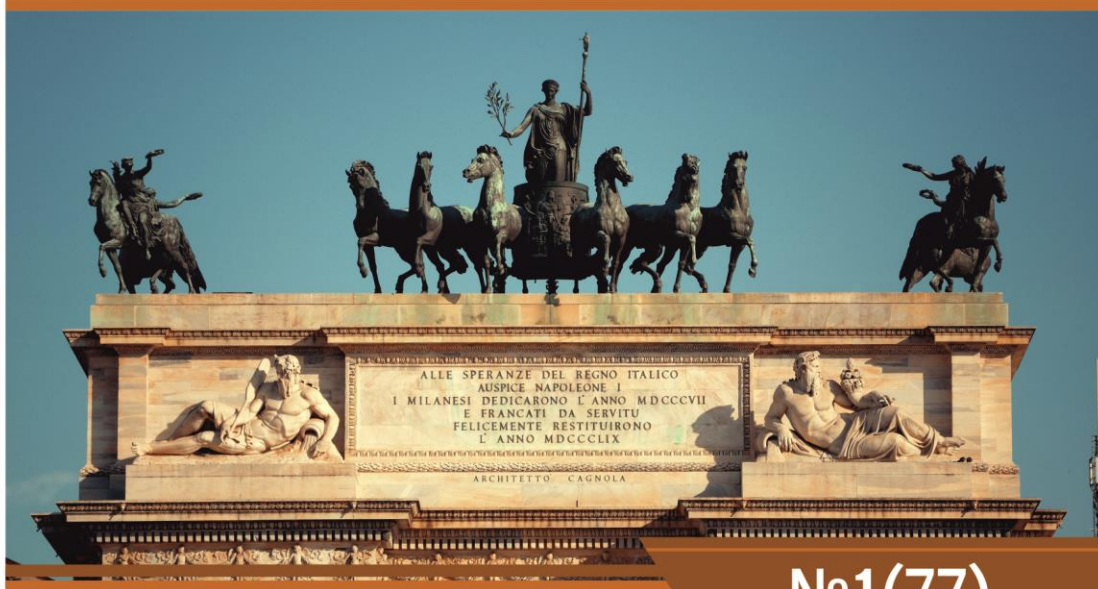




**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru

ISSN 2542-1271



№1(77)

**НАУЧНЫЙ ФОРУМ:
ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
И КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

МОСКВА, 2024



НАУЧНЫЙ ФОРУМ: ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

*Сборник статей по материалам LXXVII международной
научно-практической конференции*

№ 1 (77)
Январь 2024 г.

Издается с ноября 2016 года

Москва
2024

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

Н34

Председатель редколлегии:

Лебедева Надежда Анатольевна – доктор философии в области культурологии, профессор философии Международной кадровой академии, член Евразийской Академии Телевидения и Радио.

Редакционная коллегия:

Воробьева Татьяна Алексеевна – канд. филол. наук, доц. кафедры отечественной филологии и прикладных коммуникаций Череповецкого государственного университета, Россия, г. Череповец;

Назаров Иван Александрович – канд. филол. наук, ст. науч. сотр. Государственного Бюджетного Учреждения Культуры г. Москвы, "Музей М.А. Булгакова", Россия, г. Москва;

Монастырская Елена Александровна – канд. филол. наук, доцент, кафедра «Иностранные языки», Кемеровский технологический институт пищевой промышленности, Россия, г. Кемерово.

Н34 Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология:

сб. ст. по материалам LXXVII междунар. науч.-практ. конф. – № 1 (77). – М.: Изд. «МЦНО», 2024. – 68 с.

ISSN 2542-1271

Статьи, принятые к публикации, размещаются на сайте научной электронной библиотеки eLIBRARY.RU.

ISSN 2542-1271

ББК 71+80+85

© «МЦНО», 2024

Оглавление

Раздел 1. Искусствоведение	5
1.1. Изобразительное и декоративноприкладное искусство и архитектура	5
КТО ЕСТЬ КТО ВО ФЛОРЕНТИЙСКОЙ ПЬЕТЕ МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРОТТИ Арабаджанц Карина Сергеевна	5
1.2. Хореографическое искусство	15
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ТВОРЧЕСТВЕ ЕВРОПЕЙСКИХ ХОРЕОГРАФОВ (НА ПРИМЕРЕ БАЛЕТА Ф. АШТОНА «МЕСЯЦ В ДЕРЕВНЕ») Приезжева Елизавета Сергеевна	15
Раздел 2. Литературоведение	24
2.1. Журналистика	24
РОЛЬ МЕДИА КАК КУЛЬТУРНОГО ПОСЛАННИКА В ГЛОБАЛИЗИРОВАННОМ МИРЕ Шулакова Екатерина Игоревна	24
2.2. Русская литература	29
СЮЖЕТНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И.Д. СУРГУЧЕВА Логунова Олеся Николаевна	29
ПЕЙЗАЖ В СЕМАНТИКО-СТИЛИСТИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ГИ ДЕ МОПАССАНА И И.Д. СУРГУЧЕВА Логунова Олеся Николаевна	41
ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ КАК СПОСОБ ПОСТИЖЕНИЯ СМЫСЛОВОЙ ГЛУБИНЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА Холдоров Чоршанби Холдорович	48

Раздел 3. Языкознание	53
3.1. Русский язык	53
ФЕМИНИТИВЫ КАК «СТАРОЕ НОВОЕ» ПОНЯТИЕ В ЯЗЫКЕ	53
Павлова Наталия Павловна Форкаш Елена Дмитриевна	
3.2. Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание	60
ВИДЫ ПОДЛЕЖАЩИХ НА ПРИМЕРЕ РУССКОГО И АРАБСКОГО ЯЗЫКОВ	60
Аль Шаммари Маджида Джамиль Ашур	

РАЗДЕЛ 1.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

1.1. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНОПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

КТО ЕСТЬ КТО ВО ФЛОРЕНТИЙСКОЙ ПЬЕТЕ МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРОТТИ

Арабаджанц Карина Сергеевна

*Московский Государственный Университет
им. М.В. Ломоносова,
РФ, г. Москва*

Аннотация. В статье выдвигается гипотеза о возможно неверном определении женских фигур «Флорентийской Пьеты» («Пьеты Бандини») Микеланджело Буонаротти, в связи с чем делаются предположения об иной (в сравнении с традиционной) концепции данного произведения и роли в нем женских образов.

Ключевые слова: Пьета; гипотеза; символ; атрибут; херувим / серафим; Мария Магдалина; Дева Мария; расположение фигур; вера; спасение души; концепция; композиция.

В нескольких работах Микеланджело Буонаротти можно заметить один атрибут или символ, который виден либо на головном уборе Девы Марии, либо на ее одежде – это херувим или серафим (разница между ними в скульптурах не всегда очевидна). Так, в Тондо Питти (рис.1) он изображен на диадеме Девы Марии, а в рисунке, который был сделан для Виттории Колонна «Оплакивание Колонна» (рис. 2) – на платье Богородицы, на груди; в «Мадонне Молчания» – снова на диадеме (рис. 3).



Рисунок 1. Тондо Питти



**Рисунок 2. Оплакивание
Колонна**



Рисунок 3. Мадонне Молчания

В приведенных выше работах четко видно, что эта деталь находится на предметах, принадлежащих Деве Марии. Однако во Флорентийской Пьете (Пьета Бандини) (рис. 4) – мы снова встречаемся с данным символом на диадеме одной из женских фигур, абсолютно идентичном и Тондо Питти, и Мадонне Молчания, и Богоматери с рисунка «Оплакивание Колонна». Но во всех описаниях этого произведения указанная женская фигура названа Марией Магдалиной или «одной из Марий» [2], в то время как вторая фигура определяется исследователями как Дева Мария. При этом, например, в статье «Микеланджело, Тиберио Калканьи и Флорентийская Пьета» профессора кафедры истории искусств и археологии Университета Святого Луиса (Вашингтон, США) Вильяма Валласа [14], автор отмечает, что «голова Магдалины, обрамленная симметрично уложенными волосами и серафической диадемой, возвышается над предполагаемой формой тондо, напоминая мадонну Питти...отстраненный взгляд Магдалины имеет сходство с теми презрительными смиренными печаль взглядами, которые часто характеризуют мадонн Микеланджело, особенно мадонн Питти и Медичи» [14] (рис. 5).



Рисунок 4. Пьета Бандини



Рисунок 5. Мадонна Медичи

Возможно, что указанный атрибут не является только лишь символом Девы Марии, хотя очень часто в живописных произведениях можно видеть Деву Марию, окруженную херувимами именно вокруг головы («Мадонна с красными херувимами» Дж. Белинни (рис. 6), «Мадонна с младенцем, серафимами и херувимами» А. Мантенья (рис. 7), «Мадонна в окружении херувимов и серафимов» Ж. Фуке (рис. 8), «Мадонна во славе с серафимами» С. Боттичелли (рис. 9). Более того, данный символ довольно часто используется в скульптурах Мадонн именно мастеров флорентийской школы: «Мадонна Алтаря Св. Антония» (рис. 10) и «Мадонна с младенцем и четырьмя херувимами» Донателло (этот мастер для Микеланджело очень важен, он все время «смотрит на него» [11]) (рис. 11), «Мадонна со смеющимся младенцем» Антонио Росселино (рис. 12), «Мадонна дель Парто» Якопо Сансовино (рис. 13) и др.



Рисунок 6. «Мадонна с красными херувимами» Дж. Белинни



Рисунок 7. «Мадонна с младенцем, серафимами и херувимами» А. Мантенья

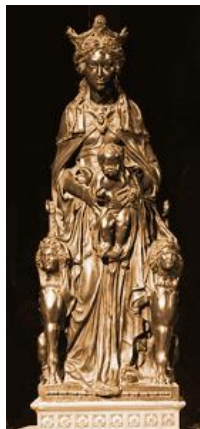


Рисунок 8. «Мадонна в окружении херувимов и серафимов» Ж. Фуке

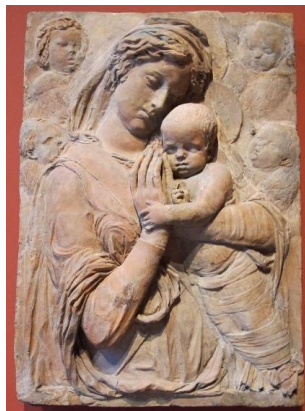


Рисунок 9. «Мадонна во славе с серафимами» С. Боттичелли

Изображая вокруг Девы Марии серафимов и херувимов, художники хотят показать нам ее чистоту, божественную невинность, божественное материнство, а также это может быть мотивом прославления Божьей Матери.



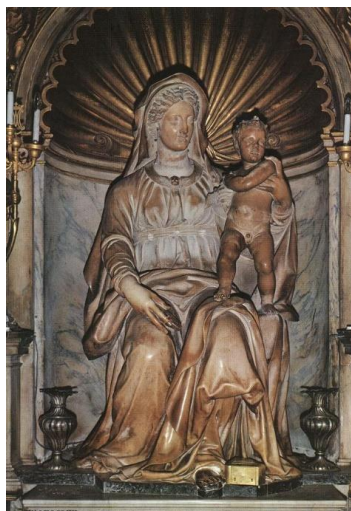
**Рисунок 10. Мадонна Алтаря
Св. Антония**



**Рисунок 11. «Мадонна с младенцем
и четырьмя херувимами»
Донателло**



**Рисунок 12. «Мадонна со
смеющимся младенцем»
Антонио Росселино**



**Рисунок 13. «Мадонна дель Парто»
Якопо Сансовино**

Таким образом, можно предположить, что Микеланджело все же, помещая херувима или серафима на диадеме, дает указание, что перед нами Дева Мария. И если данная гипотеза верна, тогда фигуры во Флорентийской Пьете меняются местами и, соответственно, меняют всю композицию, а главное – идею произведения, или, по крайней мере, его акценты.

В 1968 году исследователь Лео Стейнберг написал неоднозначную статью об «отсутствующей ноге» Христа во Флорентийской Пьете [12]. В ней автор утверждает, что изначально вторая нога была перекинута через бедро Девы Марии, что в то время толковалось как символ брачного союза и таким образом подчеркивало мистический брак Богородицы и Христа. Если же на месте Девы Марии все же находится Мария Магдалина, то данный мотив кажется еще более оправданным, поскольку это принятый в то время канон, в котором как правило Христос лежит на коленях у Богородицы, а вот ноги его всегда протянуты к Марии Магдалине (Перуджино «Пьета» (рис. 14), Джотто «Оплакивание» (рис. 15), Лука Синьорелли «Оплакивание» (рис. 16) и др.) Также, по иконографическим канонам обычно Магдалина располагается слева от Христа, а Мадонна – справа. Во Флорентийской Пьете, если доверять всем известным описаниям, это расположение изменено.



**Рисунок 14. Перуджино
«Пьета»**



**Рисунок 15. Джотто
«Оплакивание»**



Рисунок 16. Лука Синьорелли «Оплакивание»

Возможно было бы предположить, что свои изменения внес Тиберιο Калканьи, который заканчивал скульптуру. Но по воспоминаниям Дж. Вазари известно, что он работал строго по модели Микеланджело: «[Тиберιο] просил у Микельаньоло разрешения, руководствуясь его моделями, закончить ее для Бандини, чтобы труды его не пропали даром... Тиберιο ее поправлял и доделывал какие-то из ее кусков, но все же она осталась неоконченной, вследствие смерти Бандини, Микельаньоло и Тиберιο...» [2]. Следовательно, сомнительно то, чтобы скульптор проявил самостоятельность в таком важном вопросе: ведь в то время значение символов было хорошо известно не только художникам, но и даже простым людям, которые как книгу читали любое произведение искусства (на своем уровне, разумеется).

Итак, если принять авторскую (Арабаджанц К.С.) гипотезу за верную, то встает вопрос о концепции Флорентийской Пьеты. Поскольку тогда трудно не обратить внимание на то, что Магдалина занимает в композиции более важное место, чем Богоматерь. Учитывая огромную важность и серьезность этого вопроса, необходимо очень тщательное искусствоведческое исследование, можно лишь предложить авторское направление осмысления этой темы, проанализировать

религиозные воззрения Микеланджело данного периода его жизни. Известно, что в это время Микеланджело был тесно связан с Витторией Колонна, маркизой де Пескара – необычайно авторитетной и влиятельной в своем кругу женщиной, ведущей серьезную религиозную деятельность. Виттория собрала вокруг себя религиозный круг людей, разделяющих реформистские идеи. Наиболее важной из них была идея оправдания верой – как единственного пути к спасению души. Для Микеланджело этот вопрос всегда стоял необычайно остро. «Ряд исследователей склонны объяснять повышенную религиозность позднего Микеланджело его старостью. Но они забывают при этом, что речь идет о религиозности совсем особого типа, остро субъективной и весьма далекой от жестких догматов католической церкви. Будучи человеком с высоко развитым гражданским и этическим сознанием, Микеланджело, неудовлетворенный окружавшей его социальной действительностью, сосредоточил все свои мысли к старости на "вечных" вопросах. В отличие от большинства стариков, обычно растрачивающих последние запасы своей жизненной энергии на мелкие, суетные дела, Микеланджело думал лишь о большом и важном – о жизни и смерти, о любви и страдании, о добре и зле, о боге и о спасении своей души» [4]. Если идея оправдания верой была на тот момент близка Микеланджело, то он мог попытаться отразить ее в своей, практически итоговой работе, которая должна была стать его надгробным памятником, и образ Марии Магдалины как нельзя лучше подходит для этой цели: ведь именно благодаря своей истинной и благоговейной вере она получила звание Апостола Апостолов, была верной ученицей Христа – единственная, кто не оставил его, когда он был взят под стражу, первой узрела его Воскресение. Это может служить объяснением того, почему ее фигура заняла центральное место в работе Микеланджело. Но также вполне вероятна и прямо противоположная идея: «Магдалина – чудесная заступница и посредница. Она же – истинное воплощение духа Контрреформации, раздумывающая о смерти и плачущая из-за своих грехов... Мария Магдалина является символом Победившей церкви, истинной веры, именно после обсуждения ее на Тридентском Вселенском соборе» [5]. Вполне может быть, что после Тридентского собора, Микеланджело, как и Виттория Колонна, вернулся в лоно ортодоксальной церкви, и поэтому Мария Магдалина, кстати, любимая святая Виттории Колонна (возможно именно для нее Тициану была заказана картина «Кающаяся Магдалина» [5]), занимает такое важное место во Флорентийской Пьете.

Но тут возникает еще один важный момент: если гипотеза верна, то почему тогда Богородица кажется не просто менее значимой, а как

будто даже лишней фигурой, ведь если внимательно посмотреть, то очевидно, что она как будто исключена из всей группы, она практически не касается Христа, даже взгляд ее не смотрит ни на Христа, ни на кого бы то не было другого. Как утверждает профессор кафедры истории, археологии и истории искусств Католического Университета Святого Сердца, Милан (Италия) Алессандро Роветта, эта тема «разъединения» Христа и Богоматери часто встречается в работах Микеланджело «они вместе и не вместе»: в «Ватиканской Пьете» и в «Оплакивании Колонна» Дева Мария не касается тела Христа, не смотрит на него, как будто Микеланджело говорит, что «ни один человек, даже Богоматерь не может касаться тела Христа» [11]; в «Страшном суде» Дева Мария также не смотрит на сына, потому что она испугана: «Христос с ликом страшным и грозным обращается к грешникам, проклиная их и неминуемо повергая в великий трепет Богоматерь, которая, плотно завернувшись в плащ, слышит и видит весь этот ужас» [2]. Также упоминается, что сам Микеланджело рано потерял мать, что не могло не сказаться на его творчестве [11], и есть вероятность того, что может быть неосознанно Микеланджело на взаимоотношения Христа и Богоматери проецирует свое видение отношений матери и сына. Но все это лишь предположения, которые, повторяюсь, должны быть подтверждены или опровергнуты научными данными.

Список литературы:

1. Буонарроти М. Жизнь Микеланджело Буонарроти, написанная его учеником. Письма / М. Буонарроти, А. Кондиви ; переводчик М. Павлинова. – М.: Изд-во Юрайт, 2023. – 210 с.
2. Вазари Дж. Жизнеописание Микаланьоло Буонаротти флорентийца, скульптора и архитектора / пер. Б. Грифцов. – М.: Искусство, 1964.
3. Горфункель А.Х. Философия эпохи Возрождения : учеб. пособие. – М.: Высш. школа, 1980. – 368 с.
4. Лазарев В.Н. Микеланджело. Поэзия. Письма. Суждения современников. – М.: Искусство, 1983. – 350 с.
5. Мария Магдалина : важнейшие исторические факты / Сьюзен Хоскинс ; [пер. с англ. М. Жуковой]. – Москва : АСТ : Хранитель, 2008. – 605 с.
6. Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : В четырех томах / Под общей редакцией Д. Аркина и Б. Терновца. – Москва ; Ленинград : ИЗОГИЗ, 1936–1939.
7. Микеланджело. Поэзия. Письма. Суждения современников. Письма. Суждения современников / Составитель В.Н. Гращенков. – М.: Искусство. – 1983. – 451 с.

8. Петров М.Т. Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса. Ленинград: «Наука», 1982. – 217 с.
9. Ротенберг Е.И. Микеланджело. – М.: Искусство, 1977. – 176 с.
10. Hartt F. Abrams H.N. Michelangelo Drawings. 1970. 408 p.
11. Rovetto Alessandro. Michelangelo e la Pietà L' eredità di Michelangelo e la "Pietà" ritrovata di Andrea Bregno. Roma, 2007. 215 p.
12. Steinberg L. Michelangelo's Florentine Pietà: The Missing Leg // The Art Bulletin. 1968. Vol. 50. № 4.
13. Tolnay C. de. Michelangelo Buonarroti // Enciclopedia universale dell 'arte. Vol. IX. Venezia–Roma, 1963.
14. William E. Wallace. Michelangelo, Tiberio Calcagni, and the Florentine Pietà // Artibus et Historiae. 2000. Vol. 21. № 42.

1.2. ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ТВОРЧЕСТВЕ ЕВРОПЕЙСКИХ ХОРЕОГРАФОВ (НА ПРИМЕРЕ БАЛЕТА Ф. АШТОНА «МЕСЯЦ В ДЕРЕВНЕ»)

Приезжева Елизавета Сергеевна

соискатель,

Московский государственный

университет имени М.В. Ломоносова,

РФ, г. Москва

RUSSIAN LITERATURE IN THE WORKS OF EUROPEAN CHOREOGRAPHERS (ON THE EXAMPLE OF THE BALLET «A MONTH IN THE COUNTRY» BY F. ASHTON)

Elizaveta Priezzheva

PhD applicant

Lomonosov Moscow State University,

Russia, Moscow

Аннотация. Статья рассматривает одноактный балет Ф. Аштона «Месяц в деревне», поставленный в Великобритании в 1976 году по мотивам одноименной пьесы И.С. Тургенева, в контексте проблемы воплощения литературного произведения на балетной сцене. Выявляется замысел балета, анализируются драматургическая и музыкальная основы, сценографическое решение, особенности музыкально-хореографической драматургии.

Abstract. The article analyzes «A Month in the Country», a ballet in one act by Ashton, based on Turgenev's play of the same name, staged in the UK in 1976, in the context of interpreting the literary source on the ballet stage. The idea of the ballet is revealed, the dramatic and musical foundations, the set design, the features of choreographic dramaturgy, are analyzed.

Ключевые слова: И.С. Тургенев; Месяц в деревне; Фредерик Аштон; Ф. Шопен; хореографическая интерпретация; музыкально-хореографическая драматургия.

Keywords: I.S. Turgenev; A Month in the Country; Frederick Ashton; F. Chopin; choreographic interpretation; musical and choreographic drama.

Одноактный балет английского балетмейстера Ф. Аштона «Месяц в деревне» («A Month in the Country», Королевский балет, 1976) по мотивам одноименной пьесы в пяти действиях И.С. Тургенева (1855) на сборную музыку Ф. Шопена в аранжировке британского дирижера и композитора Дж. Ланчбери представляет интерес как единственное воплощение комедии в балетном жанре и как пример интерпретации произведения русской литературы европейского хореографа. Постановка упоминается в рецензиях и обзорных научных статьях, посвященных творчеству Ф. Аштона, но не рассматривается в контексте проблемы воплощения литературного первоисточника на балетной сцене.

Творческая деятельность сэра Фредерика Аштона (1904 – 1988) оказала прямое влияние на становление балетной труппы Королевского балета и формирование английской школы исполнительства. Аштон долгие годы оставался ведущим балетмейстером Королевского балета, а семь лет руководства ею (1963 – 1970) называют «золотым веком» в истории британского балета.

Хореографический стиль Аштона отличается самостоятельностью мышления в рамках академических традиций, превосходным чувством меры, музыкальностью, подробностью воплощения и тонким юмором [1, с. 59]. В жанровом разнообразии постановок Аштона выделяются две линии творчества: романтическая и комическая, продолжающая традиции английской карикатуры [2, с. 10–11].

В контексте исследования интерес представляют: одноактный балет «Маргарита и Арман» (муз. Ф. Листа, 1963) по мотивам романа А. Дюма «Дама с камелиями», обозначивший усиление драматической составляющей в работах Аштона, и балет «Энигма-вариации» на музыку Э. Элгара (1968), основанный на биографии композитора, открывший мастерство в постановке сюжетного камерного балета, чья образная структура изобилует мужскими персонажами, а главной темой является не любовь, а дружба. Интеграция сатиры, драматизация, умение оправдать сложный нарратив академической структурой балетного спектакля – все эти стилистические особенности находят от-

ражение в балете «Месяц в деревне», который Аштон создает в поздний период творчества.

В конце 1960-х гг. Аштон обсуждает идею балета с русско-английским дипломатом, историком и переводчиком (в том числе произведений Тургенева) Исаяей Берлином, тот «убеждает балетмейстера использовать музыку Ф. Шопена» [8]. В зарубежном музыкальном театре в это время известна опера «Natalia Petrovna» американского композитора Ли Хойби (либ. В. Бола, 1964), заказанная Нью-Йорк Сити Оперой и позже поставленная в Бостоне («A Month in the Country», 1981) [4, с. 263]. Премьера балета проходит в 1976 году в театре «Ковент-Гарден» (исп. Л. Сеймур, Э. Дауэлл), сохраняется в репертуаре на протяжении трех лет, возобновляется в 2012 году.

Востребованность сюжета и продолжительная сценическая жизнь «Месяца в деревне» Аштона объясняются особым отношением к творчеству Тургенева (1818 – 1883), сложившемся в Великобритании еще при жизни автора.

Писатель посещает Англию с 1847 года и оказывается «первым русским романистом, который произвел впечатление» [4, с. 47] на британских читателей, «соответствуя близким им представлениям о «реализме» [4, с. 49]. С конца 1850-х гг. переводы сочинений Тургенева регулярно печатают в английской периодике; творчество писателя широко освещается в исследованиях Д. Магаршака и ценится влиятельным критиком Дж. Сейнтсбери. Во второй половине XX века «Месяц в деревне» часто экранизируют в Великобритании и воплощают на лондонской театральной сцене (*постановки: Э. Уильямса (театр Сент-Джеймс, 1943), М. Сен-Дени (Новый театр, 1949); М. Редгрейва (театр Ивонн Арно в Гилфорде, 1965), Т. Робертсона (театр Ноэля Каррарда, 1975) и др.*).

Разрабатывая драматургию одноактного балета «Месяц в деревне», Ф. Аштон опирается на ту часть фабулы тургеневской пьесы, которая связана с любовным четырёхугольником между хозяйкой имения Натальей Петровной, ее воспитанницей Верой, молодым учителем Беляевым и давним другом дома Ракитиным. Разрешая внешний конфликт в контексте взаимоотношений, Аштон лишает спектакль заложенной Тургеневым идеи социального противопоставления Беляева как предвестника новой «генерации русской интеллигенции» [5, с. 548] другим героям.

Вместе с тем Ф. Аштон остается близок Тургеневу в развитии внутреннего конфликта Натальи Петровны. Как пишет литературовед Л.М. Лотман, суть ее душевной жизни составляет «мучительная борьба <...> сознания долга <...> со страстным увлечением» [5, с. 550]. В

балете глубокие противоречия героини являются основополагающими и раскрываются в вариациях, дуэтах и ансамблевых сценах музыкально-хореографическими средствами.

Действие балета разворачивается в гостиной имения Ислаевых в середине XIX века. Аштон очерчивает картину безмятежной жизни в доме в рамках небольшой экспозиции; запускает действие появлением Беляева; переходит к линейному развитию конфликта, кульминацией которого станет любовное признание Натальи Петровны. Когда героев застанет Вера, коллизия вскроется и приведет к развязке, Беляев и Ракитин покинут поместье.

Музыкальная партитура балета Ф. Аштона представляет собой компиляцию из трех произведений Ф. Шопена для фортепиано с оркестром в переложении Джона Ланчбери: Вариации на тему из оперы Моцарта «Дон Жуан», ор. 2; Фантазия на польские темы ля мажор, ор. 13; *Andante spianato* и большой полонез ми-бемоль мажор, ор. 22. Компиляция диктует порядок организации пластических форм в балете и драматургическую раскладку спектакля.

Аранжируя сочинения Шопена, Ланчбери регулирует темпы исполнения в соответствии с требованиями жанра и замысла, вносит изменения в партитуру: сокращает интродукцию Вариаций; меняет местами первую и вторую части Фантазии на польские темы; ведущую тему третьей части, музыкально подражающей польскому народному танцу «кувяк», опускает вниз и повторяет в финале. Эта тема в фольклорной разработке становится мелодическим лейтмотивом образа Беляева.

Выбор произведений Шопена определяют смысловые параллели, выстроенные Аштоном на основании следующих фактов: жизни Тургенева и Шопена во Франции и вероятной встречи в Париже; дружбы Тургенева с Жорж Санд, которую упоминает Беляев (*«Жорж Санда я бы желал по-французски прочесть»* [5, с. 322]); привычки героев пьесы обмениваться фразами по-французски [8]. Постановщик также делает акцент на польских корнях композитора: отмечает в буклете к спектаклю: «Соотечественникам Шопена и моим наставникам» [7] и посвящает постановку Брониславе Нижинской и театральному художнику Софье Федорович. Известно, что балетмейстер даже предполагает, что имение Ислаевых может «находиться недалеко от польской границы» [8].

Разработанные английским театральным художником Джулией Тревельян Оман (1930 – 2003) декорации являются постоянными на протяжении спектакля и воплощают жилой интерьер гостиной Ислаевых с видом на пейзажный парк в сдержанных бледно-желтых и серо-

коричневых тонах. Изысканно обставленную залу, «украшенную картинами в шпалерной развеске» [6], заливают яркий солнечный свет. Стремящееся к реализму оформление отвечает духу оригинальной пьесы, выполнено в британской эстетике и отражает европейские идиллические представления о деревенской жизни.

В решении балетных костюмов Аштон и Тревельян Оман совмещают мотивы викторианской моды (*платья-пачки ниже колен с шифоновыми оборками, фрак и жилеты с бантами, неяркий клетчатый рисунок на тканях*) с условной стилизацией национального костюма. Беляев носит подпоясанную ремнем косоворотку бледно-голубого цвета, украшенную синей тесьмой, и светлые штаны в серую полосу. Служанка Катя стилистически одета сообразно Беляеву: носит широкую повязку «венчик» на голове, бежевый кафтан с баской поверх белой рубахи с шитьем и пышную юбку того же голубого оттенка с поперечной отделкой.

Всего в балете 8 действующих лиц, роли Ракитина, Ислаева и слуги Матвея относятся к эпизодическим и лишены танцевальных партий. Сложные сплетения отношений между героями Аштон отражает в дуэтах (*Наталья Петровна и Ракитин, Вера и Беляев, Катя и Беляев, Наталья Петровна и Беляев*), избранных доминирующей музыкально-хореографической формой. Отношения в других парах (*Ислаев и Наталья Петровна, Ислаев и Ракитин, Наталья Петровна и Вера, Ракитин и Беляев*) постановщик обозначает, прибегая к ритмизованной пантомиме.

Воплощая образ тургеневской девушки, Аштон строит вариацию Веры на легких прыжках и беге на пальцах в подвижном темпе. Дуэтный танец Веры с Беляевым балетмейстер ставит на интродукцию и первую часть Фантазии на польские темы ля мажор, ор. 13, аранжированную Ланчбери с замедлением фортепианных пассажей и люфтпаузами. Подчеркивая невесомость образа и искренность чувств, Аштон отвечает мелодическому рисунку аккомпанемента и использует в дуэте легкие бурре и переходы, аккуратные вращения и подъемы балерины при исполнении быстрых па.

Происхождение Беляева выдают простоватые шаги и не соответствующие эстетике классического танца сокращенные на себя ладони, а юность и наивность героя характеризуют мягкие линии рук и «ученическое» соблюдение позиций. Образ Беляева решен иронично, причиной влюбленности в него Натальи Петровны и Веры становится скорее внешняя привлекательность, нежели содержательность личности. Британский танцевальный критик, профессор С. Джордан утверждает, что Аштон нарочно использует в балете Вариации на тему из

оперы Моцарта «Дон Жуан», ор. 2 Ф. Шопена, чтобы сравнить Беляева с Дон-Жуаном в контексте «обладания способностью оказывать разрушительное воздействие на женщин» [8].

Связывая с образами Беляева и служанки Кати «русскую» тему, Аштон обращается к стилизации хореографии. Короткие сольные вариации Беляева включают мотивы и русского, и польско-венгерского народного танца. Дуэт с Катей, поставленный на коду Фантазии ля мажор, ор. 13 с большим числом пассажиров, имитирует русский перепляс и строится на повторении перескоков и притопов с утрированными наклонами корпуса в широкой амплитуде.

Помимо народной стилизации, хореография в балете Аштона интересна обращением к историко-бытовым танцам. В насыщенном рисунке классических па встречается лексический материал мазурки (*ансамблевый танец Натальи Петровны, Коли, Веры и Беляева, поставленный на коду полонеза Вариаций на тему из оперы Моцарта «Дон Жуан», ор. 2*) и тарантеллы (*виртуозные соло Коли*).

Образ главной героини Натальи Петровны соответствует в балете тургеневскому замыслу и логично выстроен в соответствии с развитием ее чувств к Беляеву.

В первой сцене чинные проходки на пальцах с пленительной игрой рук, непринужденные наклоны корпуса сменяются легкими прыжками и па на пальцах в беглом рисунке танца, выдавая нервный характер Натальи Петровны. В дуэте с Ракитиным на вторую часть Фантазии на польские темы ля мажор, ор. 13 героиня движется суетливо, то игриво отталкивая партнера, то вынуждая себя ловить (*«играет с <ним>, как кошка с мышью» [5, с. 292]*). Сентиментализм музыкальной темы заставляет сравнивать артистку с воздушной Сильфидой – тонко выстраивая комическую линию, Аштон остается прежде всего режиссером актерского балета.

Повышенная эмоциональность одолевает героиню при одном только появлении Беляева (*например, в сцене с Ракитиным*), воплощая тургеневский мотив любви как болезни и недуга, однако разыгранный утрировано, и закономерно приводит к приступу ревности, когда она застаёт Беляева с Верой.

Сложный технически дуэт Натальи Петровны и Беляева на музыку *Andante spianato*, ор. 22, служащий кульминацией спектакля, несмотря на соответствующую музыкальному развитию амплитуду движений, сложные поддержки с переворотами, *port de bras* с перегибами корпуса, исполняемые зеркально и другие совершенно классические элементы адажио, тоже решается в комическом ключе. На замедленные пассажи Беляев ведет героиню за плечи в зигзагообразном рисунке

ке, подражая традициям романтического балета, но та оживленно переступает на пальцах, запрокидывая голову в разных ракурсах. Повторяющимся в танце мотивом становится невысокий арабеск Натальи Петровны, в котором жест руки всегда устремлен вверх, а руку артистка открывает стремительно или, наоборот, слишком медленно, каждый раз не соответствуя звучащему фрагменту.

Если в произведении Тургенева внимание сосредоточено на психологическом движении любовного конфликта и пьеса лишена ярких событий или роковых стечений обстоятельств, то в балете Аштона узловые сцены намеренно усилены средствами выразительности и разыграны подробно.

В развязке действия доверчивая Вера бросается в переживаниях между Натальей Петровной и Беляевым, совсем как Жизель, пока Наталья Петровна с поразительной ловкостью лавирует между супругом и Ракитиным в поисках оправданий. Действие переходит в цепочку коротких монологов Натальи Петровны, характеризующих мучительный процесс прозрения. Героиня пытается забыть в объятиях Ислаева; видит, как Ракитин и Беляев покидают имение; рассыпается в мелких бурре, опускается на колено в большом прогибе с разведенными в стороны руками, принимая трагичный исход.

Трагикомедия повседневности в версии Аштона заканчивается трогательной сценой прощания главных героев. Беляев, будучи не в силах подойти ближе, целует напоследок ленту шлейфа Натальи Петровны. Аштон остается здесь мастером режиссерских нюансов: перед началом дуэта Наталья Петровна дарит Беляеву розовый бутон из сада и крепит к косоворотке – теперь он бросает бутон к ее ногам. Оставшись одна, Наталья Петровна бежит с цветком к распахнутым настезь сеням дома, обозначенным на фоновом занавесе, замирает в отчаянии, выпускает бутон из рук и направляется на авансцену, медленно простирая руки к небу. Следуя тургеньевскому финалу, Аштон оставляет Наталью Петровну в беде, от которой нет спасения – любовь разрушила ее, не подарив надежды.

На основе проведенного музыкально-хореографического анализа спектакля автор приходит к следующим выводам.

Разрабатывая драматургию одноактного балета «Месяц в деревне», Ф. Аштон сохраняет ключевую часть фабулы произведения, обозначает сложные межличностные отношения в парах и остается близок И.С. Тургеневу в разрешении внутреннего конфликта Натальи Петровны. Принцип организации хореографических форм в балете продиктован музыкальной партитурой, представляющей собой компиляцию произведений Ф. Шопена в переложении Дж. Ланчбери, кото-

рая также служит средством выражения комического в балете, образуя драматические контрасты с происходящим на сцене действием и выстраивая ироничные аллюзии.

Трактовки образов героев выполнены с опорой на тургеневский сюжет, раскрываются средствами классического танца сквозь призму хореографического стиля Ф. Аштона в сочетании с приемами стилизации, жанрово оправданной музыкально.

Несмотря на то, что в спектакле Ф. Аштона прослеживается лишь приблизительная связь с Россией, а тургеневские проблемы взаимопонимания поколений и смены человеческих идеалов опущены, балетмейстеру удастся реализовать в балетном жанре комедию, на театральное воплощение которой И.С. Тургенев не рассчитывал [5, с. 552]. Главной особенностью постановки становится целенаправленная разработка тургеневского подтекста, связанного с убежденностью в трагичности бытия и его враждебности по отношению к человеку, когда любовь не спасает, а разрушает душу, в традициях комедийного жанра.

Аштон тонко выстраивает хореографическую комедию вне гротеска, используя: обстоятельную пантомиму в узловых сценах вместо тургеневских полужестов и полутонов; цитаты романтических балетов; пластические лейтмотивы в образе Натальи Петровны; музыкально-хореографические и жанровые контрасты; и заставляет в целом воспринимать постановку сатирой на драматический пантомимный балет XVIII века.

Список литературы:

1. Дудина М.К. Британское и российское балетоведение о Фредерике Аштоне, английском балетмейстере // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2020. – №3. – С. 57–66.
2. Дудина М.К. Фредерик Аштон – английский балетмейстер: очерк жизни и творчества // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2021. – №1. – С. 6–15.
3. Красавченко Т.Н. О восприятии И.С. Тургенева в Британии // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7, Литературоведение: Реферативный журнал. – 2021. – №1. – С. 46–58.
4. Русская литература в зеркалах мировой культуры: рецепция, переводы, интерпретации / ред.-сост. М.Ф. Надъярных, В.В. Полонский. – М.: ИМЛИ РАН, 2015. – 974 с.
5. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах / ред. коллегия: М.П. Алексеев, В.Н. Баскаков. – Т.2. Сцены и комедии (1843–1852). – М.: Наука, 1979. – 703 с.
6. Яковлева Ю. Тургеневская девушка глазами англичанина // Коммерсант. – 2003. – №131. – С. 8.

7. A Month in the Country (Frederick Ashton). Performance Database [Электронный ресурс] // Royal Opera House Collections Online. – Режим доступа: <https://www.rohcollections.org.uk/work.aspx?work=260&row=60&letter=M&genre=All&> (дата обращения: 18.12.2023).
8. Jordan S. A Month in the Country [Электронный ресурс] // Following Sir Fred's Steps – Ashton's Legacy: Proceedings of the Ashton Conference, Roehampton University, London, 1994 / ed. by Stephanie Jordan and Andrée Grau. London: Dance Books, 1996. – 229 p. – Режим доступа: https://web.archive.org/web/20131005115603/http://www.ballet.co.uk/following_sirfred/stephanie_jordan_a_month_in_the_country.htm (дата обращения: 18.12.2023).

РАЗДЕЛ 2.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

2.1. ЖУРНАЛИСТИКА

РОЛЬ МЕДИА КАК КУЛЬТУРНОГО ПОСЛАННИКА В ГЛОБАЛИЗИРОВАННОМ МИРЕ

Шулакова Екатерина Игоревна

*бакалавр,
Московский государственный
лингвистический университет,
РФ, г. Москва*

THE ROLE OF MEDIA AS A CULTURAL AMBASSADOR IN A GLOBALIZED WORLD

Ekaterina Shulakova

*Bachelor of arts,
Moscow State Linguistic University,
Moscow*

Аннотация. В современном глобализированном мире роль медиа как культурного посланника оказывает глубокое воздействие. Они выходят за пределы своей традиционной функции информационного посредника, играя ключевую роль в формировании общественного мнения и восприятии культурных ценностей. В анализе воздействия медиа стоит обратить внимание на дихотомию: оно способствует глобальному единству, но также может укреплять стереотипы и создавать культурные барьеры.

Abstract. In the contemporary globalized world, the role of media as a cultural envoy has a profound impact. Going beyond its traditional function as an informational intermediary, media plays a key role in shaping public opinion and influencing the perception of cultural values. In analyzing the impact of media, attention should be drawn to the dichotomy it pre-

sents: while contributing to global unity, it can also reinforce stereotypes and create cultural barriers. Negative impacts encompass commercialization and sensationalism, distorting perceptions of culture. To achieve global unity, more responsible media methods that encourage diversity and mutual understanding are essential.

Ключевые слова: медиа, культурный посланник, глобализация, информационные каналы, дихотомия воздействия медиа.

Keywords: media, cultural envoy, globalization, information channels, dichotomy of media impact.

В нашем современном, глобализированном мире глубокое воздействие медиа как культурного посланника не может быть переоценено. В эпоху, когда границы стираются, а связи становятся все более плотными, медиа выходит за пределы своей традиционной роли информационного посредника.

В первую очередь, медийные платформы функционируют как ключевые информационные каналы, предоставляя аудитории обширную картину событий в мировом масштабе. В условиях глобализации и технологического развития, медиа выходит за рамки традиционных новостных форматов, становясь важным фактором для формирования общественного мнения и восприятия культурных ценностей.

Однако, следует отметить, что влияние медиа в контексте глобализации не ограничивается лишь информационным аспектом. Медийные платформы становятся форумом для взаимодействия различных культур, обеспечивая аудитории уникальную возможность ознакомиться с разнообразием и многообразием культурного наследия мира.

В рамках анализа воздействия медиа в современном мире стоит обратить внимание на дихотомию, которая проявляется в его воздействии на общество. На первый взгляд, медиа выступает в роли стимулятора глобального единства, предоставляя платформу для обмена информацией и идеями на мировом уровне. Однако, важно осознать, что оно также может служить источником укрепления стереотипов и формирования культурных барьеров, что подчеркивает необходимость более внимательного взгляда на его функцию в современном обществе.

При рассмотрении отрицательного влияния медиа необходимо выделить такие явления, как коммерциализация и сенсационизм. Эти элементы, часто характерные для медийной среды, способны исказить реальные культурные особенности и поддерживать поверхностные представления. Коммерциализированный подход может привести к упрощению и стереотипизации представлений о культуре, в то время

как сенсационные заголовки могут создавать иллюзию искаженной реальности. Такие аспекты воздействия медиа могут создавать преграды для взаимопонимания и разрушать потенциал для гармоничного культурного взаимодействия.

Следовательно, несмотря на свою важность как культурного посланника, медиа требует более глубокого исследования и критического взгляда на свои методы. Для достижения заявленных целей глобального единства и разрушения культурных барьеров, важно развивать более ответственные и сбалансированные подходы к созданию и распространению информации. Это включает в себя активное поощрение разнообразия и взаимопонимания культур в контексте мировой арены, с целью создания более толерантного и инклюзивного общества.

Приход цифровой эпохи радикально изменил облик культурной дипломатии, выдвигая медиа на передний план формирования глобальных представлений. Через обширные каналы телевидения, радио, социальных медиа и различные онлайн-платформы люди теперь подвергаются невиданному разнообразию культурных повествований, традиций и точек зрения. Медиа, таким образом, становится неотъемлемым мостом, соединяющим людей из разных уголков мира, способствуя глубокому чувству общей человечности в лоскуте культурного многообразия [2].

Один из наиболее значимых аспектов роли медиа как культурного посланника заключается в его способности вызывать и разрушать стереотипы. Через искусство повествования, увлекательные документальные фильмы и нюансированное новостное вещание медиа обладает трансформационной силой представлять аутентичные образы различных культур. Разрушая предубеждения и предоставляя окно в богатое многообразие глобальной культуры, медиа становится могучей силой, строящей мосты между сообществами, которые когда-то разделяли невежество или предубеждение.

Влиятельная роль медиа в формировании общественного мнения требует этичного и культурно чувствительного подхода к вещанию. Издания несут ответственность за передачу культурных событий с точностью и уважением. Этические принципы журналистики обеспечивают представление разнообразных культур с достоверностью, способствуя глубокому пониманию традиций и ценностей соответствующих общностей. Соблюдение этих принципов не только способствует культурному просвещению, но также способствует развитию более инклюзивного глобального дискурса.

Концепция медийной дипломатии выходит за рамки традиционных отношений государств. В современном взаимосвязанном мире

фигуры, влиятельные личности и создатели контента действуют в качестве неформальных посланников, используя различные медийные каналы для представления своих культур. Влиятельные личности в социальных медиа, блогеры и создатели онлайн-контента, в частности, стали влиятельными культурными посланниками, формируя представления разнообразных аудиторий по всему миру. Этот децентрализованный подход к медийной дипломатии подчеркивает силу международных связей на уровне основного взаимодействия в поощрении взаимопонимания между культурами [7].

Хотя медиа как культурный посланник несет в себе огромные возможности для углубления мирового понимания, она сталкивается с вызовами. Проблемы, такие как культурная апроприация, недостоверное представление и распространение дезинформации, подчеркивают важность ответственных медийных практик. Нахождение баланса между развлечением и культурным образованием необходимо для того, чтобы медиа служило положительным фактором в формировании межкультурных отношений. Преодоление этих вызовов предоставляет возможность индустрии медиа эволюционировать ответственно и внести свой вклад в более просветленное глобальное общество [3].

Роль медиа как культурного посланника предстает как многослойная и динамичная сила, оказывающая огромное воздействие на международные отношения и культурные обмены. В современном мире, где информационные потоки переплетаются, медиа выступает в роли фасилитатора взаимодействия между культурами, создавая понимание и уважение различий. Разнообразие культур, представленное в медийных форматах, становится инструментом углубления глобального единства.

Несмотря на значительные возможности, которые предоставляет индустрии медиа, она сталкивается с существенными вызовами. Один из таких вызовов заключается в необходимости борьбы с культурной апроприацией, когда элементы одной культуры заимствуются или используются другой культурой без должного уважения. Это явление может привести к искажению представлений и уменьшению культурного многообразия. Для индустрии медиа важно разработать этические нормы и стандарты, которые бы способствовали уважению культурных особенностей и предотвращали негативные последствия апроприации [4].

Другим существенным вызовом является управление дезинформацией, особенно в эру цифровых технологий и социальных сетей. Распространение ложной или искаженной информации может существенно подорвать доверие к медиа и создать плодотворную почву для социальных конфликтов. Индустрии медиа необходимо активно стре-

миться к высоким стандартам фактической точности и надежности, а также разрабатывать механизмы контроля за дезинформацией, чтобы поддерживать доверие общества к предоставляемой информации. Вместе с тем, для успешного развития индустрии медиа важно не только преодолеть эти вызовы, но и сбалансировать развлекательные аспекты с культурным образованием. Предоставление аудитории контента, который не только развлекает, но и обогащает знания и понимание культур, является ключевым компонентом эволюции медийных практик. Продолжение работы в этом направлении предоставляет отрасли медиа возможность не только успешно справляться с вызовами современности, но и способствовать формированию более открытого, инклюзивного и глобального общества.

Список литературы:

1. Bell D. The Coming of Post-Industrial Society. A Venture in Social Forecasting. N.Y.: Basic Books, 1973.
2. Castells M. Information Age: Economy, Society and Culture Vol. I-III. Oxford: Blackwell Publishers, 1996-1998.
3. Dictionary of Media and Communication Studies. Jamev Watson, Anne Hill. London, Arnold Publishers, 2000.
4. Masuda Y. The Information Society as Postindustrial Society. Washington.: World Future Soc., 1983.
5. McQuail D. McQuail's Mass Communication Theory. Sage Publications., 1983.
6. Балмаева, С.Д. Медиаконвергенция и мультимедийная журналистика / С.Д. Балмаева. Екатеринбург, 2010. – 146 с.
7. Белл Д. Социальные рамки информационного общества //Новая технократическая волна на Западе.-М., 1986. – 362 с.
8. Вартанова Е.Л. Конвергенция в электронных СМИ: методики преподавания – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, Некоммерческое партнерство факультетов журналистики, 2007. – 27 с.
9. Вартанова Е.Л. Медиаэкономика зарубежных стран. / Е.Л. Вартанова. – М.: Аспект Пресс, 2003. – 413 с.
10. Вартанова, Е.Л. К чему ведет конвергенция СМИ? / Е. Л. Вартанова // Развитие информационного общества в России. Том 1 : Теория и практика. СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2001. – С. 157-164.

2.2. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

СЮЖЕТНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И.Д. СУРГУЧЕВА

Логунова Олеся Николаевна

*учитель русского языка
и литературы, канд. филол. наук,
МБОУ СОШ № 21,
РФ, г. Ульяновск*

PLOT FEATURES OF THE WORKS OF I.D. SURGUCHEV

Olesya Logunova

*Teacher of Russian language
and literature, candidate
of philological sciences,
MBOU secondary school No. 21,
Russia, Ulyanovsk*

Аннотация. В произведениях на первый план выходит психологическая и философская проблематика. По способу мышления, по характеру образности проза И.Д. Сургучева представляет собой своеобразное изображение внутреннего мира персонажа о нем самом и обо всем, что его окружает. Бессобытийность реальности персонажи И.Д. Сургучева стараются дополнить мечтами и воспоминаниями. Становясь фактами сознания героев, факты действительности предстают в произведениях Сургучева своего рода отобранными этим сознанием, а потому – не во всей полноте и не во всей глубине. Они в равной степени характеризуют и действительность, и осознающего ее героя.

Abstract. Psychological and philosophical issues come to the fore in the works. By the way of thinking, by the nature of imagery, I.D. Surguchev's prose is a kind of image of the inner world of the character about himself and about everything that surrounds him. The characters of I.D. Surguchev try to complement the eventlessness of reality with dreams and memories. Becoming facts of the consciousness of the heroes, the facts of reality appear in Surguchev's works as a kind of selected by this con-

sciousness, and therefore not in their entirety and not in their depth. They equally characterize both reality and the hero who is aware of it.

Ключевые слова: сюжет; внутренний мир; внутренний сюжет; психологизм.

Keywords: plot; inner world; inner plot; psychology.

Жизнь людей России начала 20 века легко укладывается в сюжеты произведений И.Д. Сургучева. Развитие внутреннего мира героев Сургучев всегда показывает в связи с состоянием внешнего мира, т. е. современной художнику русской действительности, русского общества. Следует заметить, что Сургучев не ищет предметов вдохновения в глубине веков, в экзотике других стран. Существует лишь несколько «иностранных» сюжетов, положенных в основу рассказов Сургучева, действие которых происходит не в России. Такие рассказы с трудом можно найти в творческом наследии Сургучева. Этот факт еще раз подтверждает приверженность сургучевского таланта к современной ему русской тематике.

Сургучев в исследуемый нами период творчества написал всего три рассказа, действие которых происходит не в России. Это рассказы «Английские духи», «Еленучча», «Прихожане прелестной Мариэтты». Следует заметить, что в рассказах «Английские духи» и «Еленучча» конкретные социально-исторические приметы жизни читаются очень явно, но при этом они носят условный характер. В этих произведениях Сургучев изображает внутренний мир героев, их переживания, и, думается, автор специально изображает внепространственный контекст, в котором даются события произведений. В рассказе «Еленучча» художник изображает переживания молодой девушки, испытывающей первую влюбленность. Героиня рассказа – тип становящегося, развивающегося молодого человека, юной девушки. Ее чувства можно считать типичными для любой юной девушки, которая любит впервые. Именно поэтому становится не так важно, где живет героиня, – на прекрасном острове или в обычном провинциальном городе, богаты ее родители или нет, топоним прекрасного южного острова нужен для того, чтобы усилить красоту первой влюбленности.

Во всех трех рассказах на первый план выходит психологическая и философская проблематика.

Для И.Д. Сургучева важны не столько сами события, сколько отражение этих событий через призму сознания персонажей. Для того чтобы исследовать художественную систему произведений И.Д. Сургучева,

нужно найти художественную доминанту, которая организует эту систему в единое целое.

Следует заметить, что по способу мышления, по характеру образности проза И.Д. Сургучева представляет собой своеобразное изображение внутреннего мира персонажа о нем самом и обо всем, что его окружает.

Произведение И.Д. Сургучева – это исследование эмоционального состояния персонажа, находящегося в состоянии влюбленности («Соседка»), полусна («Сон»), мечтательности («Еленучча»), раздражения («Седельников») и др. Причем даже в разговорах персонажей, в которые они, все равно, так или иначе вносят свое отношение к высказываемому, обнаруживается то или иное эмоциональное состояние персонажа, которое окрашивает все повествование этим душевным эмоциональным состоянием. Именно вера в лучшее, что есть в человеке, и определила нравственную проблематику произведений И.Д. Сургучева на протяжении всего его творческого пути. Можно с уверенностью сказать, что эта вера в лучшее становится тем началом, которое объединяет все наследие писателя в единое идейно-художественное целое.

Однако изображаемая действительность, отражаясь через призму сознания персонажей, зачастую предстает перед читателем в довольно измененном виде. Но писатель всегда так расставляет акценты, что читатель осознает, что в измененной действительности относится к самой действительности, а что – к субъективному видению персонажа, при этом давая характеристику больше самому персонажу, чем отраженной через призму его сознания действительности. В этом плане очень примечателен рассказ «Соседка». В рассказе реальность и внутренний мир героя сильно переплетены, герои говорят на языке, понятном лишь им двоим. Фраза «Снег идет» означает «Я люблю тебя». А в конце герою кажется, что к нему приходит его возлюбленная, но автор это изображает так, что читатель понимает: это лишь кажется герою. В другом рассказе Сургучева «Сон» герои живут как бы в полусне. Через несколько лет герой все это вспоминает как сон, далекий и неясный, уже через призму осознанных событий. У Крынина родился ребенок, Наташа умерла, так и не сказав ему о том, что скоро он станет отцом. Важно отметить, что произведению свойственно двойное протекание: когда-то, протекавшее в действительности, в прошествии ряда лет событие обретает вторую жизнь в сознании героя. И именно сознание героя организует изображение, делает его таким, каким оно предстает перед глазами читателей, во всех деталях.

В.Д. Сквозников отмечает: «В движении исходного человеческого переживания есть какой-то особенный характерный миг, момент

особой интенсивности мысли и чувства, известная их кульминация. К этому моменту вдруг как бы сведено, стянуто все богатство граней, перемен состояния. В жизни – это некая точка, фокус, именно миг. Он является неким средоточием характерности данного состояния души, даже иногда целого состояния мира, характерности обстоятельств» [2, с. 213].

Эти «моменты особой интенсивности мысли и чувства» и показывает И.Д. Сургучев. Особое внимание писатель уделяет не столько внешней жизни персонажа, сколько его эмоциональному состоянию, которое обусловлено объективными факторами, но при этом рассматривается изнутри, как процесс. Для И.Д. Сургучева важно не столько то, что какие поступки совершает персонаж, сколько то, что происходит в его внутреннем мире, в сфере его эмоций. Ночные разговоры случайных собеседников из сургучевского рассказа «В поезде» интересны и сами по себе, но более всего – теми затаенными чувствами героев, которые за ними скрываются. Общий тон рассказа, его поэтическая атмосфера создаются не столько содержанием ночного разговора героев, сколько тем состоянием душевной приподнятости и грусти, которое владеет собеседниками в эту ночь. О чем бы ни говорилось в сургучевском рассказе, какие бы внешние поступки героев и событий ни описывались в нем, как правило, объективная действительность входит в структуру рассказа как переживаемая действительность, а главное свойство изображенных в рассказе персонажей сводится к переживанию ими собственного бытия и впечатлений внешнего мира.

Бессобытийность реальности персонажи И.Д. Сургучева стараются дополнить мечтами и воспоминаниями. Ярким примером тому может служить рассказ Сургучева «Родители». Иван Трифонич, страдая от того, что его сын далеко от него, герой живет в своем мире иллюзий, представляет, как они могли бы жить все вместе. Герой рассказа «Соседка» живет в той реальности, которая уже давно прошла. Ему кажется, что к нему приходит любимая девушка, что он обнимает ее, целует. Отец Петр, герой рассказа «В последний раз», почти сорок лет живет воспоминаниями о том времени, когда его жена и маленький сын еще живы. Его никто никогда не называл папой, и герою в предсмертный час кажется, что его сын зовет его. Безусловно, образ главного героя привлекает читателя. Старик любит родную землю, зарождающуюся весну, природу, поэтому он близок читателю.

Показывая действительность такой, какой она предстает в восприятии персонажей, автор при этом не умаляет своего мировосприятия до пределов видения мира своих персонажей. Читая произведения И.Д. Сургучева, читатель отчетливо ощущает его позицию, которая,

как справедливо пишет Т.Р. Гавриш, «заключается во внимательном отношении и искреннем сострадании человеку и его нелегкой судьбе, внутреннем единении с ним, способности понять и разделить его душевную радость и душевную боль» [1, с. 87].

Сюжет в структуре рассказа разворачивается одновременно и в сознании героев. В произведениях изображается человеческая душа, со своей болью, радостью, со своей внутренней сюжетностью, отражающей сложную эволюцию человеческих характеров. Между характером персонажа и его жизнью устанавливается сложная взаимосвязь. Сюжет раскрывает характер персонажа; персонаж переосмысливает его в соответствии с логикой своего характера и психологического состояния в данный момент. Художнику очень важно не то, что персонаж делает, а то, что он чувствует.

Сюжет выступает в прозе И.Д.Сургучева в двояком облике объективного, разворачивающегося в координатах художественного времени и пространства, сюжетного действия и субъективного, слитого с сознанием героя, с позиций которого ведется повествование, внутреннего действия, также сюжетно организованного. Это и есть то общее, благодаря чему произведения с самыми различными композиционными схемами осознаются нами как разные варианты одной и той же художественной системы.

В прозе Шмелева, Ремизова, Замятина внешний сюжет зачастую базируется на представлении нескольких этапов или же всей жизни персонажа. Внутренний же сюжет имеет нравственно-философское значение, традиционное с православной точки зрения, и осмысливается как история праведной жизни – верование в Страшный суд, в воздаяние, в воскресение и бессмертие. Вышеназванные современники И.Д. Сургучева при сохранении этого условного житийного сюжета разрабатывают проблемы религиозной веры, отношений поколений, отдельно взятого человека и общества в целом, интеллигенции и народа. А.А. Фокин пишет, что «структура повестей напоминает композицию иконы, которая состоит из «блоков», в которых показаны испытания главных героев и их отношение к библейским заповедям» [5, с. 107]. Нравственное развитие главных героев изображается в духе традиционного православия и, соответственно, относится к внутреннему сюжету. Произведения Шмелева, Ремизова, Замятина именно благодаря такому содержанию и структуре приобретают особую глубину и духовность. Внешний сюжет произведений Сургучева несколько сложнее, чем в повестях его современников. А.А.Фокин справедливо отмечает, что «этапы жизни главного героя даны не линейно, а циклически –

возвращение к настоящему происходит то из прошлого, то из будущего» [5, с. 107].

Мысли героя развивают действие произведения, герой погружен в себя. Но он что-то делает и что-то говорит, и его слова и действия всегда вторичны по отношению к тому, что он думает и чувствует. Это не обязательно должно быть связано с тем, что с ним происходит сейчас. Следовательно, внешняя ситуация произведения – это лишь удобный повод для писателя проникнуть во внутренний мир своего героя.

Найденный Сургучевым, вслед за Чеховым, принцип сюжетного построения, скрывает в себе неисчерпаемые возможности увеличения смысловой концентрации фабульных эпизодов, потому что один миг внесюжетного времени способен вобрать в себя при таком построении всю жизнь героя в наиболее существенных его моментах. Зачастую небольшая зарисовка при более внимательном рассмотрении оказывается концентрированным выражением всей жизни человека, всей его судьбы. Например, в рассказе «Трешница» небольшая зарисовка о жизни главного героя и его семьи говорит о том, как он прожил свою жизнь, как дорога ему была Настасья.

Становясь фактами сознания героев, факты действительности предстают в произведениях Сургучева своего рода отобранными этим сознанием, а потому – не во всей полноте и не во всей глубине. Они в равной степени характеризуют и действительность, и осознающего ее героя.

Новое видение жизни у героев Сургучева можно обозначить понятиями «прозрение», «озарение». Л. Н. Толстой в своих повестях и романах о «прозрении» героев и И. С. Тургенев в произведениях о «нравственном озарении» приводят своих героев к каким-то мировоззренческим и нравственным открытиям. Толстой в 80-х годах говорил о том, что теперь у «темных» начинают открываться глаза. Что они, переходя от тьмы к свету, ото лжи и заблуждений к осознанию неправильно прожитой жизни, к нравственному прозрению, к воскресению, не мистическому, а реальному, к сознанию того, что обыденная, признаваемая законной, привычная жизнь есть «ужасный, огромный обман», от которого надо избавиться. В конце 19 века следует говорить о прозрении не «погибшего», а, наоборот, будто бы вполне благополучного человека.

В произведениях Сургучева нравственные открытия представляют собой приход к новому философскому мировоззрению, новой системе нравственных ценностей.

Для произведений Сургучева характерен тип сюжета – прозрения. Он реализуется и в рассказах, и в повестях. Герои коренным обра-

зом меняют свое отношение в жизни под влиянием каких-то внешних факторов: чтение письма, обретение букета роз. Герои возрождаются к жизни, они становятся добрее, они прозревают, потому что, по Сургучеву, истинным является такое отношение к жизни, когда человек благосклонен к другим, не зол, не озлоблен, когда он радуется жизни, радуется каждому прожитому дню. Прозрение героев заключается именно в этой смене взгляда на окружающий мир. Седельников («Седельников») возрождается к жизни под влиянием букета белых роз. Седельникова, озлобленного на весь мир, раздражает все: и незакрытая дверь, и люди на вокзале, и влюбленная пара, которая едет вместе с ним в купе. Героя возвращает к жизни букет белых роз, который оставила женщина в купе. Он начинает обрывать лепестки роз и складывать их в свою записную книжку.

Алеша по-другому начинает смотреть на мир только после осознания им взаимности его чувства. Анин («Письмо») перечитывает письмо только когда ему особенно тоскливо и грустно, когда его «заедает» обыденность. Анин становится добрее после чтения письма; герой возрождается к жизни, вспоминая вечера, проведенные с любимой девушкой, когда он был по-настоящему счастлив. Под влиянием этих воспоминаний он меняет отношение к миру, к жизни: герой смотрит на свои серые будни через призму воспоминаний о счастливых вечерах с любимой женщиной.

Главный герой повести «Губернатор» начинает осознавать свои ошибки только после того, как узнал о близкой смерти. Сюжетная линия повести довольно проста. Точкой отсчета для всех событий сюжета следует считать смену мировоззрения героя. Важно отметить, что сюжет не насыщен большим количеством событий, в нем так же нет неожиданной смены событий. Как отмечает А.А. Фокин, «отсутствие напряженного сюжета в повести вызвало недовольство в среде модернистов» [5, с. 108]. Один из критиков писал, что в повести и революция, и физиология, и психология, но сюжета нет. Он весь заключается в том, что губернатор собирался умирать, умирал-умирал и умер [5, с. 109]. Все события в повести предсказуемы. Одной из главных особенностей сюжета повести является то, что событие как факт перемены в действительности, в обстоятельствах действия выражает также и перемену во взгляде губернатора на мир. Сюжет повести строится на столкновении представлений о жизни: жестокость была нормой поведения для губернатора; перед смертью он прозревает, начинает осознавать свои ошибки, и с этого момента главный герой становится близок автору. Губернатор теперь совершенно по-иному смотрит на мир. Как на чудо, как на открытие он смотрел на ночной

город, ночной бульвар, на звезды и думал о том, что сон – это репетиция смерти и что совсем не нужно всю жизнь заботиться и суетиться о «какой-то чепухе, убивать людей, чтобы в два месяца сгнить в склепе Андреевского собора» [3, с. 111].

Изменившийся губернатор открывает для себя вещи, о которых он раньше даже не задумывался. Он становится глубже, добрее, лучше. Теперь все обычное и повседневное ему кажется волшебным. Герой понимает, что раньше он жил, как слепой. У губернатора будто падает пелена с глаз. Привычные вещи герой воспринимает совершенно по-иному. Вернувшись с лечения, губернатор стал ходить со Свириным на гору к кафедральному собору. Этой ночной прогулкой губернатор прощается с городом и подводит своеобразный итог своей неправильно прожитой жизни. Сейчас, когда смерть близка, когда все больше и больше в губернаторе раскрывается человеческое, ему вдруг стало необходимо сходить на Крепостную гору и посмотреть на ночной город, которым он столько лет правил и не знал, что если посмотреть на него ночью сверху, он поразительно красив. Следует отметить, что происходит не приращение прежнего качества событийности, а возникновение нового. С особой ясностью это обнаруживается, конечно же, благодаря тому, тип сюжета этой повести – сюжет – прозрение. Герою становится ведомо то, что автор знал, видел изначально. В этом случае понятие события предстает в двух планах.

Во-первых, в плане автора событие предстает как перемена в мировоззрении героя, как сюжетобразующий фактор. Кульминация приближена к развязке, знаменуя трагедийность происходящего.

И во-вторых, в плане героя входящие в саму структуру сюжета жизненные явления прозревшим героем воспринимаются как события.

В своей повести «Губернатор» Сургучев говорит о том, что каждому, живущему не по заповедям Христа, рано или поздно откроется истина. Сургучев показывает внутренний мир своего героя, заставляет сопереживать губернатору, потрясает картиной душевных мук, следовательно, пробуждает сознание читателя и наставляет его на «путь истинный». Душевные муки героя являются результатом ложных понятий, и противопоставление истинного и ложного в жизни губернатора: то, что ему раньше казалось хорошим и правильным, оказалось дурным, ненастоящим. Сургучев показывает это трагически.

Важно отметить, что некоторые эпизоды сюжета даны ретроспективно, и в этом, на наш взгляд, потрясающая художественная находка автора. Губернатор вспоминает в основном ключевые моменты своей жизни: убийство Волчка, измена жены, ссоры с женой – те моменты,

когда он был кардинально не прав. Эти воспоминания даны уже через призму прошедшего времени, когда известен конечный результат.

Сургучев в повести «Губернатор» также раскрывает тему революции. В дальнейшем эта тема сыграет роковую роль и в творчестве, и в судьбе писателя, ведь именно после публикации очерка «Большевики в Ставрополе», в котором показаны зверства большевиков и о котором будет сказано в главе 3, Сургучев был вынужден эмигрировать за границу. Революция в повести не показана, но уже можно различить приметы надвигающейся катастрофы. Именно эти предчувствия оправдались зловещими событиями на Ставрополье, о которых он напишет в очерке «Большевики в Ставрополе» и в повести «Черная тетрадь»: «Я был три года на войне и видел немало страшных вещей... Много пришлось мне на белом свете видеть видов, но последняя ночь 17-го года и первые минуты 18-го – это самое страшное, что я когда-нибудь переживал». «Поедут на север дикий, туда, где теперь жизнь поставили на огонь, и начинает она закипать, закипать... И аромат от нее идет вкусный-превкусный», – говорит один из персонажей повести «Губернатор» Ярнов, человек, находящийся под негласным надзором. Именно через этого персонажа реализуется в повести тема революции. Следует отметить, что размышления этого персонажа мы не соотносим напрямую с размышлениями самого Сургучева. Автор отрицательно относится к самодержавной России, и это негативное отношение выражается через описание «старших» городских в повести «Губернатор». Писатель в повести «Губернатор» изображает беспокойное время, яркой чертой которого является социальная нестабильность – бунт в Далеком, молодежные сходки на Кафедральной горе, а также различные упоминания о ссылках, арестах, сыщиках. Однако, как пишет Г.П. Толпаева, в «Губернаторе» нет непосредственного освещения революционных событий. Скорее складывается ощущение покорности, лицемерия, с одной стороны, и стремления к внутренней свободе – с другой [4, с. 23].

В повести «Мельница» мы находим две сюжетные линии: первая связана с покупкой и банкротством мельницы, а вторая – с любовью главного героя. Сюжет этой повести не выделяется из типа сюжета Сургучева – сюжета – прозрения. Сюжет этого произведения Сургучева, как и всех других произведений исследуемого нами периода – статичный: все события предсказуемы, нет резкой смены событий. В самом начале произведения автор знакомит читателя с Бариновым, отцом троих сыновей, показывает дело всей его жизни. Он торговал «народными» товарами, в его лавке никогда не было дорогих товаров. Своих сыновей он вырастил сам после ранней смерти жены. Он очень

хочет, чтобы они получили хорошее образование, стали заниматься «каким-нибудь другим делом, большим, шумным, хлопотливым, с телефонами, управляющими, большими письменными столами». «Неужели Илье только и выпало на долю, что размеривать ситцы?» – переживал старик. «Что будут делать они после смерти моей» – думает он. Завязкой повести является женитьба старшего сына Ильи на женщине. Автор не называет ее имени. Именно она впервые заговорила о мельнице, именно она посягнула на семейный уклад Бариновых. Следует заметить, что сюжетная линия, посвященная строительству мельницы, как правило, раскрывается в начале глав. Но после того как мельница обанкротилась, на первый план выходит сюжетная линия, посвященная любви Алеши. Обе сюжетные линии переплетаются между собой, поэтому нельзя сказать какая из них является главной.

Главный герой повести «Мельница» Алеша начинает переосмысливать свою жизнь только после осознания им чувства любви к женщине. Он вдруг понимает, что все члены семьи ведут себя фальшиво, неискренне. В начале повести мы видим героя инфантильного, безвольного, но потом он открывает в себе огромный потенциал. Любовь придает ему силы, и он решается увезти из родительского дома любимую женщину. В этой повести Сургучев так же, как и в других своих произведениях, реализует сюжет – прозрение. Алеша начинает по-иному смотреть на мир после осознания им взаимности его любви. У героя будто спадает пелена с глаз: он вдруг на привычные, давно знакомые ему вещи начинает смотреть по-новому. Герой внезапно, как от какого-то удара или толчка, прозревает, расстается с прежними мыслями и переоценивает свою жизнь. Для героев Сургучева этот переосмотр жизни наступает быстро. Человек изо дня в день воспринимает все окружающее, все зло, фальшь, поведение близких как нечто привычное, не подлежащее суду и оценке, как нечто такое, что и есть сама жизнь. Перелом состоит в том, что герой вдруг начинает понимать, что это не жизнь, а ее искажение, не норма, к которой уже давно все привыкли, а непонятное отклонение от нее. Это прозрение, перелом приносят герою не облегчение и радость, а боль и страдание. Но автор все равно ведет своих героев к прозрению и заставляет пережить кризис под влиянием внезапного нравственного толчка. Следовательно, признаками сюжета – прозрения можно считать:

1. Появление внешнего фактора (письмо, цветы).
2. Изменение во внутреннем мире героя (осознание болезни и близкой смерти, осознание взаимности любви).

Результат нравственного переворота, потрясение, тяжелое, но благодетельное пробуждение совести, мыслей, чувств – это перелом, поворот судьбы.

Традиционный внешний сюжет теряет свою динамику и законченность и становится явлением сознания персонажей. При этом автору уже не обязательно хронологически последовательно излагать жизнь персонажей, так как некоторые описательные функции он отдает персонажу. В моменты «особенной интенсивности мысли и чувства» персонаж, вспоминая свою жизнь, выбирает из нее лишь отдельные, ключевые моменты, так или иначе соотносящиеся с переживаемым им состоянием души.

Конфликт произведений Сургучева имеет особую природу. Как правило, это особый тип внутреннего конфликта, который рождается в процессе переосмысления героем прошлой жизни, между прошлой реальностью и настоящим идеальным. Произведения Сургучева не строятся на конфликтах между героями. А если такой конфликт и существует, то, как правило, он основан на недоразумении. В частности, в одном из первых рассказов И.Д.Сургучева «Горе» у главного героя умирает жена. Смерть любимой женщины заставляет псаломщика отрешиться от всего мира и даже отречься от Бога: на место иконы герой ставит фотографию умершей. Чувства героя достигают степени боготворения любимой женщины, любовь к женщине становится воплощением истинной Любви. К псаломщику Илье приходят его друзья, один из которых, увидев фотографию в окладе иконы, начинает ругать Илью за богохульство. Между персонажами возникает конфликт, который, безусловно, основан на недоразумении. Друг псаломщика не понимает всей глубины его горя, при этом другой персонаж не осуждает Илью и с искренним соболезнованием относится к нему. Следовательно, внутренний конфликт приобретает характер внешнего. Внутренний разлад героя превращается во внешний: не принимая смерть любимой женщины, находясь в разладе с самим собой, герой конфликтует с окружающими, искренне желающими ему добра.

Следует отметить также то, что в основе жанрового своеобразия сургучевских произведений лежит природа художественного конфликта, точнее сказать, сам тип реализации конфликта. Это переосмысление собственного «я» персонажем, его отношения к миру не в какой-то экстремальной ситуации, а в обыденной жизни. В результате проведенного нами анализа можно с уверенностью сказать, что художественный конфликт повестей И.Д. Сургучева эволюционирует, расширяется: в центре внимания оказывается не только сам факт прозрения, его непосредственный процесс («Губернатор»), но и способность героя реализовать результаты этого прозрения («Мельница»). При этом важ-

но заметить, что сургучевский герой, преобразовывая собственную жизнь, не отказывается от собственного «я» (как это характерно, например, для героев Толстого и Гаршина, переживших подобный конфликт). Более того, усилия губернатора и Алеши направлены, в первую очередь, на сохранение собственной индивидуальности, человеческого начала. Поэтому эволюция сургучевского героя связана с движением от собственного стремления героя переосмыслить свою жизнь к попытке изменить ее в соответствии с новыми представлениями о человеке.

В связи с тем, что основным типом сюжета произведений И.Д. Сургучева является сюжет – прозрение, следовательно, основное действие переходит во внутренний сюжет, и тип конфликта, таким образом, будет особым, внутренним, рождающимся в процессе переосмысления героем прошедшей жизни.

Таким образом, изображению подлежит лишь то, что находится в поле зрения героя, что интересно герою, с чем он соприкасается в пределах заданной ему писателем ситуации, которая с точки зрения внешнего действия может быть статической, а с точки зрения внутреннего действия является лирической. Образ действительности строится как факт сознания героя, осложняется его состоянием, его взглядами на мир, в которые писатель только вносит свои уточняющие поправки. Действительность оказывается отраженной дважды – в кругозоре героя и в завершающем авторском кругозоре.

Список литературы:

1. Гавриш Т.Р. Бессознательное и реальность в рассказе И. Д. Сургучева «Трешница»: опыт интерпретации// Сургучевские чтения VI: Культура Юга России – пространство без границ: Сборник материалов Международной научно – практической конференции. – Ставрополь, 2009.
2. Сквозников В.Д. Лирика. //Теория литературы, т. 3, АН СССР, М., 1963.
3. Сургучев И.Д. Губернатор: Повесть, рассказы. М., 1987
4. Толпаева Г.П. Духовные искания личности в повести И.Д. Сургучева «Губернатор»// Проблемы духовности в русской литературе и публицистике 18-21 веков: Материалы Международной научной конференции. – Ставрополь, 2006.
5. Фокин А.А. И.Д. Сургучев. Проблемы творчества. – Ставрополь, 2006.

ПЕЙЗАЖ В СЕМАНТИКО-СТИЛИСТИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ГИ ДЕ МОПАССАНА И И.Д. СУРГУЧЕВА

Логунова Олеся Николаевна

*учитель русского языка
и литературы, канд. филол. наук,
МБОУ СОШ № 21,
РФ, г. Ульяновск*

LANDSCAPE IN THE SEMANTIC-STYLISTIC STRUCTURE OF THE WORKS OF GUY DE MAUPASSANT AND I.D. SURGUCHEVA

Olesya Logunova

*Teacher of Russian language
and literature, candidate
of philological sciences,
MBOU secondary school No. 21,
Russia, Ulyanovsk*

Аннотация. Природа в произведениях Ги де Мопассана играет большую роль, так как является одним из средств психологического анализа. Мопассан прекрасно подмечает мелкие детали, показывает то или иное настроение. Психология героя и пейзаж у Сургучева дополняют друг друга. Природа у Сургучева это не просто ландшафт, меняющийся во время разных времен года и суток, Сургучев показывает природу в ее постоянно новых состояниях, которые она каждый раз сама творит. Пейзаж выполняет разные функции. У Ги де Мопассана и у И.Д. Сургучева встречается в основном психологический пейзаж.

Abstract. Nature in the works of Guy de Maupassant plays a big role, as it is one of the means of psychological analysis. Maupassant perfectly observes small details, shows one or another mood. The hero's psychology and landscape at Surguchev complement each other. The nature of Surguchev is not just a landscape that changes during different seasons and days, Surguchev shows nature in its constantly new states, which she creates each time. Landscape performs different functions. Guy de Maupassant and I.D. Surgucheva is found mainly in a psychological landscape.

Ключевые слова: пейзаж; психологизм; психологический анализ; сюжет – прозрение; внутренний мир.

Keywords: Landscape; psychologism; psychological analysis; plot – insight; inner world.

Ги де Мопассан написал свой роман «Жизнь» в 1883 году. В этом произведении Мопассан изображает человеческую жизнь, человеческую душу со всеми ее перипетиями, радостями и печалью, тревогами и моментами счастья. То же самое мы можем сказать и о многих произведениях И.Д. Сургучева. Недаром его называют «живописцем души». И.Д. Сургучев, образованнейший человек, прекрасно знал роман Ги де Мопассана «Жизнь». Можно предположить, что формы изображения пейзажа он частично заимствует у Ги де Мопассана. В настоящем исследовании нами предпринята попытка сравнительного анализа функций пейзажа в произведениях Ги де Мопассана и И.Д. Сургучева. **Материалом** для анализа являются пейзажные описания в романе Ги де Мопассана и в рассказах и повестях И.Д. Сургучева. **Цель** данного исследования: рассмотреть и проанализировать пейзаж в художественной литературе и критике, его роль и функции в произведениях Мопассана и И.Д. Сургучева.

Пейзаж (фр. le paysage от le pays – страна, местность) – изображение природы в литературном произведении, выполняющее различные функции в зависимости от стиля и метода автора. Чаще всего пейзаж необходим для того, чтобы обозначить место и обстановку действия. Природа является частью предметного мира, изображенного в произведении. Эта функция пейзажных зарисовок наиболее древняя. Она возникла еще во времена устного народного творчества и очень часто используется в литературе 19 и 20 века. Практически невозможно представить себе эпическое произведение, в котором отсутствовало бы описание пейзажа. Зачастую в драматическом произведении мы также встречаем то или иное описание природы, при условии, что действие произведения не происходит в помещении (драмы А.Н. Островского). В современном литературоведении нет единого определения пейзажа. В своем исследовании мы будем пользоваться определением пейзажа, которое дается в словаре Тимофеева Л.И., Тураева С.В. **Пейзаж** – изображение картин природы, выполняющее в художественном произведении различные функции в зависимости от стиля и метода писателя [5, с. 265].

Природа в произведениях Мопассана и Сургучева играет большую роль, так как является одним из средств психологического анализа. Мопассан прекрасно подмечает мелкие детали, показывает то или иное настроение. Весь мир меняется и сопереживает героине романа «Жизнь», и показывается это через пейзаж.

Мопассан в плане изображения пейзажа очень многое взял от Г. Флобера. Описание пейзажа у этих писателей очень схожи. Г. Флобер считал, что пейзажный элемент принимает на себя функцию доказывания чувств и мыслей героя средствами, находящимися за пределами словесного выражения. Иначе говоря, природа начинает перекликаться с душевным состоянием персонажа: она живет, изменяется, гармонируя или контрастируя с переживаниями героев, так буря отражает порыв человеческих страстей, тишина подчеркивает умиротворенное безмолвие или гнетущее одиночество. Это так называемый сентиментальный пейзаж, отражающий внутренний мир персонажа [6, с. 123] .

Пейзаж в первом романе Ги де Мопассана поистине играет огромную роль. «Жизнь» – это неторопливый рассказ о судьбе женщины. Главная героиня романа – Жанна, девушка, воспитанная в мире своих грез, мечтаний. Ее жизнь – это процесс развенчивания ее нереальных воззрений на все окружающее. Именно поэтому в ходе повествования Мопассан тесно связывает жизнь Жанны с окружающим ее пейзажем. Когда Жанна только уезжает из монастыря и возвращается домой, читатель видит прекрасные картины природы, которая радуется жизни так же, как и сама героиня. Но когда начинаются разные злоключения с Жанной (измены мужа, его смерть, смерть ее матери, а потом отца), читатель видит другой пейзаж – краски природы кардинально меняются: появляются серые, черные, темные тона. При помощи пейзажей Мопассан старался как можно лучше передать настроение главной героини, ее эмоциональное, душевное состояние [1, с.101] .

Вот Жанна, героиня романа «Жизнь» на пороге замужней жизни вслушивается в звуки и шорохи прекрасной весенней ночи: «Жанне казалось, что сердце ее ширится, наполняется шепотом, как эта ясная ночь. Какое-то сродство было между ней и этой живой поэзией, и в теплой белизне летнего вечера ей чудились неземные содрогания, трепет неуловимых надежд, что-то близкое к дуновению счастья. И она стала мечтать о любви» [2, с. 10]. Весь пейзаж откликается на приподнятое настроение Жанны, она еще крайне неопытна, на мужа она смотрит с любовью, на весь мир – с восхищением: «Где-то вдали чиркнула птичка. В листве раздалось щебетанье; сперва робкое, оно мало-помалу окрепло, стало звонким, переливчатым, понеслось с ветки на ветку, с дерева на дерево. Жанна вдруг почувствовала, что ее заливают яркий свет; она подняла опущенную на руки голову и зажмурилась, ослепленная сиянием зари. Гряда багряных облаков, полускрытая тополевым аллеем, бросала кровавые блики на просыпающуюся землю. И, прорывая лучистую пелену, зажигая искрами деревья,

долины, океан, весь горизонт, неторопливо выплыл гигантский огненный шар» [2, с. 24].

Особое внимание следует обратить на описание интерьера комнаты Жанны, потому что даже в нем присутствуют элементы пейзажа. В частности, интересно описание кровати героини: «При виде кровати Жанна вскрикнула от восторга. Четыре птицы из черного дуба, навощенного до глянца, поддерживали постель с четырех концов и, казалось, охраняли ее. По бокам тянулись широкие резные гирлянды цветов и фруктов; а четыре искусно выточенных колонки с коринфскими капителями подпирали низ из переплетенных роз и купидонов. Ложе было монументальное, но при этом очень изящное, невзирая на суровый вид дерева, потемневшего от времени. Покрывало на постели и драпировки полога сияли, как два небосвода. Они были из тяжелого синего шелка с вытканными золотом крупными геральдическими лилиями» [2, с. 12]. Подробно об этом пишет Е.Н. Пашенко. Исследователь отмечает, что «птицы являются символом непереходного, символом духа, души, божественного проявления, духов воздуха, возможности общаться с богами. Также птица символизирует мечту» [3, с. 3]. В мифологии птица связывается с какими-то отрицательными изменениями. Цветы и фрукты являются символами любви и дружбы. Купидон – сын богини любви Венеры и является символом любви. Как правило, его мы воспринимаем как посланника любви. Символом страстной любви являются издавна розы. Однако розы являются и символом грусти по прошлому, по юности, которая прошла. На полог кровати были изображены лилии. Лилия является одним из наиболее неоднозначным символов среди цветов – отождествление с христианской религиозностью, чистотой души, невинностью [3, с. 3]. С этим описанием читатель встречается в самом начале книги, когда мы еще видим Жанну влюбленной, счастливой, полной надежд, но птицы говорят читателю о близких разочарованиях и несчастьях.

Разочарованная в любви, в жизни, уже «прозревшая», пережившая внутренне, Жанна по-другому смотрит на всю природу, окружавшую ее: «Неужели это тот же сад, та же трава, те же деревья, что были в мае. Куда девалась солнечная радость листвы, изумрудная поэзия лужайки (...) Размытые осенними дождями, устланные плотным ковром опавших листьев, аллеи тянулись под продрогшими, почти оголенными тополями. (...) И тогда осенняя, сырая, суровая природа вокруг нее, скорбный листопад и серая пелена туч, уносимых ветром, погрузили ее в такую бездну тоски, что она поспешила вернуться домой, боясь разрыдаться» [2, с. 48]. Следует отметить, что в сюжетном

плане мотив прозрения характерен и для многих произведений И.Д. Сургучева.

В раскрытии внутреннего мира героя Сургучева одну из главных ролей играет природа. Сургучев не противопоставляет природу и человека, не считает природу абсолютным началом, по сравнению с которым человек, наделенный сложным мировоззрением, зачастую жалок. Природа у Сургучева может жить и вне человека; она максимально психологична, лирична, очеловечена: «Царское августовское утро. Царь щедр и милостив. Повелел воздуху – и он сегодня прозрачен и свеж. Повелел небу – и оно надело самый лучший свой наряд: синий, прозрачный, с жемчужным плывущим ожерельем». Так писатель описывает утро в рассказе «Кровь цветов» [4, с. 169].

Психология героя и пейзажи у Сургучева дополняют друг друга. Иногда внутренний мир героев раскрывается через восприятие им природы, что придает ему особую зримость. Ощущение вечного у Сургучева возникает зачастую по поводу самых простых, обычных природных явлений. В рассказе «Следствие» противопоставляется вечная природа, вечная жизнь и смертный человек: «В лесу кричали коростели, на скворечнице, что была на высоком шесте прибита у ворот, хлопотали, обзаводясь хозяйством, только что прилетевшие скворцы и, вероятно, с любопытством поглядывали на новые места. Веселый щебет их, суетливые порханья, яркое солнце, словно помолодевшие после зимы, и тихий, степенный шум леса – все это не гармонировало с речами об убийстве, с трупом, зарытым где-то здесь, неподалеку» [4, с. 170]. «Он глядел вниз и видел, как десятки ног, лавируя меж деревьями, притаптывали свежую, только что родившуюся траву, и ему казалось, что и здесь совершается убийство. <...> И ему казалось, что вот-вот из этой несчастной примятой травы должна политься кровь. Лес, казалось ему, тоже шепчет что-то о пролитой крови, и коростели поют похоронную песню» [4, с. 170]. «И среди травы сразу стал виден пласт старательно утоптанной земли, которую хотели скрыть сухим валежником. Кое-кто из мешан снял шапку... Все стояли и молча разглядывали черную землю, неправильным квадратом выделяющуюся на фоне молодой, невысокой зелени» [4, с. 171]. «Голова убитого с запекшейся, будто приклеенной кровью покачивалась туда – сюда, и теперь, когда по лицу его, по рясе скользили солнечные пятна, смешанные с тенями деревьев, было ясно, что при жизни он часто улыбался, улыбка его была хорошая» [4, с. 171]

Природа у Сургучева это не просто ландшафт, меняющийся во время разных времен года и суток, Сургучев показывает природу в ее постоянно новых состояниях, которые она каждый раз сама творит.

Именно нарастанию и усилению темы смерти в повести «Губернатор» способствует пейзаж, намекающий на близость катастрофы. Тема смерти заявлена сразу, с самого начала повести, и по ходу развития сюжета она усиливается: весь мир губернатору кажется гробом: «Солнце, бульвар, месяц, сразу не показывающий лица своего, быстрые тучи – это гроб, в котором лежит он». При описании пейзажей в повести «Губернатор» Сургучев постоянно использует выражения, которые по смыслу переключаются со смертью: «Мертвые листья, словно опять желая вернуться на свои старые места, на деревья, кружились по воздуху, встревоженные, похожие на слепых голубей». [4, с. 157] (курсив наш – О.Л.) Изображая осенний сад, И. Сургучев пишет: «Убитая первыми неожиданными морозами, уже повяла и умерла трава» [4, с. 158]. Окрестности монастыря, по которым гуляют Соня и губернатор, И. Сургучев описывает такими: «Безжизненные стояли, наклонив голову, георгины. <...> Лес был прозрачный, остались от летней роскоши только черные покривившиеся ветви, и это делало его похожим на мертвеца, которого не засыпали. <...> Вышли на опушку, сели на срубленное дерево, похожее на толстую убитую змею». [4, с. 158] О гуляющей по саду Соне И. Сургучев пишет: «Пожелтевшие мертвые листья, как пепел жизни, сыплются на нее, когда она, покинутая, садится на скамью» [4, с. 188–189]; «прекрасная нелюбимая девушка сидит в умирающем саду» [4, с. 158].

Природа у Сургучева не равнодушна к горю человеческому. Она принимает участие во всех человеческих переживаниях, смягчая их, или, если она им противопоставлена, еще ярче показывает их трагедию, как это было в рассказе «Следствие» и в повести «Губернатор».

Природа у Сургучева играет и сюжетную роль. Намекая на высшие возможности человека, природа заставляет думать о вечном, о том, о чем герой раньше не думал. У героя будто падает пелена с глаз. Он на привычные вещи и явления начинает смотреть по-иному. Пейзаж способствует прозрению героя.

В повести «Мельница» пейзаж также отражает прозрение главного героя Алеши. Мысли Алеши («Мельница») подготавливают психологический сдвиг. Они высказываются в такой форме, что отчасти могут быть предписаны и самому автору. Тем самым он приближает и себя к этим мыслям. Здесь речь идет уже о другой функции пейзажа: лирической. Природа отражает основное настроение произведения, наталкивает на лирические обобщения.

Зачастую природа может иметь и обобщающее – символическое значение. Борьба света и тьмы, прекрасного и безобразного в природе

и победа красоты может быть символом победы этих начал в жизни и в душе героя.

Иногда И.Д. Сургучев через деталь, через впечатление героя воссоздает картину. Природу Сургучев показывает не как неподвижную, статичную декорацию, а в движении, в красках.

Таким образом, и Ги де Мопассан, и И.Д. Сургучев особую роль отводят пейзажу, описывая своих героев, их внутренний мир. Пейзаж откликается на душевное состояние героев: их приподнятое настроение подчеркивается описанием прекрасных видов природы, и наоборот, одиночество, озлобление усиливаются соответствующим пейзажем: бурей, дождем. Это – сентиментальный пейзаж, отражающий внутренний мир персонажа.

Список литературы:

1. Лану А. Мопассан : пер. с фр. Э. Лазебниковаой / А. Лану. – 2 Изд. – М. : Молодая гвардия, 1971. – 392 с.
2. Мопассан Г.де. Жизнь. Милый друг : романы : пер. с фр. / Г. де Мопассан. – М. : Правда, 1981. – 376 с.
3. Пашенко Е.Н. Образы – символы в романе Мопассана «Жизнь» // Научное сообщество студентов XXI столетия. Гуманитарные науки: сб. ст. по мат. VII междунар. студ. науч.-практ. конф. № 7. URL: <https://sibac.info//archive/humanities/7.pdf> (дата обращения 20.03.2019)
4. Сургучев И.Д. Губернатор: Повесть, рассказы. – М., 1987.
5. Тимофеев Л.И., Тураев С.В. Словарь литературоведческих терминов. – Москва: Просвещение. 1974. – 509 с.
6. Флорбер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма. Статьи. – В 2 т. – М. : Худож. лит., 1984.

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ КАК СПОСОБ ПОСТИЖЕНИЯ СМЫСЛОВОЙ ГЛУБИНЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Холдоров Чоршанби Холдорович

*преподаватель
кафедры русского языка и литературы,
Термезский государственный
педагогический институт,
Узбекистан, г. Термез*

Аннотация. В данной статье рассматриваются различные способы выразительности художественного текста с точки зрения лингвистических исследований на примере И.А. Бунина, А.Вознесенского, А.С. Пушкина.

Ключевые слова: художественная выразительность смысловая глубина; паронимазия; семантические группы; «маленькие трагедии».

Современному человеку гении ушедших времен оставили огромное культурное наследие, среди которого бесценные произведения художественной литературы.

Каждому кто хочет постичь, осмыслить это богатство, необходимо стать «немного филологом» – человеком, любящим слово, понимающим слово, потому что, как писал замечательный русский писатель, поэт И.А. Бунин:

«Молчат гробницы, мумии и кости, –
Лишь слову жизнь дана,
Из древней тьмы, на мировом погосте,
Звучат лишь письмена» [1, с. 213]. («Слово»)

Не случайно обязательным требованием современного литературного образования является обучение анализу художественного произведения, составной частью которого является лингвистический анализ.

Искусство анализа – средство развития личности, развития интеллектуального, творческого и эстетического. Без обращения к эмоциональной сфере личности, без подключения к познавательному процессу фантазии, ассоциативного мышления, эмоций, трудно, почти невозможно постичь смысловую глубину и эстетическое совершенство текста.

В художественном тексте смысловую значимость, информативность, эстетическое значение приобретает любая языковая единица – фонема, слово, словосочетание, предложение, абзац, сложное синтаксическое целое.

В использовании автором языковых средств отражается поток образно-эмоциональных авторских впечатлений. Каждый художник слова подчиняет языковые средства выполнению своих идейно-исторических задач.

Можно выделить много особенностей выразительности авторского слова у разных авторов. Например, «в поэзии Вознесенского наблюдается весьма искусное использование паронимов:

Леса роняют кроны
Но мощью под землёй
Ворочаются корни
Корявой пятернёй (Кроны и корни)» [3, с. 28-36].

Парономазия как художественный приём основывается на паронимических сближениях, которые имеют не социальный и не традиционный, а индивидуальный (применительно к конкретному субъекту) и индивидуализирующий (применительно к конкретному объекту) характер. Например, известное обращение А.С. Пушкина к А.П. Керн: «Ах вы чудотворка или чудотворица» [4, с. 317-323].

Для более полного и глубокого понимания художественного текста необходимо обратить внимание на языковую сторону, на бесконечное варьирование способов и средств выражения художественно-изобразительных средств, а также на то, что и обычные слова достойны внимания и изучения «как неизведанные страны».

Таковыми «неизведанными странами» при анализе художественного текста могут стать и слова категории состояния, которые как самостоятельная часть речи в лингвистической литературе стали выделяться относительно недавно.

В статье делается попытка описания семантических групп слов категории состояния, выразительных возможностей этой части в драматических произведениях А.С.Пушкина.

Творчество А.С. Пушкина не потеряло своего всемерного значения и сегодня, в первой четверти XXI века. Попытки сбросить Пушкина с «корабля современности» или «заковать» его в «академические латы», к счастью, остались лишь досадным недоразумением.

Пушкинское творчество – отражение духовного пути человека: со всеми взлётами и падениями, с заблуждениями, самообманом – и их преодолением, с вечным стремлением к самопознанию и познанию мира.

Для Пушкина характерно сочетание величайшего художественного мастерства, ясность и точность языка, звучность и музыкальность стиха, стройность и гармоничность композиции – с непринуждённостью, естественностью и высокой художественной простотой.

Тематический и жанровый диапазон его творчества необыкновенно широк: лирические стихи, сонеты и элегии, поэмы и сказки, пейзажные зарисовки, любовная лирика, гражданские, политические стихи, философские мотивы – раздумья о смысле жизни, мысли о смерти, предательстве...

Болдинской осенью 1830 года А.С.Пушкин создает «маленькие трагедии», которые поражают предельным локализмом, концентрацией мыслей, неисчерпаемостью содержания, предельной простотой и ясностью формы изложения.

Об этих трагедиях можно было бы повторить слова П.А.Плетнёва, сказанные по поводу стихотворения «Разговор книгопродавца с поэтом»: «Верх ума, вкуса и вдохновения... Ни один немецкий профессор не удержит в пудовой диссертации столько порядка, не поместит столько мыслей и не докажет так ясно своего предложения. Между тем, какая свобода в ходе!».

Каждая из маленьких трагедий – художественное исследование глубинных пластов человеческой психологии: зависть, стяжательство, отношение к смерти... И каждая отражает определённую историческую эпоху, характеры, ею порождённые, всю полноту и противоречивость поведения героев. «Пушкин поражает вас шекспировским значением человеческого сердца», – писал В.Г.Белинский. И далее о трагедии «Пир во время чумы»: «Как много выразил Пушкин в этой маленькой поэме, как резко обрисованы в ней характеры, сколько драматического движения и жизни!» [4].

Эти слова можно отнести к любой из «маленьких трагедий». Действительно, эти «поэмы» удивительны по глубине содержания, лаконичности формы. Пушкин создал трагические образы – отвратительные, ужасные, вечные, пока существует зло, все пожирающие страсти. «Ужасно, потому что истинно!»

Для передачи различных оттенков эмоционально-психических состояний субъекта, сложного духовного мира героев, при описании окружающей среды и природы поэт часто прибегает к использованию именно слов категории состояния.

В «маленьких» пушкинских «поэмах» можно выделить различные семантические группы слов категории состояния:

1) слова, выражающие возможность – невозможность действия, необходимость его и т.п.:

Невозможно Его (шлем) надеть. Достать мне надо новый.

И платье нужно мне. А можно б... («Скупой рыцарь») [2].

2) слова, обозначающие различные психологические, эмоциональные и физиологические состояния лица, возникающие под воздействием действия и испытываемые в момент действия:

Мне совестно признаться в этом...

Мне не смешно ... Мне не смешно...

Эти слёзы впервые лью: и больно и приятно.

(«Моцарт и Сальери») [2].

Мне страшно.

(«Каменный гость»)? [2].

Это очень странно, Или вам стыдно за него?

Да... стыдно...

(«Скупой рыцарь») [2].

3) слова, выражающие различные отношения лица к действию, через которые создаётся также оценка, квалификация действия с точки зрения морально-этической, со стороны важности, правильности, правомерности, целесообразности действия и т.п. Среди них можно выделить следующие подгруппы:

а) слова морально-этической оценки (преобладает отрицательная оценка, осуждение):

Но лгать грешно ... («Каменный гость»)

Нехорошо Ему дичиться. («Скупой рыцарь») [2].

б) слова, обозначающие оценку состояния или положения. Оценка может быть относительна протяженности во времени и пространстве:

Тень матери не вызовет меня

Отселе – поздно – слышу голос твой...

(«Пир во время чумы») [2].

в) достаточность – недостаточность действия:

С меня довольно Сего сознания...

(«Скупой рыцарь») [2].

4) слова, указывающие на лёгкость или затруднённую произвести действие и на соответствующее состояние лица в момент действия:

Да! Дон Гуана мудрено признать! («Каменный гость»)
Мне что-то тяжело ... («Моцарт и Сальери»)
... душно... душно... («Скупой рыцарь»)
... мне дурно, дурно. («Каменный гость») [2].

Таким образом, в «маленьких трагедиях» А.С.Пушкина читатель постоянно ощущает высокий драматизм страстей человеческих. Поэт же, чтобы передать этот поток мыслей, чувств, состояний своих героев, активно использует слова, которые в данных произведениях выступают как изобразительно-выразительные средства, – слова категории состояния.

Список литературы:

1. Мескин В.А. Танатологический дискурс в творчестве Ивана Бунина // Проблемы исторической поэтики. – 2022. – Т. 20. – № 4. – С. 205–223. DOI: 10.15393/j9.art.2022.11482.
2. Пушкин А.С. Полн. собр. стихотворений [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://royallib.com/read/pushkin_aleksandr/polnoe_sobranie_stihotvoreniy.html#1247982 (дата обращения: 12.12.2023).
3. Шавилова Н.С. Роль паронимии в арсенале поэтических приёмов у Андрея Вознесенского // Молодой исследователь: вызовы и перспективы: сб. ст. по материалам ССХLI Международной научно-практической конференции «Молодой исследователь: вызовы и перспективы». – № 46(241). – М.: Изд.-во «Интернаука», 2021. – С. 28–38.
4. Шавилова Н. Явление паронимии как яркое средство художественной выразительности (на материале русской и узбекской прозы и поэзии) // Involta Scientific Journal. – 2022. – Т. 1. – №. 6. – С. 317–324.

РАЗДЕЛ 3. ЯЗЫКОЗНАНИЕ

3.1. РУССКИЙ ЯЗЫК

ФЕМИНИТИВЫ КАК «СТАРОЕ НОВОЕ» ПОНЯТИЕ В ЯЗЫКЕ

Павлова Наталия Павловна

канд. филол. наук, доцент,
ФГБОУ ВО Череповецкий
государственный университет,
РФ, г. Череповец

Форкаш Елена Дмитриевна

студент,
ФГБОУ ВО Череповецкий
государственный университет,
РФ, г. Череповец

FEMINITIVES AS AN «OLD NEW» CONCEPT IN LANGUAGE

Natalia Pavlova

Candidate of Philological
Sciences, Associate Professor,
Cherepovets State University,
Russia, Cherepovets

Elena Forkash

Student,
Cherepovets State University,
Russia, Cherepovets

Аннотация. Рассмотрен ряд дискуссионных вопросов современной лингвистики, касающихся понятия «феминитивы». На основе проведенного опроса сделаны выводы об отношении окружающих к употреблению феминитивов в речи.

Abstract. A number of controversial issues in modern linguistics related to the concept of “feminities” are considered. Based on the survey, conclusions were drawn about the attitude of others towards the use of feminine words in speech.

Ключевые слова: феминитивы; разговорная лексика; кодификация; словообразовательные модели; стилевые различия.

Keywords: feminists; colloquial vocabulary; codification; word formation models; style differences.

В словарях принято рассматривать три основных типа дефиниции: описательная, синонимическая и деривационная. Понятие «феминитив» в словарях не рассмотрено ни в одной ипостаси. Наблюдается парадокс: в речи, публикациях слово (значит, и понятие) активно используется, однако определения его нет. В данной публикации мы поставили цель – рассмотреть отношение носителей языка к понятию «феминитивы» и использованию их в речи. Основными задачами стали: анализ данного лингвистического явления в публикациях последнего времени, рассмотрение вопросов, связанных с употреблением феминитивов в речи, классификация словообразовательных моделей феминитивов.

Развитие языка предполагает и появление новых языковых явлений, и актуализацию уже имеющихся. Именно такая ситуация наблюдается при использовании феминитивов в речи. С одной стороны, различия в наименовании мужчин и женщин существовали всегда. С другой – в последнее время активно используются новые формы этих наименований. Показательно в этом отношении мнение В.М. Пахомова, научного руководителя портала «Грамота.ру»: «Язык – это не та сфера, где можно что-то искусственно запретить или навязать... Лингвисты ничего не придумывают. Они фиксируют то, что уже есть в языке» [9]. Попробуем с этих позиций рассмотреть и отношение к феминитивам сегодня.

Начнем с определения, которое по-разному дано в источниках (как уже отмечено, в словари еще не вошло). Самое распространенное определение, которое используется в ряде работ по лингвистике и психологии следующее: «Феминитивы (от лат. femina – «женщина»), феминативы или nomina feminina – имена существительные женского рода, которые обозначают женщин, образованы от однокоренных су-

ществительных мужского рода, обозначающих мужчин, и являются парными к ним. Обычно феминитивы обозначают профессии, социальную принадлежность, место жительства» [8]. Как обычно, данное определение сформулировано на основе имеющихся публикаций и, следовательно, отражает подход ряда авторов. При этом определении, предлагаемом Википедией, нет указания на то, что феминитивы могут лингвистическими средствами отражать и национальную, и религиозную принадлежность женщин. Значительно чаще в статьях лингвистов, посвященных рассмотрению феминитивов, приводится определение из «Русской грамматики», в котором не используется термин феминитив, а только указано определение рода у данных слов в связи с естественным полом: «В словах женского рода, называющих лиц, категория рода указывает на пол называемого лица...делегатка, докладчица, поэтесса». Кроме того, отмечено, что «слова этой группы могут иметь также значение «жена лица, названного мотивирующим словом» [1, с. 408].

Однако следует отметить, что в последнее время подход к рассмотрению феминитивов сместился: значительно чаще стали анализировать социальные аспекты, а не лингвистические. Так Т.С. Пристайко считает, что слово «феминитив» является «не просто лингвистическим термином, а своеобразным «гендернолингвистическим орудием» борьбы за равные права женщин» [7]. Аналогично в работах Л. Мазикиной, А. Зауэр [3; 5]. Авторы отмечают, что феминитивы любят использовать два противоположных лагеря: феминистки (кстати, не все) и любители старины, которые, впрочем, кроме «врачих» и «профессорш» используют ещё много полузабытых старинных слов. «Больше всего протестуют против непривычных феминитивов – женского рода для таких слов, как «автор», «редактор», «курьер», «менеджер» [5] и так далее. Но в некоторых случаях протест носит также идеологический характер (и часть противниц феминитивов – феминистки). А. Зауэр приводит термин «феминистская лингвистика» и объясняет, в чем ее цель: «Ответ простой – разоблачение патриархата и доминирования мужчин в культуре. Пока нет слов для обозначения женщин в профессиях, они остаются невидимыми, мы на уровне языка выключаем их из социума» [3].

Нам представляется, что в большинстве публикаций последнего времени происходит смешение понятий: грамматический род и способы его образования и социальных понятий «гендер», «феминизм» и возможности передачи их в языке. Отсюда и рассмотрение трех волн возникновения, появления феминитивов.

Способы образования феминитивов довольно подробно рассмотрены в научных статьях и публикациях в СМИ [2; 6]. Распространен-

ным является суффиксальный способ образования. Среди наиболее частотных суффиксов отмечаются следующие: -иц(а), -ниц(а), -щиц(а), -чиц(а) (мастер – мастерица); -ин(я) / -ын(я) (филолог – филология); -есс(а) (клоун – клоунесса); -ис(а) (актриса, директриса); -иха (пловчиха, портниха, ткачиха, врачиха, повариха); -ш(а) (кассирша, секретарша, парикмахерша). Самым обсуждаемым сегодня стал суффикс -к. Редакторка, авторка, фотографка – такие слова цепляют взгляд больше всего. У суффикса -к- может быть несколько коннотаций: например, уменьшительная (шоколадка, детка) и сниженная (кондитерка, мусорка). А еще с помощью суффикса -к- образуются омонимы женского рода – *примерка* обозначает комнату, где гримируются, но не профессию. Поэтому в языке прижилось не «поэтка», а «поэтесса». Вместе с тем, суффикс -к- вполне способен образовать популярные феминитивы, если исходное слово имеет основу с суффиксом -ист- или -ент-: горнистка, шахматистка, ассистентка, конкурентка.

Кроме того, в русском языке феминитивы не образовывались от слов с безударным -ор/-ер на конце (доктор, авиатор). Дело не в непривычности слов, но в непривычности словообразовательной модели. Мы знаем, что и новые слова приживаются сразу же, если они соответствуют сложившейся языковой модели.

Что же делать, если вам не нравится ни *авторка*, ни *авторша*, а феминитив использовать хочется? Можно вспомнить уже прижившееся слово *писательница*, благо, синонимов в русском языке много. Многие новые феминитивы, уже прижившиеся в речи, образованы по привычной и естественной модели, и мы их даже не замечаем.

С целью выяснения отношения носителей языка к явлению феминитивов и использованию их в речи, нами проведен опрос, в котором принял участие 91 респондент. Возраст участников опроса распределился следующим образом: 38 человек в возрасте от 14 до 18 (41,7 %); 50 человек в возрасте от 19 до 24 (54,9 %); 3 человека в возрасте более 30 (3,3 %).

На вопрос: «Знаете ли вы что такое феминитивы?» – 80,2 % участников опроса ответили утвердительно. 61,5 % используют феминитивы в повседневной жизни. При этом отмечен ряд респондентов, которые на первый вопрос отвечали да, а на второй – нет. Видимо, при этом не учитывалось, что слова типа мама, писательница, студентка, кондукторша, бабушка, девушка можно отнести к феминитивам.

Вопрос: «Авторка», «редакторка», «фотографиня», «инженерка», «докторка» – все эти и другие необычные формы привычных слов попадают на глаза все чаще. Как вы относитесь к использованию этих и подобных феминитивов в современном мире?» – вызвал неодно-

значные ответы. 40,6 % отметили нейтральное отношение; больше негативно – 15,3 %; больше позитивно – 12%; не обращали внимание на использование подобных слов – 10,9 %; очень негативно, не воспринимаю совершенно – 8,7 %; возможность использования их в ироническом ключе допускает 1 % опрошенных.

Почти половина участников опроса (49,4 %) считает, что «новые» феминитивы могут войти в язык и быть его частью, а 18,6 % не допускает такой вероятности. Один респондент предполагает, что «возможно когда-нибудь такое и произойдёт. Но звучит непривычно, и иногда режет слух».

Необходимость феминитивов отмечает 56 % опрошенных участников. Но при этом считает, что если под «феминитивами» подразумеваются новые слова по типу авторок, докторов и фотографинь, то такие слова само собой не приживутся. По крайней мере, в существующем виде».

Таким образом, следует отметить, что феминитивы вызывают дискуссию среди лингвистов и общественности по нескольким причинам.

Некоторые считают, что использование феминитивов способствует равноправию полов и уважению к женщинам, а также могут помочь привлечь внимание к проблемам, связанным с гендерным неравенством. Другие же считают, что феминитивы являются искусственными и ненужными, а также могут привести к размыванию языковых норм и усложнению коммуникации.

Рассмотрим «аргументы «ЗА»:

- язык должен отражать равноправие полов, а введение феминитивов вносит баланс в использование языка;
- феминитивы способствуют формированию ментального образа, что женщины так же важны, как мужчины, и их названия так же важны в нашей культуре, как мужские;
- использование феминитивов лучше отображает разнообразие ролей и способностей, вместо стереотипов, основанных на половой идентичности;
- феминитивы могут помочь противостоять микроагрессии и жестокостям, когда отношения между мужчинами и женщинами могут быть неравноправными;
- феминитивы могут помочь в открытии новых профессий для женщин и сделать их более видимыми в сферах, где они ранее были недостаточно представлены;
- использование феминитивов помогает развивать мышление и языковую культуру, так как требует большей точности в выборе слов и формулировке мыслей.

Представим аргументы «ПРОТИВ»:

- нарушение правил языка. Многие феминитивы не приняты нормами литературного языка, являются излишними и лишают язык ясности и точности;
- разрушение традиций. Феминитивы отклоняются от традиционной практики употребления родов в русском языке;
- негативное восприятие. Использование феминитивов может быть встречено негативно и вызывать ассоциации со стереотипами о женщинах;
- неравенство. Феминитивы могут создавать впечатление, что женские профессии и роли в обществе не такие важные и уважаемые, что приводит к неравенству;
- нарушение эстетических норм. Феминитивы могут звучать неприятно и нарушать художественное звучание языка;
- конфликт между феминитивами и маскулятивами. В погоне за равноправием языка феминитивы создают новую проблему – угнетение так называемых маскулятивов т.е. обозначение мужчин. Например, если мы создаём феминитив *авторка*, а автор становится гендерно-нейтральным, то тогда должен появиться маскулятив? Значит, в нашем языке должно появиться слово «авторец», чтобы учитывать интересы двух полов. Ещё существуют слова только женского рода – няня, ворожея, коллега, староста. Значит, должны быть нянь, ворожей, коллег, старост? Всё это усложняет наш язык;
- феминитивы могут создавать путаницу и неопределенность в межличностных отношениях между мужчиной и женщиной.

Важно понимать, что язык – это живой и развивающийся организм, который отражает изменения в обществе и культуре. Вместе с этим, важно сохранять языковые традиции и не нарушать их без веских причин. Поэтому, каждый должен отвечать за свое использование языка и стремиться к тому, чтобы общение было максимально уважительным и эффективным.

И в заключение очень справедливые, на наш взгляд, слова М.А. Кронгауза: «Интерес к языку действительно сейчас очень большой: кто-то переживает из-за заимствований, кто-то кричит, что язык умирает, кто-то, вроде меня, наоборот, всех успокаивает и говорит, что всё нормально. Очень хорошо, что мы имеем возможность говорить об этих вещах. Язык привлекает к себе внимание. О нём постоянно пишут и говорят. Если бы мы все молча копили недовольства, было бы намного хуже» [4].

Ключевой момент – нельзя заставить людей пользоваться феминитивами, если они не хотят этого делать. И при этом не так уж важно, имеет ли феминитив официальный статус.

Как дальше будет развиваться язык – покажет будущее. Он, никого не спрашивая, легко выбросит ненужные слова и оставит нужные.

Список литературы:

1. Шведова, Н.Ю., Арутюнова, Н.Д., Бондарко, А.В., Лопатин, В.В., Улуханов, И.С. Русская Грамматика. – Москва: Академия наук СССР. Институт русского языка, – 1980 – Т.1: 792 с.
2. Фуфаева, И.В. Как называются женщины. Феминитивы: история, устройство, конкуренция. – Москва: Corpus, – 2020 – 304 с.
3. Заур, А.А. Революция и язык: зачем нужны феминитивы/ А.А. Заур // [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://www.sobaka.ru/city/science/104295?ysclid=lp2isubj89914213256>
4. Кронгауз, М.А. «Чтобы достучаться до людей, нужны слова, которые не вызывают отторжение»/ М.А. Кронгауз // [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://philology.hse.ru/conflictology/news/224855171.html?ysclid=lqw7lcpmv635109575>
5. Мазикина, Л.М. Борьба за русский язык: Кому и зачем нужны феминитивы, и как правильно – докторка или докторша/ Мазикина Л.М.//[Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://kulturologia.ru/blogs/150319/42520/?ysclid=lp2ivc5yph664375542>
6. Низамова, А.Н. Великие и ужасные феминитивы: зачем они всё-таки нужны/ А.Н. Низамова // [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://dzen.ru/a/X1co1pCAUCSSYUEN>
7. Павлоцки, Е. Что не так с феминитивами? Отвечает лингвист / Е. Павлоцки // [Электронный ресурс] / Режим доступа: https://aif.ru/society/education/что_не_так_с_феминитивами_otvechaet_lingvist?ysclid=lp2iwcswm140384025
8. Пиперски, А.Ч. Коварные суффиксы. Как современные феминитивы меняют русский язык/ А.Ч. Пиперски // [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://nplus1.ru/material/2019/11/28/russian-feminities?ysclid=lp2hxgywss643261540>
9. Пристайко, Т.С. Феминитивы в аспекте неологии (на материале наименований женщин по роду деятельности в русском языке) /Т.С. Пристайко/[Электронный ресурс] / Режим доступа: http://repository.dnu.dp.ua:1100/?page=inner_material&id=10992
10. Феминитив // [Электронный ресурс] / Режим доступа: Феминитив – Википедия (wikipedia.org)
11. Феминитивы, коптер, нейросеть. Какие новые слова добавил в русский язык 2023 год// [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://slovari21.ru/news/4014>

3.2. СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ

ВИДЫ ПОДЛЕЖАЩИХ НА ПРИМЕРЕ РУССКОГО И АРАБСКОГО ЯЗЫКОВ

Аль Шаммари Маджида Джамиль Ашур

*канд. филол. наук, доцент,
Багдадский университет,
факультет языков,
Кафедра русского языка,
Ирак, г. Багдад*

TYPES OF SUBJECTS USING THE EXAMPLE OF RUSSIAN AND ARABIC LANGUAGES

Al Shammari Majida Jameel Ashour

*Candidate of Philological Sciences,
assistant professor, University of Baghdad,
College of Languages, Department
of Russian Language,
Iraq, Baghdad*

Аннотация. В данной статье рассматриваются виды подлежащих на примере русского и арабского языков, а также анализируются особенности их функционирования в рамках каждого из языков. Исследование может быть полезно для лингвистов, филологов, преподавателей и студентов, изучающих русский и арабский языки.

Abstract. This article discusses the different types of subjects using the example of Russian and Arabic languages, and analyzes the features of their functioning within each language. The study can be useful for linguists, philologists, teachers and students studying Russian and Arabic.

Ключевые слова: виды подлежащих; русский язык; арабский язык.
Keywords: types of subjects; Russian language; Arabic language.

В нашей работе рассмотрены типы подлежащих и их определения в русском и арабском языках. Данное исследование посвящено

этому важному явлению в освоении русского языка арабскими студентами и наоборот, а также в области перевода и преподавания языков. В большинстве языков мира раздел грамматики, называемый синтаксисом, изучает основные составляющие предложения.

Понятия и способы выражения подлежащего в русском языке

В русском языке подлежащее – это главный член грамматически независимого предложения и обозначает предмет в предложении и что его действие выражается сказуемым предложения. Вопросы, на которые отвечает подлежащее: «Кто? Что?»

В «Большом энциклопедическом словаре» подлежащее – главный член двусоставного предложения, обозначающий производителя (субъекта) действия или носителя признака (свойства, состояния), называемого сказуемым [3].

В «Лингвистическом энциклопедическом словаре» подлежащее определяется как: (калька лат. *subjectum* – субъект) – один из двух главных членов предложения, указывающий на объект, к которому относится сообщаемое; ядерный компонент состава подлежащего (подлежащее и зависимые от него согласованные и несогласованные определения). Подлежащее связано предикативным отношением со сказуемым и может быть выделено в простом предложении, в главной и придаточной частях сложного предложения, а в некоторых языках – и в предикативных конструкциях, образованных неличными формами глагола. Позицию подлежащего обычно занимают существительные в форме именительного падежа и их эквиваленты. [9].

В «Толковом словаре Ожегова» подлежащее, -его, ср. В грамматике: главный член предложения, выражаемый обычно формой им., обозначающий субъект, к-рому приписывается признак (действие, состояние), названный в сказуемом, и вместе со сказуемым образует грамматическую основу простого предложения [10, с. 93].

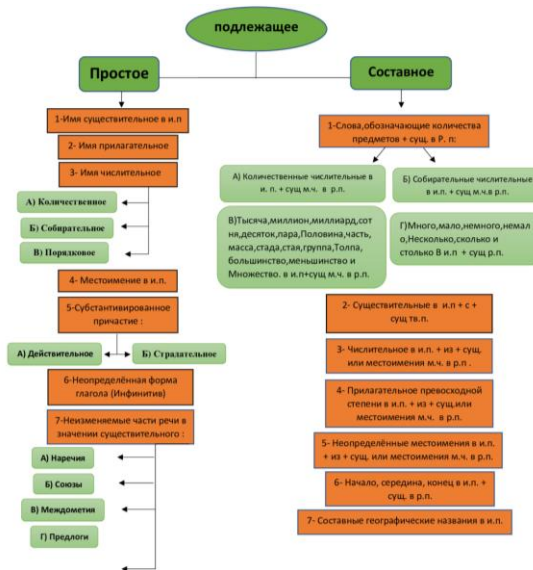
Исходя из вышесказанного, можно дать следующее определение подлежащего: подлежащее – один из двух основных компонентов двусоставного предложения, обозначающий объект, к которому относится сообщаемое предложение; основной элемент, составляющий подлежащее. Субъект грамматически независим от других компонентов предложения, указывает на объект мысли, которому приписываются признаки действия и состояния, названные в предикате, и вместе с предикатом образует грамматическую основу простого предложения... Она связана предикатно-предикатными отношениями и может быть выделена в главной и придаточной частях простых и сложноподчиненных предложений, а также в предикатных конструкциях, образуемых некоторыми языками, и безличных формах глаголов. Эту позицию обычно занимает родительный падеж существительного. Прилагательное от подле-

жащего имеет форму сослагательного наклонения, – ая, – ое и его синоним – подлежащее, которое может обозначать лицо, предмет, одушевленный или неодушевленный, явление, отвлеченное понятие и т.д. [5, с. 255].

1. Лица: *Кто-нибудь поможет мне?*
2. Одушевленный предмет: *Из воды выпрыгнула (кто) рыбка, сверкнула серебристой чешуёй на солнце и ушла в глубину.*
3. Неодушевленный предмет: *Из родника течет кристально чистая (что) вода.*
4. Явление: *Вечерний багровый закат постепенно стал нежно-розовым.*
5. Отвлеченное понятие: *Душа стремится к звездам.*
6. Состояние: *В доме ликует радость.*
7. Качество и свойство: *Его смелость всех поразила.*
8. Действие: *Ходьба со скандинавскими палками – отличная тренировка всех мышц.*

Чтобы найти тему предложения, необходимо выяснить, *О ком* или *О чем* идет речь в предложении. Затем важно, чтобы этот предмет сам производил действие, обозначенное предикатом, часто выраженным глаголом в любой грамматической форме. Например: *Дети играют в футбол. Сегодня утром на небе светило солнце.*

Мы предлагаем следующую специальную схему для выражения предметной области:



В этой схеме видно, что подлежащее выражается двумя основными типами: простое и составное. Простое подлежащее может быть выражено одним словом:

Именное подлежащее

1. Имя существительное в именительном падеже: Пушкин – великий поэт.
2. Имя прилагательное: *К ним стали подходить знакомые, гулявшие в саду.*
3. Имя числительное, в том числе количественное, собирательное и порядковое: Десять делится на два.
4. Местоимение в именительном падеже: Они продолжают его любить и жалеть; Никто не спал.
5. Субстантивированное действительное и страдательное причастие: Танцующие теснились и толкали друг друга (Пр. действ.); Написанное навсегда остается людям. (Пр. страд.).
6. Инфинитив обычно стоит в начале предложения: Грубить – плохая привычка. Ничего не сказать теперь значило оскорбить ее.
7. Неизменяемые части речи в значении существительного, которые состоят из пяти групп: наречия, союзы, междометия, предлоги и частицы. *Это «завтра» уже наступает. Раздалось громкое ура. «Навстречу» – предлог наречного происхождения. «Но» – это противительный союз. «Бы» – это частица, используемая для образования форм сослагательного наклонения.*

Составные подлежащие выражаются словосочетаниями и делятся на основные группы и подгруппы:

1. Составное подлежащее может быть выражено словосочетанием существительного в родительном падеже со словом, обозначающим количество предметов:
 - Количественные числительные в именительном падеже с существительным множественного числа в родительном падеже. *В аудиторию вошли четыре студента.*
 - Собирательные числительные в именительном падеже с существительным множественного числа в родительном падеже. *Ко мне пришли двое друзей. У сестры было трое детей.*
 - Слова как: тысяча, миллион, миллиард, сотня, десяток, пара, половина, часть, масса, стада, стая, группа, толпа, большинство, меньшинство и множество. В именительном падеже с существительным множественного числа в родительном падеже. *В актовом зале свободно разместилась тысяча студентов.*

• Количественные слова как: *много, мало, немного, немало, несколько, сколько* и столько в именительном падеже с существительным в родительном падеже. *На улицах было много народу.*

2. Существительное в именительном падеже с предлогом *с* и существительное в творительном падеже. *На вокзале меня встретили мать с отцом. Брат с сестрой учатся в одной школе.*

3. Числительное в именительном падеже с предлогом *из* с существительным или местоимением множественного числа в родительном падеже. *Одна из встреч с писателями осталась в моей памяти на всю жизнь. Двое из нас должны остаться.*

4. Прилагательное превосходной степени в именительном падеже с предлогом *из* с существительным или местоимением множественного числа в родительном падеже. *Каждый из нас станет на самом краю площадки. Лучшие из учеников получили медали.*

5. Неопределённые местоимения в именительном падеже с предлогом *из* с существительным или местоимением множественного числа в родительном падеже. *Кто-то тяжёлый размеренно ходил по комнате наверху.*

6. Существительные *начало, середина, конец* в именительном падеже и существительное в родительном падеже. *Стоял конец сентября. Начало лета было жарким.*

7. Составные географические названия. *Садовое кольцо – круговая транспортная магистраль.*

8. Фразеологические обороты. *Таблица умножения известна каждому человеку. Вчера приехал мой закадычный друг.*

Таким образом, в русском языке подлежащее – это главный член предложения, который обозначает предмет, явление, действие, признак, состояние которого поясняется сказуемым. Подлежащее обозначает *о ком* или *о чём* идет речь в предложении, и отвечает на вопросы *кто?* или *что?* Подлежащее в русском языке всегда стоит в именительном падеже. Подлежащее бывает простое и составное. Простое подлежащее делится на семь основных групп. Составное подлежащее делится на восемь основных групп.

Понятия и способы выражения подлежащего в арабском языке

Автор, доктор Сайед Ибрагим Дибаджи, в своей новой книге по морфологии и грамматике обсуждает, что подлежащее в арабском языке – это именительное существительное, лишённое неаддитивных глагольных факторов, и подлежащее можно отнести к определенному именительному падежу, поэтому оно попадает в начале предложения в

состоянии марфуа и является именительным падежом. В книге доктора Абдель-Аль-Макрама «Грамматическое применение» подлежащее определяется как существительное, которому не предшествует глагольный фактор в том смысле, что ему не предшествует высказывание перед ним и речи, лишенной какого-либо глагольного фактора перед ним. Подлежащее считается приписанным к нему, а сказуемое является сказуемым. Это значит, что подлежащее нуждается в сказуемом. Оно завершает свое значение, так как оно приписано ему сказуемым, что означает «новость», считается сказуемым, а без сказуемого подлежащее считается неполным. Предложение, состоящее из подлежащего и сказуемого, называется именным предложением, и подлежащее всегда стоит в именительном падеже [11, с. 20].

На основании анализа двух источников, трудов докторов Абдель-Аль Макрама и Сайеда Ибрагима Дибаджи, можно сделать вывод, что подлежащее в предложении представлено именем существительным в именительном падеже, которое появляется в начале речи и лишено какого-либо глагольного фактора перед ним и нуждается в сказуемом для завершения своего имени. Без сказуемого подлежащее считается неполным.

При рассмотрении видов подлежащих доктор Сайед Ибрагим Дибаджи в своей новой книге по морфологии и грамматике указал, что у предмета есть формы или типы, позволяющие узнать его расположение в предложении на арабском языке.

1. Очевидное существительное: его также называют ясным или явным существительным, то есть существительным, которое встречается в форме единственного, множественного или двойственного числа мужского или женского рода. Подлежащее выражается в соответствии с ясным существительным, с которым оно используется.

Если оно в единственном числе, то в именительном падеже с дамй, а если в двойственном, то в именительном падеже с алефом, а если во множественном числе, то в именительном падеже.

Номинация с вау, например: «*Бог – наш Господь*». *Два студента прилежны. Мусульмане совершают хадж* [1].

2. Местоимение. Иногда оно выступает в виде отдельного местоимения, а не связного местоимения. Это происходит потому, что относительное местоимение не возникает независимо от себя, а связано с тем, что предшествует ему. Подлежащее, как мы упоминали выше, ему не предшествует какой-либо глагольный фактор, а связанному местоимению предшествует связанное с ним существительное или глагол, поэтому местоимение не может прийти. *Новичок, как будто я трудолюбивый писатель. Ты богобоязненная девушка* [2].

3. Интерпретация масдара (имя действия): определяется как структура, состоящая из инфинитивной буквы, за которой следует именное или глагольное предложение. Подлежащее извлекается из инфинитивной буквы с глаголом настоящего времени, который следует за ней. Если мы рассмотрим слова: *Боже Всемоуций (И что вы поститесь, так будет лучше для вас)*, становится ясно, что толковательный инфинитив, представленный инфинитивной буквой и глаголом настоящего времени, выражается в именительном падеже как подлежащее.

Благодаря объяснению типов подлежащего доктором Абдель-Аль Макрамом и доктором Сайидом Ибрагимом Дибаджи, предмет имеет три типа: явное существительное, отдельное местоимение и инфинитив.

Заключение

По определению подлежащего в русском языке – это главный член предложения, который обозначает предмет, действие которого выражается сказуемым и отвечает на вопросы именительного падежа *Кто? Что?* При синтаксическом разборе предложения подлежащее подчёркивается одной чертой, а в арабском языке – это главный член предложения, поставленный в именительном падеже без словесных действующих факторов. По выражению подлежащего в русском языке, выражается:

- Отдельным словом: существительное, прилагательное, местоимение, числительное, причастие в именительном падеже; наречие или другая неизменяемая форма в значении существительного; инфинитив.
- Синтаксически неделимыми словосочетаниями (указать значение и форму главного слова), стоящими перед именным сказуемым, обычно бывает в определенном состоянии.

Существительные в арабском языке, которые выполняют функцию подлежащего в предложении, обычно ставятся в начале предложения. Они обычно сопровождаются глаголом-связкой “быть” в соответствующем времени и наклонении. Существуют также некоторые правила, связанные с определением подлежащего в арабском предложении:

- Подлежащее должно быть выражено именем в определенном состоянии. Это означает, что оно должно быть определено, то есть иметь определенный артикль **ال** (аль) или определенный указатель.
- В качестве подлежащих могут выступать указательные и личные местоимения.

- Собственные имена, такие как личные имена, географические названия и т.д., также считаются определенными и могут выступать в роли подлежащих.
- Подлежащие обычно идут перед сказуемыми в предложении.

Список литературы:

1. Аль-Аджрумийя, Текст автор: Ибн Аджрум, Мухаммад бин Мухаммад бин Дауд Аль-Санхаджи, Абу Абдулла (умер: 723 г. хиджры), издатель: Дар [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://docs.yandex.ru/docs/view?tm=1705683587&tld=ru&lang=ru&name=matnulajjurrumiya.pdf&text=>
2. Аль-Сумаи, 1419. Хиджры – 1998. н.э. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://mawdoo3.com>
3. Большой энциклопедический словарь (БЭС) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://niv.ru/doc/dictionary/big-encyclopedia/fc/slovar-207-29.htm#zag->
4. Борисов В.М. Русско-арабский словарь. – М.: Изд-во "Советская энциклопедия", 1967.
5. Валгина Н.С. Современный русский язык: Синтаксис. – 4-е изд., испр. – М.: Высш. школа, 2003 – 416 с.
6. Галкина-Федорук Е.М. Современный русский язык. – Ч. II, – М.: Изд-во "Московского ун-та", 1964.
7. Гвоздев А.Н. Современный русский литературный язык. – Ч. II. – М.: Изд-во "Просвещение", 1968.
8. Кузнецов С.А. Большой толковый словарь русского языка. – СПб.: "НФинт". – 1536 с.
9. Лингвистический энциклопедический словарь. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rus-yaz.niv.ru/doc/dictionary/linguistic-encyclopedia/articles/673/podlezhaschee.htm>
10. Ожегов С.И. Словарь русского языка. – М.: Изд-во "Иностранных и национальных словарей", 1967.
11. Новое в морфологии и грамматике, доктор Сайид Ибрагим аль-Дебаджи, Ч.1. – 1998. – Тегеран, Сузман, чтение и систематизация книг по гуманитарным наукам в 1998.
12. متن الأجرومية، المؤلف: ابن أجزوم، محمد بن محمد بن داود الصنهاجي، أبو عبد الله (المتوفى: 723هـ)، الناشر: دار الصميعي، الطبعة: 1419هـ-1998م.
13. Пулькина. И.М., Захава-Некрасова. Е.Б. Учебник русского языка для студентов иностранцев. – М.: Изд-во "Высшая школа", 1967.
14. Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов: пособие для учителя. – Москва: Просвещение, 1985. – 399 с.

**НАУЧНЫЙ ФОРУМ:
ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
И КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

*Сборник статей по материалам LXXVII международной
научно-практической конференции*

№ 1 (77)
Январь 2024 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 18.01.24. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 4,25. Тираж 550 экз.

Издательство «МЦНО»
123098, г. Москва, ул. Маршала Василевского, дом 5, корпус 1, к. 74
E-mail: philology@nauchforum.ru

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного
оригинал-макета в типографии «Allprint»
630004, г. Новосибирск, Вокзальная магистраль, 1



**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru