

Speech style of a politician in the genre of media communication

Key words: speech portrait, author, political style, media communication, genre.

The attitude to linguopolitology both as a scientific direction and as an object of literary research has changed dramatically over the past few decades. At present, it is of undoubted interest to study the author's speech style of the media person's, the main literary techniques used by political figures, "exposing" their authorial position in order to give expressiveness and personality to the political text. In this article, we consider the main strategies and tactics used in the social mass media and media communication.

Д.А. Гущина

Московский педагогический государственный университет
e-mail: dasha120895@mail.ru

УДК 82-14

ЖАНР КОЛЫБЕЛЬНОЙ ПЕСНИ В ПОЭЗИИ ЮННЫ МОРИЦ

Ключевые слова: художественная индивидуальность, колыбельные песни, средства выразительности, стилистические фигуры, поэзия.

В статье рассмотрены авторские колыбельные Юнны Мориц, проанализированы средства выразительности и стилистические фигуры в контексте особого художественного стиля поэта, определены черты фольклорных колыбельных песен в указанных поэтических произведениях.

В творчестве Мориц, ориентированном на взрослого читателя, тема детства представлена в стихах, где центром всей художественной системы является образ матери и ребёнка, зачастую эти строки посвящены сыну поэта («Положи этот камень на место», «Колыбельная», «Не печалься, мой малыш», «Близко Муза подошла», «Отворяю семь дверей»), а также в воспоминаниях о военном Киеве – месте, где выросла Юнна Мориц («Киев», «Это выюги хрустящей калач», «Когда мы были голодны», «Те времена»). Фольклорный по своей природе жанр колыбельной песни находит своё воплощение в нескольких одноимённых произведениях поэта.

Так, в колыбельной «Не печалься, мой малыш» образ ребёнка сопрягается с миром природы через приёмы сравнения и метафор, но эта связь растёт поступательно, в процессе развития песенки. Первая строфа – обращение к сыну, его художественный портрет:

Не печалься, мой малыш,
Не звени слезами
От того, что ночь не спишь,
Хлопая глазами.

Следуя традиции колыбельной песни, мать поёт ребёнку о животных и об их детёнышах, которые тоже не могут уснуть:

За окном летает мышь,
Крылья с перепонками.
Под одной из наших крыш
У ней гнездо с мышонками.

А в бору не спит сова
С ушками мохнатыми.
Там, где стонут деревья,
У ней гнездо с совятами.

Используемый автором приём синтаксического параллелизма в этих строфах устанавливает размеренный и укачивающий ритм, который является отличительной чертой жанра колыбельной песни. Хорей придаёт стиху напевность, мелодичность, а прорывающийся ямб в последних строках обращает внимание малыша: и у мыши мышата не спят, и у совы совята уснуть не могут. Следовательно, параллелизм выстроен не только синтаксически, но и сюжетно. В последующих строфах действие возвращается, вновь переносится в пространство комнаты, и само обращение лексически возвращается к маленькому слушателю:

Ты к подушке прилепи
Крылья с перепонками.
И не спи, не спи, не спи
С мышинными ребенками.

И зевай, зевай, зевай
С теплыми совятами.
И маши, маши давай
Ушками мохнатыми.

Из ладош, ладош, ладош
Все пушинки сдуну я.
И заснешь, заснешь, заснешь
Сам того не думая...

Отмеченные выше черты животных в процессе колыбельной начинают соотноситься с миром людей: мохнатые ушки совят – детские ушки, крылья летучей мыши – «крылья» ребёнка (отметим, что в лирике Мориц дитя – душа – ангел – контекстуальные синонимы. Например, «Верхний свет», «Путеводная звезда», «Встреча»). Лирический сюжет организован так, что мать, убаюкивая малыша, использует игровой приём: ему, «звнящему слезами», предлагается «прилепить крылья» к подушке, но не спать! Глагольные повторы лишь усиливают эффект и организуют ритм. Не спать с мышатами, зевать с совятами, махать ушами – мир природы открыт для малыша. Здесь колыбельная песня выполняет ещё одну функцию, она знакомит ребёнка с окружающим миром, используя понятные и простые образы, формируя чувство безопасности и защищённости. Далее в колыбельной ребёнок слышит ещё один повтор, который уже относится к заботливым действиям матери: «из ладош все пушинки сдую я» - это и обещание защиты, и оберегание от страшных снов, и волшебное действие, поскольку после этого малыш засыпает крепким сном. Многоточие, стоящее в конце строфы, синтаксически и графически иллюстрирует постепенный переход ребёнка в иной мир, в мир грёз. Последняя строфа колыбельной песни – это мысли матери, смотрящей на уснувшее дитя:

Ты – из филинов и сов,
Из летучих мышек.
Из моих сладчайших снов –
Из бессонных книжек.

Лирический сюжет стихотворения, повтор образов, синтаксический параллелизм закольцовывают идею о единстве мира в поэзии Юнны Мориц. Героиня стихотворения воспринимает ребёнка как воплощение мечты, сотканной из «бессонных книжек». Таким образом, в конце произведения параллель выстроена в том числе между малышом и матерью, которая сейчас исполняет колыбельную песню, но которая когда-то тоже не спала, мечтая её спеть.

Авторская колыбельная Мориц при всей образности и поэтичности имеет черты фольклорных колыбельных песен. «Песни императивные представляют собой монолог, обращённый к ребёнку, или к другим людям, или к существам (реальным или мифологическим). К ребёнку обращаются с пожеланием ему сна, здоровья, роста или требованием послушания: не ложиться на край, не поднимать головы, не капризничать. К птицам, животным, мифологическим персонажам обращаются с просьбой дать сон ребёнку, не мешать ему спать, не пугать» [4; 6]. Обращённый монолог к ребёнку и материнские наставления, обращение к миру животных, спокойный, размеренный ритм и аллитерации (маши-ушками-ладош-пушинки-заснёшь) являются важнейшими признаками колыбельной песни.

Это стихотворение, изданное в сборнике «Синий огонь» в 1985 году, - не единственное произведение, написанное поэтом в жанре колыбельной песни. В книге «Третий глаз», появившейся в печати на пять лет раньше, в 1980 году, Ю. Мориц публикует «Колыбельную» совсем иного настроения.

Особое чувство матери к ребёнку в «Колыбельной» также выражается через открывающий песню успокаивающий лунный пейзаж:

Месяц в облаке зевнул,
К небесам щекой прильнул,
Весь калачиком свернулся,
Улыбнулся и уснул.

Я прильну к тебе щекой,
Серебристою рекой,
Абрикосовою веткой...
Помни! Я была такой.

Психологический параллелизм, проявляющийся в этой строфе между пейзажем (месяц щекой прильнул) и портретом матери («я прильну к тебе щекой») основан на схожести образа действия. А.Н. Веселовский в труде «Историческая поэтика» определяет это явление: «Итак, параллелизм покоится на сопоставлении субъекта и объекта по категории движения, действия как признака волевой жизнедеятельности. <...> Солнце, казалось, также двигалось, восходило, садилось; ветер гнал тучи, молния мчалась, огонь охватывал, пожирал сучья и т. п. Неорганический недвижущийся мир невольно втягивался в эту вереницу параллелизмов: он также жил» [1; 101]. Отметим, что па-

параллелизм в стихотворении Ю. Мориц строится на метафоре, связанной с образом месяца, что усложняет конструкцию сравнения. В фольклоре такие метафорические сравнения довольно частотны, и наш язык, как писал Веселовский, «ими (метафорами языка – прим.) изобилует, но мы орудием многими из них уже бессознательно, не ощущая их когда-то свежей образности; когда «солнце садится», мы не представляем себе раздельно самого акта, несомненно живущего в фантазии древнего человека; нам нужно подновить его, чтобы ощутить рельефно» [1; 102]. Юнна Мориц использует с фольклорно отмеченным словом «месяц» нетипичный глагол, тем самым акцентируя внимание на нём. Образ месяца в первой строфе предельно олицетворён, и по глаголам, его сопровождающим (зевнул, прильнул, свернулся калачиком, улыбнулся, уснул) можно сопоставить его с образом маленького ребёнка, к которому обращается мать. Следовательно, в стихотворении образно связаны и пейзаж, и мать, и ребёнок.

В «Колыбельной» развёрнуто и подробно представлен образ матери, что нетипично для одноимённого фольклорного жанра. Авторская «Колыбельная» – это песня-наставление ребёнку, своеобразный завет сыну – излюбленный жанр Мориц, который также представлен стихотворениями «Камень», «Воспитание чувств», «Отвечать на измену изменой». О нерушимой материнской любви поёт героиня своему малышу:

Сердцем к сердцу прислону,
К ненасытному огню.
И себя люблю, и многих...
А тебе не изменю.

Замечание о верности и преданности важно для матери, неслучайно оно повторится в последующих строках несколько раз, но уже в форме просьбы, мольбы к ребёнку, идущей после традиционного колыбельного зачина:

Спи, дитя мое, усни.
Добрим именем блесни.
И себя люби, и многих...
Только мне не измени.

Воспитывая благородство и милосердие к людям, мать отмечает свою значимость в его жизни, граничащую с особой материнской метой:

На челе твоём крутом
Будет тайный знак о том,
Что меня любил всех раньше,
А других - уже потом.

Будет тайный знак о том,
Что расцвете золотом
Я сперва тебя кормила,
А земля - уже потом.

Согласно авторам книги «Русский фольклор», «Корни колыбельных песен уходят в древность. В.П. Аникин считает, что их общая эволюция заключалась в утрате обрядовых и заговорно-заклинательных функций» [3; 340]. В колыбельной Мориц отражаются эти фольклорные признаки: сила любви не терпит пренебрежительного отношения к ней, а потому героиня, желая дитю любить весь мир, своеобразно «запугивает» ребёнка, наставляя его сберечь сыновью любовь. В улыбке матери прослеживается параллель с «улыбкой» месяца, который по-прежнему смотрит в окно. Выбор автора для сопоставления героини с образом месяца не случаен, поскольку в фольклоре закреплены параллели: солнце – отец, месяц – мать [1; 116]. Повтор припева в конце колыбельной также указывает на её музыкальность и мелодичность.

Таким образом, в авторских колыбельных песнях Юнны Мориц отражаются черты индивидуального стиля автора, такие как лексические и синтаксические повторы, эпифоры, рефрены, воплощающиеся в мелодичности стиха. Колыбельные Юнны Мориц включают также образ матери, исполнительницы песни, который обыкновенно скрыт, в фольклорных колыбельных. Аллитерации и анафоры, обращение к образам природы и приёмы психологического параллелизма – все эти черты фольклорных колыбельных песен воплотились в поэзии Юнны Мориц.

Литература

1. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. 648 с.
2. Гуцина Д.А. Художественная индивидуальность в творчестве Ю. П. Мориц для детей // Книга в культуре детства / Под ред. Минераловой И.Г. Жуковой Н.Д. – М., 2017. – С. 204 – 224.
3. Зуева Т.В., Кирдан Б.П. Русский фольклор - М., 2002 г. 400 с.
4. Мартынова А. Н. Детский фольклор. Поэтические жанры // Детский поэтический фольклор: Антология / сост. А.Н. Мартынова. – СПб., 1997. – С. 6.
5. Минералова И.Г. Репутация писателя: стиль жизни и индивидуальный стиль художника // Художественная словесность: теория, методология исследования, история / Под ред. Минераловой И. Г., Васильева С. А. – М., 2018. – С. 379 – 392.

Genre of lullaby song in poetry of Y. Moritz

Key words: artistic individuality, lullabies songs, means of expression, stylistic figures, poetry.

The article considers the author's lullabies of Yunna Moritz, analyzes the means of expression and stylistic figures in the context of the poet's special artistic style, and defines the features of folklore lullabies in these poetic works.

Т.В. Данилович

Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка
e-mail: tanya.tada@mail.ru

УДК 82.09:7 Д. Бурлюк

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ Д. БУРЛЮКА В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙ ЧИСТОГО ИСКУССТВА

Ключевые слова: авангардизм, свобода творчества, утилитарный подход, эстетический критерий, искусство и политика.

В статье показывается приверженность Д. Бурлюка идеалам чистого искусства; раскрывается понимание поэтом русского футуризма через призму этой концепции; выявляются эстетические установки сторонников чистого искусства, актуальные для Д. Бурлюка; осмысливается своеобразие их интерпретации в литературной критике и мемуарах «отца русского футуризма».

По отношению к собственной творческой деятельности и художественным исканиям своих товарищей-футуристов Д. Бурлюк часто использует понятие *чистое искусство*. Он выступает как защитник этой концепции в ее авангардистской вариации, для приверженцев которой свобода творчества ассоциируется прежде всего с поиском новых художественных форм. Отстаивая эстетические ориентиры авангардистов, Д. Бурлюк опирается на многие традиционные положения и аргументы сторонников чистого искусства. Одно из проявлений этого – своеобразие осмысления поэтом характера взаимоотношений искусства и действительности.

Апологеты чистого искусства отвергают понимание литературы как зеркала реальности, считая, что такой взгляд преуменьшает возможности творчества и значение художественной реальности, развивают мысль о созидательных способностях художника, подчеркивают, что в процессе творческой деятельности создается новый мир, существующий по своим особым законам. Следуя этой точке зрения, Д. Бурлюк утверждает, что искусство является «органическим процессом», а «не копировкой природы» [3, с. 131]. При этом само понимание копирования реальности у поэта-футуриста получает иной смысл, чем в дискурсе сторонников чистого искусства доавангардистской эпохи. Так, для О. Уайльда отказ от отражения действительности означает установку на ее эстетизацию в искусстве, ограничение круга озвучиваемых тем, а для Д. Бурлюка – возможность разрыва с сюжетным искусством, создание атематичных произведений.

Важной составляющей представлений критика о взаимоотношениях художественной реальности и окружающего мира оказывается уайльдовская идея подражания жизни искусству. Защищая самостоятельность литературы, английский писатель стремится доказать, не только то, что искусство не подражает жизни, но и обратную связь: жизнь подражает искусству. Вторя мыслям О. Уайльда, Д. Бурлюк отмечает: «Искусство предваряет события жизни, оно формирует те явления, которые дают физиономию эпохе и поражают современников неожиданной оригинальностью не бывшего, не слыханного ранее, не виданного доселе» [4, с. 5].

Автор «Портрета Дориана Грея» утверждает, что у художественных образов человек может заимствовать не только конструктивное, но и деструктивное содержание: «Молодые люди кончали с собой, потому что так поступил Ролла, накладывали на себя руки, так как это сделал Вертер» [6, с. 85]. В отличие от вождя английского эстетизма Д. Бурлюк не затрагивает тему возможного вреда искусства, акцентируя лишь непреходящее значение художественных творений и их направляющую роль в человеческой жизни. Уайльдовская идея подражания реальности искусству, по мысли Д. Бурлюка, подчеркивает значимость художественной культуры, задает образец взаимоотношений общества и творческой личности, так как в пику попыткам управлять художником «возносит творца над толпой, – делая его руководителем жизни» [3, с. 155].