

Вятский государственный университет

**В Е С Т Н И К
ВЯТСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА**

Н а у ч н ы й ж у р н а л

№ 10

**Киров
2017**

Главный редактор

В. Т. Юнгблюд, доктор исторических наук, профессор,
президент Вятского государственного университета, ORCID 0000-0002-2706-3904

Заместитель главного редактора

О. А. Останина, доктор философских наук, профессор,
Вятский государственный университет, ORCID - 0000-0001-7421-0615

Заместитель главного редактора

Л. В. Калинина, доктор филологических наук, доцент,
Вятский государственный университет, ORCID 0000-0003-2271-3995

Ответственный секретарь

О. В. Байкова, доктор филологических наук, доцент, Вятский государственный университет, ORCID 0000-0002-4859-8553

Состав редакционной коллегии:

- А. А. Печенкин, доктор исторических наук, доцент, Вятский государственный университет (г. Киров);
В. И. Бакулин, доктор исторических наук, профессор, Вятский государственный университет (г. Киров);
Т. А. Закаурцева, доктор исторических наук, профессор, Дипломатическая академия МИД России (г. Москва);
Д. А. Редин, доктор исторических наук, профессор, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина (г. Екатеринбург);
Ю. А. Петров, доктор исторических наук, директор Института российской истории РАН (г. Москва);
Е. И. Пивовар, доктор исторических наук, профессор, член-корреспондент РАН, ректор Российского государственного гуманитарного университета (г. Москва);
А. А. Машковцев, доктор исторических наук, доцент, Вятский государственный университет (г. Киров), ORCID 0000-0001-8135-4043, ResearcherID Q-3185-2017;
В. А. Поздеев, доктор филологических наук, профессор, Вятский государственный университет (г. Киров), ORCID 0000-0002-2880-8162;
Е. О. Галицких, доктор педагогических наук, профессор, Вятский государственный университет (г. Киров);
О. Ю. Поляков, доктор филологических наук, профессор, Вятский государственный университет (г. Киров);
О. И. Колесникова, доктор филологических наук, профессор, Вятский государственный университет (г. Киров), ORCID 0000-0002-6159-6261;
Н. Д. Светозарова, доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Санкт-Петербургского государственного университета (г. Санкт-Петербург);
D. Stellmacher, доктор филологии, профессор, Университет имени Георга-Августа (г. Геттинген, Германия);
E. Protassova, доктор педагогических наук, профессор-адъюнкт, отделение современных языков, Хельсинкский университет (г. Хельсинки, Финляндия), ORCID 0000-0002-8271-4909;
Н. Л. Шубина, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург);
H. W. Retterath, доктор филологии, Институт этнографии немцев в Восточной Европе (г. Фрайбург, Германия);
Е. Н. Лагузова, доктор филологических наук, профессор, Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского (г. Ярославль);
М. И. Ненашев, доктор философских наук, профессор, Вятский государственный университет (г. Киров);
В. Я. Перминов, доктор философских наук, профессор, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова (г. Москва);
А. М. Дорожкин, доктор философских наук, профессор, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского (г. Нижний Новгород);
Е. С. Черепанова, доктор философских наук, профессор, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина (г. Екатеринбург);
Е. А. Счастливецова, доктор философских наук, доцент, Вятский государственный университет (г. Киров);
В. А. Кутырев, доктор философских наук, профессор, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского (г. Нижний Новгород);
Л. Т. Ретюнских, доктор философских наук, профессор, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

**Научный журнал «Вестник Вятского государственного университета»
как средство массовой информации зарегистрирован в «Роскомнадзоре»
(Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС 77-67510 от 18 октября 2016 г.)**

Учредитель журнала ФГБОУ ВО «Вятский государственный университет»

Адрес издателя/редакции: 610000, г. Киров, ул. Московская, 36,
тел. (8332) 208-964 (Научное издательство ВятГУ)

Редактор **О. И. Коробкова**
Дизайн обложки: **А. Ю. Чепурных**
Редактор выпускающий **А. Н. Петрова**

Цена свободная

*Журнал включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов,
в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций
на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук*

СОДЕРЖАНИЕ

ФИЛОСОФСКИЕ НАУКИ

<i>Ненашев М. И.</i> Повествование как временной феномен.....	5
<i>Маслов Е. С.</i> Критерии отбора материала в историческом повествовании: нарратологический аспект.....	13
<i>Шабалин В. В.</i> Исследование феномена визуальности экранного пространства в образной структуре телевизионного информационного материала.....	18

ИСТОРИЧЕСКИЕ НАУКИ И АРХЕОЛОГИЯ

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ИСТОРИЯ

<i>Машковцев А. А., Машковцева В. В.</i> Старообрядцы и западные христиане Вятской губернии на рубеже XIX-XX вв.: сравнительная характеристика социального статуса.....	25
<i>Гончаров Г. А.</i> Система подготовки призывников Красной армии накануне и в годы Великой Отечественной войны 1941-1945 гг. (на материалах Кировской области).....	35
<i>Белова Н. А.</i> Добровольная ссылка жен опальных вельмож в эпоху дворцовых переворотов.....	43
<i>Поздеев П. В.</i> Совещательные и координационные органы в сфере охраны труда в муниципальных образованиях: проблемы статуса и деятельности.....	48
<i>Гилязов З. З., Айнутдинов Р. А.</i> Татарская периодическая печать времен Первой мировой войны.....	53
<i>Касаткина Е. Б.</i> Административная ссылка жителей Кавказа в Вятскую губернию во второй половине XIX - начале XX в. как вид принудительной миграции.....	57

ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ

<i>Юнглод В. Т., Збоев А. В.</i> Роль неправительственных организаций в восточноевропейской политике США в конце 1980-х - начале 1990-х гг.....	66
<i>Сенников А. И.</i> Иракские курды в политике США в 1969-1976 гг.....	74

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

<i>Байкова О. В.</i> Интерференционные особенности в иноязычной речи немцев-билингвов на уровне просодии и интонации (экспериментально-фонетическое исследование).....	85
<i>Кондакова И. А. В.</i> фон Гумбольдт о метафоре и метонимии.....	91
<i>Обухова О. Н., Оношко В. Н., Березина Ю. В.</i> Подходы к исследованию картины мира.....	96
<i>Сатина Д. Д.</i> Структура и содержание художественного концепта game в романе Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи».....	105

РЕЦЕНЗИИ. КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

<i>Емельянов Б. В., Ионайтис О. Б.</i> «Другой» Чернышевский: версия В. К. Кантора.....	112
---	-----

CONTENTS

- Nenashev M. I.* Narrative as a temporal phenomenon
- Maslov E. S.* Criteria for the selection of material in historical narrative: the narratological aspect
- Shabalin V. V.* The Research of visual screen space in the figurative structure of TV information
- Mashkovtsev A. A., Mashkovtseva V. V.* Old Believers and Western Christians of Vyatka province at the turn of the 19th and 20th centuries: comparative characteristics of social status
- Goncharov G. A.* The system of training of recruits of the red army on the eve and during the Great Patriotic War of 1941-1945 (on the materials of the Kirov region)
- Belova N. A.* Voluntary exile of wives of disgraced nobles in the era of palace revolutions
- Pozdeev P. V.* Advisory and coordination bodies in the field of labour protection in municipalities: problems of status and activities
- Gilazev Z. Z., Ainutdinov R. A.* Tatar periodical press of the times of the First World War
- Kasatkina E. B.* Administrative exile of the Caucasus natives to the Vyatka province in the second half of the 19th - the beginning of the 20th century as a type of forced migration
- Yungblud V. T., Zboyev A. V.* The role of NGOs in the Eastern European policy of the USA in the late 1980s - early 1990s.
- Sennikov A. I.* Iraqi Kurds in U.S. policy in 1969-1976
- Baykova O. V.* Interference features in foreign language speech of bilingual Germans on the level of prosody and intonation (experimental-phonetic research)
- Kondakova I. A.* W. von Humboldt on Metaphor and Metonymy
- Satina D. D.* The structure and content of the art concept game in the novel by George. D. Salinger's "The catcher in the rye"
- Obukhova O. N., Onoshko V. N., Berezina V. Yu.* Approaches to Studying the Worldview
- Emelyanov B. V., Ionaitis O. B.* «Other» Chernyshevsky: version by V. K. Kantor

ФИЛОСОФСКИЕ НАУКИ

УДК: 7.01

Повествование как временной феномен

Ненашев М. И.

доктор философских наук, профессор кафедры культурологии и социологии, Вятский государственный университет. 610000, г. Киров, ул. Московская, 36. E-mail: mnenashev@inbox.ru

Аннотация: Обосновывается предположение, что осмысленное повествование в виде временного процесса связано с возможностью противопоставления одной части соответствующего текста другой, - подобно тому как оппозиция переднего и заднего планов в пространственных искусствах позволяет увидеть образ, воплощающий замысел художника. В связи с этим используются идеи Лотмана относительно возможности различения в структуре повествования сюжетной и бессюжетной частей и вариантов их взаимоотношения. Обращается внимание на то, что эта возможность различения и, соответственно, неразличения привносит вариативность в процесс повествования. Показывается, в частности, что известные киноверсии чеховского рассказа «Дама с собачкой» могут быть поняты в качестве такого рода возможных вариантов его прочтения.

Ключевые слова: повествование, феноменологический сдвиг, время, феномен, восприятие, вариативность.

Narrative as a temporal phenomenon

Nenashev M. I.,

doctor of Philosophical Sciences, Professor, Department of cultural studies and sociology, Vyatka State University. 36 Moskovskay str., 610000, Kirov

Abstract: Substantiates the assumption that a meaningful narrative in a temporal process is that it allows them to oppose one part of the text another, as well as displaying the foreground and background in spatial art allows you to see an image that embodies the artist's intention. In this regard, the use of the ideas of Lotman about the possibility of differences in the structure of the plot and disembodied parts and their relations. Draws attention to the fact that the possibility of such distinguishing, and therefore not distinguishing introduces variability into the process of storytelling. Shows in particular that the famous film version of the Chekhov story "The lady with the dog" can be comprehended as this kind of possible reading.

Keywords: narrative, phenomenological shift, time, phenomenon, perception, variability.

Эдмунд Гуссерль в работе «Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии» на примере восприятия белого листа бумаги вводит понятия переднего и заднего плана, или фона.

«Когда я в собственном смысле слова воспринимаю нечто, замечая его, я обращен к предмету, например к листу бумаги, я схватываю его как здесь и теперь существующее. Схватывать значит выхватывать, все воспринимание наделено неким задним планом опытного постижения. Вокруг листа бумаги лежат книги, карандаши, стоит чернильница и т. д., и все это тоже „воспринимается“ мною, все это перцептивно есть здесь, в „поле созерцания“, однако пока я обращаюсь в сторону листа бумаги, они (книги, карандаши, чернильница. - М. Н.) лишены любого, хотя бы и вторичного обращения и схватывания. Они являлись, но не были выхвачены, не были положены для себя» [1].

Очевидно, что мы имеем здесь пример так называемого феноменологического сдвига, или эпохэ, состоящего в переходе от восприятия бытия вещи вне нашего сознания к описанию акта восприятия вещи в качестве феномена [2].

Это восприятие вещи состоит в ее выхватывании из совокупности окружающих вещей, которые представляют задний план восприятия, или фон. Эти вещи тоже находятся в поле созерцания и каким-то образом воспринимаются, тем не менее в данный момент времени они находятся вне акта схватывания. Они присутствуют и, так сказать, имеются в виду, но не положены как нечто самостоятельное.

Гуссерль пишет о том, что возможны модификации в результате свободного поворота взгляда, необязательно физического, который «от листа бумаги, замеченного первым, переходит к тем предметам, какие являлись уже раньше того, следовательно, „имплицитно” уже сознавались здесь, - они-то после поворота взгляда и становятся сознаваемыми эксплицитно, воспринимаемыми „со всем вниманием” или же „отмечаемыми наряду с иным”» [3].

Таким образом, в ходе модификации внимания то, что ранее воспринималось в качестве фона, может сместиться на первый план, а то, что воспринималось в качестве вещи переднего плана, переместится в область фона. Но при всех модификациях остается в качестве некой константы факт самого различения двух планов восприятия.

Рассмотрим под этим углом зрения картину Репина «Бурлаки на Волге», которая в качестве произведения искусства, а не просто физической вещи, состоящей из рамы, холста и пятен краски определенного химического состава, тоже является феноменом. В этой картине мы можем выделить (выхватить, сказал бы Гуссерль) из всей группы бурлаков фигуру «философа» в шляпе и с трубкой, и тогда все остальные бурлаки окажутся по отношению к ней фоном. Но мы можем выхватить актом внимания трех передних бурлаков, тянущих свои лямки в полную силу, и тогда фоном окажутся остальные бурлаки вместе с нашим «философом» [4]. Можем сосредоточить свое внимание на песке под ногами бурлаков и на реке с баржой. Тогда фоном окажутся бурлаки в качестве одной слаборазличимой внутри себя массы. И снова неустранимым обстоятельством при всех модификациях нашего внимания окажется само различение переднего плана и фона в качестве неперемного условия определенности самого акта восприятия: вижу именно это на фоне вот этого!

Но обратим внимание на важную сторону дела. Для созерцания физических вещей, лежащих на столе, вполне естественными оказываются произвольные выхватывающего взгляда: белый лист бумаги, а все остальное - фон; либо книга, а все остальное, в том числе и белый лист бумаги, - фон, и т. д. При созерцании картины «Бурлаки на Волге» мы тоже можем произвольно переводить взгляд с одного на другое. Но если мы учтем, что перед нами не просто разбросанная совокупность нарисованных вещей, но произведение искусства, то есть нечто *созданное* с определенным замыслом, то произвольное превращение вот этого фрагмента в то, что находится на первом плане, а вот этих фрагментов в фон - не будет выглядеть естественным. Можно, конечно, сосредоточиться на созерцании желтого песка под ногами бурлаков или блеска реки. Но очевидно, что не эти фрагменты картины являются тем, что можно назвать *реальным* передним планом в соответствии с целью написания самой картины.

Таким образом, при переходе к созерцанию картины в качестве произведения искусства, с одной стороны, сохраняется разделение изображенного на передний план и фон, но, с другой стороны, это разделение уже не является, если так можно выразиться, переменной величиной, зависящей от нашего произвола. В противном случае перед нами окажется простая совокупность фрагментов, но исчезнет картина как изображение вот этого.

Нетрудно убедиться, что однозначное разделение на передний и задний план, или фон, - именно такое, а не иное, является характерной чертой для всех так называемых пространственных искусств, в основе которых лежит рисунок. Скульптуру Венеры Милосской мы, конечно, можем осматривать со всех сторон, причем в произвольных направлениях, но очевидно, что в качестве переднего плана выступает именно то, что мы можем созерцать, став перед скульптурой лицом к лицу.

И в архитектуре та же ситуация. При созерцании собора Нотр-Дам в Париже ничего не мешает нам сосредоточить внимание на химерах в верхней части собора, но очевидно, не ради этих химер был построен собор, и точно не они относятся к тому, что можно назвать в данном случае передним планом.

Итак, в пространственных искусствах присутствует оппозиция переднего и заднего плана, в то же время выясняется, что модификации этой оппозиции в виде произвольной перемены местами обоих планов восприятия войдут в противоречие с авторским замыслом соответствующего произведения искусства.

Теперь представим процесс повествования литературного текста, например рассказа Толстого «После бала». Непосредственно актер имеет дело с текстом, который находится перед его

глазами. И тем не менее повествуется не текст, но рассказ, записанный в виде текста. Конечно, рассказ можно исполнить, читая его просто наизусть. Но и в этом случае текст будет находиться перед мысленным взором актера. Важно то, что, с одной стороны, чтение рассказа предполагает опору на текст, но, с другой стороны, читается все-таки не текст, но рассказ в виде *временного* процесса повествования некоторого смыслового содержания. Так же как дирижер, не упуская из виду лежащую перед ним партитуру на пюпитре, играет с оркестром не партитуру, а музыкальное произведение.

Впрочем, вполне можно представить зачитывание текста в виде механического воспроизведения соответствующих звуков, однако в таком случае получим мертвое, часто просто бессмысленное чтение.

Итак, речь идет о повествовании на основе текста. При этом под повествованием мы будем понимать изображение событий, следующих друг за другом или обуславливающих друг друга *во времени* [5].

Выдвинем предположение. Переход от зачитывания текста (пусть и с так называемым «выражением») к его исполнению в виде повествования связан как минимум с *различением и противопоставлением одной части текста другой*, - подобно тому как различение переднего и заднего планов на картине позволяет увидеть образ, воплощающий замысел художника. В чем же состоит различение и противопоставление в случае повествования?

Так как речь идет о повествовании в качестве *временного процесса*, то фундаментальным выступит различение «до» и «после». Очевидно, что это должно быть такое различение, которое относится не просто к последовательности фрагментов исполняемого произведения: вот начало рассказа, а *после* исполняется (читается) следующая часть, а *после* нее - следующая часть, и так далее. Ведь начало тоже в принципе можно дробить на фрагменты «до» и «после», а эти фрагменты снова дробить аналогичным образом. То же самое можно сказать и о других частях произведения.

Чтобы не попасть в ловушку дурной бесконечности разнообразных «до» и «после», повествование должно различить (выделить) некое *особое событие* в повествуемом, которое более или менее однозначно разделило бы произведение всего на *две* части. Это событие, следовательно, не просто должно стоять в ряду других событий (по принципу - вот еще одно событие), оно должно заключать в себе некое особое содержание, выделяющее его из других событий, каждое из которых ведь тоже имеет свое определенное содержание. Это особое содержание, чтобы не являться просто еще одним содержанием наряду с другими содержаниями, должно состоять в акте *переистолкования* всего того, что происходило «до», и превратить все, что произойдет «после», в цепь событий с иным отчетом времени. Речь идет об особом акте сознания со стороны хотя бы одного из действующих лиц произведения, разделяющем все повествование на две разные по смыслу части.

Но ведь и в живописи деление на передний и задний план тоже есть не что иное, как акт сознания. В чисто физическом плане, как было уже указано, мы можем свободно (произвольно) переводить взгляд с одного на другое, а это значит, что различение в картине переднего и заднего плана привносится актом сознательного противопоставления того и другого. И вот этот акт противопоставления превращает нарисованное в картину.

Так как речь идет все же о повествовании, то есть изображении следующих друг за другом во времени событий, то акт переистолкования со стороны действующего лица всего, что было «до», *может быть не выделен* в качестве особого события среди других событий. И тогда произведение выступит единой композицией, состоящей из череды следующих друг за другом событий.

Таким образом, обнаруживается возможность по крайней мере двух вариантов прочтения одного и того же текста: при одном прочтении акт переистолкования того, что было «до», выделяется в качестве особого события, при втором - не выделяется. Неизбежный выбор того или иного варианта прочтения привнесет то искомое мыслительное содержание, которое превращает чтение текста в исполнение произведения искусства.

Здесь оказывается уместным обращение к идеям Ю. М. Лотмана. В своей работе «Структура художественного текста» он вводит деление текста на бессюжетную и сюжетную части. Бессюжетная часть описывает мир с определенным порядком внутренней организации, в котором не допускается изменение элементов, нарушающее установленный порядок. Сюжетная же часть строится как отрицание бессюжетной части. Переход к сюжетной части осуществляется посредством события, которое мыслится как то, *что произошло, хотя могло и не произойти*.

Обратим внимание на то, что событие, характеризующее таким образом, - произошло, хотя могло и не произойти, - подпадает под определение случайного. В философской литературе яв-

ление называется случайным, если оно *привносится* в некоторую область извне и не может быть понято как результат необходимого развития данной области явлений. Необходимым же считается явление, если оно однозначно детерминировано определенной областью действительности. Поэтому такое явление неустранимо в границах этой области действительности и предсказуемо на основе знания о ней [6].

Очевидно, что область необходимого можно соотнести с тем, что Лотман называет бессюжетной, а область случайного, как не вытекающего с однозначностью из области необходимого, соотносимо с сюжетной частью. Событие же, которое произошло, но могло и не произойти, является точкой перехода из бессюжетной структуры в сюжетную.

Лотман продолжает: бессюжетная система первична и может быть воплощена в самостоятельном тексте. Сюжетная же система вторична и представляет собой пласт, наложенный на основную бессюжетную структуру. При этом отношение между обоими пластами является конфликтным: именно то, невозможность чего утверждается бессюжетной структурой, составляет содержание сюжета [7].

Если мы сведем вместе определения необходимого и случайного с идеей Лотмана о событии, посредством которого осуществляется переход от одной реальности (бессюжетная часть) к другой реальности (сюжетная часть), то получим понимание того, каким образом происходит превращение текста в повествование изображаемого.

Но снова обратим внимание на следующую сторону дела. Речь идет о повествовании *событий*, следующих друг за другом или обуславливающих друг друга во времени. Среди этих событий предстоит выделить то *особое* событие, которое состоит в пересечении границы, разделяющей обе структуры. Однако в самом процессе повествования это событие не может быть выделено каким-то естественным образом. Здесь не проходит аналогия с картиной, где различие переднего и заднего плана задано однозначно. Повествование, в отличие от трехмерного пространственного произведения искусства [8], одномерно (одни фрагменты излагаются за другими), и в силу этой одномерности любое событие, в том числе и то событие, которое мы выше назвали особым, предстает как «одно из» в череде всей совокупности событий.

А это означает, что событие, отделяющее бессюжетную часть от сюжетной, не является предзаданным, так сказать, очевидным. Оно должно быть *выделено* самим исполнителем (чтецом при чтении рассказа или стихотворения). Но может быть и *не выделено*. В последнем случае повествуемое целиком предстанет в виде того, что Лотман называет бессюжетной структурой. Тем самым снова обнаруживается *принципиально вариативный характер* повествования, а значит и восприятия повествуемого. В этом состоит его отличие от произведений искусства в виде картины, скульптуры или архитектуры, где разделение на передний план и фон задается однозначно и поэтому не может быть вариативным.

Итак, повествование в виде чтения, например рассказа, романа и т. д. в виде процесса во времени может быть построено либо как описание единой области реальности, в которой все события подчиняются определенным закономерностям, либо как описание, в котором присутствует переход из одной области реальности в другую, и тогда по крайней мере одно из событий должно быть выделено в качестве условия, которое сделало возможным этот переход.

Получается, что само бытие художественного произведения в форме повествования во времени неизбежно предполагает отличные друг от друга способы бытия этого произведения. При этом каждый способ бытия наравне с другими будет выступать самостоятельным произведением искусства.

Рассмотрим под этим углом зрения рассказ Толстого «После бала». С одной стороны, можно предположить в качестве одного из напрашивающихся прочтений рассказа интенцию на разоблачение николаевской России. Тогда на первый план выступит подчеркивание контраста между умилением героя от созерцания полковника, танцующего со своей дочерью на губернаторском балу, - и тем, что герой увидел, когда обуреваемый не остывшими впечатлениями от бала вышел под утро прогуляться: наказание шпицрутеном под руководством этого же полковника солдата-татарина за попытку сбежать от ужасов военной муштры.

А далее представить в качестве *следствия* знакомства героя с изнанкой жизни отказ от государственной службы, карьеры, от Вареньки, отец которой так ревностно выполнял свои обязанности по долгу службы. Весь рассказ целиком предстанет описанием одной определенной области действительности. В ней все события, в том числе и отказ героя от публичной деятельности, выступили бы необходимо вытекающими из особенностей описываемой области действительности - николаевской России.

Но можно представить иную версию прочтения рассказа, при которой на первый план выступило бы особое событие *сознательного* ухода в другую область реальности, в которой невоз-

можно ни государственная служба, ни карьера, ни чувство любви к Вареньке. Получится рассказ о трагедии полного сил и, возможно, незаурядных способностей человека, так и не реализовавшего свои силы и способности. Его сознательный уход в приватное существование предстал бы тем, что произошло, хотя могло бы не произойти.

Таким образом, можно предположить, что лотмановским событием, которое переводит из одной реальности в другую, является не просто некоторое случайное событие в промежутке между любыми «до» и «после» в художественном тексте. Но - именно событие *осознания* героем невозможности продолжать прежнюю жизнь. Тем самым лотмановское событие оказывается *актом переистолкования, или переосмысления*, со стороны героев того, что происходило с ними прежде.

Очевидно, что осознание (понимание] невозможности продолжения того же самого *не вытекает необходимым образом* из этого «того же самого», в этом смысле оно именно случайно. Реальное же прочтение литературного произведения в виде повествования во времени может учитывать в качестве особого события акт осознания героем невозможности продолжения «того же самого», но может и не учитывать. И вот это «учитывать либо не учитывать» порождает, снова это подчеркнем, возможность различных прочтений одного и того же произведения.

Разъяснения самого Лотмана относительно перехода из бессюжетной части текста к сюжетной говорят в пользу понимания события, переводящего в другую реальность, как связанного с актом сознания. Лотман пишет: «Сюжетный текст строится на основе бессюжетного как его отрицание... Выделяются две группы персонажей - подвижные и неподвижные. Неподвижные - подчиняются структуре основного, бессюжетного типа. Они принадлежат классификации и утверждают ее собой. Переход через границы для них запрещен. Подвижный персонаж - лицо, имеющее право на пересечение границы. Это Растиньяк, выбивающийся снизу вверх, Ромео и Джульетта, переступающие грань, отделяющую враждебные “дома”, герой, порывающий с домом отцов, чтобы постричься в монастыре и сделаться святым, или герой, порывающий со своей социальной средой и уходящий к народу, в революцию. Движение сюжета, событие - это пересечение той запрещающей границы, которую утверждает бессюжетная структура» [9].

Здесь даны примеры героев, переходящих в другую реальность, и каждый раз речь идет о переосмыслении всей прежней жизни, выступающем причиной изменения всей последующей жизни.

Вариативность прочтения литературного произведения особенно интересно показать на рассказе Чехова «Дама с собачкой». Рассказ четко делится на две части. Первая часть предстает типично бессюжетной структурой. Здесь различные стороны жизни главного героя, Гурова, - женитьба на нелюбимой женщине и его связи с другими женщинами, отказ от деятельности, к которой у него были способности, а может быть даже талант (филология, пение в опере] и материальная обеспеченность (служба в банке, наличие двух доходных домов], - можно представить как необходимым образом связанные друг с другом.

Относительно связей Гурова с женщинами Чехов уточняет: сближение с женщинами, которое Гурову вначале представлялось милым и легким приключением, каждый раз вырастало в чрезвычайно сложную задачу, и положение становилось тягостным. Но при новой встрече этот опыт ускользал из памяти, и всё казалось так просто и забавно.

В эту бессюжетную часть в качестве еще одного события среди многих вписывается ялтинская связь с Анной Сергеевной и чувство облегчения, когда Анна Сергеевна уехала. Вписывается также возобновление прежней сытой московской жизни в кругу таких же сытых и обеспеченных людей.

К бессюжетной части рассказа можно отнести и то, что ялтинские впечатления продолжали сохраняться какое-то время в качестве части его жизни. Ведь очевидно, что текучка сложившегося образа жизни могла поглотить и эти воспоминания, как это произошло в рассказе Чехова «Ионыч», когда чувства к Екатерине Ивановне, дочери семейства Туркиных, потонули в сентенции «Сколько хлопот, однако!».

Но произошло неожиданное, не вытекающее с необходимостью из установившегося образа жизни, - осознание невозможности продолжения прежней жизни, в которой «ненужные дела и разговоры всё об одном отхватывают на свою долю лучшую часть времени, лучшие силы. точно сидишь в сумасшедшем доме или в арестантских ротах!». И Гуров едет в город С., чтобы встретиться с Анной Сергеевной.

Это осознание невозможности жить по-прежнему стало событием, которое перевело героя в другую реальность: возобновление встреч с Анной Сергеевной, резкое усложнение всей жизни, привнесение в нее двусмысленности, неопределенности и чувства безысходности.

Внешне ситуация выглядит как еще одно превращение милого и легкого приключения в сложную и тягостную задачу. Но теперь эта внешне та же самая ситуация наполнилась бесконечным смыслом и чудом любви.

И вот здесь, прямо по Лотману, сюжетная структура накладывается на основную бессюжетную структуру. Это выразилось в переплетении двух тем, не связанных между собой напрямую: любви и безнадежного поиска решения, которое позволило бы начать «новую прекрасную жизнь» без обмана и разлуки.

Важно то, что самостоятельность этих тем позволяет строить отличающиеся друг от друга версии рассказа. Тема безнадежности и безвыходности, диктуемые необходимостью «прятаться, обманывать, жить в разных городах, не видеться подолгу», как нам представляется, акцентирована в фильме Иосифа Хейфица («Дама с собачкой», 1960 г.). Неслучайна душераздирающая концовка фильма: Анна как на дне колодца в единственном освещенном окне на темном фоне здания гостиницы и одинокая фигура Гурова с бесконечно длинной тенью на сером снегу.

Реализацию темы любви мы видим в фильме-балете «Дама с собачкой», поставленном Борисом Галантером на музыку Родиона Щедрина с Майей Плисецкой и Борисом Ефимовым в главных партиях (1986 г.). В своих воспоминаниях Майя Плисецкая пишет о том, что центральной в постановке балета была идея влюбленных, воспаряющих над обыденностью и мелочностью жизни. Все действие было выстроено в виде пяти больших па-де-де (танец двоих): пролог, прогулки, любовь, видение, встреча [10].

Можно отнести четыре первых дуэта к тому, что Лотман назвал бы бессюжетной частью, здесь каждый следующий фрагмент является естественным развитием предыдущего, а центральным выступает изображение любви как страсти. В последнем же дуэте, который может быть определен в качестве сюжетной части, изображается любовь как нежность.

Плисецкая пишет, что все остальное выступало лишь фоном, аккомпанементом: променады ялтинской публики на набережной, картины зимней московской жизни - разноликая, как бы вальсирующая толпа обывателей-сограждан, которых ни Анна Сергеевна, ни Гуров не замечают.

Очевидно, что оба прочтения рассказа - в виде фильма И. Хейфица и балета Б. Галантера - являются самостоятельными произведениями, которые бессмысленно сравнивать по степени приближения к некоему оригиналу.

Чисто логически можно предположить возможность такого прочтения чеховской «Дамы с собачкой», в котором бессюжетная часть включит (растворит в себе) в том числе и событие новой встречи с Анной Сергеевной. Нам представляется, что именно этот вариант реализовал в фильме «Очи черные» (1987) Никита Михалков, поставленном, как отмечает сам режиссер, с использованием мотивов произведений Чехова. Действительно, в фильме проводится важнейшая для Чехова тема бездарно прожитой жизни. Но очевидно, что композиция фильма выстроена в соответствии с сюжетом рассказа «Дама с собачкой».

В фильме основное действие происходит в Италии, где в санатории с приехавшей из России Анной знакомится и сближается Романо, который собирался быть архитектором, но женитьба на женщине со значительным состоянием отодвинула эти планы на неопределенное время. Романо не стремится обременять свою жизнь проблемами и обязательствами, в то же время он привлекателен, пользуется вниманием женщин.

После отъезда Анны Романо устраивает себе поездку в Россию, встречается с Анной, обещает развестись с женой и вернуться, чтобы навсегда соединиться с любимой женщиной. Приехав в Италию, он обнаруживает, что жена разорена. Он не находит в себе силы сообщить ей о своих планах развода с ней и уверяет жену, что никакой другой женщины у него нет. Спустя несколько лет от России у него сохраняются лишь воспоминания о цыганах, их песнях и танцах.

Фильм построен в виде рассказа стареющего Романо, служащего официантом в ресторане на пароходе, о своей жизни русскому собеседнику, путешествующему по Европе с женой. И когда его собеседник спрашивает о той русской женщине, которая его любила и, возможно, до сих пор его ждет, Романо отвечает, что уже восемь лет прошло, да и что ж такого было? А если что-то и было, то что? Кто знает? И кто сегодня о ком думает? Достаточно только об этом подумать, и жизнь становится тихой и спокойной!

Возражая ему, русский собеседник рассказывает о том, как он женился на любимой женщине, первый брак которой был неудачный. После развода она жила у тетки в жутких условиях, постоянные проблемы, денег нет, она даже хотела покончить с собой. Его она не любила, но он за семь лет восемь раз делал ей предложение. И когда она, наконец, согласилась, сказав, что его не любит, но будет ему всегда верна, он принял это условие с восторгом.

Романо признает, что прожил свою жизнь как черновик, у него не было ни настоящего дома, ни настоящей семьи, и он ничего не помнит. Помнит только песню цыган из России, под мотив которой тут же начинает машинально пританцовывать: Лю-ли, лю-ли, ай лю-ли, лю-ли.

Русский идет за своей женой, которая задремала на палубе в шезлонге, чтобы познакомиться ее со своим новым знакомым. Его женой оказывается Анна.

Фильм Михалкова является особой версией чеховской «Дамы с собачкой», в которой жизнь Романо, своеобразного двойника Гурова, можно целиком отнести к бессюжетной части, в ней были события, но не состоялось Событие, которое переводит в иной способ бытия. Лишь Анна шагнула в другую жизнь, правда, не став от этого счастливее.

В некоторых произведениях Чехова событие переосмысления прошлой жизни и осознания невозможности ее продолжения может выступить в конце рассказа, после которого вообще отсутствует изложение другой жизни (сюжетной части, по Лотману]. Например, таким осознанием невозможности жить по-прежнему заканчивается рассказ «Учитель словесности».

«Начиналась весна такая же чудесная, как и в прошлом году, и обещала те же радости... Но Никитин думал о том, что хорошо бы взять теперь отпуск и уехать в Москву и остановиться там на Неглинном в знакомых номерах. В соседней комнате пили кофе и говорили о штабс-капитане Полянском, а он старался не слушать и писал в своем дневнике: “Где я, боже мой?! Меня окружает пошлость и пошлость. Скучные, ничтожные люди, горшочки со сметаной, кувшины с молоком, тараканы, глупые женщины... Нет ничего страшнее, оскорбительнее, тоскливее пошлости. Бежать отсюда, бежать сегодня же, иначе я сойду с ума!”».

Но понятно, что и здесь возможны различные версии прочтения рассказа. Можно акцентировать внимание на внезапном *обнаружении* героем пошлости окружающей его жизни, но можно поставить акцент просто на *изображении* жизни героя, а изменение его сознания представить как еще одно событие в ряду других событий.

Примечания и список литературы

1. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Т. 1. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 78.
2. О феноменологическом сдвиге см.: *Ненасhev М. И.* Введение в философию : учеб. пособие для магистрантов и аспирантов. Киров : Изд-во ВятГГУ, 2013. С. 137-139.
3. Гуссерль Э. Указ. соч.
4. Тот, кого мы шутливо обозначили философом, на самом деле являлся так называемым кабальным. Это тот, кто успевал еще в начале пути промотать жалование за весь рейс, поэтому работает за харчи и не особенно старается. См.: Бурлаки на Волге - кто все эти люди. URL: <http://maxpark.com/user/15307/content/3036326> (дата обращения: 03.05.2017].
5. См.: Курс русского языка. Русский язык и культура общения. Текст-повествование и его виды. URL: http://licey.net/free/4-russkii_yazyk (дата обращения: 20.09.2016].
6. Новая философская энциклопедия : в 4 т. М.: Мысль, 2010. Т. III. С. 53.
7. *Лотман Ю. М.* Об искусстве. СПб.: Искусство - СПб, 1998. С. 226-228.
8. То, что в живописи на двухмерном холсте создается всего лишь *иллюзия* трехмерного пространства, не имеет значения. Конечно, возможны картины, в которых изображения намеренно плоски, то есть двухмерны, но и в них имеется некий фон, не сливающийся с тем, что изображается, и играющий таким образом роль третьего измерения. Ср. картины Казимира Малевича, представителя супрематизма.
9. *Лотман Ю. М.* Указ. соч. С. 228.
10. Майя Плисецкая. Мои балеты. URL: http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/27373 (дата обращения: 04.06.2017].

Notes and References

1. Husserl E. Ideas to pure phenomenology and phenomenological philosophy. Vol. 1. - M: House of intellectual books, 1999. P. 78.
2. About a phenomenological shift see: *Nenashev M. I.* Introduction to philosophy: textbook for undergraduates and postgraduates. - Kirov: Publishing house of Vyatshu, 2013. S. 137-139.
3. Husserl E. Ideas to pure phenomenology and phenomenological philosophy. Vol. 1. P. 78.
4. The one we jokingly designated the philosopher, in fact, was the so-called bonded. Is the one who was able in the beginning to squander the salary for the entire flight, so it works for feeding and not particularly trying. See: Volga boatmen - who are all these people // <http://maxpark.com/user/15307/content/3036326> (Date of access 03.05.2017)
5. See: Russian language course. Russian language and communication culture. Text-the narrative and its types / http://licey.net/free/4-russkii_yazyk (Date of access 20.09.2016).
6. New philosophical encyclopedia: In 4 t. - M.: Thought, 2010. T. III. P. 53.
7. Lotman Yu. M. About art. - SPb.: Art - SPB, 1998. S. 226-228.

8. What painting on a two dimensional canvas creates an illusion of three-dimensional space, does not matter. Of course, the possible paintings in which the images are intentionally flat, i.e. two-dimensional, but they have a background that does not merge with what is portrayed, and it plays thus the role of the third dimension. Compare paintings of Kazimir Malevich, a representative of Suprematism.

9. Lotman Yu. M. About art. P. 228.

10. Maya Plisetskaya. My ballets // http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/27373 (Date of access 04.06.2017).