

**НОВАЯ НАУКА**

Международный центр  
научного партнерства



**NEW SCIENCE**

International Center  
for Scientific Partnership

# ФИЛОЛОГ ГОДА 2021

Сборник статей Международного  
профессионально-исследовательского конкурса,  
состоявшегося 21 декабря 2021 г.  
в г. Петрозаводске

г. Петрозаводск  
Российская Федерация  
МЦНП «Новая наука»  
2021

УДК 80  
ББК 80  
Ф54

Под общей редакцией  
Ивановской И.И., Посновой М.В.,  
кандидата философских наук

Ф54                    ФИЛОЛОГ   ГОДА   2021 :   сборник   статей   Международного  
профессионально-исследовательского конкурса (21 декабря 2021 г.)  
– Петрозаводск : МЦНП «Новая наука», 2021. – 57 с. : ил. — Коллектив  
авторов.

ISBN 978-5-00174-425-2

Настоящий сборник составлен по материалам Международного профессионально-исследовательского конкурса ФИЛОЛОГ ГОДА 2021, состоявшегося 21 декабря 2021 года в г. Петрозаводске (Россия). В сборнике рассматривается круг актуальных вопросов, стоящих перед современными филологами. Целями проведения конкурса являлись обсуждение практических вопросов филологии, развитие методов и средств получения научных данных, обсуждение результатов исследований, полученных специалистами в охватываемых областях, обмен опытом.

Сборник может быть полезен научным работникам, преподавателям, слушателям вузов с целью использования в научной работе и учебной деятельности.

Авторы публикуемых статей несут ответственность за содержание своих работ, точность цитат, легитимность использования иллюстраций, приведенных цифр, фактов, названий, персональных данных и иной информации, а также за соблюдение законодательства Российской Федерации и сам факт публикации.

Полные тексты статей в открытом доступе размещены в Научной электронной библиотеке Elibrary.ru в соответствии с Договором № 467-03/2018К от 19.03.2018 г.

УДК 80  
ББК 80

ISBN 978-5-00174-425-2

*Состав редакционной коллегии и организационного комитета:*

Аймурзина Б.Т., доктор экономических наук  
Андрианова Л.П., доктор технических наук  
Ахмедова Н.Р., доктор искусствоведения  
Базарбаева С.М., доктор технических наук  
Битокова С.Х., доктор филологических наук  
Блинкова Л.П., доктор биологических наук  
Гапоненко И.О., доктор филологических наук  
Героева Л.М., кандидат педагогических наук  
Добжанская О.Э., доктор искусствоведения  
Доровских Г.Н., доктор медицинских наук  
Дорохова Н.И., кандидат филологических наук  
Ергалиева Р.А., доктор искусствоведения  
Ершова Л.В., доктор педагогических наук  
Зайцева С.А., доктор педагогических наук  
Зверева Т.В., доктор филологических наук  
Казакова А.Ю., кандидат социологических наук  
Кобозева И.С., доктор педагогических наук  
Кулеш А.И., доктор филологических наук  
Лаврентьева З.И., доктор педагогических наук  
Мокшин Г.Н., доктор исторических наук  
Муратова Е.Ю., доктор филологических наук  
Никонов М.В., доктор сельскохозяйственных наук  
Панков Д.А., доктор экономических наук  
Петров О.Ю., доктор сельскохозяйственных наук  
Поснова М.В., кандидат философских наук  
Рыбаков Н.С., доктор философских наук  
Сансызбаева Г.А., кандидат экономических наук  
Симонова С.А., доктор философских наук  
Ханиева И.М., доктор сельскохозяйственных наук  
Червинец Ю.В., доктор медицинских наук  
Чистякова О.В. доктор экономических наук  
Чумичева Р.М., доктор педагогических наук

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>СЕКЦИЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ В ЦЕЛОМ .....</b>	<b>5</b>
КОНЦЕПТ «МУЗЫКА» В ПОЭЗИИ М.И. ЦВЕТАЕВОЙ.....	6
<i>Михайлова Елена Владимировна</i>	
НЕВЕРБАЛЬНЫЕ СРЕДСТВА В ЭТИКЕТНОМ ОБЩЕНИИ БИЛИНГВОВ ...	19
<i>Гасанова Сапьят Хайбулаевна, Сантуева Элен Зайдхановна</i>	
ВЛИЯНИЕ ПРИРОДЫ НА ГЕРОЕВ ПОВЕСТИ А.П. ЧЕХОВА «ДУЭЛЬ».....	23
<i>Гулакова Елена Сергеевна</i>	
<b>СЕКЦИЯ МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА.</b>	
<b>ЛИТЕРАТУРА ОТДЕЛЬНЫХ СТРАН И НАРОДОВ.....</b>	<b>30</b>
МОТИВ РУСАЛКИ В РУМЫНСКОЙ И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ .....	31
<i>Табурчану Полина Григорьевна</i>	
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИМЕН ИСТОРИЧЕСКИХ ЛИЧНОСТЕЙ В "БАБУРНОМЕ".....	38
<i>Шомуродова Мохинисо Шавкатовна, Рузимурадова Зарина Дусмурод кизи</i>	
<b>СЕКЦИЯ ЛИТЕРАТУРА РОССИИ.....</b>	<b>47</b>
ЭПОХИ РАЗВИТИЯ АВТОРЕФЕРЕНТНЫХ ГЕРОЕВ Л.Н. ТОЛСТОГО: МОЛОДОСТЬ (РОМАН «АННА КАРЕНИНА») .....	48
<i>Еремина Анастасия Игоревна</i>	

**СЕКЦИЯ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ  
НАУКИ В ЦЕЛОМ**

УДК 78:82

## КОНЦЕПТ «МУЗЫКА» В ПОЭЗИИ М.И. ЦВЕТАЕВОЙ

**Михайлова Елена Владимировна**

кандидат филологических наук, доцент, профессор  
кафедры социально-гуманитарных дисциплин  
Учреждение образования «Белорусская  
государственная академия музыки»

**Аннотация:** Статья посвящена концепту «музыка» в поэтических произведениях М.И. Цветаевой. Тема музыки присутствует в ее стихотворениях и поэмах. Тема танца в структуре названного концепта является более значительной, чем тема пения, а глагол *петь* превосходит глагол *плясать* в плане семантического содержания. В поэзии М.И. Цветаевой происходит глубокое раскрытие сущности понятия *музыка* и образа звона. Музыка для поэтессы – источник не только поэтического, но и вообще любого творчества. Концепт «музыка», широко представленный в творчестве М.И. Цветаевой, позволяет убедиться в уникальности ее поэзии.

**Ключевые слова:** концепт «музыка», поэзия, М.И. Цветаева, стихотворение, песня, танец, музыкальный инструмент.

## THE CONCEPT OF MUSIC IN MARINA TSVETAEVA'S POETRY

**Mikhailova Elena Vladimirovna**

**Abstract:** The article considers the concept of music in Marina Tsvetaeva's poetry. The theme of music is present in her poems and verses. The theme of dance in the structure of the specified concept is more significant than the theme of singing, and the verb *sing* excels the verb *dance* in terms of semantic content. In Marina Tsvetaeva's poetry there is a profound disclosure of the essence of the concept of music and the image of ringing. Music for the poetess is a source not only of poetry but also of all creativity. The concept of music widely represented in Marina Tsvetaeva's works makes it possible to fully realize the uniqueness of her poetry.

**Key words:** concept of music, poetry, M. I. Tsvetaeva, poem, song, dance, musical instrument.

Творчество М.И. Цветаевой «...включает в себя признаки поэтического языка, характерные для символистов, акмеистов, имажинистов, футуристов, а также черты, присущие более поздним литературным направлениям и стилям» [1, с. 221]. В ее поэзии проявляется много связей «...с европейской традицией, такой, как немецкий романтизм и французский символизм» [2, с. 271]. В стихотворениях и поэмах М.И. Цветаевой ([3, с. 24–400], [4, с. 39–812]) нашли отражение разнообразные темы: жизни, смерти, любви, времени и т.д. Эти темы воплощены в соответствующих концептах.

Поэзия М.И. Цветаевой содержит некоторые элементы песенности. Большое место в ее творчестве занимает тема музыки. В.А. Маслова указывала: «Ее поэзия сильна не зримыми образами, а постоянно меняющимися ритмами. Может, причиной тому ее детство, наполненное музыкой (мать ее была пианисткой, и сама она много времени проводила за инструментом), она воспринимала жизнь прежде всего через звуки. Но ее мятущейся душе были близки не столько мягкие напевы, сколько упругий энергичный, подчиняющий себе ритм, ее через край переполняли эмоции» [5, с. 9]. Она отмечала, что музыкальность – важное свойство поэзии, и в стихотворении М.И. Цветаевой «Облака – вокруг...» [4, с. 84] «...взаимодействуют звучание и смысл, создавая особую, напевную лирику» [6, с. 68]. Это объясняется, во-первых, тем, что поэтесса унаследовала от матери любовь к музыке, во-вторых, тем, что в ее своеобразном поэтическом мире музыка играет очень важную роль при выражении эмоций и чувств, обозначении различных явлений. Внутренний мир поэтессы характеризуется так называемым «духом музыки», о котором И. Глебов писал: «Дух музыки в эмоциональном аспекте – творческая воля, побуждающая одаренных ею людей создавать (вызывать и сопрягать) состояния звучаний и оформлять их, как свое мироздание» [7, с. 14]. М.Г. Головей считает, что «Марина Цветаева воспринимает музыку как наиболее родственное искусство по отношению к поэзии, как организующее начало мелодики стиха, звуковой ткани» [8, с. 9]. Я.М. Платек указывал, что «свободный поток цветаевской речи включает всевозможные устно-поэтические жанры, как правило, связанные в быту с музыкой. Тут и песня, и частушка, и причитание, и городской романс, и баллада. Сохраняя их строй, она вносит в этот традиционный мир неожиданность своих метафорических построений» [9, с. 155].

Концепт «музыка» объективирован в стихотворениях и поэмах М.И. Цветаевой. В лирической сатире «Крысолов» [4, с. 714–773] есть слова,

восславляющие музыку: «Прохожу, // Госпожу свою – Музыку – славлю» [4, с. 734]. Музыка в поэтическом мире М. И. Цветаевой правдива: «Лжет не музыка – инструмент! // ... // Лжет не Музыка – музыкант!» [4, с. 748]. Она, по словам поэтессы, обладает магическими способностями: «Верьте Музыке: проведет // Сквозь гранит. // Ибо Музыки – динамит – // Младше...» [4, с. 747]. В этой сатире выражается мысль о том, что человек, связанный с музыкой, должен страдать: «Но музыканту счастливым быть // Попросту непристойно!» [4, с. 760].

В упомянутом произведении шесть раз задается один и тот же вопрос: «Что есть музыка?..» [4, с. 753–756]. На него дается множество ответов, но ни один из них полностью не отражает сущности данного понятия, однако указывает на сложность и полисемантическую концептуальность термина «музыка» у М.И. Цветаевой.

Свои стихи поэтесса называет *песнями* и *напевами*: «“ – Я дань платила песнями...”» [4, с. 208], «Какая власть в моем напеве...» [4, с. 250] и др. Песню поэтесса характеризует путем употребления имени существительного *неволя* и упоминает ее в числе трех неволь, важных для нее как для творческой личности: «Есть на свете три неволи: // Песня – хлеб – и море...» [4, с. 254]. Песня у поэтессы очень ценна: «Песнь! С этим первенцем, что пуще // Всех первенцев и всех Рахилей...» [4, с. 383].

Лирическая героиня М.И. Цветаевой в своей молитве выражает желание страдать за всех под звук органа – инструмента, лучше других подходящего для воспроизведения духовной музыки: «Всего хочу: с душой цыгана // Идти под песни на разбой, // За всех страдать под звук органа...» [3, с. 27]. При этом преимуществом для нее обладает земной мир: «Где сонмы ангелов летают стройно, // Где арфы, лилии и детский хор, // Где все покой, я буду беспокойно // Ловить твой взор. // Виденья райские с усмешкой провожая, // Одна в кругу невинно-строгих дев, // Я буду петь, земная и чужая, // Земной напев!» [3, с. 28].

Образ колокола занимает особое место в поэтическом мире М.И. Цветаевой. Она выражает богатую звуковую палитру звучания колоколов: это рев («Под рев колоколов на плаху // Архангелы меня ведут» [3, с. 50]), золотой и серебряный звон («Льдины, льдины // И купола. // Звон золотой, // Серебряный звон» [3, с. 51]), гром («Червонные возблещут купола, // Бессонные взгремят колокола...» [3, с. 53]), тонкий высокий звук, передаваемый зрительным образом при помощи имени существительного *дождь* и описания странников, славящих Бога («Над синевою подмосковных рощ // Накрапывает



колокольный дождь. // Бредут слепцы Калужскою дорогой, – // Калужской – песенной – привычной, и она // Смывает и смывает имена // Смиренных странников, во тьме поющих бога» [3, с. 55]), звон («Семь холмов – как семь колоколов, // На семи холмах – колокольни. // Всех счетом: сорок сороков, – // Колокольное семихолмие! // В колокольный я, во червонный день // Иоанна родилась Богослова. // ... // И любила же, любила же я первый звон – // Как монашки потекут к обедне...» [3, с. 56]) (звуки *л, м, н* создают ощущение звона) и др. Таким образом она расширяет семантический объем концепта «музыка». Называя московскую землю *колокольной*, поэтесса подчеркивает факт наличия большого количества храмов с колоколами в Москве («Поп, крепче позаткни мне рот // Колокольной землей московскою!» [3, с. 56]). М.И. Цветаева считает, что колокола выше и значимее царей, она наделяет их связью с Богом и с небесами, и снова указывает на колокола как символ Москвы («Царю Петру и вам, о царь, хвала! // Но выше вас, цари: колокола. // Пока они гремят из синевы – // Неоспоримо первенство Москвы» [3, с. 55]). Поэтесса определяет для себя необходимость колокольного звона («Мне же – вольный сон, колокольный // звон...» [3, с. 53]). Понятие колокола полисеманлично в поэтическом мире М.И. Цветаевой: 1) колокольный град – символ внутреннего мира поэтессы («– И я дарю тебе свой колокольный град, // Ахматова! – и сердце свое в придачу» [3, с. 79]), 2) колокол – образ сердца («А этот колокол там, что кремлевских тяжеле, // Безостановочно ходит и ходит в груди...» [3, с. 85]) и др. Упоминания реалий, связанных с музыкой, постоянно присутствуют в высказываниях М. И. Цветаевой о самой себе: это музыкальный жанр – вальс – и описание зрительного образа при помощи звукового проявления – пения («В круженье вальса, под нежный вздох // Забыть не могу тоски я. // Мечты иные мне подал бог: // Морские они, морские! // Поет огнями манящий зал, // Поет и зовет, сверкая. // Но душу бог мне иную дал: // Морская она, морская!» [3, с. 29]) (вальс и пение зала – стихия музыки – чужды лирической героине поэтессы, ее манит другая стихия – море), музыкальный инструмент – рояль («Тающая легче снега, // Я была – как сталь. // Мячик, прыгнувший с разбега // Прямо на рояль...» [3, с. 33]), музыкальный жанр – мазурка («Легкомыслие! – Милый грех, // Милый спутник и враг мой милый! // Ты в глаза мне вбрызнул смех, // Ты мазурку мне вбрызнул в жилы» [3, с. 41]) (мазурка, в отличие от вальса, свойственна внутренней сущности лирической героини, возможно, потому что их писал Ф. Шопен, посвятивший практически все свое творчество фортепианной музыке, и они обладали острым ритмом и особенным

ритмическим рисунком). М.И. Цветаева концептуализирует себя в образе пляшущего человека («На, кажется, надрезанном канате // Я – маленький плясун. // Я – тень от чьей-то тени. Я – лунатик // Двух темных лун» [3, с. 39]). Описание пляски постоянно присутствует в произведениях поэтессы, при этом она символизирует смелость, доминирование положительных эмоций, что также способствует расширению семантического объема рассматриваемого концепта («Смеюсь, как юнга на канате // Смеется в час великой бури, // Наедине с господним гневом, // В блаженной, обезьяньей дури // Пляша над пенящимся зевом» [3, с. 125], «Долг плясуна – не дрогнуть вдоль каната, // Долг плясуна – забыть, что знал когда-то – // Иное вещество...» [3, с. 127], «Пляшу – пол горячий! // Боюсь, обожгусь! // – Отчего я не плачу? // Оттого что смеюсь!» [3, с. 132], «Пляшущим шагом прошла по земле! – Неба дочь! // С полным передником роз! – Ни ростка // не наруша!» [3, с. 139]). Создание стихов ассоциируется у поэтессы с пением, и оно описывается как серебряное, этим выделяется аспект звучания («Серебряный клич – звонок. // Серебряно – мне – петь. // Мой выкормыш! лебеденок! // Хорошо ли тебе лететь?» [3, с. 49]). М.И. Цветаева создает очень интересные звуковые ассоциации, когда передает фамилию поэта А.А. Блока («Имя твое – пять букв. // Мячик, пойманный на лету, // Серебряный бубенец во рту» [3, с. 66]), когда пишет о себе в состоянии бессонницы, плодотворном и приятном для нее («Июльский ветер мне метет – путь, // И где-то музыка в окне – чуть» [3, с. 61]) и практически не использует при этом лексические единицы из семантического поля ‘музыка’. Бубенцы в поэтическом мире М.И. Цветаевой олицетворяются и наделяются способностью воспроизводить музыкальные и речевые звуки («И вновь бубенцы поют» [3, с. 70], «И бубенцы проезжие – свят! свят! свят! – // Не тем же ль голосом, господи, говорят?» [3, с. 84]).

Образы корабля и соловья, глаголы *плыть* и *петь* являются семантическими и лексическими маркерами ситуации жизни и смерти в стихотворении «Бессрочно кораблю не плыть...»: «Бессрочно кораблю не плыть // И соловью не петь. // Я столько раз хотела жить // И столько – умереть!» [3, с. 42].

В поэзии М.И. Цветаевой употребляются названия следующих музыкальных инструментов: *барабан (барабаны), бубен (бубны), гармонь, гитара (гитары), гусли, дуда, дудка, дудочка (дудки), клавесин, лира, лютня (лютни), орган, рог, рояль, скрипка, труба (трубы), флейта, фортепьяно, цитра* и др., а также имя существительное *бубенцы*. Для рассматриваемого

поэтического мира важным является образ Орфея, описание лиры этого легендарного певца передает эмоции и чувства: «В даль-зыблющимся изголовьем // Сдвигаемые, как венцом, – // Не лира ль истекает кровью? // Не волосы ли – серебром?» [3, с. 170]. М.И. Цветаева в одной из глав лирической сатиры «Крысолов» использует образ трубы: «“Не в ушеса, а в слух // Вам протрубят к обедне – // В день, когда сбросит дух // Тело: чехол последний. // В день, когда станут – льды. // В душу – и без трубы. // Не в инструменте – в нас // Звук. Разбивайте дудки!..”» [4, с. 764]. Название этого духового инструмента служит лексическим маркером времени: «– Берегись слуги, // Дабы в отчий дом // В гордый час трубы // Не предстать рабом» [3, с. 190]. С ним связан образ трубачей: «– Пусть моей тени // Славу трубят трубачи! – // В вереск-потери, // В вереск-сухие ручьи» [3, с. 192]. Имя существительное *труба* важно для поэтического мира М.И. Цветаевой и в другом значении, при помощи трубы передается голос с неба: «К отчаянью трубы заводской // Прислушайтесь – ибо зовет // Завод. И никакой посредник // Уж не послужит вам тогда, // Когда над городом последним // Взревет последняя труба» [3, с. 200]. В последнем случае происходит расширение семантики имени существительного *труба*, и оно и в значении ‘длинный предмет для пропускания газа, дыма’ получает способность реализовывать концепт «музыка».

Поэтесса использует названия музыкальных инструментов также для обозначения: 1) звука («Нет, бил барабан перед смутным полком, // Когда мы вождя хоронили: // То зубы царёвы над мертвым певцом // Почетную дробь выводили» [4, с. 469], «Над калиткой, стонавшей скрипкой...» [4, с. 476] и др.), 2) чувства («По жилам – унывная // Жаль, ровно дудочка» [4, с. 644] и др.), 3) характера смеха («Смех, как грошовый бубен» [4, с. 696]) и др.

В стихотворении «Не надо ее окликать...» поэтесса описывает своеобразную переключку с участием музыки: «Встревожена – творческий страх // Вторжения – бойся, с высот // – Все крепости на пропастях! – // Пожалуй – органом вспоет. // А справишься? Сталь и базальт – // Гора, но лавиной в лазурь // На твой серафический альт // Вспоет – полногласие бурь» [3, с. 206]. В данном примере в сферу действия концепта «музыка» вовлекаются слова *сталь, базальт, гора, лавина, лазурь, полногласие, бури*.

Лингвистические средства реализации концепта «музыка» у М.И. Цветаевой разнообразны. Она использует: 1) междометия («Ах, на цыганской, на райской, на ранней заре – // Помните утренний ветер и степь в

серебре? // Синий дымок на горе // И о цыганском царе – // Песню...» [3, с. 89] и др.), 2) глаголы в форме императива («О мир, пойми! Певцом – во сне – открыты // Закон звезды и формула цветка» [3, с. 108] и др.), 3) наречия («Емче органа и звонче бубна // Молвь – и одна для всех: // Ох – когда трудно, и ах – когда чудно, // А не дается – эх!» [3, с. 263], 4) слова, звучащие почти одинаково благодаря использованию идентичных словообразовательных элементов («Расхожусь. Тоской // На гитарный лад // Перестраиваюсь, // Перекраиваюсь» [3, с. 269] и др.); 1) инверсию («Речной осокой – копьцо твое [Геоργия – Е. М.] // Вот-вот запоет в восковых перстах // У розовых уст // Под прикрытьем стрел // Ресничных. // Вспоет, вскричит» [3, с. 156] и др.), 2) восклицательные предложения («Трубите! Трубите! // Уж слушать недолго. // ... // Зардевшийся под оплеухой славы – // Бледнеет. – Домой, трубачи! – Спит. // До судной трубы – // Сыт» [3, с. 158]), 3) тире, обозначающие паузы («Буду брать – труднейшую ноту, // Буду петь – последнюю жизнь!» [3, с. 225]), 4) однородные члены предложения («В удаль, в одурь, в гармошку, в насад, в тщету!» [3, с. 253] и др.), 5) причастные обороты («Есть счастливы и счастливыцы, // Петь не могущие. Им – // Слезы лить! Как сладко вылиться // Горю – ливнем проливным!» [3, с. 313] и др.), 6) деепричастные обороты («Виденья райские с усмешкой провожая, // Одна в кругу невинно-строгих дев, // Я буду петь, земная и чужая, // Земной напев!» [3, с. 28] и др.), 7) сложноподчиненные предложения («Руки, которые в залах дворца // Вальсы Шопена играли...» [3, с. 40] и др.), 8) обращения («– Бабушка! – Этот жестокий мятеж // В сердце моем – не от вас ли?...» [3, с. 40] и др.), 9) вводные слова («На, кажется, надрезанном канате // Я – маленький плясун. // Я – тень от чьей-то тени. Я – лунатик // Двух темных лун» [3, с. 39] и др.) и др. Поэтесса использует и образные средства: 1) сравнения («Здесь молодости, как над мертвым, // Поют над собой» [3, с. 227] и др.), 2) метафоры («Споем-ка на радостях! // Черны, горячи, // Сторонкою крадучись, // Цыганят ручьи» [3, с. 230] и др.), 3) эпитеты («А может – лучшая потеха // Перстом Себастиана Баха // Органного не тронуть эха? // Распастся, не оставив праха...» [3, с. 232] и др.), 4) анафоры («Невнятицы старых садов, // Невнятицы музыки новой...» [3, с. 303] и др.), 5) повторы («И кровь прилиwała к коже, // И кудри мои вились... // Я тоже была, прохожий! // Прохожий, остановись!» [3, с. 32] и др.) и др. Повторы играют значительную роль в поэтическом мире М.И. Цветаевой и в реализации концепта «музыка»; они параллельно с другими изобразительно-выразительными средствами служат усилению образности, эмоциональности и

личности текста, причем это касается как отдельных слов, так и целых предложений: «Пусть я лишь стих в твоём альбоме, // Едва поющий, как родник; // (Ты стал мне лучшею из книг, // А их не мало в старом доме!) // Пусть я лишь стебель, в светлый миг // Тобой, жалеющим, не смятый; // (Ты для меня цветник богатый, // Благоухающий цветник!) // Пусть так. Но вот в полуистоме // Ты над страничкою поник... // Ты вспомнишь все... Ты удержишь крик... // – Пусть я лишь стих в твоём альбоме!» [3, с. 26]. Наиболее широким деривационным полем у М.И. Цветаевой является поле вокальной деятельности: *поющий – песни – петь – напев – певица – пропеть – певец – воспеть – певчий – спеть – запеть – вспеть – поется – спевка*. Ему немного уступает поле танцевальной деятельности: *плясун – пляс – пляша – плясать – пляшущий – сплясать* и поле инструментальной деятельности: *труба – трубить – дотрубленный – трубачи*.

Два основных глагола, используемых поэтессой для реализации концепта «музыка», – это *петь* и *плясать*.

Глагол *петь* у М.И. Цветаевой приобретает значения: 1) ‘интеллектуальной деятельности’ («Колокола звонят в тени, // Спешат удары за ударом, // И все поют о добром, старом, // О детском времени они» [3, с. 29] и др.), 2) ‘эмоционального отношения к объекту’ («Что никогда в церковной тишине // Не пропоют над нами: аллилуйя!» [3, с. 42] и др.), 3) ‘передачи информации’ («Он [Блок – Е.М.] поет мне // За синими окнами, // Он поет мне // Бубенцами далекими...» [3, с. 67] и др.), 4) ‘воспевание’ («Я тебя [Ахматову – Е.М.] пою, что у нас – одна, // Как луна на небе!» [3, с. 79] и др.), 5) ‘движение’: «Тело, что все свои двери заперло, – // Тщетно! – уж ядра поют вдоль жил» [4, с. 429], 6) ‘проникновение’ («Другу – славу поют // В ла – зорь» [3, с. 346]). Семантическое поле глагола *плясать* намного уже, чем семантическое поле глагола *петь*, и у этого глагола актуализируется значительно меньше сем, чем у глагола *петь*: 1) ‘эмоциональное отношение к объекту’ («Не пожар тушу, // Свою смерть пляшу – // С гикотом! с топотом!» [4, с. 642]), 2) ‘направление’ («Выплясали из избы, // ... // Пляшут, пляшут к воротам» [4, с. 642–643]).

Неудивительно, что многие стихи М.И. Цветаевой с их эмоциональностью и выразительностью положены на музыку. Музыкальные произведения на ее стихи писали М.Л. Таривердиев, М.А. Минков, В.Э. Езеров, И.В. Разумихина, В.В. Щукин и др., Д.Б. Смольский создал для голоса с сопровождением «Вокальный цикл на стихи М. Цветаевой» [10, с. 182],

В.В. Серых – цикл для голоса с сопровождением «Романсы на стихи М. Цветаевой» [10, с. 290] и др.

Обратимся к романсам З.А. Раздолиной [11] на стихи М.И. Цветаевой.

Романс «Прохожий, остановись!» [11] создан на основе стихотворения «Идешь, на меня похожий...» [4, с. 55], в котором лирическая героиня говорит о себе после смерти. Она констатирует, что прохожий похож на нее и призывает его остановиться возле ее могилы («Идешь, на меня похожий, // Глаза устремляя вниз. // Я их опускала – тоже! // Прохожий, остановись!» [4, с. 55]) и прочесть информацию о ней («Прочти – слепоты куриной // И маков нарвав букет, // Что звали меня Мариной // И сколько мне было лет» [4, с. 55]). Лирическая героиня, основываясь на русской традиции говорить о мертвых только хорошее, просит прохожего легко подумать о ней и так же легко забыть («Но только не стой угрюмо, // Главу опустив на грудь. // Легко обо мне подумай, // Легко обо мне забудь» [4, с. 55]). Вокальная реализация данного поэтического произведения обеспечивается благодаря: 1) однородным членам предложения («Сорви себе стебель дикий // И ягоду ему вслед...» [4, с. 55] и др.), 2) обособленным членам предложения («Но только не стой угрюмо, // Главу опустив на грудь» [4, с. 55] и др.), 3) обращениям («Прохожий, остановись!» [4, с. 55] и др.), 4) повтору («Я тоже была, прохожий! // Прохожий, остановись!» [4, с. 55]), 5) анафорам («Легко обо мне подумай, // Легко обо мне забудь» [4, с. 55] и др.), 6) восклицательным предложениям («Я слишком сама любила // Смеяться, когда нельзя!» [4, с. 55] и др.), 7) многоточиям, требующим паузы («И кровь прилиwała к коже, // И кудри мои вились...» [4, с. 55] и др.) и др.

Музыкально-поэтическое произведение «Осыпались листья» [11], созданное на основе стихотворения «Осыпались листья над Вашей могилой...» [4, с. 68], – это диалог лирической героини с братом мужа М.И. Цветаевой, П.Я. Эфроном (стихотворение посвящено его памяти [4, с. 815]). Вокальное воплощение рассмотренного стихотворения обеспечено: 1) однородными членами предложения («Пусть листья осыпались, смыты и стерты // На траурных лентах слова» [4, с. 68] и др.), 2) обращениями («Послушайте, мертвый, послушайте, // милый: // Вы все-таки мой» [4, с. 68]), 3) повторами («Я Вас целовала! Я Вам колдовала!» [4, с. 68] и др.), 4) сравнением («Мой – так несомненно и так непреложно, // Как эта рука» [4, с. 68]), 5) восклицательными предложениями («Смеюсь над загробною тьмой!» [4, с. 68] и др.), 6) тире, требующими паузы: «Я смерти не верю! Я жду вас с вокзала – // Домой» [4, с. 68] и др.) и др.

Стихотворение «У меня в Москве – купола горят!» [4, с. 102–103] стало текстом романса «У меня в Москве» [11]. Оно посвящено А.А. Блоку, поскольку входит в цикл «Стихи к Блоку» [4, с. 102–103]. В его первой строфе поэтесса перечисляет достопримечательности Москвы, важные для нее: «У меня в Москве – купола горят! // У меня в Москве – колокола звонят! // И гробницы в ряд у меня стоят, – // В них царицы спят и цари» [4, с. 102]. Музыкальное воплощение данного стихотворения осуществлено с помощью: 1) однородных членов предложения («И гробницы в ряд у меня стоят, – // В них царицы спят и цари» [4, с. 102] и др.), 2) повторов («Но моя река – да с твоей рекой, // Но моя рука – да с твоей рукой...» [4, с. 103] и др.), 3) анафор («У меня в Москве – купола горят! // У меня в Москве – колокола звонят!» [4, с. 102] и др.), 4) обращения («Но моя рука – да с твоей рукой // Не сойдутся, Радость моя, доколь // Не догонит заря – зари» [4, с. 103]), 5) восклицательных предложений («И не знаешь ты, что зарей в Кремле // Легче дышится – чем на всей земле!» [4, с. 102] и др.), 6) тире, требующих паузы («И не знаешь ты, что зарей в Кремле // Я молюсь тебе – до зари!» [4, с. 102] и др.) и др.

Стихотворение «В огромном городе моем – ночь» [4, с. 95] из цикла «Бессонница» [4, с. 95], послужившее основой романса «Ночь» [11], очень музыкально. Средства звукописи «...играют в нем очень большую роль, создавая палитру ночи и различных, очень тихих звучаний на ее фоне» [12, с. 117]. Лирическая героиня стихотворения уходит из дома и наслаждается свободой в состоянии бессонницы: «В огромном городе моем – ночь. // Из дома сонного иду – прочь. // И люди думают: жена, дочь, – // А я запомнила одно: ночь» [4, с. 95]. Данное поэтическое произведение получило музыкальную реализацию, чему способствовало наличие: 1) однородных членов предложения («И люди думают: жена, дочь...» [4, с. 95] и др.), 2) анафоры («И звон на башне, и в руке – цвет, // И шаг вот этот – никому – вслед, // И тень вот эта, а меня – нет» [4, с. 95]), 3) обращения («Друзья, поймите, что я вам – снюсь» [4, с. 95]), 4) тире, требующих паузы («В огромном городе моем – ночь» [4, с. 95] и др.), 5) сравнения («Огни – как нити золотых бус...» [4, с. 95]), 6) междометия («Ах, нынче ветру до зари – дуть // Сквозь стенки тонкие груди – в грудь» [4, с. 95]), 7) глаголов в форме повелительного наклонения: «Освободите от дневных уз...» [4, с. 95] и др.) и др.

Стихотворение «Вот опять окно...» [4, с. 97–98] из цикла «Бессонница» [4, с. 97–98] (его текст – слова романса «Окно» [11]) представляет собой рассказ о том месте, благодаря которому окружающим видна жизнь в доме. Поэтесса

моделирует целый ряд ситуаций, которые возможны в семьях: «Вот опять окно, // Где опять не спят. // Может – пьют вино, // Может – так сидят. // Или просто – рук // Не разнимут двое. // В каждом доме, друг, // Есть окно такое» [4, с. 97–98]. Данное стихотворение стало романсом благодаря: 1) однородным членам предложения («Крик разлук и встреч – // Ты, окно в ночи!» [4, с. 98] и др.), 2) повторам («Нет и нет уму // Моему – покоя» [4, с. 98] и др.), 3) анафорам («Может – пьют вино, // Может – так сидят» [4, с. 97] и др.), 4) обращениям («В каждом доме, друг, // Есть окно такое» [4, с. 98] и др.), 5) восклицательным предложениям («Помолись, дружок, за бессонный дом, // За окно с огнем!» [4, с. 98] и др.), 6) номинативному предложению («Может – сотни свеч, // Может – три свечи...» [4, с. 98]), 7) тире, требующим паузы («Нет и нет уму // Моему – покоя» [4, с. 98] и др.) и др.

Стихотворение «На заре морозной...» [3, с. 91] входит в цикл «Дон-Жуан» [3, с. 91]. Дон-Жуан – и трагичная, и смешная фигура. Лирическая героиня назначает ему встречу: «На заре морозной // Под шестой березой // За углом у церкви // Ждите, Дон-Жуан!» [3, с. 91]. Данное поэтическое произведение стало музыкально-поэтическим благодаря: 1) однородным членам предложения («Но, увы, клянусь вам // Женихом и жизнью...» [3, с. 91] и др.), 2) обращениям («За углом у церкви // Ждите, Дон-Жуан!» [3, с. 91] и др.), 3) анафоре («Так вот и жила бы, // Да боюсь – состарюсь, // Да и вам, красавец, // Край мой не к лицу» [3, с. 91]), 4) восклицательным предложениям («Ах, в дохе медвежьей // И узнать вас трудно, // Если бы не губы // Ваши, Дон-Жуан!» [3, с. 91] и др.), 5) междометиям («Но, увы, клянусь вам // Женихом и жизнью...» [3, с. 91] и др.) и др.

В проанализированных романсах на стихи М.И. Цветаевой отражены следующие особенности русской культуры: традиция отношения к умершим, религиозные чувства поэтессы, ее вера в существование параллельного мира, а также индивидуально-авторские черты данного поэтического мира.

Таким образом, концепт «музыка», широко представленный в творчестве М.И. Цветаевой, позволяет убедиться в уникальности ее поэзии.

Если в плане семантического содержания глагол *петь* превосходит глагол *плясать*, то в плане соотношения с внутренним миром поэтессы тема танца является более значительной, чем тема пения. В поэзии М.И. Цветаевой происходит глубокое раскрытие сущности понятия *музыка* и образа звона. Тема танца в структуре концепта «музыка» является более значительной, чем тема пения. Музыка для поэтессы – источник не только поэтического, но и вообще



любого творчества. Номинативное поле рассматриваемого концепта представлено в поэзии М.И. Цветаевой не только музыкальными терминами и словами, включающимися в семантическое поле 'музыка', но и другими лексическими и синтаксическими единицами. В произведениях М.И. Цветаевой, ставших романсами, отражены различные особенности русской культуры. Следовательно, концепт «музыка» занимает важное место в концептосфере русской культуры.

### Список литературы

1. Казакова Р.А. Творчество Анны Ахматовой в русле женской поэзии начала XX века // Язык и дискурс: лингвистические, методические и социально-гуманитарные исследования: сб. науч. ст. / М-во образования Респ. Беларусь, УО «Мозыр. гос. пед. ун-т им. И.П. Шамякина»; редкол.: Т.Н. Талецкая (отв. ред.) [и др.]. – Мозырь, 2017. – С. 219–227.

2. Smith A. Between art and politics: Tsvetaeva's story «The Chinaman» and its link with the Eurasian movement in the 1920–30s // The soviet and post-soviet review. – 2001. – Vol. 28. – No. 3. – P. 269–285.

3. Цветаева М.И. Сочинения: в 2 т. – Минск: Нар. асвета, 1988. – Т. 1. Стихотворения; Поэмы; Драматические произведения / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц; вступ. ст. Вс. Рождественского. – 542 с.

4. Цветаева М. И. Стихотворения. Поэмы; вступ. ст., сост. и коммент. А.А. Саакянц. – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2002. – 864 с.

5. Маслова В. А. Марина Цветаева: над временем и тяготением. – Минск: Издат. центр «Экономпресс», 2000. – 224 с.

6. Маслова В.А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой: учеб. пособие. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 256 с.

7. Глебов И. Видение мира в духе музыки (поэзия А. Блока) / И. Глебов // Блок и музыка: сб. ст.; сост. М. Элик; под общ. ред. Г. А. Орлова. – Л.; М., 1972. – С. 8–57.

8. Головей М.Г. Синтез литературных и музыкальных жанров в лирике М.И. Цветаевой и А. И. Цветаевой: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01; Твер. гос. ун-т. – Тверь, 2013. – 22 с.

9. Платек Я. Верьте музыке! – М.: Сов. композитор, 1989. – 352 с.

10. Мдивани Т.Г., Гудей-Каштальян В.Г. Композиторы Беларуси; предисл. Т.Г. Мдивани. – Минск: Беларусь, 2014. – 479 с.

11. Диск САД // Режим доступа: <http://romnar.narod.ru/Sad.txt>. – Дата доступа: 24.05.2010.

12. Михайлова Е. В. Лингвокультурологический подход к изучению музыкально-поэтических произведений (на материале романсов на стихи М. Цветаевой) // Актуальные проблемы организации учебного процесса и обучения иностранных граждан в высших учебных заведениях: сб. науч. ст. / М-во образования Респ. Беларусь, Междунар. ассоц. препод. рус. яз. и лит., Белорус. обществ. объединение препод. рус. яз. как иностр. (БООПРЯИ), Белорус. гос. ун-т, Фак. междунар. отношений, Каф. теории и методики преподавания рус. яз. как иностр.; редкол.: С. И. Лебединский (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2010. – С. 115–119.

## НЕВЕРБАЛЬНЫЕ СРЕДСТВА В ЭТИКЕТНОМ ОБЩЕНИИ БИЛИНГВОВ

Гасанова Сапият Хайбулаевна

к.ф.н., доцент

Сантуева Элен Зайдхановна

к.ф.н., доцент

ФГБОУ ВО «Дагестанский государственный  
педагогический университет»

**Аннотация:** В статье освещены вопросы, относящиеся к невербальным этикетным явлениям, присущим многонациональному дагестанскому социуму. Авербалии характерны для разных культурных ареалов: исконно дагестанские, русско-европейские, заимствованные от восточных мусульманских народов. Многие этикетные формулы в современном дагестанском обществе претерпели значительные изменения, поэтому проблема требует тщательного и скрупулёзного анализа, как явления невербального общения в дагестанском обществе.

**Ключевые слова:** жесты, мимика, жесты, поза, экспрессия, невербальный этикет, авербалии.

## NON-VERBAL MEANS IN ETIQUETTE COMMUNICATION OF BILINGUALS

Hasanova Sapiyat Khaybulaevna

Santueva Elen Zaidkhanovna

**Abstract:** The article highlights issues related to averbal etiquette phenomena inherent in the multinational Dagestani society. Averbalia are inherent in different cultural areas: native Dagestani, Russian-European, borrowed from eastern Muslim peoples. Many etiquette formulas in modern Dagestani society have undergone significant changes, so the problem requires a thorough and scrupulous analysis, as a phenomenon of non-verbal communication in Dagestani society.

**Key words:** gestures, mimicry, gestures, posture, expression, non-verbal etiquette, averbals.

Средства невербального этикетного общения – жесты, мимика, поза, взгляд, дистанция между собеседниками – выражают позитивные экспрессивные оттенки сообразно речевой ситуации, отражая особенности социализации личности и этнические традиции этикета.

Авербалии принято подразделять на автономные, т.е. выражающие этикетное значение самостоятельно, заменяя собой речевые формулы, и дублирующие. Последние сопровождают словесные этикетные формулы, повторяя или дополняя их, придавая им различную экспрессивную окраску.

Однако невозможно провести четкую грань между указанными категориями авербалии, так как зачастую один и тот же знак в зависимости от обстановки может быть и самостоятельным, и дублировать или дополнять вербальные формулы.

В Дагестане с доминирующим национально-русским двуязычием наблюдаются авербальные этикетные явления, присущие разным культурным ареалам: исконно дагестанские, русско-европейские, заимствованные от восточных мусульманских народов. Отметим, что чрезмерная жестикуляция не характерна для общения горцев старшего поколения. Молодежь легко и быстро перенимает инновации, идущие извне, например, приветствие с объятием у мужчин, с поцелуем у женщин.

Взгляд, сопровождающий чувства и выполняющий функцию установления контакта, выражает либо доброжелательный настрой участника общения, либо негативный. По древней традиции дагестанец при общении со старшим быстро отводит взгляд из вежливости и уважения к нему. Долгий прямой взгляд расценивается как проявление недостаточной деликатности.

Рукопожатие имело место в прошлом, когда встречали вернувшихся после длительного отсутствия, когда провожали, поздравляли с каким-либо важным событием. В отличие от восточных мусульманских народов, оно не было запрещено женщинам, что наблюдается и сегодня. В последнее десятилетие широко распространилось ежедневное приветствие мужчин, сопровождаемое рукопожатием, чем девальвируется его этикетная значимость.

У европейских народов чаще, чем рукопожатие, употребляется поцелуй. Троекратное целование собеседника, присущее христианам, в дагестанском этикете обиходе не встречается.

Весьма выразительным и в этическом плане репрезентативным жестом служит вставание в знак уважения к старшим. Знаменательно, что в ряде равнинных регионов Дагестана женщины встают, приветствуя проходившего даже незнакомого мужчину

В связи с этим хочется отметить отсутствие каких-то этнически детерминированных авербальных формул этикета, но наблюдаются некоторые локальные особенности. Например, этикетные манеры жителей предгорной и горной частей Дагестана относительно скупы, сдержанны.

Жесты не могут совершенно одинаково восприниматься представителями разных культур. К примеру, по-разному может быть истолкован американский жест – сомкнутые в кольцо большой и указательный пальцы - "все хорошо". Во Франции он означает "ноль", в Японии - "деньги", а в Тунисе - "Я тебя убью". Для сирийца этот жест будет означать "Пошел к черту". У латиноамериканцев он сопровождает эмоционально напряженное выражение эмоции при выяснении серьезных отношений.

Похлопывание по спине или плечу, считающееся на американском континенте жестом одобрения, также привычное для армян, в русском этикетном поведении расценивается как проявление снисходительного отношения, например, к старшему по возрасту. Аналогичным было до недавнего времени отношение дагестанцев к этому жесту, но оно пересматривается в наши дни молодыми мужчинами.

В условиях национально-русского двуязычия, в сфере русско-европейской духовной культуры происходит интернационализация форм выражения чувств, авербальных моделей этикетной коммуникации. Так, обнажение головы, которое искони не являлось социально одобряемым, вошло в этикетное поведение школьников, молодежи и большинства взрослого мужского населения.

Дистанция между собеседниками имеет стихийно сложившуюся и строго соблюдаемую норму. Она равна длине протянутой руки. Ее соблюдение гарантирует благожелательную тональность общения и благоприятный его исход, способствует сохранению психологического комфорта. Не так уж редки случаи нарушения этой нормы. Это происходит, когда один из собеседников имеет привычку стоять слишком близко к партнеру по общению или чрезмерно отдаляется от него. Значима и поза: некорректно стоять полуобернувшись, прислонившись к стене, к дереву и т.д., когда собеседник соблюдает этикетную норму.

Нередки в жизни обстоятельства, когда мимика, жесты или какие-то фонационные обертоны несут гораздо больше эстетической нагрузки, нежели слова. Поэтому никак нельзя недооценивать этикетную роль тех или иных невербальных средств общения. Надо хорошо знать значения жестов и специфику их применения, чтобы адекватно оценить собеседника и регламентировать собственные несловесные этикетные формулы.

При известной, так сказать, индивидуальной, социально-групповой или этнической вариативности невербальные этикетные знаки имеют весьма значительную инвариантную долю, которая является универсальной. Это и рукопожатие, и кивок головы, и определенный интервал между собеседниками, и разного рода жесты и т.д. Соответственно существуют общепринятые правила этикетного общения, соблюдение которых обязательно. Уважение к собеседнику требуется и в самом поведении во время разговора, во внешних манерах разговаривающих лиц, в позе, мимике и жестах.

В межнациональной коммуникации дагестанцев-билингвов, которая осуществляется на русском языке, ставшем в Дагестане языком межнационального общения, все больше наблюдаются русско-европейские вербальные и невербальные формулы речевого этикета при симметричной архаизации арабо-восточных заимствованных и ставших традиционными соотносительных явлений, которая, впрочем, происходит в наши дни не столь интенсивно, как до начала возрождения ислама и его этико-эстетических предписаний. Тем не менее, необратимый процесс интернационализации духовной культуры, вторичной социализации и аккультурации носителей национально-русского двуязычия и двух культур в условиях полиэтнического дагестанского социума происходит в соответствии с природной для дагестанцев спецификой социального поведения, которому чужда этническая или религиозная ограниченность. Диалог культур, ведущий к их взаимному обогащению, имеет своим следствием и расширение круга невербальных средств этикетной коммуникации, которые представляют собой общедагестанское достояние.

Студенты-горцы, попадая в новую для них разнонациональную среду, стараются как можно скорее достигнуть вторичной социализации, корректируя свою первичную социализацию и новые этикетные манеры.

### Список литературы

1. Абдуллаев А.А. Культура русской речи в условиях национально-русского двуязычия. – Махачкала: ДГПУ, 1995. 397с.
2. Введенская Л.А., Павлова Л.Г., Катаева Е.Ю. Русский язык и культура речи. Ростов-н/Д: Феникс, 2006.
3. Гасанова С.Х., Джаваова Г.А. Русский язык и культура речи. Махачкала, 2021.
4. Гойхман О.Я., Надеина Т.М. Речевая коммуникация. М., 2006.
5. Голуб И.Б. Русский язык и культура речи: Учеб. пособие. М., 2001.

УДК 811.11

**ВЛИЯНИЕ ПРИРОДЫ НА ГЕРОЕВ  
ПОВЕСТИ А.П. ЧЕХОВА «ДУЭЛЬ»**

**Гулакова Елена Сергеевна**

студент-магистрант

Научный руководитель: **Атаманова Наталья Викторовна**

кандидат филологических наук, доцент

ФГБОУ ВО «Брянский государственный университет

имени академика И.Г. Петровского»

**Аннотация:** В данной статье проанализированы пейзажные зарисовки в повести А.П. Чехова «Дуэль» как элементы индивидуально-авторской языковой картины мира. В работе изучается то, как природа Кавказа влияет на героев произведения, а также исследуется взаимосвязь окружающей обстановки с происходящими событиями. В результате нами было установлено, что пейзаж является значимым элементом текста, который играет важную роль при передаче душевного состояния героев.

**Ключевые слова:** А.П. Чехов, повесть «Дуэль», образы природы, пейзаж, функция пейзажа, природа и человек, психологическая характеристика.

**THE INFLUENCE OF NATURE ON THE HEROES  
OF A.P. CHEKHOV'S NOVEL "DUEL"**

**Gulakova Elena Sergeevna**

Scientific adviser: **Atamanova Natalia Viktorovna**

**Abstract:** This article analyzes landscape sketches in A.P. Chekhov's novella "Duel" as elements of an individual author's linguistic picture of the world. The work examines how the nature of the Caucasus affects the characters of the work, and also examines the relationship of the environment with the events taking place. As a result, we found that the landscape is a significant element of the text, which plays an important role in conveying the suffocating state of the characters.

**Key words:** A.P. Chekhov, the novel "Duel", images of nature, landscape, landscape function, nature and man, psychological characteristics.

Повесть «Дуэль» является самым крупным произведением чеховской прозы. Она завершает идейные и художественные искания писателя середины 80-х – начала 90-х гг. Основные проблемы, волновавшие А.П. Чехова в тот период, вошли в сложное идейно-художественное единство повести [1, с. 56].

Пейзажным зарисовкам и образам природы в «Дуэли» отводится особое место. Они присутствуют практически во всех главах повести. Причем пейзаж представляет собой не только описание места и времени действия. С помощью картин природы автор может передавать чувства персонажа и его настроение в определенный момент. Нередко мы находим подтекст, намек или скрытый смысл в чеховском описании природы, которое может особым образом влиять на героев и дальнейшее развитие сюжета.

Очень интересен в этом отношении первый эпизод повести. Повествование начинается на берегу Чёрного моря. Два приятеля Лаевский и Самойленко беседуют во время купания. В определенный момент морская стихия вторгается в их диалог и не даёт продолжить разговор: *«Самойленко хотел что-то ответить, но в это время большая волна накрыла их обоих, потом ударила о берег и с шумом покатила назад по мелким камням»* [2].

Проанализировав данный фрагмент произведения, А.П. Чудаков пришёл к выводу, что такие «детали обстановки» никак не влияют на беседу героев. [3, с. 161]. Но, как отмечает М. Фрайзе, случайные элементы в произведениях Чехова нередко «превращаются в корни осмысления мира» [4, с. 50].

А.С. Власов в своей работе отмечает, что волна, прервавшая диалог героев, создаёт паузу, которая, возможно, сдерживает Самойленко от слишком поспешного ответа на вопрос. За этот небольшой промежуток времени герой лучше осознаёт душевное состояние Лаевского и, возобновляя приостановленную беседу, меняет тон голоса [5]. Самойленко, который изначально был очень категоричен в данном вопросе, становится более снисходительным: *«Но надо, Ваня, рассуждать по человечности»* [2]. Таким образом, в этом эпизоде природа фрагментарно вводится в повествование, но в значительной степени влияет на героев и дальнейшее развитие сюжета.

Действия в повести происходят на Кавказе. Данная местность воспринимается героями по-разному. *«В городе невыносимая жара, скука, безлюдье, а выйдешь в поле, там под каждым кустом и камнем чудятся фаланги, скорпионы и змеи, а за полем горы и пустыня»* [2] - мыслит Лаевский. Героя тяготит всё вокруг. В окружающей обстановке он видит только отрицательные стороны: нестерпимо высокая температура воздуха, отсутствие людей, неприятные животные.



Во второй главе мы находим такое описание: *«Пустынный берег моря, неуголимый зной и однообразие дымчатых, лиловатых гор, вечно одинаковых и молчаливых, вечно одиноких, нагоняли на него тоску и, как казалось, усыпляли и обкрадывали его»* [2]. Несущие отрицательную коннотацию эпитеты (*«пустынный брег», «неуголимый зной», «одинаковые, молчаливые, одинокие горы»*), снова рисуют те особенности, которые чужды Лаевскому. При изображении гор дважды используется наречие «вечно», то есть подчёркивается постоянство и неизменность окружающих картин. Именно эта стабильность была мучительна для такой импульсивной натуры как Лаевский.

Герой не состоялся в жизни, и в этом он винит не себя, а горы и море, окружающие его: *«быть может, если бы со всех сторон его не замыкали море и горы, из него вышел бы превосходный земский деятель, государственный человек, оратор, публицист, подвижник»* [2].

Своё пребывание на Кавказе Лаевский сравнивает с картиной Верещагина, где на дне глубокого колодца томятся люди, приговоренные к смерти. *«Таким вот точно колодцем представляется мне твой великолепный Кавказ»* [2] - говорит он в беседе с Самойленко.

Родной Петербург, куда Лаевский желает вернуться всей душой, представляется в его воображении иначе. Этот город – антитеза Кавказа. Он сер и сыр, но при этом манит героя: *«...вот милое, серое небо, морозящий дождик, мокрые извозчики...»* [2]. О Петербурге Лаевский думает с нежностью, которая передаётся с помощью сочетаний *«милое небо», «морозящий дождик»*.

Надежде Фёдоровне, гражданской жене Лаевского, окружающий пейзаж наскучил не меньше, чем ему самому: *«Длинные, нестерпимо жаркие, скучные дни, прекрасные томительные вечера, душные ночи, и вся эта жизнь, когда от утра до вечера не знаешь, на что употребить ненужное время...»* [2]. Ряд прилагательных «длинные», «жаркие», «скучные», «томительные», «душные» усиливает представление о мучительной жизни героини на Кавказе.

Красивый морской вид, который открывается перед Надеждой Фёдоровной во время купания, досаждал ей: *«Ей были видны море до горизонта, пароходы, люди на берегу, город, и всё это вместе со зном и прозрачными нежными волнами раздражало ее и шептало ей, что надо жить, жить...»* [2]. Жизнь на Кавказе представлялась ей иначе, до того как она переехала туда: *«Когда она ехала на Кавказ, ей казалось, что она в первый же день найдет здесь укромный уголок на берегу, уютный садик с тенью, птицами и ручьями, где можно будет садить цветы и овощи, разводить уток и кур, принимать соседей, лечить бедных мужиков и раздавать им книжки»* [2].

Не случайно сказано, что Надежда Фёдоровна мечтала об уютном саде. С самого раннего периода образ сад в творчестве А.П. Чехова является проявлением красоты, человеческого труда и человечности. По мнению С.Н. Черепановой, сад – воплощение идеи гармонии и символ преемственности поколений [6, с. 304]. Этот уютный уголок нужно создавать, работать над ним, а героиня только мечтала, но не представляла, что нужно будет что-то делать. Поэтому, когда иллюзии рассеялись, Надежда Фёдоровна чувствует себя в чужой и одинокой. Оказалась, что *«Кавказ — это лысые горы, леса и громадные долины, где надо долго выбирать, хлопотать, строиться, и что никаких тут соседей нет, и очень жарко, и могут ограбить»* [2].

Самойленко, в отличие от Лаевского и Надежды Фёдоровны, находится здесь на своём месте. Окружающая обстановка ему приятна: *«Не поворачивая головы, он поглядывал по сторонам и находил, что бульвар вполне благоустроен, что молодые кипарисы, эвкалипты и некрасивые, худосочные пальмы очень красивы и будут со временем давать широкую тень, что черкесы честный и гостеприимный народ»* [2]. Даже несовершенства, в частности «некрасивые, худосочные пальмы», представлены Самойленко в выгодном свете. В данном фрагменте мы наблюдаем использование автором такой фигуру речи, как оксюморон – *«некрасивые пальмы очень красивы»* [2].

Примечательно, что Самойленко решительно не понимает, почему Лаевскому не нравится Кавказ: *«Странно, что Кавказ Лаевскому не нравится, — думал он, — очень странно»* [2].

Природные описания в повести показаны также от лица дьякона Победова. Пейзаж чаще всего сопутствует размышлениям героя, представляя собой его внутренний монолог. Природа – это пространство, где раскрываются эстетические взгляды дьякона: *«Боже мой, как хорошо! – подумал он. – Люди, камни, огонь, сумерки, уродливое дерево – ничего больше, но как хорошо!»* [2]. Окружающий пейзаж особым образом влияет на дьякона во время пикника. Герой погружается в мечты о том, что будет с ним через десять лет, как его посвятят в архимандриты, а затем в архиереи.

Примечательно, что одно и то же место возбуждает у дьякона совершенно разные мысли. Если во время пикника он охвачен мечтами о будущем, то в ожидании предстоящей дуэли Лаевского и фон Корена герой рефлексивует, анализируя собственную жизнь.

*«Открылась долина Желтой речки. От дождя речка стала шире и злее, и уж она не ворчала, как прежде, а ревела. Начинаясь рассвет. Серое тусклое*

*утро, и облака, бежавшие на запад, чтобы догнать грозовую тучу, и горы, опоясанные туманом, и мокрые деревья — всё показалось дьякону некрасивым и сердитым»* [2]. Серое утро метафорически соотносится чувствами задумчивости и волнения, которые в данный момент испытывает дьякон.

Обратим внимание на приёмы, употреблённые автором для описания пейзажа в этом эпизоде. Используя олицетворение *«речка стала шире и злее... не ворчала,... а ревела»* и метафору *«облака, бежавшие на запад»* А.П. Чехов изображает объекты природы живыми существами, которые способны двигаться и издавать звуки. Эпитеты *«серое тусклое утро», «грозовая туча», «мокрые деревья»* усиливают ощущение мрачности и удрученности.

Состояние природы нередко полностью передаёт обстановку в жизни героев. Так, в ту роковую ночь перед дуэлью, когда Лаевский видит Надежду Фёдоровну с другим, на город обрушивается сильная гроза: *«Во всех трех окнах ярко блеснула молния, и вслед за этим раздался оглушительный, раскатистый удар грома, сначала глухой, а потом грохочущий и с треском, и такой сильный, что зазвенели в окнах стекла <...> На дворе была сильная, красивая гроза»* [2].

Эпитеты *«оглушительный», «раскатистый», «грохочущий»* говорят о могущественности природы. В этом описании опорным словом становится сила (сильный гром, сильная гроза). Природа показана как неукротимое, неуправляемое стихийное явление, неподвластное человеку.

Гроза заставляет Лаевского вспомнить детские годы, как он, будучи ребенком, во время грозы выбегал в сад, как испытывал страх и начинал молиться, когда слышал раскаты грома. Герой понимает, что в те моменты он был по-настоящему счастлив. Как говорилось ранее, образ сада в произведениях А.П. Чехова является олицетворением человеческой души. Поэтому после воспоминаний Лаевского следуют его размышления над собственной жизнью.

В «Дуэли» помимо описаний состояния атмосферы, морских пейзажей, имеются картины Кавказских гор, могущество и неподвластность которых нередко наводит ужас и страх. Так, например, во время пикника героев окружают гигантские горы: *«Со всех сторон, куда ни помотришь, громоздились и надвигались горы, и быстро, быстро со стороны духана и темного кипариса набегала вечерняя тень, и от этого узкая, кривая долина Черной речки становилась уже, а горы выше»* [2]. Поэтому первоначально у персонажей повести даже возникают опасения, что они больше никогда оттуда не выберутся.

Также можно вспомнить описание самой дороги на пикник: *«Из дамского экипажа слышались крики ужаса и восторга. Экипажи ехали по дороге, прорытой в совершенно отвесном скалистом берегу, и всем казалось, <...> что сейчас экипажи свалятся в пропасть. Направо расстилалось море, налево — была неровная коричневая стена с черными пятнами, красными жилами и ползучими корневищами, а сверху, нагнувшись, точно со страхом и любопытством, смотрели вниз кудрявые хвои»* [2].

Горы и их растительность подобны живым существам. Мы видим *«красные жилы»*, которые, будто кровеносные сосуды, выступают наружу. А деревья, словно пытливые наблюдатели, следят за происходящим.

Помимо этого в приведённом выше фрагменте затрагивается тема человека, находящегося над пропастью. Данный мотив возникает в произведении еще раз, когда Лаевский вспоминает дорогу на дуэль (*«как жутко ему было ехать на рассвете, когда дорога, скалы и горы были мокры и темны и неизвестное будущее представлялось страшным, как пропасть, у которой не видно дна»*) [2]. Герой метафорически находился над пропастью. Неясное будущее пугало его. Можно провести параллель, вспомнив, что ранее жизнь на Кавказе представлялась Лаевскому колодцем, на дне которого он томился. Как видим, в произведении прослеживаются мотивы жизни-колодца, жизни-пропасти, говорящие о непредсказуемости и в то же время обречённости человеческой судьбы.

После дуэли Лаевский смотрит на всё совершенно другими глазами. Прежде знакомый окружающий мир был для него нов и вызывал детский восторг. Хотя совсем недавно герой не одобрял поведение Самойленко, любующегося окружающими пейзажами. *«Восторгаться постоянно природой — это значит показывать скудость своего воображения»* [2] - утверждал Лаевский.

Отметим, что после дуэли природа меняется вместе с героем. Сырость и темнота сменяются блеском солнечных лучей. Дождевые капли становятся подобны алмазам (*«дождевые капли, висевшие на траве и на камнях, сверкали от солнца, как алмазы»*) [2]. А природа, как и Лаевский, была счастлива (*«природа радостно улыбалась»*) [2].

Примечательно, что на поляне перед дуэлью герои наблюдают за двумя зелёными лучами восходящего солнца: *«На востоке из-за гор вытянулись два зеленых луча, и это, в самом деле, было красиво»* [2]. Данное явление считается достаточно редким. Природа словно предвещает благополучный исход предстоящих событий.

Подводя итог, можно сказать, что пейзаж и образы природы играют особую роль в повести А.П. Чехова «Дуэль». Между миром человека и природой существует тесная эмоциональная связь. Пейзаж помогает раскрыть душевное состояние персонажей, он очень точно оттеняет различные перемены в настроении героев. Происходящие события всегда сопровождаются изменениями в природе. Но пейзаж в повести является не только одним из важнейших элементов психологического анализа, как выяснилось, он также может нести философский подтекст.

### Список литературы

1. Линков, В.Я. Художественный мир прозы А.П. Чехова / В.Я. Линков. - М.: Изд-во МГУ, 1982. – 128 с.
2. Чехов, А.П. Дуэль // Интернет-библиотека Алексея Комарова [Электронный ресурс] // Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/1339/p.1/index.html>
3. Чудаков, А.П. Поэтика Чехова. Мир Чехова: возникновение и утверждение / А. П. Чудаков. — СПб.: Азбука, 2016. — 701 с.
4. Фрайзе М. Событийность в художественной прозе: типология её разновидностей и её отношение к эстетической функции литературы // [Петербургский сборник. Вып. 5.] Событие и событийность: Сб. статей. — М.: Издательство Кулагиной — Intrada, 2010. — С. 37—57
5. Власов, А.С. ". . . и дух Божий носился над водою" (символика моря в повести А.П. Чехова "Дуэль") [Электронный ресурс] // Вестник КГУ. 2018. №3. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/i-duh-bozhiy-nosilsya-nad-vodoyu-simvolika-morya-v-povesti-a-p-chehova-duel> (15.12.2021).
6. Черепанова, С.Н. Образ сада в повести А.П. Чехова «Драма на охоте» // Мировая литература глазами современной молодежи: сборник материалов Международной студенческой научно-практической конференции, 2016. — С.303-307.

**СЕКЦИЯ  
МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА.  
ЛИТЕРАТУРА ОТДЕЛЬНЫХ  
СТРАН И НАРОДОВ**

## МОТИВ РУСАЛКИ В РУМЫНСКОЙ И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Табурчану Полина Григорьевна  
доктор филологических наук ТГУ, РМ

**Аннотация:** В данной статье рассматривается мотив русалки («водяной девы») в румынской и русской литературе. В результате исследования выявлено, что данный мотив имеет определённую традицию в литературе, отмечается многоликость данного образа в произведениях писателей.

**Ключевые слова:** мотив, традиция, фантастика, соблазнительность, эротичность, водный, русалка, персонаж, мифология.

## THE MERMAID MOTIVE IN THE ROMANIAN AND RUSSIAN LITERATURE

Taburceanu Polina

**Abstract:** The reason of the woman-fish has a long tradition in the Romanian and Russian art and literature. This motif proves surprisingly loaded meanings and sirens are multifaceted beings interpreted in different ways.

**Key words:** motif, tradition, fabulous, seductive, erotic, aquatic, mermaid, character, mythology.

The mermaid is one of the most popular characters in the popular mythology mentioned since antiquity in several cultures. According to the Explanatory Dictionary of the Romanian Language, the mermaid is "a fabulous creature with the appearance of a woman, with bird legs and wings, later with a fish tail, which, through its songs, lures ships to dangerous places, where they found their death" [2, pp. 993]. The mermaids are first mentioned in ancient Greece by Homer in the poem *Odyssey*, but are not physically described. The episode in which Odysseus resists their song about the mast of the ship is not very widely interpreted: first you will arrive at mermaids, / The sweet song hears them, it does not return home forever..." [3, pp. 125-126]. Thus, Homer's followers circulated various opinions: some authors (Pythagoras, Plato) refer to the magic of mermaid music, which reflects, or even is, the music of spheres. Cicero and the Stoics emphasized the

attractiveness of the knowledge and wisdom promised by the song of the mermaids, and in satirical literature and ancient comedy, mermaids appear as creatures that seduce with worldly pleasures such as erotic ones. We can also mention the legends that describe the unhappiness of the mermaids who participated in musical "competitions" with Orpheus (*Argonautica*) or the Muses and committed suicide by the sadness of defeat. The Latin writer Ovid in *Metamorphoses* proposes a new legend, according to which the mermaids were the companions of Proserpine, transformed by Demeter into human-faced birds, condemned to fly in search of their mistress in Hell. In parallel with the literary tradition, however, various popular variants about mermaids circulated.

The mermaid in the first Christian centuries is seen as a symbol of the dangers of heresy and secular culture, and in the late Middle Ages it illustrates earthly temptations in general, especially those of the body, becoming a symbol of temptation, deadly seduction and represents the demonic part of woman. In the VII-X centuries in the popular tradition, but also in the literary one, the transition is made from mermaid-bird to mermaid-fish, but until the late Middle Ages the two types coexist. The mermaid has several functions: it can represent an image of vice, a zoological curiosity, but at the same time in many peoples it also appears as a being that can protect the house from the forces of evil. "In the traditional imagination, what has been perpetuated from the myth of mermaids is the symbolism of mortal seduction" [1, p. 837].

A study elaborated by Vasile Lovinescu investigates a series of Romanian folk works. Namely, he relates the fact that whenever a pond, a lake or other stagnant water is described, which represents "Raw Material, in its aspect of Potentiality, especially when something is fished or appears on the surface: fish, dragon, fairy, mermaid" [4, 68]. The fairy tales analyzed by the researcher also talk about *lostrita*. He writes about the fact that the fairy tale *Lostrita (mermaid)* was collected in the village of Baia by Nicolae Labiș, who, at the urging of his Romanian language teacher from high school, Vasile Popa, collected folk material. "The fairy tale has the title *Lostrita*. It is the name of a fish from the salmon family, meaning "solomonian" (salmonid - family of predatory fish that includes trout, grayling; solomonian - witchcraft, charm) through the generally adopted symbolism of verbal coincidences. It is found only in the Bistrița river" [4, p. 48].

The character of the fairy tale *Ion Cel Adus de peste Lumi* (the Brought from All Over the World) is a handsome young man, handsome for thirty years. He does not know his parents, because as a child he was brought by the waters of the river to a



tree at the gates of a monastery, where he was raised. In a dream a sawdust appears to him: "When I pulled on the stocking," said Ion, "I froze: a large sawdust, with shiny scales, here and there with precious stones on it, was looking at me with human eyes." he asks the hero to let him go to the pond near the mountain with the crystal waters, because he got lost and Ion, merciful by nature, fulfills his wish, and the little girl tells him how to find his parents. But Ion the Brought from All Over the World does not recognize his parents and unknowingly kills his father, and later marries his mother. In an esoteric interpretation, the tragic story of a woman is quoted, who finds out about sin on Saint Elijah's day and throws herself into the well, turns into a lost woman, and Ion the Brought from All Over the World took his bag, followed the path of exile and disappeared without a trace.

Vasile Voiculescu from professor Vasile Popa also obtained the text of a folk poem, entitled *Lostrița*, an enchantment of easy making. This song was intended to untie the woman who gave birth to a baby as quickly and better as possible. Birth in ancient times was a rite, and enchantment was enchanted by the midwife during birth. "Once upon a time / A gold dust / Chicata / In salt water / In muddy water / Muddy mud, / Dark water / Surrounded by rocks." The wet and dark lake is the woman's womb, and *lostrița* (mermaid) means in this song the baby. „But how did he escape / From the salt lake, / With lying waters / The silver polisher, / And our Mary / To escape, to give birth / To show the baby / On clean shores / Alive and healthy / As from Christ”. This symbol of the baby litter is original in Romanian folklore, but in such a way it is not approached in a literary work.

In Romanian mythology, *Știma Apei* also appears - a primitive divinity of fresh waters, on whose benevolence the aquatic stability depends - it can cause both large floods and drought. Named in Bucovina "*Femeia Gârlei*", and in the Apuseni Mountains "*Vâlva Apei*", she can look like a woman with long hair and seductive eyes, who attracts young men to drown them. In the cult literature, representations of the water storm are found in the creations of Mihail Sadoveanu (Lake Fairy), Cezar Petrescu (Aranca, the lake storm). The same aquatic fascination is found in *Lostrița* by Vasile Voiculescu, a fantastic story in which ancestral folk beliefs about the unnatural forces scattered in the world are narrative transfigured, thus formulating a warning about the serious consequences to which the one who is exposed, it is tempted to aspire to the absolute, the absolute symbol being, here, the lost.

*Lostrița* - predatory fish, similar to trout, with a long, almost cylindrical body, with a large mouth and strong teeth, which lives in mountain rivers. Voiculescu's character has a "sleepy head", "a squirrel's body", "golden mottled skin, with red-rust

berries, like trout" - the chromatic journey with iridescence gives the description charm. The oyster appeared three times as big, sometimes on the sand on the beach it looked like "a young lady lying in the sun on the golden sandy beach", to deceive and seduce. She can be inserted among demonic women: the attraction and eroticism emanating from this woman-fish takes the minds of the young man from the story of the Romanian writer. "The enchanted lottery has seduced many people. Skilled fishermen laid nets for her, but they fell into the nets of the enchantress, to go to the bottom forever.

*Lostrita* is presented by the author from the beginning as a fantastic character, being the fish woman, "a cunning scammer, a trap set for ignorant lads, to drown them", "damn fish", a symbol of deadly seduction. According to the literary critic Ion Rotaru, Vasile Voiculescu's originality, in *Lostrita*, lies first in the fact that the "beautiful" is a charming little fish that the hero, the young man Aliman (the name has a fairytale and ballad resonance), fell in love with death and this unnatural love seems to have been fatal to him" [5, pp. 379-380]. In turn, Aliman is also a solomonar, he knows magical practices through which fish are caught, but he fails to catch the lizard - the queen of fish. He is a handsome, energetic young man, with an unlimited will, daring, aspiring to know the secrets of elementary nature with strange appearances. The young man aims to catch the beautiful lizard, but he falls ill with love at the sight and touch of the chimera.

Aliman asks an old wizard to help him catch the lizard in exchange for renouncing God's world. After making a pact with the devil (the old wizard), Aliman saves a beautiful girl from the waters of Bistrita, but the ambiguity is more and more obvious: it would never have been wet. They also noticed that his hair was disheveled on his shoulders like strands of bald hair spread on a white sheepfold. The eyes, of golden green amber with blue hedgehogs, were large, round, but cold as glass. And the teeth, (...) white, but sharp as beasts". The appearance of the real loser on the occasion of a flood, the faces being saved by the lad who takes her to his house, where they live for a time as two happy fiancés, we do not know "whether it happens or in a dream, in the dream of the hero. Although the descriptions and, more generally, the narrative structure of the short story are kept within the limits of the real"

[p. 380]. Aliman lives happily with the girl until he thinks of marriage and mentions the church. Ilena-lostriță's mother, Bistriceanca, takes her daughter and leaves for another realm. The young man then looks for her coldly but does not find her. Later, Aliman, apparently healed by his love for the lost, marries a girl from his world, but

on the night of the wedding the lost appears (a boy had seen her on the bank of the Bistrita "out on the harbor below the coast of Hell") and the groom, forgetting all, leaving in the payment of the Lord the earthly bride and the bridegroom, he throws himself into the waves and disappears swallowed by the abyss together with the ghost of his unnatural love.

The myth of the mermaid has been updated in the Romanian literature and in *Aranca*, the esteem of the lakes by Cezar Petrescu, but his work lacks the disturbing meanings, which emerge from Vasile Voiculescu's story.

The mermaid is also one of the most popular mythological characters in Russian literature, being represented in the creation of Alexander Pushkin, Mikhail Lermontov, Nicolai Gogol, Ivan Turgenev, Anton Chekhov, Ana Ahmatova, Alexander Blok, etc. In Russian folklore the mermaid (*rusalka*) is the spirit or power of the unclean. She lures passers-by or fishermen with her charming laughter or scares them with her loud laughter. The Russian people, endowed with one of the specific features of the Slavs, namely the predominance of feeling over reason, combined with their own inclination towards mysticism, shaped the image of the Russian from their confrontation with the aquatic element.

Thus, the environment in which the *rusalka* (mermaid) is represented is an aquatic one, being often depicted in water swimming (Mikhail Lermontov), bathing, washing his clothes, or on the water's edge, combing his golden or green hair on a stone. The activities in which the Russian is caught superimpose the unreal plane over the real one, the human one over the spiritual one, erasing the boundaries between the two perceptions. Thus, these spirits can be easily confused with real characters, and therefore any attestations become uncertain, which only deepens the atmosphere of mystery, generated precisely by this visual uncertainty. *Rusalka* occupies a border position, at the boundary between the spirits of water, forest and air; she can be seen rocking in the trees (Alexander Pushkin), stealing mothers' children, attacking pregnant women or causing nightmares (Ivan Turgenev).

In the middle of the 19th century, Ivan Turgenev wrote the cycle *Stories of a Hunter* in which he addresses the fate of the Russian peasant. Turgenev's narrator's attention is always directed to the people, to those who accompany him or whom he meets on his long walks. Whether he spends the night in the attic of a haunted mill, is caught in the rain in an unknown forest, guards horses with the children of peasants, he uses every opportunity to reveal stories of incredible characters.

In *Lunca Biejei* („Бежин луг”), part of the collection, from the beginning of the story we notice a dichotomous oscillation between known and unknown, real and

imaginary that establishes the inherent presence of the fantastic. The description of nature prepares the stories of an unprecedented fantasy of the five boys: Fedia, Pavluşa, Iliuşa, Kostea and Vania. It is evening and in the light of the fire, frightening stories unfold in which the spirit of the house (domovoi), the mermaid, the unclean, the dead appear.

Kostea's story, the one with the sad and thinking look, does not leave the fantastic, but it is on the way to enter a neighboring genre, either strange or miraculous. It invokes the appearance of a mermaid, again at night, the nocturnal being tributary to the fantastic because it gives rise to dreams, fears and conspiracies. However, the experience is lived indirectly, being retold, Kostea not being the hero of the story he relates, this somewhat betraying the reader's trust but increasing that of the characters, who again do not question the veracity of the events narrated. The boy tells about Gavriila-the carpenter who is always grumpy and doesn't talk to anyone because of a mermaid. Gavriila went to the forest to pick hazelnuts, but she got lost. He walked a long way until nightfall and stopped under a tree, where he fell asleep: "And as he slept, only he heard someone shouting at him. Open your eyes - no one. She falls asleep again - shouts at him again. He looked there, he looked here - when there, right in front of him, on a branch, a rusalka: he swayed there and called him to her and he burst out laughing, laughing that he could no longer... And that was it a month, boys, if they all looked as if in the middle of the day... And Gavriila-the carpenter had frozen in fear, and she kept laughing and calling him to her like that, with her hand... And Gavriila, my brothers, was ready to go and God listened to him and made his cross" [6, p. 103]. That's how the hero was saved, but something has been grinding him ever since and he's still angry. He does not find peace, as Aliman from Vasile Voiculescu's story *Lostrîţa* is also restless.

The character of the mermaid is created based on Russian folklore, the author recounting an unusual, sensational motif - the unclean spirit. The unstable composition of this evil spirit has many correspondences in people's minds: Turgenev's rusalka is the type of demonic woman like the *lostrîţa* in Vasile Voiculescu's work.

The motif of the woman-fish has a long tradition in Romanian and Russian art and literature. This motif proves to be surprisingly loaded with meanings, and mermaids are plurivalent beings, interpreted in different ways.

**References**

1. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain. *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere.* – Iași: Polirom, 2009.
2. *Dicționarul explicativ al limbii române*, Ed. a II-a. – București: Univers Enciclopedic, 1998.
3. Homer, *Odiseea.* – Chișinău: Literatura artistică, 1979.
4. Lovinescu, Vasile. *Interpretarea ezoterică a unor basme și balade populare românești.* – București: Cartea românească, 1993.
5. Rotaru, Ion. *Comentarii și analize literare.* – București-Chișinău: Litera Internațional, 2001.
6. Turgheniev I.S. *Povestirile unui vânător.* –București: Adevărul, 2012.
7. Voiculescu, Vasile. *Iubire magică.* – București: Editura ART, 2011.

## ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИМЕН ИСТОРИЧЕСКИХ ЛИЧНОСТЕЙ В «БАБУРНОМЕ»

**Шомуродова Мохинисо Шавкатовна**

студент 3 курса

Ташкентский государственный университет  
узбекского языка и литературы

**Рузимуродова Зарина Дусмурод кизи**

студент 4 курса

Самаркандский государственный  
институт иностранных языков

**Аннотация:** Основатель династии Бабуридов, решительный шах и талантливый поэт, ученый и обладатель высокого сердца Захириддин Мухаммад Бабур в своем произведении на основе критерия художественности-битвы, длившейся 47 лет, сосредоточил свою насыщенную событиями жизнь. В частности, мемуарное, историко-художественное произведение Бабура «Бабурнома» на протяжении веков привлекало внимание мыслителей Востока и Запада. В этой статье также проводится небольшое исследование об использовании имен исторических личностей в «Бабурноме».

**Ключевые слова:** проза, мемуарное произведение, талмих, поэт, исторические имена, художественная литература.

Захириддин Мухаммед Бабур-шах и поэт, великий художник слова. Уникальные образцы творчества, подаренные Бабуром, занимают достойное место в истории узбекской литературы. "...Он был царем, украшенным различными атрибутами и наделенным похвальными качествами. Во всех этих качествах превалировали честолюбие и доброта. Никто после Амира Алишера не написал столько тюркской поэзии, сколько написал Бабур. На турецком языке есть изящная стена бенихойя. Он написал поэтическое произведение под названием «мубаййин», и этот красноречивый трактат по фикху является приемлемым для людей. Работа о тюркском арузе была закончена, и никто до сих пор не мог написать о тюркском арузе так ясно. Хазрат Эшон Ходжа посвятил Убайдуллаху «Рисолайволидийя». Его историческое произведение на

тюркском языке «Вакое у» («Бабурнома») написано очень живо, свободно, ненавязчиво и легко для понимания. Даже в музыке и других искусствах человек, равный Бабуру, не появлялся в его доме до него» [1]. 2002 № 2 (из газеты)]. «Бабурнома» - это замечательное произведение, дающее очень важную и уникальную информацию об истории, литературе, лингвистике, географии, этнографии, искусствоведении, набоботе, животном мире.

«Бабурнома» является ценным историческим источником, как художественно-научный документ, ярко отображающий развитие и упадок исторических личностей, династий, королевств, историю войн, боевых доспехов, строевых и боевых приемов, летопись межгосударственных и межплеменных отношений" [2]). В произведении отражены события восьмисот девяноста девятого – девятисот тридцать шестого годов хиджры, которые начинаются словами: «по милости Всевышнего и заступничеству Всевышнего Посланника Акрама, Владыки Вселенной, во вторник, в пятый день месяца Рамадан, в восьмьсот девяноста девятый год я стал царем Ферганской области в возрасте двенадцати лет» [3] [с. 43]. Как видно, исторической достоверностью можно насладиться уже в ранних отрывках произведения. В произведении «Бабурнома» отражены важные исторические события конца пятнадцатого и первой половины шестнадцатого веков в Хорасане, Мавераннахре, Индии и Афганистане, кроме того, в произведении собраны имена сотен исторических личностей, их внешний и внутренний мир, черты характера, которые не встречаются во многих исторических источниках. «Бабурнома» Амир Темура, Шорух Мирзо, Абусаид Мирзо, Улугбек, Хусейн Бойкаро, Мухаммед Шайбанихан, Убайдулла, Ходжа Убайдулла Ахрор, Умаршайх Мирзо, Султан Ахмад Мирзо, Султан Махмуд Мирзо, Султан Махмудхан, Ахмад Танбал, Хисравшох, Зуннун Аргун, Исмаил Сафави, Шах Тахмасп, Абулмакорим, Ходжа Мавлонойи Кази, Бадиуззамон Мирзо, Абдуллатиф Мирзо, Раана Сангхаа, которые представляют важную историческую информацию о шахах и принцах, амирах и Беках, пир-Муршидах, очень ценны [2]. Соответственно, желательно изучить имена исторических личностей в произведении, разделив их на несколько групп:

- имена правителей и чиновников;
- имена поэтов и творцов;
- женские имена.

В произведении говорится о рождении и потомстве отца Бабура Умаршейха Мирзы: “он был в Самарканде восьмьсот шестьдесят лет.

Султан был четвертым сыном Абусаида Мирзы. Султан Ахмад Мирзо, Султан Мухаммед Мирзо Султан Махмуд мирзодин был младшим. Султан Абусаид Мирзо был сыном султана Мухаммадмирзо. Султан Мухаммед Мирзо был сыном Мирон-Шаха Мирзы. Мироншах был третьим сыном Мирзо Темурбека. Умаршайх Мирзо-младший из Джахангира Мирзода. Шорухмирзодин был великим " [4]. [Стр. 9]. Автор пишет о характере Мирзы, прежде всего, о том, что он был человеком с чистой верой, стремившимся к исполнению Сунны ислама: "ханафитская секта, человек с чистой верой, растаял, не оставлял намаза в течение пяти дней, завершил свои мучения в течение всей жизни, много читал. Хазрат Ходжа имел волю к Убайдулле, его собеседником был бисер Мушарраф. Хазрат Ходжа также растил детей " [4]. [С. 10] отмечает, что Мирза много читал "хамсу" Низами Гянджеви и Амира Хисрави Дехлави, "Шоному" Фирдавси, сам обладал поэтическим талантом, но не стремился писать стихи. Привлекает внимание читателя и тот факт, что умаршейх Мирза был справедливым правителем. По его словам, караван из тысячи голов крупного рогатого скота, прибывающий из Китая, был застигнут снегом в глубине гор на восточной стороне Андижана, и только два человека смогли спастись. Узнав об этом, правитель Омаршейх Мирзо отправил своих людей, собрал все вещи каравана и, несмотря на отсутствие в то время преемников каравана, через год или два нашел и привез наследников из Самарканда и Хорасана и благополучно передал товары. В произведении также приводятся дети Умаршайха Мирзы, о которых написано: "потомство: три сына, пять дочерей мирзодина остались. Старший из сыновей Бори-Захириддин Мухаммад Бабур, а мать-КутлугНигерханым. Другим углом был ДжахангирМирзо, мендин был на два года моложе, его мать была окружным Бекон монголов, Фатима Султан-кавалерист. Другой угонщик был НасирМирзо, его мать была из Андижана, гунчачи, Надежда была всадницей. Мендин был на четыре года моложе [4]. [Стр. 11]. Кроме того, автор приводит важные сведения о жизни отца Умаршайха Мирзы-шамхала, его сражениях и войнах, его провинциях. Заслуживает внимания и информация об эмирах умаршайха Мирзо. В частности, в произведении о Худойберди Темуртоше написано: "правитель Хири-потомок отца Окбугабека. Султан Абусаид Мирзо похоронил Джуги Мирзу в Шорохии в кабагане, а Ферганскую область передал Умаршайху Мирзе, открыв дверь этому Худайберди Темуртошу" [4]. [Стр. 15]. Худайбердитемуртош принимает участие в войне с Ибрагим-беком в окрестностях Оша и принимает мученическую смерть. Другим эмиром



умаршайха Мирзы является Хафиз Мухаммадбекдулдой. Он был сыном султана Малика Кашгари, братом Ахмеда Ходжибека, а после смерти Худайберди Темуртоша-ханом стал Мухаммедбекдулдой-ага. Еще одним эмиром был одми Ходжа Хусейнбек, который хорошо пел в базмах. Шейх Меджидбек был самым старшим Беком при Умаршайхе Мирзо.

В произведении упоминаются имена таких эмиров и беков, как Касимбеккавчин Бабокули, Алибек Алидусттагойи, Вайс Логари, Миргиестагойи, Али Дервеш.

В произведении мы также читаем важную информацию о правителе султана Ахмеде Мирзо. Султан Ахмад Мирзо-старший из сыновей султана Абусаида Мирзо. Мы встречаем следующую информацию о фигуре-шамаили: “высокий, коренастый, рыжий, ленивый. Его борода тает быстрее всего. У двух орехов не было бороды, у бисера хушмуховара мужик растаял. Чахорпеч, зная, что дастор умрет, сгниет и положит свою связь на бровь своего предшественника” [стр. 4.19]. Автор говорит о том, что султан Ахмед Мирза был неграмотным, который ничего не читал, несмотря на то, что вырос в городе, был прямолинеен и прост, не оценим по таланту, но был человеком справедливым. Султан Ахмед сражался четыре раза и победил три раза. Мы узнаем, что Мирза некоторое время был хокимом областей Самаркандской и Бухарской, а также Ташкентской, Шорохинской, Сайрамской, Ходжандской и Ураатепинской. Особое внимание было уделено эмирам и бекам Мирзы. Джанибекдулдой, один из эмиров султана Ахмеда Мирзы, так описывает его: “Странник-человек нравственности и характера. О чем рассказывают незнакомцы Энди. Один из улусов, будурким, является хокимом Самарканда. Узбекский идеальный мужчина бык дер сосать. Жонибекдерким: "Букамус? Если ты бык, иди и сражайся. Этот посол каждый раз музоится, не горит, борется, падает духом. Человек Марадоны " [4] Стр. 21". Одним из них был Бек Дервиш Мухаммед Тархан, который считался мутабаром при султана Ахмеде Мирзо, а другим-Бек Абдулали Тархан, которого описывали как тирана, нечестивца, жестокого и жестокого. Такие Беки султана Ахмада Мирзы, как Сайид Юсуф, Дервишбек, Мухаммед Меджид, Боки Тархан, Кульмухамед Бугдокавчин, Абдулкарим Ашрит уйгур, упоминаются в родословных и характеристиках. Бабур Мирзо пишет, что образованный и предприимчивый Бек Мухаммад Меджид Тархан во второй и третий раз получил Самарканд и сам оказал ему хорошее внимание.

Еще один правитель-третий сын Абусаида Мирзы, султан Махмуд Мирза, родившийся у султана Ахмада Мирзы. Султан Махмуд описывается как невысокий, с редкой бородой, толстый, скромный человек. Говоря о характере Мирзы, он отмечает, что он не совершает намазов, у него очень хорошие способности к порядку и управлению, он хорошо разбирается в науке счета. Бабур особо подчеркивает талант султана Махмуда к творчеству, а не только как правителя. "Таби был Назми, Девон был в порядке, Вале стихотворение бисер был медленным и медленным. Андок сказал, что он не сказал, Кто сказал стихотворение " [4] [Стр. 26]. Бабур рассказывает, что он-человек дурной веры, вокруг которого собирается куча жаворонков и жаворонков, совершает дурные и некрасивые поступки на глазах у девона и толпы. Султан Махмуд дважды сражался в рядах. В обоих случаях Султан Хусейн столкнулся с Бойкаро, оба раза потерпев поражение. В "бабурное " о потомках султана Махмуда написано:" было пять сыновей, одиннадцать дочерей. Старшим из сыновей Бори был султан МаусудМирзо. Его мать была дочерью мир БузургаТермизи. Другим вором был БайсунгарМирзо. Его матерью была Пашабег. Еще одним сыном был Султан Али Мирзо. Мать его была Зухрабеги ага, узб., ГУМа. Еще одним сыном был султан Хусейн Мирзо. Его мать, Хонзодабегим, была внучкой мир Бузурга. Мирзо ушел из жизни в тринадцать лет благодаря Тенгри. Еще одним похитителем был султан ВайсМирзо. Его мать была дочерью Юнус-Хана, а сестра моей матери-Султан Нигорханим" [4]. [Стр. 27]. В "бабурное" упоминаются Хисравшах из Умаров султана Махмуда из кипчаков Туркестана, посол Пирмухаммад Буга кавчин, вступивший в кулачный бой с султаном АбусаидомМирзо во время войны с хазарами у Балхских ворот, Валибек, который был виновен в поражении верблюдов султана Махмуда Мирзо и убийстве БайсункараМирзо, а также Махмуд барлос и шейх Абдулла барлос.

Бабур Мирзо также пишет о втором сыне султана Махмуда, БайсункареМирзо, много подробных сведений: "он был молодым человеком из Великого козлука, кубинского узлука, среднего роста, туркменского происхождения, малохаата. Адолатпеша и одми и свист он и добродетель были царями" [4]. [С. 63]. Бабур пишет, что БойсункарМирзо дважды строился и сражался. Однажды султан воюет с Махмуд-Ханом и отрубает голову трем-четырем тысячам монголов. В другой раз он потерпел поражение в битве с СултаналиМирзо в Бухаре.

Захириддин Мухаммад Бабур в своем труде с почтением пишет о правителе Хорасана ХусеймеБойкаро: "Шуджа был он и храбрый человек. Те, у

кого есть меч, но у всех есть меч. Никто из потомков темурбека не был известен, так как султан Хусейн Мирза разбил его мечом. Таби был Назми. Девон тоже был в порядке. Турецкий айтур был. Его прозвище было "Хусейн". Некоторые байты не так уж плохи, Вале Мирзо полностью взвешен " [4]. [С. 147-148]. Бабур оценивает время Хусейна Мирзы как прекрасное время. Автор также говорит, что у султана Хусейна были интересные привычки, такие как маленькие бараны, Голуби, голуби, петушинные бои. У Хусейна Мирзы осталось четырнадцать сыновей и одиннадцать дочерей, старшим из сыновей был Бадиуззаман Мирзо. Он также пишет о своих сыновьях, таких как Шах Гариб Мирзо (его отец казнил его), Музаффар Мирзо, Абулмухсин Мирзо, Кепак Мирзо, Абутуроб Мирзо, Мухаммед Хусейн Мирзо, Фаридун Хусейн Мирзо, Хайдар Мирзо, Мухаммед Маусум Мирзо, Фаррух Хусейн Мирзо, Ибрагим Хусейн Мирзо, ибн Хусейн Мирзо, а также об их характере и других особенностях. В "Бабурноме" Хусейн описывает таких эмиров-Беков Бойкаро, как Мухаммед Бурундук барлос, Музаффарбарлос, Ахмад Таваккул, Алишербек Навои, Хасан Шейх Темур, Нуэнбек, Джахангирбарлос, Ахмад Али фарси, Абдухоликбек, Ибрагим дулдой, Зуннун Аргун. Среди них с особой любовью и уважением отзывается Алишер Навои: "беги, а не мусахиби, который в детстве был хаммаком... кто прощал Бану Навои, тот умирал, мало кто умирал" [4]. - С. 154.

Бабур Мирзо также упоминает о своем деде Юнусхане, подчеркивая, что он является потомком Чингисхана, второго сына Чингисхана, и перечисляет свою родословную до Чингисхана: "Юнусхан ибн Увайсхан ибн Шералиевич ибн Мухаммадхан ибн ХизрХоджахан ибн Туглуктемурхан ибн ЭсанБугахан ибн Дувахан ибн Барокхан ибн Есун Тува ибн Мутугон ибн Чигатайхан ибн Чингисхан"[4]. Стр. 12].

В "Бабурноме" наряду с именами правителей и чиновников, Амир-Беков, дается обширная информация о поэтах-творцах. В работе приводятся имена около пятидесяти поэтов, анализируются или оцениваются продукты их творчества"[2. ziuouz.com]. в частности, упоминаются имена Алишера Навои, Камалиддина Бинайи, Абдурахмана Джами, Бадриддина Хилали, Вафои, Хусейна Гозургахи, Мухаммада Салиха, Хасана Якуба, Абдулло Хотифи, мира Муртоза, Амира Шейхима Сухайли, Хандамира, Асириддина Ахсикати, Байрамхана, Ахмада Ходжибека, мир Хусейна Муаммои и многих других тюркских и персидских писателей.

Под псевдонимом "Вафой" Ахмад Ходжибек служил при султани Ахмеди Мирзо. Дефон также приводит такой персидский байт создателя этого свистка:

Mastam, ey muhtasib, imro'z zi man dast bidor,

Ihtisobam bikun on ro'z ki yobi hushyor [4. 22-bet]

(Содержание: не беспокоить меня, я пьяный мухтасиб, пьяный сегодня, Делай, как хочешь, день, когда ты допрашиваешь меня) [3. С. 58]

Талантливый, чеченский, искренний Бек Хасан Якуб также цитируется байт, написанный на персидском языке:

Bozo oy, ey humoyki, beto'tii xatat,

Nazdik shud ki, zog' barad ustuxoni man [4. 16-bet]

(Содержание: Вернись, о Хумой, держись без перьев,

Привет, моя кость была взята вороной) [3. С. 52]

Бабур особо выделяет личность поэта Бинои: "всегда касида и Газель были Бабуром. Навода привязал к моей лошади Амал. Рубио рассказал на этой неделе:

Ne g'alla maro kazu tavonam no'shid,

Ne muhmali g'alla to tavonam po'shid.

Onro kin a ho'rdanasatu ne po'shidan,

Dar ilm-u hunar kujo tavonad ko'shid [4. 78-bet]

(Содержание: у меня нет ни хлеба, ни зерна, чтобы есть и пить,

От безденежья нет ни одежды, ни тюрбана.

Что я ел и пил и носил,

Как сказать: у меня есть голова, полная вдохновения?) [3. С. 106]

Бабур также приводит тюркский рубаи Ходжи АбулбаракаФираки, поэта, прибывшего в Самарканд из Шахрисабза:

Bu javrki qildi davr so'rug'usdur,

Sultoni karam bu uzrni qo'lg'usidur.

To'kulgan agarchi to'lmasa, ey soqiy,

To'kulgonimiz bu davrada to'lg'usidur [4. 79-bet]

Бабур и его люди поднимаются на перевал Хубен и видят звезду Сухайла.

Тогда Боки Чагони читает следующий байт:

Tu Suhayli, to kujo tobi-yu kujo tali' shavi,

Chashmi tu bar har ki meaftad nishoni davlat ast [4. 114-стр]

(Содержание: Где ты Сухайл, где ты сияешь, где ты сияешь),

Когда твои глаза падают на кого-либо, это цель от государства.)

[3. С. 136]

В своем произведении Бабур среди многих поэтов упоминает великого поэта Алишера Навои: "тот, у кого не было министра Алишербека, растаял. Никто не говорит так много и так хорошо, зная турецкий язык. Шесть масонских книг были назидательны, пять-в ответе "Хамса", еще одна-в ответе" логика ут-Тайр "" Лисонут-Тайр"всадник..." [4]. [С. 153]

Особое место в "бабурноме" занимают исторические женские имена. Автор упоминает жен и наложниц отца, дочерей. В частности, его мать-КутлукНигорханим. Она была второй дочерью Юнус-Хана, Султана Махмуд-хана и наложницы султана Ахмад-Хана. Бабур также пишет о бабушке – ЭсонДавлатбегим и тетях – мер Нигорханим и ХубНигорханим. "У хана было три дочери от этого ЭсанаДавлатбека. Султан АбусаидМирзо был старшим сыном султана Ахмеда Мирзы ... второй был моим волидамКутлукНигорханим ... третья дочь была ХубНигорханим, Мухаммед Хусейн Кураган был сыном, который они дали Дугласу". [4. Стр. 13] также утверждает, что мать Юнус-Хана сахибкиран была дочерью или внучкой Шейха Нуриддинбека, одного из туркменских Беков-кипчаков, которых ценил Амир Темур. Еще одной женой хана была Шахбегим, дочь Бадахшанского шаха Султанмухамеда, другой была Фатима султан ага, потомок монгольских Беков округа. О дочерях МирзоБабурМирзо пишет: Бори кызлариддин был великим Хонзодабегимом, мой Билан был великим хонзодабегимом, мендин был великим ханом на пять лет. Еще одна девочка, Мехрбонбегим, растаяла, меня на два года старше.

Еще одна девушка ШахрбонубегимЭрди, в этот раз НасирМирзо, была на девять лет моложе мендина. Другой девочкой была ЙодгорСултанбегим, мать Ага султан была кавалерийской гончей. Другой девочкой была РукияСултанбегим, а матерью МахдумСултанбегим. Каракузбегим сказал, что они оба были после смерти Мирзы". [С. 4.11-12]

Кроме того, в произведении "Бобурнома" упоминаются: Пашобегим, Султан Нигорхоним, Зухрабегим ОГА, Бикабегим, Пояндасултанбегим, Окбегим, Зайнабсултанбегим, Махдумасултанбегим, Латифбегим, Хабибасултанбегим, Робиясултанбегим (Каракоузбегим), Салихасултанбегим, Айшасултанбегим, Султанбегим, МаусумаСултанбегим, Фатима султанбегим, Байрам султан, бегимсултон, Зубайда ога, ШарибонуБегим, Хадичабегим, Опокбегим, бегисултонОгача и многие другие исторические женские имена содержат ценную информацию об их происхождении и характере.

Таким образом, свои воспоминания поэт излагает просто и красноречиво в художественном стиле. Создает четкий характер десятков исторических

личностей. Портрет, одежда, внешний вид, характер, привычки, прошлое, поколения предков упомянутых лиц описаны по одному. Это показывает, насколько талантливым был Бабур, обладавший сильной памятью и высоким сердцем. Несмотря на то, что дни Бабура, полные непрерывных испытаний, полных боев, далеких от Родины дней, когда он оплакивал Родину, остались в далекой истории, их интенсивность, дыхание нашли яркое отражение в произведении «Бабурнома».

### Список литературы

1. Мирзо Мухаммед Хайдар. Бабур-Шах (из "Тарихи Рашиди") // литература и искусство Узбекистана. 2002 № 8.
2. Вахоб Рахмонов. "Бабуршах: поэт и писатель" //ziyouz.com
3. Захириддин Мухаммад Бобур. "Бобурнома" - Т., 2017. –Б. 43
4. Захириддин Мухаммад Бобур. "Бобурнома".-Т., 1990. –Б. 9,11,12,13
5. Хайридин Султанов. "Бобурия".-Т., Восток, 1997.
6. Пиримкул Кодиров. "Звездные ночи". Т.: Молодежное издательство. 2018.

**СЕКЦИЯ  
ЛИТЕРАТУРА  
РОССИИ**

**ЭПОХИ РАЗВИТИЯ АВТОРЕФЕРЕНТНЫХ ГЕРОЕВ  
Л.Н. ТОЛСТОГО: МОЛОДОСТЬ (РОМАН «АННА КАРЕНИНА»)**

**Еремина Анастасия Игоревна**

студент

Научный руководитель: **Нагина Ксения Алексеевна**

д. филол. н., профессор

ФГБОУ ВО «Воронежский государственный университет»

**Аннотация:** Настоящая работа посвящена изучению молодости как наиболее значимой эпохи жизни автореферентных героев Л.Н. Толстого. Рассматривается принцип «диалектики души» и «модель странничества», позволяющие передать внутренний мир Константина Левина в движении и развитии.

**Ключевые слова:** автореферентный герой, роман Л.Н. Толстого «Анна Каренина», принцип «диалектики души», принцип «текучести», концепт пути.

**THE ERA OF THE DEVELOPMENT OF AUTHORIZED HEROES  
L.N. TOLSTOY: YOUTH (NOVEL «ANNA KARENINA»)**

**Eremina Anastasia Igorevna**

Scientific adviser: **Nagina Ksenia Alekseevna**

**Abstract:** This work is devoted to the study of youth as the most significant era in the life of the author's heroes of L. N. Tolstoy. The principle of «dialectics of the soul» and «model of wandering» are considered, which make it possible to convey the inner world of Konstantin Levin in movement and development.

**Key words:** self-referential hero, novel by L.N. Tolstoy «Anna Karenina», the principle of «dialectic of the soul», the principle of «fluidity», the concept of the path.

Неотъемлемыми чертами автореферентных героев Л.Н. Толстого являются нравственные метания, неприятие спокойной, безмятежной жизни, стремление изменить мир. Наряду с Дмитрием Олениным и Пьером Безуховым, осмыслить цель своего существования в эпоху молодости пытается герой романа «Анна Каренина» – Константин Левин. В его истории нашла свое



отражение важная для писателя тема поиска жизненного пути. В центре внимания Толстого находится человек, стоящий перед вечным выбором между добром и злом, жизнью и смертью, рациональным и чувственным, телесным и духовным. «Глубинный конфликт Толстого, в основе которого сознание конечности человеческого Я и бесконечности мира, становится своеобразным внутренним камертоном индивидуального стиля писателя, а жизненная позиция Левина – одним из вариантов жизненного пути (близким самому Толстому)» [5, с. 7].

Замысел романа «Анна Каренина» неоднократно менялся. В записи С.А. Толстой от 24 февраля 1870 года нашел отражение момент творческого поиска, когда писатель рядом с Анной Карениной решил поставить еще одного героя: «Теперь мне все уяснилось», – говорил он. Давно придуманный им характер из мужиков образованного человека вчера он решил сделать управляющим» [8, с. 20].

В литературоведении одним из ключевых долгое время оставался вопрос о значении образа Левина в художественной структуре романа «Анна Каренина». Е.Н. Купреянова видит в судьбах Константина Левина и Анны Карениной частное воплощение общефилософской проблемы соотношения духовного и плотского в человеке. Углубляя эту мысль, Д.В. Решетов осмысливает жизнь толстовских героев с точки зрения возможности преодоления ими эгоизма: Левин, нашедший истоки нравственности и веры в народной жизни, смог духовно преобразиться и победить эгоизм личного существования, который вверг главную героиню в пучину отчаяния и привел к трагедии.

Таким образом, художественная целостность романа определяется поиском счастья, которое пытаются обрести Анна Каренина и Константин Левин. «Но герои Толстого не знают, в чем состоит это счастье. Таким образом, все произведения Толстого начинаются в тот момент, когда герой находится на перепутье, откуда он отправляется исполнять свою миссию поиска и обретения счастья, он будет искать его в наслаждении, в материальном благополучии, в славе, в альтруизме, в любви. Он натолкнется на непреодолимое противоречие между «я» и другими и, в конце концов, ему откроется Божественное» [6, с. 67]. И Левин, и Каренина стремятся к счастью, однако понимают его по-разному и, соответственно, идут к нему разными путями, что определяет их жизненный итог. Каренина сосредотачивается на своей страсти и погружается в отчаяние и темноту, а Левин, осознав невозможность

ограниченного семейного счастья и занявшись трудом и поиском веры, приходит к свету.

Прокладывая путь духовного совершенствования своего героя, Л.Н. Толстой обращается к принципу «диалектики души», который позволяет передать внутренний мир Константина Левина в движении и развитии. Этот принцип наиболее ярко прослеживается в те моменты, когда герой ищет ответы на вопросы о смысле жизни. Писатель детально изображает движение мыслей и чувств автореферентного героя, выстраивает их последовательность. «Диалектика души» сопряжена с пониманием писателем двойственной и противоречивой природы человека, в котором непрерывно идет борьба добра и зла, любви ко всему живому и эгоизма. Подобная раздвоенность, по убеждению Толстого, связана с тем, что человек является частью двух миров: конкретно-чувственного и находящегося за пределами опытного познания, поэтому, с одной стороны, он подчинен необходимости, а с другой – непостижим и свободен от условий времени и причинности.

Л.Н. Толстой в своих произведениях использует множество форм проявления душевной жизни автореферентных героев: внутренние монологи, спонтанную реакцию на происходящее, язык чувств, текущие поэтапные изменения характера, восприятие образов природы. К разнообразным формам выражения внутренней жизни автор прибегает и при создании образа Константина Левина. Так, вспоминая, что с ним произошло в Москве, автореферентный герой думает: «Ну что же делать?.. Я не виноват. Но теперь все пойдет по-новому...» [1, с.107]. Внутренняя речь героя позволяет писателю передать глубину переживаний Левина, его сомнения и стремления.

Об особенностях характера автореферентного героя можно судить и по некоторым жестам, лаконично, но ёмко описанным Л. Н. Толстым: «Я сейчас приехал, и очень хотелось тебя видеть, – отвечал Левин, застенчиво и вместе с тем сердито и беспокойно оглядываясь вокруг» [1, с. 24]. Одно движение позволяет писателю передать «самолюбивую и озлобленную застенчивость» героя.

Доктор психологических наук И.В. Страхов отмечает: «Психологические взгляды Толстого охватывают широкий круг проблем и объединяются в единой центральной и наиболее интересующей писателя проблеме характера». Ученый точно уловил и сформулировал особенности толстовской характерологии и главное в ней – понимание текучести, переменчивости характера и в то же

время «единства и устойчивости характера в его индивидуальной определенности» [11, с. 321].

В дневнике за 19 марта 1898 год есть запись: «Одно из величайших заблуждений при суждении о человеке в том, что мы называем, определяем, человека умным, глупым, добрым, злым, сильным, слабым, а человек есть всё: все возможности, есть текучее вещество...» [7, с. 8].

Рассматривая образ Константина Левина в контексте данного суждения, необходимо отметить, что он необыкновенно сложен и многомерен. Автореферентный герой не вписывается в жесткие условия художественной модели, он становится тем, «в ком проявляются и через кого познаются законы и формы общей жизни».

С «диалектикой души» и «текучестью человека» неразрывно связаны проблема свободной воли и мотив поиска, духовного пути. Писатель, руководствуясь представлениями о том, что свободная воля является залогом непрерывного нравственного развития человека, анализирует, как он пользуется предоставленной ему свободой выбора и какие побуждения лежат в основе тех или иных поступков. Исходя из этого «диалектика души» проявляется не только в сложных и гибких взаимосвязях и переходах, но и в формировании качественно нового отношения к жизни.

«Бесконечно малый момент свободы, который предоставлен человеку в мгновение настоящего, рассматривается писателем в романе «Анна Каренина» в расширительном плане, ритм повествования как бы замедляется: предметом познания становится само сознание персонажа с учетом внешних воздействий на него. Сложные сплетения свободы и необходимости приводят к органическому соединению «психологического» и «эпического», т.е. нравственно-психологическое состояние героя сплетается с его действием» [12, с. 234]. В сюжете судьбы Левина художественное время чрезвычайно удлиняется. Замедленность внешнего действия обусловлена направленностью автора на воспроизведение мыслей автореферентного героя, на его напряженную концентрацию на своем внутреннем состоянии. Время духовного поиска становится растянутым, наполненным нравственными терзаниями, сомнениями и открытиями.

Естественная потребность быть счастливым заставляет Константина Левина, как и многих героев Л.Н. Толстого, разбираясь в хитросплетениях и противоречиях судьбы, мучительно искать любовь и Бога. На этом сложном пути он является таким же странником, каким был Дмитрий Оленин или Пьер

Безухов. В работе Е.В. Фаленковой «Стратегия пути» странника как модель духовного развития человека в творчестве позднего Л.Н. Толстого» дана «модель странничества», включающая три последовательных этапа пути, ведущих к духовному восхождению героя. Накладывая данную модель на судьбу Константина Левина, можно выделить ключевые этапы, ведущие к духовному восхождению автореферентного героя: «уход», «преображение» и «воскресение».

Левин идет к обретению счастья через взлеты, падения и осознание совершенных ошибок. Знаковыми в этом плане становятся его отношения со старшим братом Николаем, промотавшим все свои деньги и поссорившимся с Сергеем и Константином. Занятый мыслями о женитьбе, автореферентный герой чувствует, что в его душе борются два желания: «забыть теперь о несчастном брате и сознание того, что это будет дурно» [1, с. 35]. Левин понимает, что его слабость непростительна, поэтому в разговоре со Степаном Аркадьевичем замечает: «Я так счастлив, что даже гадок стал; я все забыл... Я нынче узнал, что брат Николай... знаешь, он тут... я и про него забыл» [1, с. 47].

После отказа Кити автореферентный герой, чувствуя себя отвергнутым и униженным, предается грустным размышлениям, на фоне которых мысли о «блудном» брате приобретают иной характер: «Кто я? И что я? Ничтожный человек, никому и ни для кого не нужный. И он вспомнил о брате Николае и с радостью остановился на этом воспоминании» [1, с. 95]. Боль от крушения иллюзий становится для Левина школой любви. Непонятый и нелюбимый, Николай пришел к выводу, что «все на свете дурно и гадко», Константин, испытавший муки разочарования, считает своим долгом переубедить брата: «Все выскажу ему, все заставлю его высказать и покажу ему, что я люблю и потому понимаю его» [1, с. 96]. Примирение со старшим братом становится первым шагом на долгом пути духовного восхождения автореферентного героя.

Невозможность личного счастья, каким оно представлялось герою изначально, побуждает Константина Левина к «уходу», который связан не столько с его возвращением из Москвы в деревню, сколько со стремлением кардинально изменить свою жизнь, расставшись со всеми прежними надеждами и желаниями. Л.Н. Толстой делает акцент на том, что Левин чувствует себя внутренне свободным и обладающим правом творить свою судьбу: «Это вздор, что не допустит жизнь, что прошедшее не допустит. Надо биться, чтобы лучше, гораздо лучше жить...» [1, с. 107]. Именно свободная

воля, осознание того, что он творец своей судьбы, позволяет ему, представителю дворянской среды, размышлять о путях вхождения в крестьянскую трудовую жизнь. Труд на земле позволяет Константину Левину почувствовать «себя собой» и осознать, что счастье не сводится к личной жизни, потому что вокруг кипит жизнь народа, к которой он чувствует себя причастным.

Вторым этапом духовного восхождения героя на пути к любви и счастью становится «преображение», связанное с попыткой разобраться в себе, сделать свою жизнь осмысленной. Этот этап длительный и тернистый, полный озарений и разочарований. Через «деревенские главы» сюжетной линии Левина проходит мотив поиска. Автореферентный герой с невероятным упорством занимается хозяйственной деятельностью, пытается найти эффективные идеи для развития деревни, которая становится для него местом «жизни, то есть радостей, страданий, труда». Левин полон надежд: отказавшись от любви к Кити, он считает, что счастье можно найти в управлении имением, в написании книги, в работе на лугу и в поле. Однако роль хозяина или писателя не может дать Левину «блаженного спокойствия», так как он не понимает своего назначения. Герой не может гармонично совместить в своем сознании любовь к жене и труд, одно для него исключает другое. «Задача Левина в романе – осознать, что его «понятие о женитьбе» как «о главном деле жизни, от которого зависело все его счастье» так же неверно, как и убеждение в том, что судьба хозяина или писателя, работа может принести ему «блаженное спокойствие». Левин не может осознать свою миссию, поскольку ложно понимает себя... Миссия обретения любви – это поиск веры, пусть даже Левин пока и не понимает этого» [6, с. 145].

Автореферентный герой не может полностью раствориться в «живой» жизни народа, почувствовать радость бытия, поэтому, когда он смотрел на веселье крестьян, ему «завидно стало за это здоровое веселье, хотелось принять участие в выражении этой радости жизни... Когда народ с песнью скрылся из вида и слуха, тяжелое чувство тоски за свое одиночество, за свою телесную праздность, за свою враждебность к этому миру охватило Левина» [1, с. 296]. Константин Дмитриевич чувствует отчужденность от мира, отсутствие полного единения со всем, что его окружает, а без этого герои Толстого не могут обрести гармонию и счастье. Левин размышляет о возможности вхождения в крестьянскую жизнь: «Иметь жену? Иметь работу и необходимость работы? Оставить Покровское? Купить землю? Приписаться в общество? Жениться на

крестьянке?» [1, с. 298]. Но в это мгновение он видит карету Кити и понимает, что «только, в этой карете... была возможность разрешения столь мучительно тяготившей его в последнее время загадки его жизни» [1, с. 299].

Герой чувствует, что любит Кити и сводит смысл своей жизни к семейному счастью. Но «миссия Левина – миссия обретения любви – снова обречена на провал, потому что он принимает индивидуальную любовь, любовь к одному человеку за свое призвание» [6, с. 147].

Вместе с вопросом об обретении любви во второй части книги перед героем встает вопрос о поиске Бога. Стоя у обедни, он почувствовал смятение чувств, так как «находился в отношении к религии, как и большинство его современников, в самом неопределенном положении. Верить он не мог, а вместе с тем он не был твердо убежден в том, чтобы все это было несправедливо. И поэтому, не будучи в состоянии верить в значительность того, что он делал, ни смотреть на это равнодушно, как на пустую формальность, во все время этого говенья он испытывал чувство неловкости и стыда, делая то, чего сам не понимает, и потому, как ему говорил внутренний голос, что-то лживое и нехорошее» [1, с. 471].

Важным моментом на пути к постижению истинной любви и Бога становится для автореферентного героя столкновение со смертью старшего брата Николая, и связанными с ней болью и страданием. Гибель брата пробуждает в душе Левина чувство ужаса от соприкосновения с чем-то необъяснимым и таинственным, но участие жены помогает ему трансформировать отчаяние в потребность «жить и любить».

Встреча с небытием и появление новой жизни, сопряженные с предельным страданием, заставляют Константина Дмитриевича задуматься о том, что крайние полюсы существования являются отверстиями, «сквозь которые можно почувствовать что-то высшее». Соприкоснувшись со смертью и рождением, Левин «ужаснулся жизни», потому что не нашел ответы на вопросы «откуда, для чего и зачем». Мышление хозяина, которое было для него раньше опорой, больше не дает ему «знания того, что ему нужно». Он пытается найти ответы на мучающие его вопросы не только в христианстве, но и в философских книгах, вспоминает свои молитвы во время родов жены, пытается прийти к вере, но каждый раз его стремления разбиваются вдребезги о рациональное восприятие реальности. В этот период жизни герой находится настолько близко к самоубийству, что прячет шнурок, чтобы не повеситься и перестает ходить с ружьем, чтобы не застрелиться. Константин Дмитриевич

переживает глубокий духовный кризис, от разрешения которого зависит его жизнь: «Без знания того, что я такое и зачем я здесь, нельзя жить. А знать я этого не могу, следовательно, нельзя жить», – говорил себе Левин» [2, с. 131].

Такие же чувства испытывал Л.Н. Толстой в начале своей семейной жизни. Писатель вспоминал, что уходил на охоту и не брал с собой патроны, боясь застрелиться, прятал от себя веревки. Он писал в «Исповеди», что пребывал в каком-то очень странном состоянии: «Я мог дышать, есть, пить, спать и не мог не дышать, не есть, не пить, не спать» [3, с. 35]. Это были духовные искания, через который Толстой пришел к осознанию смысла своего существования. Подобные переживания испытывает и автореферентный герой романа «Анна Каренина».

«Важна и последовательность глав о смерти Николая и родах Кити. «Не рождение и смерть, а смерть и рождение. Рождение и смерть – это модель существования индивидуума. Смерть и рождение – это модель бытия Универсума: вечно возрождающаяся жизнь попирает смерть... Рождение следует за смертью – так преодолевается конечность индивидуального существования и все распаивается в бесконечность бытия. Это «рифмуется» и с общим финалом романа: после смерти героини следует «ненужная», с точки зрения М. Каткова, восьмая часть о продолжающейся жизни» [9, с. 39].

Беспомощность и невозможность найти ответы на волнующие вопросы ввергает Константина Левина в уныние, для преодоления которого он совершает «путешествие открытия», уходя в поля. Именно там автореферентный герой встречает мужика Федора, который говорит, что «Фоканыч живет для души, по правде, по-Божью» [2, с. 137]. Бесхитростные слова крестьянина поражают его, словно электрическим током, он чувствует, что в этой простоте заключена истина, позволяющая бесстрашно смотреть в пропасть небытия. В душе Левина происходит обновление, он осознает, что смысл жизни заключается в отрешении от себя, в преодолении эгоизма и растворении в любви ко всему, что его окружает: «Не для нужд своих жить, а для Бога» [2, с. 138]. Автореферентный герой понимает, что истину, которую он жаждал для себя открыть, без которой не мог жить, невозможно постичь разумом: «Если добро имеет причину, оно уже не добро; если оно имеет последствие – награду» [2, с. 139]. Он осознает, что это даже не открытие, что он всегда знал это, только шел к нему не теми путями. Признание всех людей детьми Божьими наполняет душу Константина Левина радостью. Так мотив

«путаницы» сменяется мотивом «прокладывания путей», отражая идею движения вперед.

Происходит разрешение духовного кризиса, ведущее к «воскрешению» автореферентного героя, который преодолевает отчуждение с миром и осознает, что его миссия обретения любви лежит через необходимость научиться безусловно любить и безоговорочно верить. Для него, как и для самого автора, абсолютной ценностью становится любовь, которая помогает человеку вместить в свою душу весь мир. Левин находит Бога, а вместе с ним и любовь. Синонимом добра и чистоты для него явился Бог. Именно ощущение его присутствия в душе дает ему возможность делать нравственный выбор в пользу добра. «Что бы я был такое и как бы прожил свою жизнь, если бы не имел этих верований, не знал, что надо жить для Бога, а не для своих нужд? Я бы грабил, лгал, убивал. Ничего того, что составляет главные радости моей жизни, не существовало бы для меня», – размышляет Левин [2, с.140].

Финальные размышления Левина намечают его дальнейший жизненный путь, который, как маяк, освещает смысл существования: «жизнь моя теперь, вся моя жизнь, независимо от всего, что может случиться со мной, каждая минута ее – не только не бессмысленна... но имеет несомненный смысл добра, который я властен вложить в нее!» Говоря о смысле жизни и постижении счастья, Толстой противопоставляет личное благо всеобщему, считая, что между ними пролегает четкая граница. Но жизненный путь его автореферентных героев демонстрирует сложность мировоззрения писателя, так как «... для них «благо других» оказывается скрытой формой «личного блага». И как только они понимают или, по крайней мере, чувствуют это...постигают ... «благо», заключающее в себе некое новое уравнивание своего «я» и другого» [6, с. 93].

### Список литературы

1. Толстой Л.Н. Анна Каренина/ Толстой Л. Н.//Собрание сочинений в восьми томах. Т. 5,6.– Москва: Лексика, 1996. – 716 с.
2. Толстой Л.Н. Анна Каренина/ Толстой Л. Н.//Собрание сочинений в восьми томах. Т. 5,6.– Москва: Лексика, 1996. – 607 с.
3. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. т. 15. – Москва, 1913, с.5-53. – URL: <http://psylib.org.ua/books/tolst01/index.htm> (дата обращения: 14.12.2021 г.).
4. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. Том 89. Письма к В.Г. Черткову 1905—1910. – Москва:Государственное издательство



художественной литературы, 1957. – URL: <http://tolstoy.ru/online/90/89/> (дата обращения: 14.12.2021).

5. Горьковская Н.В. Художественная феноменология эмоциональной жизни в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина»: стыд и вина: автореферат дис. канд. филол. наук. – Волгоград. – 2005. – 27 с.

6. Густафсон Ричард Ф. Обитатель и Чужак. Теология и художественное творчество Льва Толстого/ Р.Ф. Густафсон. – Санкт-Петербург: Академический проект, 2003. – 480 с.

7. Лебедева, А.В. Невербально-пластический аспект в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина»: автореферат дис. канд. филол. наук. – Иваново. – 2011. – 23 с.

8. Панарина И.С. Зачем нужен Левин в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» / И.С. Панарина// Уральский филологический вестник. – 2018. – № 4. – С. 19 -32. –URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zachem-nuzhen-levin-v-romane-l-n-tolstogo-anna-karenina> (дата обращения: 14.12.2021 г.).

9. Сливицкая О.В. Об эффекте жизнеподобия в «Анне Карениной»: ритм композиции / Сливицкая О.В. // Русская литература. – 2002. – №2. – С. 28-41.

10. Фаленкова Е.В. «Стратегия пути» странника как модель духовного развития человека в творчестве позднего Л.Н. Толстого / Е.В. Фаленкова // Вестник Волгоградского государственного университета. – 2014. – № 2 (22). – С. 20-25. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/strategiya-puti-strannika-kak-model-duhovnogo-razvitiya-cheloveka-v-tvorchestve-pozdnego-l-n-tolstogo> (дата обращения: 14.12.2021 г.).

11. Черемисинова Л.И. Творчество Л.Н. Толстого в истолковании И.В. Страхова / Л.И. Черемисинова // Материалы Всероссийской научной конференции в рамках Международного научного симпозиума, посвященного 100-летию гуманитарного образования в СГУ. Под редакцией М.С. Ткачевой. – 2017. – С. 319-324.

12. Шутеева А.Ю. «Диалектика души» как отражение духовной сущности человека в романе Л.Н.Толстого «Анна Каренина» (на примере образа Константина Левина) / А.Ю. Шутеева// Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2007. – №77. – С. 233-236. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dialektika-dushi-kak-otrazhenie-duhovnoy-suschnosti-cheloveka-v-romane-l-n-tolstogo-anna-karenina-na-primere-obraza-konstantina-levina> (дата обращения: 14.12.2021 г.).

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

**ФИЛОЛОГ ГОДА 2021**

Сборник статей

Международного профессионально-исследовательского конкурса,  
состоявшегося 21 декабря 2021 г. в г. Петрозаводске.

Под общей редакцией

Ивановской И.И., Посновой М.В.,  
кандидата философских наук.

Подписано в печать 22.12.2021.

Формат 60x84 1/16. Усл. печ. л. 3,31.

МЦНП «Новая наука»

185002, г. Петрозаводск

ул. С. Ковалевской д.16Б помещ. 35

[office@sciensen.org](mailto:office@sciensen.org)

[www.sciensen.org](http://www.sciensen.org)

**НОВАЯ НАУКА**

Международный центр  
научного партнерства



**NEW SCIENCE**

International Center  
for Scientific Partnership

МЦНП «НОВАЯ НАУКА» - член Международной ассоциации издателей научной литературы  
«Publishers International Linking Association»

## ПРИГЛАШАЕМ К ПУБЛИКАЦИИ

1. **в сборниках статей Международных и  
Всероссийских научно-практических конференций**

<https://www.sciencen.org/konferencii/grafik-konferencij/>



2. **в сборниках статей Международных и  
Всероссийских научно-исследовательских,  
профессионально-исследовательских конкурсов**

[https://www.sciencen.org/novaja-nauka-konkursy/  
grafik-konkursov/](https://www.sciencen.org/novaja-nauka-konkursy/grafik-konkursov/)



3. **в составе коллективных монографий**

[https://www.sciencen.org/novaja-nauka-monografii/  
grafik-monografij/](https://www.sciencen.org/novaja-nauka-monografii/grafik-monografij/)



4. **авторских изданий**

(учебных пособий, учебников,  
методических рекомендаций, сборников статей,  
словарей, справочников, брошюр и т.п.)

<https://www.sciencen.org/avtorskie-izdaniya/apply/>



<https://www.sciencen.org/>