала в человеке как того, что может способствовать или препятствовать этому, словом, всего того, что мы определяем как *феноменологию творческого духа* [5, с. 104-107; 6, с. 108, 187, 251]¹.

Мы убеждены в том, что каждый выдающийся творец изучает эти проблемы в своём творчестве, черпая материал из собственного творческого опыта и излагая тем самым не что иное, как историю своего творческого становления. Но это изложение осуществляется посредством определённой системы символов, анализу которых и посвящены наши исследования.

Так, литература модернизма широко использует символические образы с этим значением. Когда Натали Саррот, характеризуя её, отмечала, что в ней писатель честно говорит напрямую о себе [4, с. 318], то это повествование может быть только анализом феноменов творческого порядка, почерпнутых из собственного опыта автора. Всё её творчество – это сага о своём творческом пути². Герой её романа «Портрет Неизвестного» (1948), в котором она, по её словам изобразила саму себя за работой, озабочен лишь одним: найти своё творческое «я», что выступает в символической ситуации поиска своего голоса, который он, как ему кажется, потерял.

Джойс в «Улиссе» говорит не о чём ином, как об истории создания своего неповторимого авторского стиля, что в наших трудах мы называем *индивидуальным языком автора* [5, с. 72-77]. Как Одиссей страстно стремится найти свою родную Итаку, так автор «Улисса» стремится найти свой – индивидуальный язык в море сформировавшихся за всю историю литературы канонов, превратившихся в стереотипы, штампы, шаблоны [5, с. 163-168]. В терминологии наших исследований это выступает как *общепринятый язык* [5, с. 72-83].

Скрыто или явно, но в структуре любого художественного произведения можно обнаружить борьбу этих языков, ибо она отражает ту же борьбу в менталитете самого творца, стремящегося найти свой индивидуальный язык.

Известные слова Чехова о том, что он всю жизнь стремился выдать из себя раба, свидетельствует об этой борьбе. Рабство в творчестве – это приверженность творца к стереотипологемам общепринятого языка и бессилие выйти из-под их власти. В «Улиссе» эта мысль выражена в образе рабства, в которое попадают его главные герои, Леопольд Блум и Стивен Дедал, случайно оказавшиеся в публичном доме, где они становятся рабами его хозяйки. Публичный дом символизирует царство общего места: расхожих суждений, которыми пользуется каждый, как клиенты

публичного дома пользуются услугами падших женщин [5, с. 133-134].

Чехов размышляет над феноменами, связанными с творческим процессом, в своих пьесах, воплощая это в ряде имагологических инвариантов, среди которых образы, изображающие чувства привязанности персонажей к лицам и событиям их прошлой жизни, которые, довлея над их сознанием, тем самым поработают их. Они заставляют их отворачиваться от настоящего, что препятствует их духовному росту. Таков образ писателя Тригорина в пьесе «Чайка», который, несмотря на свою внезапно вспыхнувшую любовь к Нине, через какое-то время охладевает к ней и возвращается к своей прежней любви к Аркадиной, выступающей в символике пьесы как носительнице догм общепринятого языка [5, с. 233-235].

В пьесе «Три сестры» сёстры страстно стремятся вернуться в Москву, в дом, где они выросли и где умерли их родители. Они не принимают настоящее, мучаясь от их жизни в провинции, однако бессильны её изменить. Маша, страстно любящая Вершинина, не может соединить с ним свою судьбу. Она, как и её сёстры, Ирина и Ольга, символизируют нереализованность творческого потенциала художника, который не может вырваться из плена общепринятых форм в искусстве, испытывая от этого такие же страдания, какие испытывают сёстры, не могущие вырваться из плена окружающей их жизни. Они успокаивают себя мечтами о светлом будущем так же, как творец, неудовлетворённый своим творчеством, успокаивает себя мыслью о творениях, которые он мог бы создать, но не создал в силу тех или иных обстоятельств.

В образе Войничского в пьесе «Дядя Ваня» мы видим ту же нереализованность творческого потенциала, причиняющую глубокие страдания. Обвиняя в этом своего брата Серебрякова, он в отчаянии восклицает: «Пропала жизнь! Я талантлив, умён, смел... Если бы я жил нормально, то из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский...» [9, с. 82]. Однако, осознавая это, Войничский не предпринимает никаких шагов, чтобы изменить своё положение. Свою жизнь он посвятил Серебрякову, управляя его имением, чтобы тем самым обеспечить жизнь и научную карьеру своего брата. В результате Серебряков становится профессором, а Войничский – никем, кроме как только управляющим имением своего брата.

В такой символической персонологии изображает Чехов трагическую судьбу творческого духа, который не смог проявить себя. Символический план этой пьесы, как и любой другой пьесы Чехова, формирует в системной структуре произведения имагологический уровень, который соотносится с такими уровнями, как семантический, феноменологический,

¹ *Анализу феноменологии творческого духа посвящено много места в наших трудах, а именно, монографиях: «Поэтика модернизма как метатекст и её истоки» и «Инвариантность в художественном метатексте»* [7, с. 108, 187, 251; 8, с. 104-107].

² *Творчество Натали Саррот мы подробно анализируем в монографии «Поэтика романов Натали Саррот» (СПб., 1993) и в докторской диссертации под тем же названием (СПб., 1995).*

метатекстуальный. Каждый из них выступает как определённый аспект анализа образности пьесы. На феноменологическом уровне персонажи пьесы – это символы феноменов творческого духа. На семантическом и метатекстуальном уровнях они выступают как структурные инвариаты, формирующие оппозицию индивидуального и общепринятого языков, которая имеет универсальный характер, так как её можно обнаружить в любом творении: присутствующие в нём элементы нового всегда выступают как оппозиция старому, т.е. тому, что уже было известно ранее в данной области знаний.

В пьесе «Чайка» Чехов воплощает эту оппозицию в образах Треплева и Аркадиной. Треплев как выразитель новых форм в драматургии противопоставляется Аркадиной как носительнице драматургических канонов, не принимающей нововведений, за которые так ратует Треплев [5, с. 229-230].

По его словам, «современный театр – это рутина, предрассудок. Когда поднимается занавес и при вечернем освещении в комнате с тремя стенами эти великие таланты, жрецы святого искусства, изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки, когда из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль – маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе, когда в тысяче вариаций мне преподносят всё одно и то же, одно и то же, – то я бегу и бегу, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своей пошлостью ... Новые формы нужны, нужны новые формы, а если их нет, то лучше ничего не нужно» [9, с. 12].

Не случайно между Аркадиной и Треплевым есть родственные узы как матери и сына. Это тоже символ, указывающий на родственные узы гносеологического порядка, существующие между категориями старого и нового. Новое – это дитя старого, ибо рождается из его недр: без информации, которую содержит предшествующее знание, новое знание не возникло бы. Поэтому оно оппозиционно старому в той же степени, как и привержено ему. Подобную амбивалентность отношений между ними Чехов выразил в амбивалентности чувств между Аркадиной и Треплевым: они одновременно и любят, и ненавидят; любя друг друга как мать и сын, они, тем не менее, расходятся в своих эстетических воззрениях [5, с. 231].

Тем самым Чехов создаёт символическую персонафицированную образность, превращая каждый персонаж в символ философско-эстетического содержания. Поведение персонажей имеет свой референт не в реальной жизни, а в авторских размышлениях о природе творчества с феноменологической точки зрения. Если Саррот, изображая тропизмы как бессознательные душевные движения, воплощает их в метафорических сценах, где фабула и персонажи олицетворяют эти движения [7, с. 32-48], то у Чехова каждый персонаж наделяется функцией анализа душевных состояний творческого порядка. И в истории литературы Чехов не единственный, который использует персонологию с этой целью.

Тему обращения творца к старым формам, которые в образном воплощении выступают как мёртвые, потерявшие свою актуальность идеалы, можно встретить в литературе XIX века, предшествующей чеховским пьесам. Подобные идеалы препятствуют творческому развитию художника, целью которого должно быть открытие нового, а не повторение старого, которое, воплощаясь в иную имагологию, тем не менее, гносеологически дублирует то, что уже было открыто ранее.

Такова тема известного стихотворения Эдгара По «Ворон», где герой, отгородясь от мира, горюет о своей умершей возлюбленной. Он оторван от жизни в настоящем и весь обращён к прошлому и к потустороннему миру, где пребывает та, которую он потерял. Поэтому, когда в его комнату случайно залетает ворон, он, принимая его за посланца из того мира, начинает задавать ему вопросы, стремясь о ней узнать. Но ворон отвечает лишь одним бессмысленным словом «Никогда!». Таков символ творца, который, основываясь в своём творчестве на представлениях о жизни, утративших свою былую актуальность, пытается, исходя из них, анализировать то, что он видит в настоящем, ставя перед собой вопросы, на которые он так же бессильно ответить, как ворон не может ответить на обращённые к нему вопросы героя. Творческое сознание должно находиться в состоянии постоянного развития, следуя в этом закону непрерывного обновления, согласно которому развивается человеческая жизнь, как и всё сущее. Иначе творчество будет бессмысленным повторением того же рода, как ответы ворона, бессмысленно повторяющим одно и то же слово [5, с. 84-86].

Другой пример – это судьба героя рассказа Генри Джеймса «Мод-Эвелин», который влюбился в мёртвую девушку по имени Мод-Эвелин, приняв её за совершенство, женился на ней в своём воображении и какое-то время жил с ней в воображаемом «браке», а когда она, согласно его иллюзорному сценарию, умерла, стал носить по ней траур и до конца дней оставался верен её памяти, отказавшись из-за этого от женитьбы на уже не вымышленной, а реальной женщине. Этим символом жизни, построенной на мёртвом идеале, автор изображает писателей, чьё творчество основывается не на жизненных реалиях, а на оторванных от жизни прекрасных иллюзиях, что неизбежно порождает мёртвые, нежизнеспособные произведения. Писатель отворачивается от реальности так же, как от неё отворачивается герой рассказа Джеймса, не находя в ней того идеала, который он увидел в умершей Мод-Эвелин [6, с. 58-62].

В структуру этого рассказа, как и стихотворения «Ворон» входят инвариантные оппозиции: прекрасные иллюзии – жестокая реальность; литература и жизнь; общепринятый и индивидуальный языки; текст-объект – метатекст. Все они синонимичны друг другу, имея в качестве синонимологического инварианта, который по отношению к ним выступает как мегаинвариант, феноменологию творческого духа. Следующая схема демонстрирует это.

Системные уровни	СИНОНИМИЧНЫЕ ИНВАРИАНТЫ-ОППОЗИЦИИ	
имагологический	прекрасные иллюзии	жестокая реальность
семантический	литература	жизнь
структурный	общепринятый язык	индивидуальный язык
метатекстуальный	текст-объект	метатекст
	МЕГАИНВАРИАНТ (СИНОНИМОЛОГИЧЕСКИЙ ИНВАРИАНТ): ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ТВОРЧЕСКОГО ДУХА	

Рисунок 1. Схема синонимичной инвариантности оппозиций на системных уровнях художественного целого

Как видим, феноменологический аспект как мегаинвариант определяет значение оппозиций на всех системных уровнях, указывая на то, что всё происходящее, что выступает в произведении как фабульно-персоналогический план, относится к сфере творческого восприятия. Именно там происходит столкновение между прекрасными иллюзиями и жестокой реальностью, заставляющее творца разграничить литературное изображение, основанное на иллюзорных представлениях о жизни, от жизни такой, какая она существует в реальности. Для выражения подобного видения необходимо создать соответствующие художественные средства, т.е. создать свой индивидуальный язык, который дезавуировал бы общепризнанные выразительные средства, т.е. язык общепринятый. Индивидуальный язык, неизбежно выступая как оппозиция общепринятому языку (иначе индивидуальный язык не возник бы) всегда метатекстуален, так как оспаривает постулаты общепринятого языка, который по отношению к нему является текстом-объектом [1, с. 131-132; 3, с. 278]³.

Творец, создающий новые художественные формы, выступает автором метаязыка в виде этих форм, которые противопоставляются оспариваемым им формам, в результате чего возникает оппозиция метатекста и текста-объекта как нового и старого; ин-

дивидуального языка автора и общепринятого. В рассказе Г.Джеймса и стихотворении Э.По эта оппозиция имеет место в сознании героев между их мёртвым идеалом в образе умершей возлюбленной и реальностью, от которой они упорно отворачиваются. Отсюда ещё одна инвариантная оппозиция, относящаяся к имагологическому уровню: *мёртвое* – *живое* [5, с. 245-247], которая находится в том же синонимичном ряду, что и оппозиции в вышеприведённой схеме. Мёртвое – это всё то, что автором отрицается, а живое – приветствуется.

В пьесе Чехова «Чайка» эта оппозиция определяет всю её структуру, куда входят те же синонимичные ей оппозиции. Вынесенный в название пьесы образ чайки, который фигурирует в двух ипостасях: живой и мёртвой чайки, символизирует жизнь и смерть творческого духа. Семантически синонимичная образность как параллелизмы выстраивается по отношению к каждой из этих оппозиционных сторон. Так, живое выступает в образах Нины, называющей себя чайкой и стремящейся стать знаменитой актрисой; пьесы, сочинённой Треплевым как поиск новых форм в драматургии; Тригорина, одержимого страстью к написанию новых книг. Наконец, вся пьеса выступает как образ жизни, созданный методом феноменологической изобразительности как оппозиция по-

³Метатекстуальность относится к явлению системной структуры, которая присутствует в любом объекте. Метатекст имеет реферативную природу, так как выступает как текст, оспаривающий семиологически однородный с ним текст, который в силу этого является текстом-объектом. Отсюда краткое определение метатекста как текст о тексте по аналогиям с философскими категориями метаязыка и языка-объекта: тот язык, который осуществляет анализ, является метаязыком по отношению к языку, который является объектом этого анализа, и поэтому называется языком-объектом [3, с.278]. По словам Р.Барта,

«язык-объект – это предмет логического исследования, а метаязык – тот неизбежный искусственный язык, на котором такое исследование ведётся. Логическое мышление как раз и состоит в том, что отношение и структуру реального языка я могу сформулировать на языке символов (метаязыке). По аналогии с этими категориями, Р.Барт вводит категории литературы-объекта и металитературы [1, с.131-132]. Мы подробно анализируем метатекстуальность в наших монографиях: «Поэтика модернизма как метатекст...» и «Инвариантность в художественном метатексте».

верхностно-натуралистическому изображению, которое не приемлет Треплев, как и сам автор. Отсюда ещё одна оппозиция, а именно, *методологическая*. В синонимичный ряд, определяемый образом мёртвой чайки, входят старые формы в драматургии, отвергаемые Треплевым; его самоубийство, вследствие неразделённой любви к Нине; ребёнок Нины и Тригорина, который умер вскоре после рождения [5, с. 245-247].

Как мы видели выше, символическим значением наделены и взаимоотношения персонажей. Помимо амбивалентности чувств друг к другу Аркадиной и Треплева, символизирующих противоречивость категорий старого и нового, Чехов создаёт символический любовный треугольник, возникающий между Треплевым, Ниной и Тригориним. Образ Нины выступает как символ жизни, а Треплев и Тригорин символизируют творцов, по-разному относящихся к жизни.

Как Треплев страстно любит Нину, так истинный творец страстно любит жизнь и гибнет как творческая индивидуальность, если жизнь уходит из его творений, как гибнет Треплев, потеряв любовь Нины. Тригорин же символизирует творца, который не любит жизнь, а лишь флиртует с ней, откуда символ его охлаждения к Нине после внезапно вспыхнувшей к ней любви. От подобного непрочного союза творца и жизни могут родиться лишь нежизнеспособные произведения: просуществовав какое-то время, они уходят навсегда из людской памяти, что мы и видим в образе ребёнка Нины и Тригорина, который умер вскоре после рождения. Тригорин, который отворачивается от Нины, предпочитая ей любовь Аркадиной, символизирующей в пьесе рутину в драматургии, это символ творца, который предпочитает создавать свои творения на основе избитых шаблонов, отворачиваясь от жизни [5, с. 243]⁴.

Так Чехов использует персонологию как средство создания символов философско-эстетического содержания, не имеющих ничего общего с мелодраматической фабулой его пьес. В её основу положен широко распространённый в литературе инвариант несчастной любви, от которого у Чехова остаётся только форма. Подобно матрице, она заполняется символическими значениями, касающимися феноменологии творческого духа.

Использование фабулы несчастной любви в той же символической функции, но с иным философско-эстетическим содержанием можно также обнаружить в истории литературы. Герой рассказа Гоголя «Невский проспект», художник, страстно влюбляется в прекрасную незнакомку, случайно увидев её в толпе, прогуливающейся по Невскому проспекту. Сравнивая её с прекрасными женскими образами в искусстве, он, воспринимая её как чудо чистоты и

красоты, начинает следовать за ней, заводит с ней знакомство, но вскоре с ужасом узнаёт, что она падшая женщина. Какое-то время он пытается перевоспитать свою возлюбленную, заставив её отказаться от постыдной профессии, но ничего не добивается. Однако в своих сновидениях о ней он продолжает видеть её такой, какая она ему явилась вначале. Но реальность неумолимо разрушает этот иллюзорный облик, что он не в силах вынести и сводит счёты с жизнью [6, с. 53,71].

В поэтике метатекста, к которой мы относим произведение, в чью семантику входит критика общепринятых художественных форм, образы падших женщин символизируют общее место как избитые истины, содержащиеся в стереотипологемах любого рода. Пример этого мы уже приводили выше в образе публичного дома в «Улиссе» Джойса. У Гоголя образ падшей женщины имеет то же значение, но оно расширяется за счёт образа её прекрасной внешности, которая в представлении героя ассоциируется с прекрасными женскими образами в искусстве. Через их призму он и видит прекрасную незнакомку, наделяя её тем, чего у неё в действительности нет. То же, по мысли Гоголя, происходит и с общепринятыми художественными формами, которые кажутся совершенными как носители истины в силу своей общепризнанности и приобретённой вследствие этого авторитетности в общественном сознании.

Но так же как последовавший за прекрасной незнакомкой герой узнаёт, что она падшая женщина, что в конечном итоге приводит его к гибели, так и творец, следующий в своём творчестве по пути избитых штампов, принимая их за нечто истинное, в результате гибнет как творческая индивидуальность. Он отдаёт свой талант на потребу публики, торгуя им, как падшая женщина торгует своим телом.

Тему художника, торгующего своим талантом, затрагивает и Чехов в символическом образе Каштанки в одноимённом рассказе. В этом символе автор изображает творческий дух, потерявший себя и превратившийся, подобно Каштанке, в дрессированную собачку, выступающую на арене цирка под бурные аплодисменты зрителей [5, с. 222-223].

Как видим, в метатекстуальной образности формы символического воплощения могут быть самыми разнообразными, определяясь художественным замыслом автора, но какие бы они ни были, их семантика везде будет касаться феноменологии творческого духа, размышлений автора от тех проблемах творческого порядка, с которыми он сам сталкивается при создании своих произведений. Так, в «Чайке» тот выбор между Аркадиной и Ниной, перед которым оказался Тригорин, это выбор творца, относительно того, с кем заключить союз: с существующей

⁴ Мы подробно анализируем метатекстуальность в наших монографиях: «Поэтика модернизма как метатекст...» и «Инвариантность в художественном метатексте».

щими, завоевавшими популярность художественными формами, или с новыми, созданными им самим, которые ещё неизвестно как будут приняты публикой, что в терминах метатекстуальности выступает как выбор между общепринятым и индивидуальными языками. Они находятся в том же состоянии соперничества, в каком находятся между собой Аркадина и Нина, обе влюблённые в Тригорина.

В пьесе «Дядя Ваня» мы видим то же соперничество между ними в образах параллельных любовных треугольников. Один из них формируется между Войничким, Серебряковым и Еленой Андреевной; другой – между Войничким, Астровым и Еленой Андреевной. В обоих случаях Войничкий символизирует индивидуальный язык, в то время как Серебряков и Астров – общепринятый. Елена Андреевна же выполняет функцию публики, которая благосклонна лишь к тем, кто добивается известности, популярности; приветствуя то, что находится на виду у всех, на первом плане, демонстрируя тем самым свою силу, и отворачиваясь от всего того, что не признанно, безвестно, слабо, незащищено.

Именно на таком основании Елена Андреевна замужем за Серебряковым, отвергая любовь к ней Войничкого и Астрова. А Астров, со своей стороны, на том же основании отвергает любовь к нему Сони, предпочитая ей Елену Андреевну. Брачные узы между ею и Серебряковым символизируют «брачный союз» между общепринятым языком и публикой, в то время как индивидуальный язык в лице Войничкого и Сони публикой отвергается.

Именно в таком положении индивидуальный язык находится при своём возникновении как открытие нового в любой области знаний, когда он ещё не завоевал собой умы людей: он беспомощен и слаб как новорождённый. И только когда он в ходе своего развития «становится на ноги», приобретая известность как значимый вклад в культуру, публика начинает его шумно приветствовать, одаривая своей благосклонностью. Но парадокс в том, что в этом случае индивидуальный язык уже перестаёт быть индивидуальным, становясь общепринятым.

Такова в истории развития культуры генетическая парадигма перехода индивидуального языка как носителя нового знания в общепринятый язык как хранителя старого, освящённого традицией знания. Новое всегда с трудом пробивает себе дорогу в семиологическом топосе, формируемом огромным объёмом знаний, накопленным человечеством за всё время своего существования [8, с. 278]⁵. И трудности, с которыми сталкивается индивидуальный язык творца, есть не что иное, как постоянная борьба с общепринятым языком за выживание в этом семиологическом топосе, иными словами, за то, чтобы приобрести статус общепризнанного знания, т.е. самому перейти в категорию общепринятого языка.

Именно подобную борьбу за выживание на различных её стадиях, выраженную в символической форме, мы и видим в драматургии Чехова. Но не только в ней, а и в его рассказах, пример чего рассказ «Каштанка», который мы упоминали выше. В рассказе «Ионыч» речь идёт совсем не о судьбе земского врача Старцева, забывшего своё юношеское стремление к духовному совершенствованию и ненависть к обывательскому существованию, которое он видел вокруг себя. По мере того, как идёт время он превращается в такого же обывателя, озабоченного лишь своим всё увеличивающимся денежным капиталом. Его некогда пылкая любовь к дочери его знакомого Екатерине Ивановне постепенно угасает и сходит на нет так же, как и его духовные запросы.

Всё это символы феноменологии творческого духа, а именно того, как индивидуальный язык, составивший против господства языка общепринятого, терпит поражение в этой борьбе, сам им становясь. Их оппозиция выступает в двух ипостасях Старцева: как молодого никому не известного врача с пытливым умом и страстной душой и его же в пожилом возрасте, завоевавшего своей врачебной практикой большую популярность, однако забывшего свои юношеские идеалы и преданного лишь материальным интересам. Безвестность и в силу этого слабость индивидуального языка противопоставляется шумной известности и протекающей от этого силе языка общепринятого. Подобная трактовка их оппозиции как силы и слабости типична для метатекстуального художественного дискурса, в котором эти языки объективируются, получая всевозможное художественное воплощение.

Так, в «Евгении Онегине» Пушкина эта оппозиция воплощается в силе догм светского этикета как символ общепринятого языка, чьей воле подчиняется Онегин, убивая на дуэли своего друга Ленского, которого он, по его же словам, любил всей душой. Язык же индивидуальный выступает в слабости тех, кто не смог этому противостоять: самого Ленского, Татьяны, Ольги [5, с. 153]. Здесь присутствует и родственная ей оппозиция: власти – подчинения, которую можно обнаружить у модернистов. Таков у Саррот символический образ катапульты, направленной на человека; у Ионеско образ свирепых носорогов, крушащих всё на своём пути в пьесе «Носороги»; у Беккета в пьесе «В ожидании Годо» образ жестокого хозяина, третирующего своего слугу [5, с. 153].

В пьесе Чехова «Три сестры» оппозиция власти – подчинения, как и силы и слабости воплощается в параллельных синонимичных образах: Наташи и старой няни Анфисы, с одной стороны, и Наташи и её мужа Андрея, с другой. В том и другом случае Наташа символизирует силу общепринятого языка, а Анфиса и Андрей – слабость индивидуального языка,

⁵ Мы затрагиваем эту тему в связи с анализом рассказов Э.По в статье «Семиотика мифа в рассказах Эдгара По» [6, с.35].

выступающую в разной степени приверженности творца канонам общепринятого языка.

Анфиса, согласно своему статусу прислуги, старой няни, работающей в доме сестёр 30 лет, демонстрирует слепое, нерассуждающее подчинение индивидуального языка догмам языка общепринятого, в то время как Андрей символизирует критический подход к ним, что, тем не менее, не избавляет его от власти общепринятого языка над его сознанием. Это выражено в амбивалентности чувств Андрея к Наташе, что синонимично амбивалентности чувств между Аркадиной и Треплевым в «Чайке». В обоих случаях обе эти пары персонажей связывают родственные узы: жены и мужа в «Трёх сёстрах» и матери и сына в «Чайке», чем автор подчёркивает родственность категорий общепринятого и индивидуального языков; разногласия же между ними символизируют их оппозиционность. Вот в какой форме выражает Андрей своё противоречивое отношение к Наташе: по его словам, Наташа порядочная, честная, добрая, «но в ней есть при всём этом нечто принижающее её до мелкого, слепого, этаково шершавого животного. Во всяком случае она не человек. Я люблю Наташу, это так, но иногда она кажется мне удивительно пошлой, и тогда я теряюсь, не понимаю, за

что, отчего я так люблю её или по крайней мере любил...» [9, с. 139].

Так и творец, который одновременно и привержен общепринятым канонам, созданным великими мастерами, на которых он неизбежно опирается в начале своего творческого пути, и, в то же время, отвергает их, сопоставляя с реальностью, которая не приемлет никаких канонов, от чего то, чему он так страстно поклонялся вначале, теперь кажется ему пошлым, далёким от проникновения в человеческую сущность. Однако тяга к господствующим шаблонным формам оказывается сильнее стремления отойти от них, как Андрей, осознавая все недостатки Наташи, не может не любить её.

Таким образом, Анфиса и Андрей олицетворяют две ипостаси творческого духа: слепое, не осознаваемое подчинение общепринятым догмам в лице Анфисы, и в этом случае художник уподобляется прислуге в мире творчества, и аналитический подход к этим догмам с осознанием всех их недостатков, но, тем не менее, невозможностью отойти от них, что воплощает персонаж Андрея. Из взаимоотношений Наташи, Анфисы и Андрея складывается ещё один в структуре чеховских пьес символический треугольник эстетического характера, что можно представить в виде следующей схемы.

Рисунок. 2. Схема символического треугольника в структуре пьесы Чехова «Три сестры» между персонажами Наташи, Анфисы и Андрея как образ разной приверженности творца канонам общепринятого языка

Как видно из данной схемы, взаимоотношения Наташи, Анфисы и Андрея определяются инвариантом приверженности творца канонам общепринятого языка, который в поэтике Чехова является одним из инвариантов как определённой авторской концепции

относительно тех или иных явлений, касающихся феноменов творческого процесса. С точки зрения исторического контекста подобной инвариантности [5, с. 11-41]⁶ персонологических реляций (отношений) Че-

⁶ В структуре художественного произведения инварианты представляют собой стабильные элементы, в которых воплощается его идеология.

Формы, в которых она выступает, являются вариантами как производные элементы от данных инвариантов.

хов тем самым развивает её имагологический и, соответственно, семантический планы, привнося новые значения в семиологию мегаинварианта феноменологии творческого духа.

Выше мы приводили примеры использования инварианта персонологических реляций до (Гоголь, Джеймс, Э.По) и после (Джойс) Чехова, где присутствует также символическая образность в функции анализа феноменологии творчества. Это указывает на то, что данный инвариант как имеющий историческую протяжённость надо определить как диахронический инвариант или кратко *диаинвариант* [5, с. 208, 273]⁷. У Чехова появляются его новые варианты в виде символических треугольников, формируемых взаимоотношениями героев, где их поведение, мировосприятие, взгляды и т.п. олицетворяют то или иное явление в феноменологии творческого сознания.

С этой целью автор создаёт дуалистический образ отношения двух героев к одному и тому же лицу как выражение альтернативы в позиции автора к основополагающим в творческом процессе категориям: общепринятому и индивидуальному языкам; литературе и жизни как общепризнанным художественным формам, с одной стороны, и познанию жизни для создания своего индивидуального языка – с другой. Отсюда образ Нины в «Чайке» как символ жизни, к которой по-разному относятся Тригорин и Треплев.

Синонимичный любовный треугольник возникает в «Трёх сёстрах» между Ириной, Солёным и бароном Тузенбахом, и частично синонимичен ему треугольник между Машей, Вершининым и Кулыгиным. Скрытое соперничество между Солёным и бароном Тузенбахом, как и между Кулыгиным и Вершининым аналогично соперничеству того же рода в «Чайке» между Тригориным и Треплевым, что везде символизирует оппозицию общепринятого и индивидуального языков как противостояние их в ментальности творца. Образы Нины и Ирины синонимичны, так как они обе символизируют жизнь, к союзу с которой стремится любой творец. Категория индивидуального языка также воплощается в синонимичных образах, а именно, Треплева и барона Тузенбаха, которые оба погибают, как гибнет творческая индивидуальность, не нашедшая связи с жизнью. Однако их соперники в лице Солёного и Тригорина, символизирующие общепринятый язык, благополучно здравствуют, олицетворяя тем самым тех, кто отнюдь не озабочен поиском новых форм в своём творчестве

для изображения реальной картины жизни. Так индивидуальный язык терпит поражение в борьбе с языком общепринятым.

В любовном треугольнике между Машей, Вершининым и Кулыгиным образ Маши синонимичен образу Андрея как невозможность творца выйти из-под власти канонов общепринятого языка, прикованного к ним такой же невидимой цепью, как Маша прикована к своему мужу и не в силах разорвать этот союз.

Символическим значением обладает и образ дома, где живут герои и на фоне которого разворачивается действие. Находящиеся там персонажи, высказывающие всевозможные суждения об окружающей их жизни, изображаются согласно распространённому в поэтике феноменологического метатекста инварианту модальности и производному от него инварианту дифференциальности суждений, когда относительно одного и того же объекта (явления, события, лица и т.п.) высказываются противоречивые суждения как символ сложности познания жизненных явлений и невозможности прийти к единому мнению. Таково значение в «Улиссе» Джойса сцены спора о жизни и творчестве Шекспира, где каждый из его участников высказывает свою точку зрения, которые настолько противоречивы, что невозможно установить истину [6, с. 83-85].

Образ дома, где имеют место разнообразные высказывания персонажей, относится к диаинвариантности, восходящей к средневековой литературе, а именно, к образу дома Дедала в поэме «Храм Славы» Дж.Чосера [5, с. 132]. Дом медленно вращается и из него доносится масса высказываний находящихся там людей, что выступает как символ семиотопоса культуры – семиологической среды как уникальной среды обитания человека [8, с. 33]. состоящей из всевозможных форм знаковости, которые сосредоточивают все знания, накопленные человечеством за всё время своего существования. Именно они формируют то, что Вернадский определил как ноосреду, т.е. мыслящую оболочку, сферу разума.

В истории литературы образ дома использовался в разных символических значениях. Так, в эстетике Генри Джеймса метафора дома символизирует Литературу, из окон которой каждый писатель по-своему видит жизнь, а у модернистов образ дома выступает как царство общего места, что мы уже видели в образе публичного дома в «Улиссе».

В вариантах сохраняется гносеологическая основа инварианта, однако формы её могут быть самыми разнообразными в зависимости от замысла автора. Отсюда подвижная природа варианта в отличие от стабильности, присущей инварианту. Категория инвариантности объединяет ряд однородных по своему имагосемантическому плану инвариантов, выступающих как родственные по отношению к основополагающему в этом ряду инварианту [8, с. 11-41].

⁷Тему диахронической инвариантности мы развиваем в монографии «Инвариантность в художественном метатексте», показывая, как она проходит через всю историю литературы, объединяя произведения, которые могут отделять друг от друга века. В результате вся литература начинает выступать как гигантская мегасистема, как некая литературная галактика [8, с. 208, 273].

В пьесе «Три сестры» образ дома, где живут сёстры, близок к образу дома у Чосера, так как находящиеся там персонажи также высказывают разнообразные суждения, касающиеся всего, чего угодно: обстоятельств своей жизни, как и философской оценки жизни вообще; мечтаний о будущем, страданий от неудовлетворённости своим теперешним положением и стремления к счастью; невозможности найти истинную любовь, как в словах Ирины, горестно восклицающей: «О, я так мечтала о любви, мечтала уже давно, дни и ночи, но душа моя, как дорогой рояль, который заперт и ключ потерян» [9, с. 141]. Влюблённый в неё барон Тузенбах перед предстоящей дуэлью начинает остро ощущать красоту окружающей его жизни: «Я точно в первый раз в жизни вижу эти ели, клёны, берёзы, и всё смотрит на меня с любопытством и ждёт. Какие красивые деревья и в сущности какая должна быть около них красивая жизнь!» [9, с. 141].

Каждый персонаж – это символический образ творческого менталитета как генератора информации о бытии, которая может быть более или менее значимой, либо пустой, бессмысленной. Так, врач Чебутыхин, читая газету, машинально повторяет напев с бессмысленными словами: «Та-ра-ра... бумбия... сижу на тумбе я...» [9, с. 137]. Они не несут никакой значимой информации, и, тем не менее, в семиологическом топосе, по мысли автора, возможны и такие, информативно бессодержательные творения. Каждое слово, формирующее напев, имеет свою словарную семантику, и его слова сгруппированы, согласно рифмообразующей стихотворной форме, но, тем не менее, они лишены смысла с точки зрения коммуникативной функциональности словесного дискурса как носителя значимой информации.

Антиподом к образам этих бессодержательных продуктов человеческого ума выступают образы с прямо противоположным значением, касающиеся смысла человеческой жизни, как и вообще бытия всего существующего на земле. Барон Тузенбах в разговоре с Вершининым относительно того, возможно ли вообще счастье в жизни человека и в чём состоит её смысл, полагает, что «... и через миллионы лет жизнь останется такой же, как и была; она не меняется, остаётся постоянно, следуя своим собственным законам, до которых вам нет дела или по крайней мере которых вы никогда не узнаете. Перелётные птицы, журавли, например, летят и летят, и какие бы мысли, высокие или малые, ни бродили в их головах, всё же будут лететь и не знать, зачем и куда они летят и будут лететь, какие бы философы ни завелись среди них; и пускай философы, как хотят, лишь бы летели...» [9, с. 115].

Высказывания подобного рода могут стать темой какого-нибудь крупного труда: философского исследования или художественного произведения, и в коммуникативно-бытовом дискурсе они и являются их

аналогами. Фигурируя в нём в форме кратких замечаний философского содержания [6, с. 22-25]⁸, они выступают как зародыши того, что впоследствии может дать толчок для возникновения значимых, информативно насыщенных творений: ведь они рождаются из наших жизненных впечатлений, какой-нибудь промелькнувшей у нас мысли или мимолётного, неосознаваемого нами ощущения, что Саррот как раз и назвала тропизмами, полагая, что они лежат в основе всех действий человека, его мыслей и чувств [7, с. 32-48].

Используя инвариант дифференциальности суждений, Чехов вводит в картину семиотопоса образ несогласия персонажей с тем или иным высказанным мнением. Так, Маша, возражая барону Тузенбаху относительно непознаваемости жизни, утверждает необходимость наличия веры в человеке: «... человек должен быть верующим или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста ... Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети рождаются, для чего звёзды на небе ... Или знать, для чего живёшь, или же всё пустяки, трын-трава.» [9, с. 115].

Образ несогласия анализирует феномен метатекстуальности, раскрывая тем самым ключевой аспект генезиса творчества, природа которого метатекстуальна, так как оно всегда выступает как метатекст, критикующий в тех или иных аспектах свой текст-объект. Метатекст представляет собой гносеологическое отрицание того знания, которое предшествовало этому отрицанию в данной гносеологической сфере. Подобное отрицание всегда несёт новое знание и в этом качестве противопоставляется старому, т.е. предшествующему знанию, откуда их оппозиционность, которая в структуре художественного дискурса выступает как синонимичные оппозиции текста-объекта и метатекста; общепринятого и индивидуального языков [6, с. 12-37].

Степень отрицания, представленная в метатексте, не всегда является радикальной: в каких-то аспектах он может принимать свой текст-объект, лишь незначительно отступая от него, и в этом случае метатекст выступает как реплика относительно информации, содержащейся в данном тексте-объекте. В любом случае между метатекстом и его текстом-объектом завязывается диалог с разной степенью противостояния, чей образ мы и видим в споре между Тузенбахом и Машей, где Маша выполняет функцию метатекста, а Тузенбах – текста-объекта.

Образ этого метатекстуального спора можно перенести на всю культуру, ибо она складывается из подобных диалогов спорящих субъектов как создателей всего того, что её формирует, в результате чего она начинает выступать как гигантский полилог. Как могли бы возникнуть все направления, течения, школы, движения в науке и искусстве, если бы они не выступали против чего-то в том, что уже было достигнуто до них в данной области знаний? Признавая

⁸В наших исследованиях высказывания подобного рода мы определяем как «суггестивный лаконизм»,

где в сжатой форме излагается какая-то информативно значимая мысль [7, с.22-25].

ценность открытия своих предшественников, каждый творец не принимает их полностью, а в чём-то критикует их, сопоставляя в науке теорию с жизненной практикой, а в искусстве – художественное изображение с реальностью. Так, импрессионизм возник не из чего другого, как из реакции протеста против канонов классической живописи, а абстракционизм – против диктата жизнеподобного изображения [6, с. 27-31].

Новороманисты отказались от характерологических персонажей и связной событийной фабулы как основы повествования, утверждая приоритет феноменологического изображения с философско-эстетической семантикой. В имагологии своих произведений они упразднили инварианты крушения прекрасных иллюзий и несчастной любви, которые до них так широко использовались в литературе всех времён. Феноменологический дискурс, подобно полноводной реке, смыл все эти атрибуты устаревшей, на взгляд новороманистов, как и всех модернистов, имагологии и на их место поставил иную инвариантность: стилистической изобразительности и семантико-дискурсивного сопоставления [5, с. 66-85]. Здесь важен не сам объект изображения, а то, какими стилистическими средствами он изображается, из сопоставления которых выступает оппозиция общепринятого и индивидуального языков; текста-объекта и метатекста. Творчество Чехова, наряду с творчеством Флобера, надо отнести к предмодернизму, так как у них обоих феноменологическое изображение становится основным выразительным средством. Инварианты крушения прекрасных иллюзий и несчастной любви, которые сохраняются в их поэтиках, используются в вспомогательной функции для создания феноменологического дискурса. Помимо этого, у Чехова очень высока степень символизации образов, и поэтому его дискурс надо определить как *символично-феноменологический*.

В драматургии Чехова используется и присущий поэтике модернизма инвариант семантико-дискурсивного сопоставления, который в сценической имагологии его пьес выступает как инвариант *репликативных реляций*: между репликами разных персонажей возникает семантико-структурное соотношение как выражение оппозиции индивидуального и общепринятого языков, и характеристика их автором определяет содержание реплик. Именно подобное соотношение имеет место между бессмысленной репликой Чебутыхина: «Та-ра... бумбия... сажу на тумбе я...» и полного глубокого смысла словами барона Тузенбаха о непознаваемости для человека законов природы. Первой репликой автор выражает скудоумие шаблонов общепринятого языка, второй – индивидуальный язык как вечную тягу человека к проникновению в суть вещей.

Инвариант репликативных реляций имеет родственную инвариантность в виде инвариантов *смещённой семантики*, когда между репликами отдельных персонажей или их душевным состоянием и их высказываниями возникает семантическая несовместимость. Это одна из форм противопоставления ин-

дивидуального и общепринятого языков, где образность этого последнего, помимо лишённых смысла реплик, включает и цитаты из произведений известных авторов и крылатые латинские выражения. Они создают образ литературы как оппозицию образу жизни, формируемом всем феноменологическим дискурсом пьесы.

Так, цитата из стихотворения Лермонтова: «А он мятежный ищет бури, как будто в буре есть покой», произнесённая Солёным, звучит на фоне реплик других персонажей, касающихся их повседневных дел: диалога Андрея и сторожа Ферапонта, который просит его подписать какие-то бумаги, а тот в раздражении отказывается; реплики Тузенбаха о том, как рад Кулыгин, что Вершинин уезжает; разговора Тузенбаха и Ирины, которая обеспокоена рассеянностью барона, предчувствуя недоброе [9, с. 140], и т.п. Всё это и создаёт образ жизни, к которой стихи Лермонтова, как и все другие цитаты не имеют никакого отношения, что никак не умаляет достоинство произведений их авторов, но в структуре пьесы они выполняют функцию общепринятого языка, выступающего в имагосемантическом плане как образ литературы.

В терминах категории инвариантности подобное противопоставление литературы и жизни можно определить как инвариант *семантико-репликативной несовместимости*, который обуславливает соответствующие формы их оппозиции. Помимо этого, Чехов вводит родственный ему инвариант *феноменологической несовместимости*, когда слова персонажа не соответствуют его душевному состоянию: внутри него может происходить буря, его сердце может разрываться от страданий, а вовне это выступает как ничего не значащие фразы светской беседы.

Таковы в пьесе «Дядя Ваня» слова Астрова о жаре в Африке, стремящегося ими скрыть свою боль от расставания с Еленой Андреевной, в которую он влюблён. Войницкий, также влюблённый в неё и страдающий не менее Астрова, начинает подсчитывать продуктовые расходы, скрывая под этим напускным спокойствием свои страдания. Ту же функцию сокрытия истинных очень глубоких чувств героев выполняют ставшие штампами цитаты, которые произносятся ими автоматически, никак не отражая то, что они испытывают в данный момент. В пьесе «Три сестры» рыдающая от расставания с Вершининым Маша механически повторяет одну и ту же фразу: «У лукоморья дуб зелёный, золотая цепь на дубе том... золотая цепь на дубе том...» [9, с. 144-145].

Тем самым Чехов дезавуирует персоналогический дискурс как средство выражения внутреннего мира персонажей. Но не только его, но и их действия, что мы видим в заключительной сцене в «Чайке», где на фоне безмятежного с виду спокойствия играющих в лото персонажей происходит трагедия, дающая о себе знать звуком выстрела убившего себя Треплева. Но врач Дорн быстро всех успокаивает словами, скрывающими её, говоря, что в его аптечке лопнула склянка с эфиром.

Эта сцена является аналогом персоналогической обречённости, созданной на основе инварианта фено-

мено-репликативной несовместимости. Как высказывания персонажей на бытовые, ничего не значащие темы могут скрывать их страдания, никак не отражая их вовне, так и всё происходящее на сцене, выступая с виду как размеренное, ничем не омрачаемое существование, может скрывать, будто за кулисами, далеко не благополучную жизнь. Именно это и демонстрирует сцена игры в лото, происходящая на виду у зрителей, в то время как то, что имеет место в соседней комнате, где кончает самоубийством Треплев, скрыто от их глаз. Они видят лишь поверхность жизни, не задумываясь об её изнанке [5, с. 238-243].

Именно против подобного поверхностно-натуралистического изображения жизни и выступает метатекстуальный дискурс Чехова. По его словам, он стремился к тому, чтобы на сцене было «всё так же сложно и так же вместе с тем просто, как в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни» [2].

В поэтике метатекста, к которой и надо отнести поэтику Чехова, поверхностно-натуралистическому методу противопоставляется феноменологический, направленный на анализ внутренней сущности человека как феноменов его субъективного восприятия. Именно этот метод присущ модернизму, хотя феноменологическое изображение имело место задолго до этого.

Истоки его можно обнаружить ещё у Чосера, а именно, в его поэме «Книга о королеве», где изображаются чувства героя в связи с мучающей его бессонницей. Чтобы скоротать время, он берёт первую попавшуюся ему на глаза книгу, и ею оказывается книга о королеве. В ней речь идёт о несчастной судьбе королевы, которая умерла с горя, не дождавшись своего мужа, ушедшего в плавание и погибшего. За чтением этой книги герой и засыпает. Так автор в юмористическом ключе критикует литературу в виде этой книги, где повествование основывается на инварианте несчастной любви, превратившемся в штамп и годного лишь как снотворное средство.

История о королеве не имеет никакого отношения к реальному существованию героя, выступаю-

щему в данном случае как его мучения от бессонницы. Так автор противопоставляет литературу и жизнь [5, с. 136-141], где нетрудно увидеть инвариантность смещённой семантики, так как между судьбой королевы и чувствами героя нет ничего общего, точно так же, как этого нет в пьесах Чехова, где литературные реминисценции в виде известных цитат не имеют никакого отношения к чувствам персонажей.

Оппозиция литературы и жизни, в какой бы форме она ни выступала, всегда имеет свои синонимы в оппозиции общепринятого и индивидуального языков на структурном уровне и оппозиции поверхностно-натуралистического и феноменологического методов на уровне методологическом.

Итак, мы видим, какой широкий исторический диапазон имеет образность пьес Чехова, а шире, всего его творчества, так как все отмеченные нами инварианты можно обнаружить и в его рассказах. Подобная историческая протяжённость, идущая из глубины веков и доходящая вплоть до модернизма, становится очевидной при использовании аналитического метода метатекстуальной инвариантности [5, с. 248-273], способного выявить эволюцию художественных форм в истории литературы. Все они базируются на определённых инвариантах, реализующихся в целых конstellациях своих вариантов. Возникающие при этом инвариантно-вариантные реляции, где варианты, подобно эху в горах, распространяются на большие, удалённые от своего инварианта расстояния во времени, и формируют этот исторический диапазон, выступающий одновременно как исторический метатекстуальный контекст.

Как мы показали, задолго до творчества Чехова та же метатекстуальная инвариантность, что и у него, уже использовалась в средние века в лице Чосера. А в XIX веке у Гоголя, Пушкина, Э.По, Генри Джеймса мы видим, как и у Чехова, персоналогию в символическом значении философско-эстетических категорий как оппозиций старого и нового, общепринятого и индивидуального языков, текста-объекта и метатекста.

Список литературы:

1. Барт Р. Избранные работы. – М.: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994. – 616 с.
2. Гурлянд И.Я. Воспоминания Арс. Г. // Театр и искусство. – 1904. – № 28. – С. 5-8
3. Метаязык и язык-объект // Философский словарь / Под ред. И.Г. Фролова. – М.: Политиздат, 1986. – 587 с.
4. Саррот Н. Эра подозренья // Писатели Франции о литературе. – М.: Прогресс, 1978. – 470 с.
5. Черницкая Л.А. Инвариантность в художественном метатексте. – СПб.: Реноме, 2016. – 312 с.
6. Черницкая Л.А. Поэтика модернизма как метатекст и ее истоки. – СПб.: Нестор-история, 2010. – 288 с.
7. Черницкая Л.А. Поэтика романов Натали Саррот. – СПб.: Изд-во СПбГТУ, 1993. – 144 с.
8. Черницкая Л.А. Семиотика мифа в рассказах Эдгара По // XXXIV Международная филологическая конференция. История зарубежных литератур (14-19 марта, 2005 г., Санкт-Петербург). – СПб.: СПбГУ, 2005. – Ч. 4. – С. 32-35.
9. Чехов А.П. Чайка, Дядя Ваня, Три сестры, Вишневый сад. – Paris: Booking International, 1994. – 215 с.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

РУССКИЙ ЯЗЫК

ТРУДНОСТИ ОБУЧЕНИЯ ОРФОГРАФИИ УЧАЩИХСЯ
ДАГЕСТАНСКОЙ НАЧАЛЬНОЙ ШКОЛЫ*Кислицкая Светлана Степановна**канд. филол. наук, доцент Дагестанского государственного педагогического университета,
доцент Дагестанского государственного университета народного хозяйства
РФ, г. Махачкала**E-mail: panarina.01@mail.ru*DIFFICULTIES OF TEACHING SPELLING TO PUPILS OF ELEMENTARY SCHOOL
IN DAGESTAN*Svetlana Kislitskaya**Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of Dagestan State Pedagogical University,
Associate Professor of Dagestan State University of National Economy,
Russia, Makhachkala*

АННОТАЦИЯ

В данной статье описаны основные трудности в обучении орфографии учащихся дагестанской начальной школы, раскрыты причины их возникновения и определены методические приемы и способы для их преодоления.

Знание затруднений, возникающих в процессе обучения орфографии учащихся-дагестанцев, помогает учителю организовать целенаправленную и эффективную работу по формированию правописных умений, повысить орфографическую грамотность обучающихся. Использование предлагаемых методических средств способствует развитию орфографического навыка и орфографической зоркости учащихся начальных классов. Систематическая работа по обучению орфографии с учетом трудностей обучения и специфики родного языка учащихся дает положительный результат в развитии умений сознательно применять орфографические правила в речевой практике, воспитывает стремление грамотно оформлять мысли.

ABSTRACT

In the article main difficulties in teaching spelling to pupils of Dagestan elementary school are described, causes of their occurrence are revealed and methodological techniques and methods to overcome them are determined. The knowledge of difficulties arising in the process of teaching spelling of Dagestanian students helps the teacher to organize purposeful and effective work on the formation of spelling skills, to increase the spelling literacy of pupils.

The use of the proposed methodological tools contributes to the development of a spelling skill and spelling vigilance of primary school students. Systematic work on teaching spelling, taking into account the difficulties of learning and the specifics of the students' native language, gives a positive result in the development of skills to apply spelling rules in speech practice consciously, fosters the desire to formulate thoughts correctly.

Ключевые слова: обучение орфографии русского языка, трудности обучения, орфографическая зоркость, орфографические умения и навыки, влияние родного языка, дагестанская начальная школа.

Keywords: teaching spelling of the Russian language; difficulties in teaching; spelling vigilance; spelling skills; influence of native language; Dagestan elementary school.

В настоящее время благодаря Интернет-среде письменное общение между людьми получило широкое распространение. В связи с этим знание правил

русской орфографии и умение их применять приобретает огромное значение.

На современном этапе развития системы школьного образования задача формирования орфографически и пунктуационно грамотного письма остается, пожалуй, одной из наиболее сложных задач, решаемых в национальной школе. Процесс развития орфографической зоркости и орфографического навыка предполагает умелое применение и закрепление теоретических знаний на практике.

Несмотря на многочисленные исследования в методике обучения орфографии учащихся национальных школ, грамотность учеников начальной школы в последние годы не улучшилась, а в некоторых случаях ее уровень заметно снизился.

В связи с этим становятся актуальными вопросы обучения орфографии учащихся не только начальной, но средней и старшей школы. Центральной и важной остается задача повышения орфографической грамотности обучающихся, что требует совершенствования методических аспектов обучения орфографии, использования продуктивных приемов и средств, направленных на решение задач в области обучения орфографии.

Целью данного исследования является выявление трудностей в обучении орфографии учащихся дагестанской начальной школы и определение путей их преодоления. Основная задача заключается в выяснении причин возникающих затруднений и поиске эффективных средств и методических приемов, способствующих формированию прочных орфографических умений и навыков.

Обучение русской орфографии в дагестанской начальной школе тесно связано с развитием речи, обучением чтению и орфоэпии. В решении орфографических задач осуществляется связь всех сторон изучаемого языка: фонетики, графики, словообразования, грамматики, лексики.

В первом классе (особенно в период обучения грамоте) обучение орфографии носит преимущественно пропедевтический характер, заключающийся в систематическом и организованном введении тех или иных написаний в практику письменной речи учащихся. При этом недопустимо перегружать детей заучиванием каких-либо правил и теоретических сведений.

Во втором и третьем классах развиваются и углубляются знания и умения, полученные детьми в первом классе. В этот период происходит накопление теоретического материала и наблюдений над языком; учащиеся получают сведения по орфографии, изучаются правила для усвоения орфографической системы.

Письменность дагестанских языков, созданная на основе русской графики, в некоторой степени облегчает обучение грамоте учащихся-дагестанцев, однако при обучении правописанию возникают и определенные трудности. Дело в том, что одинаковые буквы в русском и родных языках обозначают разные звуки. В русском языке одна и та же буква может обозначать совершенно разные звуки, что нехарактерно для родного языка учащихся, поэтому необходимо учитывать особенности графики русского и родного языков, их отношение к произношению [1, с.31].

Одной из основных трудностей прочного усвоения учащимися дагестанцами основ орфографии является наличие в русском языке сравнительно большого количества слов, правописание которых не определяется ни правилами, ни произношением. Усвоить правописание этих слов («трудных», словарных) учащиеся могут только путём заучивания и систематической тренировки в их написании.

Подходить к их изучению нужно дифференцированно: в первую очередь учащихся целесообразно знакомить со словами, часто употребляемыми в речи. Как показывает практика, попутное включение слов с непроверяемой орфограммой в различные виды упражнений в течение всего учебного года даёт хорошие результаты. Учащиеся усваивают слова, а сам процесс усвоения исключает томительное однообразие.

При обучении русскому правописанию на уроках русского языка неоценимую помощь могут оказать аудиовизуальные пособия, в частности лингафонные средства. Систематическое использование звукозаписи на уроке русского языка позволяет создать в классе такую обстановку, при которой дети постоянно слышат русскую речь в ее многообразии (нейтральный, эмоционально-окрашенный, разговорный и прочие произносительные стили, которые могут быть представлены речью разных дикторов, мастеров художественного слова, примерами ораторской речи); учатся понимать русскую речь, приобретают навыки правильного произношения и интонирования. Как показывает практика, применение лингафонной звукозаписи при обучении учащихся правильному русскому произношению значительно облегчает работу учителя, избавляет его от неоднократного механического повторения [2, с.54].

Для учащихся национальных школ особую трудность представляет правописание мягких согласных в конце слова, так как в дагестанских языках мягкий знак «ь» не представлен и мягкие согласные не выполняют смысло-различительную функцию. В связи с этим проводится работа для четкого дифференцирования твердых и мягких согласных на слух, а затем делаются записи в тетрадях.

При обучении учащихся правописанию мягких согласных учителю следует дифференцировать мягкие и твердые согласные в слоге, для чего использовать рекомендуемое учащимся для записи в тетрадях следующее правило.

Произносим согласные в слоге:

мягко перед **я, е, ю, ё, и**

твердо перед **а, о, у, ы**

Учащиеся сталкиваются с определенными трудностями при изучении этих букв, учителю необходимо зафиксировать внимание на этой особенности указанных букв. Основная задача заключается в том, чтобы выработать у учащихся умение обозначать мягкость согласных в позиции перед гласными, а также сформировать устойчивые навыки правописания мягких согласных в различных позициях.

Для успешного применения правила правописания мягких согласных необходимо учащимся предложить ряд упражнений, выполнение которых будет

способствовать четкому разграничению гласных звуков и букв, а затем выполнение упражнений, где мягкость согласных обозначена буквами «я», «е», «ю», «и», «ё».

Упражнение 1. Прочитайте вслух и спишите. Укажите в выделенных словах твердые и мягкие согласные. Объясните, чем они отличаются.

Зимой мы пришли в лес. Воздух чистый и морозный. Стучит пестрый дятел.

Упражнение 2. Прочитайте вслух и спишите. Сравните выделенные слова. В словах звук [м] произносится твердо, а в каких мягко?

Не любила Мила мыло. Мама Милу с мылом мыла.

Упражнение 3. Прочитайте вслух. Спишите. Подчеркните в словах мягкие согласные. Объясните, чем отличаются мягкие согласные от твердых. С подчеркнутыми словами составьте предложения.

Мы - мир. Лиды - Люды, воз - вез, сено - сани, нос - нес.

Упражнение 4. Прочитайте, вслух проговаривая пары слов. Спишите.

Весь народ - тяжелый вес

Угол дома - уголь для печки

Воз дров - вез в школу

Маленький брат - брать ручку

Навестить подругу - уложить сестру.

Подчеркните мягкие согласные одной чертой, твердые - двумя. Сравните выделенные слова. Объясните, чем они отличаются друг от друга.

Поэтапное, последовательное выполнение практических упражнений под контролем учителя способствует выработке навыка разграничения звуков и букв, определения твердых и мягких звуков. Упражнения такого вида направлены на формирование навыка обозначения мягкости согласных буквами «я», «е», «ю», «и», «ё».

Тема «Правописание безударных гласных в корне слова» занимает одно из центральных мест в обучении русскому правописанию учащихся начальных классов. Несмотря на внешнюю легкость правила, регулирующего написание проверяемой безударной гласной корня, данная орфограмма сложна для учащихся. Работа над правописанием безударных гласных играет важную роль в формировании первоначальных основ навыка грамотного письма. Круг вопросов, касающихся правописания безударных гласных, проверяемых ударением, четко определен программой [3, с.76].

Навык написания безударной гласной в корне слова будет успешно сформирован у младших школьников, если они научатся быстро и правильно определять в слове ударный и безударный слоги, выделять корень и подбирать однокоренные слова, знать, что в однокоренных словах, корни пишутся одинаково. Обучение учащихся начальных классов написанию безударных гласных в корне слова должно сопровождаться выполнением последовательных действий:

- 1) определение значения слова;
- 2) выявление безударного гласного звука;
- 3) выделение в слове корня;

4) подбор проверочного слова;

5) написание в корне проверяемого слова той безударной гласной, которая пишется в ударном слоге проверочного слова.

Для развития орфографической зоркости и формирования навыка написания безударной гласной в корне полезно выполнение упражнений, направленных на подбор проверочного слова к словам типа *подарил, снеговик*; обозначение ударения; нахождение корня в проверочном и проверяемом словах, нахождение и подчеркивание проверочного слова в группе данных, например: *морской, моряк, море*; подбор однокоренных слов с безударным гласным к данным проверочным: *корм, ночь, бег*.

Для формирования навыка правописания безударных гласных проводится предварительная работа, связанная с выработкой понятия о слоге и ударении, нахождением и определением ударного слога, выделением ударных и безударных гласных в слове.

Большую трудность для учащихся-дагестанцев представляет усвоение правильного произношения и правописания слов с сочетанием согласных. Ошибки на правописание таких слов обусловлены явлением фонетической интерференции родного языка [1, с.38].

Как известно, некоторые русские слова отличаются звуковой сложностью. Учащимся-дагестанцам нелегко дается написание слов с трудными звуками, с большими усилиями они приобретают навыки правильного произношения слов с сочетанием двух и более согласных в начале, середине и конце слова. Для выработки навыка слитного произношения нескольких согласных и гласных необходимо тренировать органы речи детей. В первую очередь учащимся даются слова фонетически легкие, затем более трудные, а самые сложные - впоследствии.

Затруднения учащихся начальных классов в написании слов с сочетанием согласных объясняются слабым усвоением специфических особенностей сочетаний согласных в русском языке: *си, здл, здч, ств* и др.

Как известно, в русском языке имеются различные наборы сочетаний согласных (*страна, взгляд, встретил*), а дагестанские языки наличием таких сочетаний, особенно в начале слова, не характеризуются. Поэтому при сочетании двух, трех и более согласных младшие школьники вставляют между ними или в начале слова гласные (*к «и» нига, «и» стол*), чтобы сочетание согласных, как в их родном языке, оказалось в середине слова. Практика показывает, что в упражнениях, направленных на отработку правильного произношения слов с сочетанием согласных, выделяется трудный слог, в нем наращиваются постепенно согласные. Считается целесообразным использование пар слов типа *«вступил - выступил», «млеть - мелеть», «свет - цвет»*, которые помогают выяснению того, как вставка лишнего гласного, с одной стороны, приводит к искажению произношения, а с другой - к изменению фонетической структуры и лексического значения слова. Кроме того, в практике отдельных учителей слова с сочетанием согласных

включаются в словосочетание, а далее в предложение. Используются также таблицы следующего содержания:

Читай: *ра* Читайте вместе: *ра*

Читай: *тра* Читайте вместе: *тра*

Читай: *стра* Читайте вместе: *стра*

Читай: *сестра* Читайте вместе: *сестра*

Читай: *моя сестра* Читайте вместе: *моя сестра*

Читай: *моя сестра учится* Читайте вместе: *моя сестра учится*

Затем учащимся предлагается переписать содержание таблицы. После этого для закрепления материала предлагается целый ряд тренировочных упражнений.

Упражнение 1. Прочитайте слова вслух, спишите. Отработайте правильное произношение односложных слов. Подчеркните сочетание согласных в начале слова. Запомните правописание данных слов.

Грусть, двойка, ткань, строй, страна, здание, вкус, птица, степь, джигит, вторник, правда, шприц, право, кран, блин, гром, ритм.

Упражнение 2. Прочитайте слова с сочетанием согласных в начале слова по слогам. Спишите слова, деля их на слоги. Правильно произносите вслух каждое слово.

Пряжа, крыша, кружка, шнурки, грунт, гром, слава, кнут, прыжок, враг, грачи, стая, ствол.

Упражнение 3. Прочитайте вслух слова. Выпишите в один столбик слова с сочетанием двух согласных в начале слова, в другой - с сочетанием трех согласных. Произнесите каждое слово правильно и четко.

Старик, справа, двери, тройка, крыжовник, зрачки, стрела, страна, взойти, взбежать, стройка.

Поэтапное выполнение приведенных упражнений обеспечивает усвоение, а затем закрепление правописания слов со стечением согласных в начале слова, усвоение учащимися слов со стечением двух согласных в середине слова, а затем знакомство и написание слов со стечением трех согласных в начале и середине слова.

Не меньшую трудность учащиеся начальных классов национальных школ испытывают в усвоении правописания слов с сочетаниями *жи, ши, чу, шу, ча, ща* после шипящих, так как всегда твердые в русском языке [ж], [ш] в русской речи учащихся-дагестанцев чаще всего произносятся мягко, а всегда мягкие [ч], [щ] чаще всего произносятся твердо. Данный факт связан с отсутствием в родном языке учащихся соотносительных по мягкости - твердости согласных. Учащиеся не воспринимают этих оттенков, в результате чего происходит уподобление мягкой и твердой (или полутвердой) артикуляции, привычной в речи на родном языке [1, с.24].

Список литературы:

1. Айтберов А.М. Специфические особенности обучения русскому языку учащихся начальных классов в условиях полиэтнической среды Дагестана. — Махачкала, 2009. — 88с.
2. Магомедова З.Р., Рамазанова Д.А. Дидактические материалы по методике обучения русскому языку в начальных классах национальной школы. — Махачкала, 2009. — 236 с.
3. Рамазанова Д.А., Кислицкая С.С. Методические аспекты обучения орфографии учащихся дагестанской национальной школы. — Махачкала, 2018. — 100 с.

Обязательными условиями усвоения орфограмм *жи, ши, ча, ща, чу, шу* является высокий уровень внимания учащихся, умение заменять в слове эти сочетания, не пропустив их; быстрота и точность памяти. Ошибки на *жи, ши, ча, ща, чу, шу* очень устойчивы, и поэтому весьма целесообразны систематические упражнения на чтение слов со слогами *жи, ши*. Детям предварительно объясняется, что после «ж» и «ш» пишется «и», а произносится «ы» и т.д., затем на доске записываются слова со слогами *жи (живет), ши (груши)*. Произносит их сначала один ученик, затем все вместе. После этого учащиеся записывают слова в тетрадь.

Второй этап изучения слов со слогами *жи, ши* - запись на доске предложений с употреблением данных слов. Например: *В нашем доме живет артист. Мама купила на базаре груши*. После того, как учащиеся прочитают предложения, их записывают в тетрадь.

Аналогичным образом проводится работа по обучению правильному произношению и написанию слов со слогами *ча, ща, чу, шу*.

С целью закрепления правописания слов гласными после шипящих предлагаем следующие упражнения:

При выполнении упражнений данного типа усвоение орфографии и орфоэпии осуществляется одновременно: орфография способствует грамотному написанию слов, а орфоэпия помогает их литературному произношению.

На уроках обучения орфографии в дагестанской начальной школе объяснение программного материала сопровождается его первичным закреплением с применением особых методических средств. Работа по обучению орфографии будет бессмысленной без осознанного применения на практике определенных теоретических знаний и правил, способствующих формированию и развитию орфографических умений и навыков. Для решения поставленной задачи учащиеся-дагестанцы сначала выполняют ряд упражнений, направленных на определение существенных признаков, затем приступают к упражнениям, способствующим развитию умений сознательно применять орфографические правила в речевой практике.

Отсутствие системы орфографических упражнений и самоконтроля приводит к орфографической запущенности, отставанию и неуспеваемости [3, с.47].

Систематическая и целенаправленная работа, направленная на развитие орфографических умений и навыков с учетом трудностей обучения и специфики родного языка учащихся-дагестанцев дает положительный результат, воспитывает у детей орфографическую зоркость, ответственное отношение к письму, стремление оформлять свои мысли грамотно.

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ В ТВОРЧЕСТВЕ М.Ю. УГАРОВА

*Каунова Екатерина Викторовна**канд. филол. наук, доцент Волгоградского государственного социально-педагогического университета,
РФ, г. Волгоград
E-mail: kate08d@rambler.ru*

INTERTEXTUAL LINKS IN THE WORKS OF M.YU. UGAROVA

*Ekaterina Kaunova**candidate of Philology, Associate Professor of Volgograd State Socio-Pedagogical University,
Russia, Volgograd*

АННОТАЦИЯ

В статье речь идет об интертекстуальных связях в творчестве М.Ю. Угарова. Рассматриваются основные фигуры интертекста, которые используются писателем в драматических произведениях. Анализируются функции интертекста в текстах М.Ю. Угарова.

ABSTRACT

The article deals with intertextual connections in the works of M.Yu. Ugarova. The main figures of the intertext, which are used by the writer in dramatic works, are considered. Intertext functions in the texts of M.Yu. Ugarova.

Ключевые слова: интертекст, фигуры интертекста, функции интертекста, аллюзия, текстовая аппликация, парафраз.

Keywords: intertext, intertext shapes, intertext functions, allusion, text application, paraphrase.

Изучение интертекстуальности на современном этапе развития науки представляется затруднительным, так как в научном сообществе нет четкого и единого мнения в отношении определения данного языкового явления. С одной стороны, интертекст рассматривают в узком смысле как «текстуальную интеракцию, которая происходит внутри отдельного текста» (определение Ю. Кристевой) [3, с. 18].

С другой стороны, существует и более широкое понятие. В этом случае интертекстуальность есть не что иное, как межтекстовые связи, появление которых обусловлено созданием нового текста, основывающегося на прецедентных текстах.

Таким образом, была выявлена формула «текст в тексте», в которую заключена мысль о том, что все авторы на протяжении многих столетий ведут друг с другом бесконечный диалог через свои тексты (которые, к слову, могут быть любых размеров, жанров, стилей, а также могут быть написаны в любое время), используя цитирование, аппликации, аллюзии, парафраз, пародию и подражание для создания очевидной или завуалированной интертекстуальной связи.

Ученые отмечают, что интертекстуальность обогащает как новое произведение, так и претекст, а также позволяет увидеть творческую личность писателя по-новому и через отношение к нему других авторов.

Авторы драматических произведений порой для реализации замысла используют прецедентные единицы, позволяющие иначе интерпретировать сюжет

пьесы. Благодаря интертекстуальным связям опорный текст вводится в более широкий культурно-литературный контекст [2].

Идиостиль М.Ю. Угарова отличается широким использованием фигур интертекста. Это позволяет ему создавать в высшей степени диалогичные произведения, что не может быть не подчинено художественному замыслу автора.

Фигуры интертекста – это неотъемлемая черта, присущая творческому стилю М.Ю. Угарова. Пьесы автора наполнены текстовыми аппликациями, аллюзиями, цитатами и т.д. В его произведениях всегда логично сплетаются фрагменты «чужого» текста.

Парафраз у М.Ю. Угарова является основным средством связи не только с произведениями других авторов, но и с историческими реалиями, которые так ясно отображены в его пьесах. Парафраз наиболее ярко выражен в синтаксических изменениях прецедентного текста у драматурга. В пьесе «Смерть Ильи Ильича» находим реплику Пшеницыной:

Как – нет работы? Работа всегда есть. Утром обед готовить. После обеда – шить. К вечеру – ужин [8].

Сравним с высказыванием из романа Гончарова «Обломов»:

Как нет работы? Работа всегда есть, - сказала она. - Утром обед готовить, после обеда шить, а к вечеру ужин [1].

М.Ю. Угаров дробит сложное предложение, то есть применяет такую речевую фигуру, как парцелляция, а также ставит тире между указанием на время

и действием, выделяя при этом каждый смысловой отрезок.

М.Ю. Угаров часто использует в своих драматических произведениях текстовую аллюзию. В третьей пьесе «Шишел-вышел» из «Кухни ведьм» Павла, вспоминая о Москве, просит, чтобы исполнили «Катюшу»:

Как была молода, слыхала я песню «Катюшу», с тех пор не сплю, не ем, еще раз услышать обожаю [7].

Аллюзия можно отметить и в самих названиях пьес из сборника «Кухня ведьм»: «Калинка-малинка» – на русскую народную песню; «Шишел-вышел» – на русскую считалочку.

Цитирование встречается в его произведениях крайне редко. Например, перед пьесой первой «Калинка-малинка» в «Кухне ведьм» в качестве эпиграфа автор приводит следующие слова:

«...Старухи, любившие выпить, окрашивали водку в черный цвет – чем иначе могли они выразить свою печаль?..» Г. - Х. Андерсен [7].

При этом автор намеренно ставит цитату в сильную инициальную позицию, что выделяет ее и указывает на связь сюжета с высказыванием.

Угаров предпочитает вести с читателем игру, которая способна заинтересовать. Писатель берет фрагменты текстов других авторов и мастерски их видоизменяет, и в конечном итоге получается преобразованная модель давно обозначенных проблем, адаптированная не только под современную действительность, но и под современного читателя.

Варьирование контекстуальными смыслами, смещение парадигматических сторон, игра с фонетическим, синтаксическим, лексическим пластами текста, их трансформация способствует расширению интертекстуального пространства произведений М.Ю. Угарова.

Интертекстуальные связи являются одной из главных характеристик идиостиля современного писателя М.Ю. Угарова. Благодаря использованию интертекстуальности драматические произведения автора наполняются разнообразием смыслов, извечные темы, рассмотренные до него, анализируются под другим углом, с точки зрения современного общества.

Пьеса «Смерть Ильи Ильича» или «Облом off» – это «ремейк» на роман И.А. Гончарова «Обломов». Давно знакомые герои, классический сюжет переносятся в другую действительность, в которой так называемые обломовцы оказываются нежизнеспособными, ведь новый мир – это мир деятельных людей таких, как Андрей Штольц.

Автор создает связь с романом Гончарова не только через воспроизведение сюжетных линий, но и посредством парафраза. Этот прием интертекста наиболее часто встречается в пьесе. М.Ю. Угаров выделяет наиболее важные по смыслу фрагменты и видоизменяет их. Синтаксис упрощается: вместо сложных и емких предложений появляются простые и лаконичные, но смысл при этом не теряется. Лексика становится более понятной читателю XX – XXI веков (исключаются просторечные слова и выражения), не-

которые слова, которые кажутся лишними, автор небезосновательно не включает в создаваемое им текстовое полотно. Ввиду указанных изменений меняется и стиль повествования: пространственные описания уступают место динамичности и краткости. Таким образом, нельзя не заметить разницу между стилем автора XIX и автора XX века. Следует отметить, что данные преобразования определяет и жанр повествования.

М.Ю. Угаров использует текстовую аллюзию, проявляющуюся в именах известных по роману героев, исторических личностей или указании на реальные события. Текстовая аппликация призвана здесь соединять сюжетные линии и героев пьесы с классическими произведениями.

«Зеленые щеки апреля» являет собой критическое осмысление и сатирическое воплощение советской действительности, а именно политической и социальной обстановки. На первый план выходят карикатурные образы В.И. Ленина и его жены Н.К. Крупской. Их портретные характеристики выступают в роли насмешки. Но один из главных приемов – это речевая характеристика героев. Угаров намеренно создает образ преступников, включая в высказывания Крупы и Лисицына слова воровского и тюремного жаргона [6].

Осмеяние социальных позиций, политических лозунгов становится более ярко выраженным из-за некоторой схожести с сюжетом повести-сказки А.Н. Толстого «Золотой ключик, или приключения Буратино» [4]. Крупа и Лисицын обманывают наивного, честного и чистосердечного Сережу, оставляя его лишь в нижнем белье, одного под дождем.

Противопоставление низменного и высокого проявляется через антитезу между отвратительным миром Крупы и Лисицына и культурной составляющей. Эта двуплановость достигается с помощью текстовых аллюзий на музыкальные, классические литературные произведения, а также использования цитат из Шекспира и других произведений. Апеллятивная функция интертекста проявляется в пьесах Угарова в том, что отсылки к музыкальным или литературным произведениям, историческим событиям может понять лишь эрудированный и разносторонне развитый читатель, способный опознать интертекстуальную отсылку, понять стоящий за ней смысл, понимающий, что текст похож на айсберг, следовательно, увидеть не только его верхушку, но и проникнуть в его глубинные смыслы.

Именно в творчестве М.Ю. Угарова интертекст реализуется в метатекстовой функции, так как читателю необходимо обращение к претексту, чтобы понять авторскую идею.

Один из любимых приемов Угарова в его пьесах – использование известных имен персонажей либо реально существовавших деятелей. Часто писатель оставляет их неизменными, однако в некоторых случаях изменяет их, что впоследствии превращает их в текстовые аллюзии или парафраз. В этом реализуется номинативная функция интертекстуальных единиц. В пьесе «Голуби», написанной в 1988 году, главными действующими лицами являются реально

существовавшие книгописцы Варлаам и Федор, «Зеленые щеки апреля» – Крупа (Н.К. Крупская), Лисицын (В.И. Ленин) и Бауэр (О. Бауэр).

Одной из важнейших функций интертекста считается смыслоподражательная. Так, например, автор использует текстовую аппликацию в пьесе «Голуби»:

«По Божьему изволению, а не по многомятежному человеческому хотению!» [5].

Данная фраза была взята из письма Ивана Грозного к польскому королю Стефану Баторию. Русский царь таким способом указывал на свою избранность свыше. В пьесе один из книгописцев Федор надписывает *«должно быть»*, сомневаясь в верности этого высказывания.

Таким образом, «наслаивание новых семантических платов» происходит в пьесах Угарова посредством не только упоминания или цитирования претекста, но важно учитывать ситуацию, в которую «погружает» его автор, анализ которой способствует раскодированию и более полному пониманию авторской мысли.

Драматургия М.Ю. Угарова представляет собой интересное сочетание интертекстуального поля, современного прочтения классических произведений и своеобразного взгляда на исторические события и их интерпретация.

Список литературы:

1. Гончаров И.А. Обломов / URL: <http://croquis.ru/1018.html> (дата обращения: 10.09.2018).
2. Каунова Е.В. Особенности реализации фигур интертекста в драматических произведениях (на материале комедии Б. Акунина «Чайка») // «Грани познания». №5(39). Июль 2015 / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: www.grani.vspu.ru (дата обращения: 10.09.2018).
3. Кристева Ю. Избранные труды: разрушение поэтики. – М.: РОССПЭН, 2004. – 320 с.
4. Толстой А.Н. «Золотой ключик, или приключения Буратино» / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://azku.ru/avtorskie-skazki/zolotoj-klyuchik-ili-priklyucheniya-buratino.html> (дата обращения: 10.09.2018).
5. Угаров М.Ю. Голуби / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://krispen.ru/u.php> (дата обращения: 10.09.2018).
6. Угаров М.Ю. Зеленые щеки апреля / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://krispen.ru/u.php> (дата обращения: 10.09.2018).
7. Угаров М.Ю. Кухня ведьм / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://krispen.ru/u.php> (дата обращения: 10.09.2018).
8. Угаров М.Ю. Смерть Ильи Ильича / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://krispen.ru/u.php> (дата обращения: 10.09.2018).

ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

ЯВЛЕНИЕ ПОЛИСЕМИИ И ЕЕ ВИДЫ В ТЕРМИНОЛОГИИ

Казак Наталья Альбертовна

канд. филол. наук, старший преподаватель кафедры Русский язык и русская литература,
 Севастопольского государственного университета
 РФ, г. Севастополь
 E-mail: natasuper777@inbox.ru

Васильева Наталья Александровна

старший преподаватель кафедры истории, Севастопольского государственного университета
 РФ, г. Севастополь
 E-mail: vasil_natala@mail.ru

POLYSEMY AND ITS TYPES IN THE TERMINOLOGY

Natalya Kazak

Candidate of Philological Sciences A senior lecturer of the Department of Russian language and literature,
 of the Sevastopol national university,
 Russia, Sevastopol

Natalya Vasilyeva

A senior lecturer of the Department of History, of the Sevastopol national university,
 Russia, Sevastopol

АННОТАЦИЯ

В статье проанализировано явление полисемии в лингвистической терминологии. Выделены критерии разграничения таких смежных явлений, как эврисемия и полисемия на примере анализа лингвистических терминов.

ABSTRACT

The article analyzes the polysemy – phenomenon of linguistic terminology. The criteria of differentiation such related phenomena as evrisemy and polysemy by analyzing the terms of linguistics were allocated.

Ключевые слова: полисемия; эврисемия; лингвистическая терминология.

Keywords: polysemy; evrisemy; linguistic terminology.

Проблема многозначности является предметом спора ученых-филологов. Большинство из них определяют явление эврисемии как вариацию лексической семантики высокой степени обобщения, которая объединяет слова с широкой понятийной основой. Не все лингвисты поддерживают мнение об автономности этой языковой категории и возможности ее противопоставления многозначности.

Анализ научных трудов, посвященных изучению эврисемии, показывает, что семантическая структура слов-эврисемантов преимущественно рассматривается в двух противоположных направлениях: 1) эврисемию и полисемию считают отдельными самостоятельными категориями (Н. Н. Амосова [1], И. В. Арнольд [3], Л. Я. Гросул [5], Т. В. Жукова [8], В. Я. Плоткин [13] и др.); 2) широкозначность рассматривают как характеристику одного из лексико-

семантических вариантов многозначного слова (С. Н. Димова [7], Г. И. Гурская [6] и др.). Не исследованными до сих пор остаются проблемы разработки четких критериев разграничения этих двух языковых явлений, особенностей раскрытия семантических оттенков эврисемичных и многозначных слов в речи и т.д. Определение понятия “широкозначность” (“эврисемия”) впервые предложил Н. Н. Амосов: “Широкозначность – это лингвистическое явление лексико-семантического уровня, которое характеризуется расширением семантического объема слова для обозначения различных денотатов” [1, с. 114]. Однако в отличие от слов-полисемантов слова-эврисеманты характеризуются структурной однопонятийностью. Обозначаемые понятия лишь внешне связаны со словом, с его фонетической оболочкой, однако не входят в структуру значения. Они

появляются во время функционирования слова в конкретных речевых контекстах и соотносятся с единым обобщенным широким понятием.

Целью нашего исследования является анализ и выделение критериев разграничения смежных явлений по онтологическому статусу – полисемии и ее виды. **Объект** исследования – терминология лингвистики.

Проанализируем явление эврисемии на примере лингвистического термина *слово*, которое является “основной минимальной смысловой единицей языка” (МФЕ, с. 382). В лингвистике этим метатермином можно назвать любую лексическую единицу: укр. *антонім, синонім, омонім, біблеїзм, дериват, історизм, окаяніалізм, омофон, полонізм* и др. Все перечисленные лексические единицы, обозначенные термином *слово*, входят в сферу его номинации, поскольку дифференциальные признаки его семантической структуры сведены к минимуму, а потому соотносятся с практически неограниченным кругом денотатов, заданных контекстом, что подтверждает тот факт, что “в основе значения слова широкой семантики лежит максимально обобщенный и отвлеченный признак, на основании которого это слово становится семантически совместимым со всеми предметами и явлениями, имеющими этот признак” [9, с. 12].

Сторонники другой точки зрения на эврисемию выделяют эврисемический ЛСВ (иногда не один) в составе семантической структуры лексической единицы, многозначной по своему характеру. По их мнению, широкозначность – это не только содержательная сторона самого общего, абстрактного лексико-семантического варианта многозначного слова [4].

Сосуществование двух взглядов на природу широкозначных языковых единиц затрудняет нахождение специфики их семантического значения и разграничения понятий широкозначности и многозначности. Учитывая сказанное, отдельные исследователи условно разграничивают лексемы на моносемические (с одним значением), многозначные (со значительным, но не избыточным количеством значений) и широкозначные (с ненормативно большим количеством значений) [12, с. 102]. Считается, что слово на этапе своего становления и закрепления в языке является моносемичным, но его значение может расширяться со временем путем наложения различных реалей окружающей действительности. Как следствие, оно становится или многозначным, или широкозначным. В первом случае на базе исходного значения в результате ассоциативного переноса возникают связанные, но разные значения, отличающиеся друг от друга. Во втором случае значение исходного слова трансформируется, все больше абстрагируясь, и слово переходит в разряд семантически “развитых” лексем. Л. П. Кудреватых к моносемичному типу относит лексические единицы с узким и широким значением [10, с. 35], что подтверждает наше предположение о различной природе расширения значения многозначных и широкозначных слов. Значение первых можно условно назвать дискретными, ведь они состоят из множества отдельных значений, диффе-

ренцированных контекстом, а значение других – континуальными, поскольку эврисемант в любой контекст привносит присущий ему единственный смысл.

Таким образом, если рассматривать явление эврисемии согласно первому варианту его определения, когда широкозначное слово имеет единственное обобщенное значение, то широкозначность представляется нам достаточно распространенным явлением в лингвистической терминологии. С этой точки зрения эврисемия особенно свойственна общелингвистическим терминам, в семном составе которых наблюдаем только одну сему обобщенного, неспециального характера, например: укр. *денотат, частина мови, слово, елемент, система, метод, знак* и др. В некоторых лексикографических трудах эти термины зафиксированы преимущественно как однозначные. Ср.: *денотат* “обозначаемый предмет” (КТСЛТ, с. 201); *частины мови* “грамматические классы слов, которые имеют общие признаки” (МФЕ, с. 439); *слово* “минимальная содержательная единица языка, которая свободно воспроизводится в языке и служит для построения предложений” (КТСЛТ, с. 166); *метод* “способ, прием, методика исследования языковых явлений” (КТСЛТ, с. 88); *знак* “двухстороннее образование, которое является единством мыслительного содержания (означаемого) и звуковой (или графической) формы-определителя” (КТСЛТ, с. 65).

По нашим наблюдениям эти термины в словарях “приобретают абстрактный характер, объединяют неопределенное количество денотатов, генерируя возникновение эврисемии” [2, с. 85]; однако эти слова будут соотноситься с определенным денотатом только в контексте, в процессе их функционирования. На примере работы А. А. Потебни “Мысль и язык” Г. В. Майоров наблюдает как термин *слово* соотносится со многими денотатами, то есть является широкозначным. Исследователь приводит фрагменты научного текста: “[Слово], которое вытекает из глубины человеческой природы, средство создания < ... > идеи; человек не создал бы песни, поэмы, если бы каждое его слово не было поэтическим произведением; слово < ... > является органом мысли; мысль вскормлена словом; только это дает возможность слову передаваться из поколения в поколение; слово живет только тогда, когда его произносят, < ... > слово есть поэзия; слово < ... > является символом, идеалом и имеет все свойства художественного произведения” [11, с. 180]. Из приведенной цитаты видно, что семантика лингвистического термина *слово* гораздо шире в контексте работы А. А. Потебни; дефиниция с лексикографического источника является лишь верхушкой лексико-семантического “айсберга”, ведь в научном дискурсе термин *слово* как языковая единица обнаруживает такие концептуальные смыслы, как: “язык”, “художественное произведение”, “мысль” и многие другие метафорические и ассоциативные переосмысления.

С другой точки зрения, широкозначность – это только содержание самого общего, абстрактного лексико-семантического варианта многозначного слова. По нашему мнению, такое видение широкозначности вполне оправдывает себя, ведь в лингвистической

терминологии можно найти примеры и “таких” широкозначных терминов. Ср., например, значение терминов, в которых широкозначные ЛСВ подчеркнуты: язык – “сложное общественное явление, в котором различают следующие признаки: а) важнейшее средство человеческого общения и объединения людей в сообщество; б) средство самоидентификации и выражения ментальности нации (этноса); в) средство формирования и развития мысли, осуществления познавательной деятельности, реализации духовной культуры народа”, “система общественно осознанных звуковых и воспроизводимых на письме знаков, функционирующих по определенному регламенту, нормам и реализующихся в звуковой и семантической субстанции конкретных речевых актов общения”, “определенная информационная система, выполняющая функцию естественного языка или функционирующая как ее заменитель” (КТСЛТ, с. 92); морфологическая категория – “разряд слов, объединенных одинаковыми формами выражения грамматических значений”; “обобщенная грамматическая характеристика определенного разряда слов, выражающаяся в соотношении форм слов этого разряда или в противопоставлении грамматических форм одного и того же слова”; “аффиксальные разновидности слов, выражающих грамматические категории этого разряда слов” (КТСЛТ, с. 97); парадигма – “система флективных изменений, которые служат образцом формообразования для определенной части речи”; “совокупность форм словоизменения того же слова”; “в широком смысле – группировка единиц одной языковой системы или подсистемы в классы

на основе их различных оппозиций; ряд противопоставленных языковых единиц, каждая из которых определяется отношением к другим единицам”; “конкретные словоупотребления лексемы в их синтагматических связях”; “общие тенденции, направления в развитии мысли, осмысление действительности” (УМЕ, с. 289).

Рассмотренные примеры лингвистических терминов имеют несколько значений, среди которых в семантической структуре каждого термина можно выделить широкое значение. “Широкое значение – это такой ЛСВ, в структуре которого есть семы с максимальной степенью обобщения, которые конкретизируются в речи” [1, с. 114]. Таким образом, основным маркером эврисемии является выявление чрезвычайно обобщенных и абстрагированных признаков, благодаря которым одним термином можно обозначить множество предметов и явлений окружающей действительности.

Итак, явление многозначности достаточного характерно для лингвистической терминологии. Одним из распространенных видов полисемии терминов является эврисемия, характерными чертами которой являются предельная обобщенность значения, синкретизм, относительно высокая частота употребления, полиденотативность, семантическая генерализация, дают все основания полагать, что эврисемия нецелесообразно “путать” с многозначностью, а определять ее как смежное с ней явление. Эврисемия как смежное с многозначностью явление в терминологии занимает 1,2 % от общего количества терминов.

Список литературы:

1. Амосова Н.Н. Основы английской фразеологии. – Л., 1963. – 206 с.
2. Антимирова В.В. Семантическая полиаспектность лингвистического термина // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер.: Филология и искусствоведение. – 2009. – Вып.: 3 (48). – С. 84–88.
3. Арнольд И.В. Лексикология современного английского языка. — 3-е изд. М., 1986. – 296 с.
4. Блох М.Я., Аралов А.М. Аспекты значения слова // Семантика и функционирование английского глагола. – Горький, 1985. – С. 15–29.
5. Гросул Л.Я. К вопросу о многозначности и широкозначности английских слов (на примере глаголов to give и to yield) // Лингвистические основы преподавания иностранных языков. – Кишинев: Штиинца, 1989. – С. 3–9.
6. Гурская А.И. Семантическая структура английских бифункциональных глаголов to go, come, get, run, falls: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 – Львов, 1975 – 25 с.
7. Димова С.Н. О полифункциональности слова с широким значением (на материале английского существительного way): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. – М., 1972. – С. 10.
8. Жукова Т.В. К вопросу об определении в парадигматическом аспекте слов с наиболее общими лексическими значениями // Вопросы языкознания. – 1987. – №2. – С.85 – 95.
9. Колобаев В.К. О некоторых смежных явлениях в области лексики (К вопросу о соотношении полисемии и широкозначности слова) // Иностранные языки в школе. – 1983. – № 1. – С. 11–13.
10. Кудреватых Л.П. Моносемия: узкозначность – широкозначность // Вопросы германской филологии. – Киров, 1997. С. 35–40.
11. Майоров Г.В. Металексема “Слово” в книге А.А.Потебни “Мысль и язык” // Вестник Моск. ун – та. – Сер. 9. – 2010. – № 1. – С. 174–182.
12. Никитин М.В. Полисемия на пределе (широкозначность) // Концептуальное пространство языка : сб. науч. тр. Посвящается юбилею профессора Николая Николаевича Болдырева / Под ред. проф. Е.С. Кубряковой; Федеральное агентство по образованию, Тамб. гос. ун-т им. Г.Р. Державина. Тамбов, 2005. – С. 101– 111.
13. Плоткин В.Я. Строй английского языка. – М., 1989. – 240 с.

Словари:

КТСЛТ – Єрмоленко С.Я., Бибик С.П., Тодор. О. Г. Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів. – К., 2001. – 223 с.

ЛЕ – Селіванова О. О. Лінгвістична енциклопедія. – Полтава, 2010. – 844 с.

МФЕ – Скопненко О.І., Цимбалюк Т.В. Мала філологічна енциклопедія. – К., 2007. – 478 с.

УМЕ – Українська мова. Енциклопедія / Редкол.: В. М. Русанівський, О.О. Тараненко (співголови). – К., 2000. – 752 с.

Научный журнал

UNIVERSUM:
ФИЛОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

№ 10(56)
Октябрь 2018

Свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № ФС 77 – 66235 от 01.07.2016
Свидетельство о регистрации СМИ: ЭЛ № ФС 77 – 54436 от 17.06.2013

Подписано в печать 21.10.18. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 2. Тираж 550 экз.

Издательство «МЦНО»
125009, Москва, Георгиевский пер. 1, стр.1, оф. 5
E-mail: mail@7universum.com
www.7universum.com

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленного оригинал-макета в типографии «Allprint»
630004, г. Новосибирск, Вокзальная магистраль, 3
16+