

а также – их сверхчеловеческой силы и бессмертия («я рождался сто раз и сто раз умирал... мы с тобою бессмертны – не так ли?»). Эта ободряющая, оптимистичная картинка чрезвычайно интересно коррелирует с соответствующими эпизодами киноистории: в песне говорится о победе любви и о том, что «у дьявола нет козырей», но дьявол здесь не столько источник зла, сколько противник (герой ведь чувствует себя богом) и поединок с ним пробуждает специфическую витальность «по ту сторону добра и зла» (к ницшеанским мотивам я, опять-таки, еще не раз вернусь). В эпизодах с этой песней Данила готовит покушение и совершает убийство Чечена и, если допустить, что временами сознание героя фильма и сознание лирического субъекта песен совмещается [1. С. 129], в убийстве человека он – в этот момент – не видит моральной проблемы. Особенно ярко эта злая радость проявляется в сцене выхода Данилы на улицу после ранения, где тоже звучит «Матерь богов» (без слов).

«Нежный вампир» – неоромантическая вещь, приоткрывающая, но тем самым делающая еще более загадочной («я таинственный гость в серебристом плаще») нетривиальную личность и сверхспособности героя. В этот момент мы еще не знаем военной предыстории Данилы и лишь догадываемся об этом по настойчиво отрицаемой им причастности к чеченской кампании. Песня подсвечивает образ протагониста мистическим светом. Под эту песню он мастерит оружие, вернее – петарды и глушитель для убийства Чечена, а в другом эпизоде – чудом не погибнув (его буквально спасает музыка: пуля попадает в плеер, кое-что сообщая нам об эстетизме, ассоциирующемся с фигурой героя) – убивает Крота. Но точно так же, как прошлое Данилы является то ли героическим, то ли зловещим, лирический субъект песни предстает одновременно как демонический «нежный вампир», и как «невинный младенец», святой или даже «агнец на закланье». И действительно, он не просто убивает свою жертву, превращая ее в вампира, а спасает ее – в том числе от перспективы жизни «в стране, вязкой, как грязь» (продолжение темы страшного мира). Ключевой мотив здесь опять-таки ницшеанский: обладание сверхчеловеческой силой и властью при крайней ценностной амбивалентности героя.

В следующей песне («Воздух»), текст которой в фильме не произносится, а (в сценах знакомства и первого свидания со Светой – соответственно после погони и после выздоровления Данилы) звучит лишь музыкальная кода, мотивы сверхъестественной природы сильной личности и ее имморализма дополняются особой способностью – способностью опереться на «воздух», обойтись без почвы под ногами, т.е., в сущности, «основать свое дело на ничто»<sup>3</sup>. Песня рассказывает историю странного «преображения» (в самом что ни на есть мистическом смысле, отчасти опять-таки евангельском, хотя и не вполне христианском) некоего преступника («и хотя его руки были в крови / они светились, как два крыла», «если воры ходят по небесам, / что мы делаем здесь, на земле?»). Герой выходит из полицейской облавы невредимым, «по воздуху», держа в руках розу, похожую на крест. На мой взгляд, именно здесь содержится разгадка всего ряда образов, ассоциирующая героя с богом, вампиром и прочими сверхъестественными и сакральными фигурами. Никакой трансцендентной санкции у этого персонажа нет – он не святой, и не демон, он лишь «тот, кто верит в себя», и потому, согласно Кормильцеву, его держит воздух, он может управлять ветром и т.п. Перед нами абсолютно секулярная фигура ницшеанского сверхчеловека – «активного нигилиста», способного к «бесосновному самополаганию»<sup>4</sup> в мире без Бога. Любопытно, что «Воздух» перекликается с «Крыльями», где утрата героиней крыльев пугала падением, здесь же герой может левитировать без помощи крыльев (лишь светящиеся окровавленные руки напоминают о них).

Седьмая «кормильцевская» песня в фильме – «Черные птицы». Несмотря на то что она звучит в кульминационный момент подготовки Данилы к финальной битве с бандитами Крулого, что требует полной уверенности в себе и чувства веселой ницшеанской силы, которая была у героя накануне, вводит тему смутной интуиции собственной неправоты и, возможно, даже романтической моральной раздвоенности. Выпиливая знаменитый обреза, Данила, по-видимому, впервые начинает если не рефлексировать, то переживать проблематичность содеянного и того, что еще предстоит совершить. Эти внутренние колебания героя находят отражение, во-первых, в диалоговой структуре песенного текста (это единственная песня в фильме, текст которой пропеваётся целиком, за исключением разве что быстрой версии песни «Люди на холме», уходящей в финальные титры), а во-вторых, долгим самопогруженным взглядом героя в зеркало. В песне ведется диалог некоего богатого и наделенного властью человека с мистическими «черными птицами», чудесным и зловещим образом лишаящими его и богатства, и власти, и нравственной силы («оставив в глазах черный угольный страх»). Данила тоже как будто ведет – возможно, даже не осознаваемый – диалог с самим собой и, кажется, впервые чувствует в себе демоническое. Откуда вдруг взялся этот внутренний конфликт? Напомню, что этому предшествуют сцена с Немцем на кладбище, который одним лишь взглядом упрекает Данилу в убийстве бандитов (а Данила, чувствуя этот осуждающий взгляд, оправдывается, как если бы это был его упрек самому себе: «Ну что ты смотришь? Я хороших людей

<sup>3</sup> «Ich hab' mein Sach' auf Nichts gestellt», - этот знаменитый девиз философии Макса Штирнера, обычно ассоциирующийся с так называемым «нигилизмом», восходит к стихотворению Гёте «Суета! Суета сует», первый стих которого также переводят: «Я сделал ставку на ничто».

<sup>4</sup> По меткому выражению А.В. Михайлова, исследовавшего немецкие истоки русского «нигилизма» [3. С. 568].

спас»). Также сцене с «Черными птицами» предшествует эпизод с изнасилованной Светой, которая в ответ на очередную угрозу героя в адрес ее мужа тоже не без моральной претензии говорит: «Твои приходили», как бы не отделяя Багрова от мира бандитов, хотя знает, что он к этому миру не принадлежит. Любопытно, что финальные слова «черных птиц» («нам уже не нужны глаза твои / мы уже побывали в глазах твоих и всё, что нам нужно, взяли») синхронизируются со сценой у зеркала, в которой Данила делает жест рукой по направлению к лицу, словно пытаясь заглянуть себе в глаза и увидеть, сохранилась ли в них его самость, его человеческая душа – тот «алмаз», за которым охотятся «черные птицы». Однако сомнениям не удается побороть Данилу – на последних аккордах песни он входит в квартиру брата, где его ждет бандитская засада.

Романтическое одиночество с характерной трагической раздвоенностью еще раз артикулируется в сценах прощания Данилы со Светой, Немцем и Кэт. Герои не принимают Данилу, даже легкомысленная Кэт, не понимая смысла щедрого денежного подарка, спешит уйти. Света и Немец прямо осуждают протагониста. Причем в сцене со Светой, где Данила калечит ее мужа, намеревавшегося ее в очередной раз избить, она как будто символически становится «мамой» (до этого, на концерте, Кэт спрашивает, указывая на Свету: «Мама твоя?»), а герой, оправдываясь и нерешительно предлагая побег, ведет себя как ребенок, уличенный в каком-то проступке. И вот, «мама» произносит: «Не приходи сюда больше. Не люблю я тебя» (как и реальная мать, отправившая его в бандитский Петербург: моральная власть у матери есть, а любви к сыну нет). Немец, главный носитель этической нормы в фильме и также через трагический романтический код (его фамилия – Гофман) апеллирующий к совести героя, произносит свой приговор: «Город – это злая сила. Сильный приезжает, становится слабым. Город забирает силу. Вот и ты пропал». При этом мораль Немца явно противостоит ницшеанской «силе», которую воспевают Данила и которая станет его кредо во второй части дилогии. Все эти сцены прощания и отчуждения героя от людей синхронизированы с бутусовской песней «Зверь», которая варьирует уже заявленные в «кормильцевских» «Черных птицах» мотивы нравственной саморефлексии героя, но добавляют к этому интересный – и тоже ницшеанский – элемент. Если «Зверь» понимать как текст, который раскрывает «раздвоенное сознание лирического героя, ощущающего в себе борьбу двух начал: высокого и низкого, человеческого и звериного» [2. С. 186], то трудно не заметить, что это противоречие в песне все-таки подлежит снятию: и герой, и зверь, загнанный им, улетают – в небо, к звездам («когда утро взойдет, он с последней звездой / поднимется в путь, полетит вслед за мной»). Этот поворот сюжета повторяет «кормильцевский» «Воздух», где «воры ходят по небесам», но на новом уровне: если там у Данилы никаких сомнений не было, то теперь они преодолеваются и он окончательно оказывается «по ту сторону добра и зла». То есть в «кормильцевском тексте» уже артикулированы все смыслы, Бутусов как кумир главного героя фильма лишь синтезирует и как бы легитимирует их в песне «Зверь». Романтическая рефлексия заканчивается, когда Данила выбирается из Петербурга, а свежий снег («Эка навалило, а?» – говорит дальнотойщик) иронически символизирует чистоту. Романтизм венчается ницшеанством. Герой уезжает из мира «Брата» в мир «Брата 2», где его уже не заботят вопросы о том, «кто сидит на вершине холма». Он и без того предчувствовал, что там никого нет, а теперь окончательно убедился в этом и решительно «поверил в себя», в свою «правду»<sup>5</sup>.

Итак, какие выводы можно сделать на основе даже столь краткого разбора поэтической составляющей саундтрека, в которой, повторю, доминирующую роль играет «кормильцевский текст»?

Во-первых, этот текст образует своеобразный второй слой кинонаррации, мифопоэтический (притчево-символический, местами даже мистический) парасюжет фильма. При этом он не просто сопутствует, семантически дополняет и комментирует происходящее на экране, он в итоге становится репрезентацией саморефлексии героя, а вернее – тем, что выступает как бы «вместо» саморефлексии персонажа, к рефлексии не склонного. Выше уже говорилось, что сознание Данилы, несмотря на цельность его природы, концептуалистски «лоскутное», ситуативное, он воспроизводит то, что когда-то где-то услышал, подобно эху (например, мать ему говорит о брате: «Он тебе вместо отца был», и герой – с вариациями – повторяет это Виктору). Поэтому песни «Наутилусов» со всеми перипетиями мифопоэтического парасюжета на протяжении фильма фактически заменяют персональное самосознание протагониста, впрочем, с оговоркой, что он не воспринимает их как поэзию, а следовательно, не считывает, скажем, кормильцевской иронии по поводу тех (нео)романтических и ницшеанских тем и мотивов, которые в них содержатся.

Во-вторых, ненавязчиво присутствуя в популярных песнях, этот текст связывает фильм с миром литературы, это во многом делает его метафигуральным слоем фильма и актуализирует интертекстуальную поэтику. Недвусмысленный, казалось бы, криминальный боевик, на самом деле пронизан литературностью не в меньшей степени, чем другие работы режиссера. Уже отмечалось, что

<sup>5</sup> У Балабанова крайне иронично обыгрывается ложная отсылка к словам из «Жития Александра Невского», парафразом которых считается фраза Данилы «У кого правда, тот и сильнее». Ведь причисляемый к святым князь говорил вовсе не об условиях «силы», а совсем наоборот, именно «силу» и отвергал, противопоставляя ее «правде», а речь у него шла, между прочим, о «Бог»: «Не в силе Бог, а в правде». Но именно этого элемента в картине мира Данилы как раз и нет. Его девиз – это на самом деле американская поговорка «Right makes might», приписываемая Аврааму Линкольну, что создает особенно комический эффект, когда Данила обращается к Меннису: «Вот скажи мне, американец...».

«Брат» напоминает то «Дон-Кихота», то пикареску, то роман воспитания [4. С. 18-20]. Думается, романский подтекст в нем действительно есть.

Прежде всего, это Лермонтов, присутствующий в дилогии не только стихотворением «Нет, я не Байрон, я другой...», которое по первоначальному сценарию должно было открывать не второй, а именно первый фильм, однако впоследствии переместилось во второй, возможно, по причине крайней пародийности его исполнения «новым русским» на фоне джипа и т.д. Так или иначе, и лермонтовский текст намекает на сверхчеловеческий потенциал героя: «Я – или бог – или никто!» Лермонтов присутствует в фильме и неназываемым названием своего романа – «Герой нашего времени», и теми романтическими ассоциациями, каких в фильме много. Мы уже говорили о романтических мотивах в песнях, о литературной фамилии Немца. Также можно отметить мотив двойничества, который заслуживает отдельного исследования и на самом внешнем уровне отразился в самой двухчастной структуре дилогии. И первый и второй «Брат» содержат многочисленные сюжетные и образные удвоения. Причем, как уже отмечалось, в первой части двойственность находится преимущественно внутри героя, создавая двухуровневый – кинематографический и музыкально-поэтический – нарратив, а в «Брате 2» она выходит на поверхность и двойники становятся симулякрами: братья-близнецы (высокая тема «братства» вырождается в тему двойничества), два таксиста (которые тоже, по мысли Данилы, возможно, братья), две звездно-медийные любовницы героя и т.д. Также в свете сказанного можно заметить, что рассмотренные нами песенные тексты, суггестивно наполняя сознание героя и тем самым могущие быть понятыми как его вербализованный аналог, выступают в той же функциональной роли, что и «Журнал Печорина» в лермонтовском романе, меняя ракурс и «изнутри» раскрывая таинственного героя – насколько это возможно для героя, который сам для себя тайна. Данила, разумеется, не классический романтический герой, он не мыслитель, а деятель и тяготеет скорее к «низовому» (нео)романтизму рубежа XIX–XX вв., что вновь приводит нас к стилизованным ницшеанству, мироощущению *fin de siècle* с его эстетизмом и декадансом и прочим культурным ассоциациям, знакомым нам по «Счастливым дням», «Замку», «Про уродов и людей» или «Морфию».

Некоторые мотивы, кажется, действительно заставляют вспомнить роман воспитания. Герой и вправду познает мир, узнает, кто такие режиссеры, плохие и хорошие, знакомится с творчеством Бутусова и «Наутилусов», под влиянием Немца и Светы испытывает моральные колебания. Однако герой, открытый миру и, словно эхо, повторяющий услышанное, в «мире убийц и воров» может исповедовать только этос «силы», даже при том, что эта сила определяется «правдой», содержание которой, в свою очередь, определяется исключительно субъективно, через «веру в себя», децизионистски, «своевольно» и «безосновно». Нравственное воспитание, которое герой мог бы получить у немца Гофмана (в этом качестве, впрочем, напоминающего скорее Канта с его «категорическим императивом»), не может состояться: Данила прислушивается ко всему, но «не слышит» Немца (не случайно герой не раз повторяет: «У меня слуха нет») и тому, чтобы объяснить, почему он не может принять «красные» деньги, приходится возвращаться к этническому стереотипу «что русскому хорошо, то немцу – смерть», который он стремится опровергнуть собственной жизнью. Данила не понимает универсалистской этики Немца, оппозиция «свой – чужой» является естественной «прошивкой» его личности.

Но тут есть интересный нюанс, заставляющий вспомнить об еще одном элементе «романного текста» фильма, актуализируемого саундтреком. Я уже упоминал о Достоевском. Разумеется, Достоевский всплывает на уровне «петербургского текста», особенно актуального в связи с «раскольничковской» проблематикой, которая заставляет Данилу некоторое время колебаться насчет моральности убийств и которую он в итоге легко разрешает в сторону «нигилистического» принципа «право имею». Фигура Достоевского более интересна на уровне титульной темы «братства» и того самого «национального вопроса». На мой взгляд, «братство» в дилогии – сложная категория. Она точно не сводима к этническому и к «русскости». На «русскость» и этничность в первом фильме упирают Виктор (но он ведь «Татарин» и вообще – убийца) и бандитский авторитет Круглый. При том, что Данила регулярно воспроизводит ксенофобские формулы, он, например, возражает брату, не понимая, почему немцы не могут торговать на рынке вместе с русскими и прочими. «Братство» также не сводится и к семье: Данила хоть и верит в родовые связи, стойчески относится к их распаду. В частности, он трезво понимает, что брат использовал и предал его. Во втором фильме хорошо «работает» боевое братство, хотя и оно комически «корректируется» пародийной фигурой Фашиста (которому – через Илью, реального боевого товарища – Данила оказывается «своим») с его афоризмом «Свой своему поневоле брат», снижающим как мифологический пафос возможных патриотических аллюзий к Второй мировой, так и саму идею единения «своих», дезавуируя бессмысленность этой категории. При всех инвективах Данилы против Америки, там он находит «брата» не по национальному, а скорее по социально-классовому признаку (вспомним, что в конце первого фильма он декларирует желание стать шофером) – водителя-дальнобойщика Бена, проживая с ним едва ли не самые светлые и радостные моменты фильма, при том, что «русский мир» Брайтон-бич встречает его совсем неласково и не «братски». Словом, понятие «братства» в фильме если и является националистическим,

то в смысле «всечеловеческого» русского национализма позднего Достоевского, который говорил об уникальной черте русских (не как этноса, а как культурного сообщества) – «всемирной отзывчивости» и способности объединить славянство и Европу на основе неполитической – духовной общности. Разница – но весьма существенная – только в том, что у Достоевского главным фактором такого «братства» был Христос, веру в которого сохранил русский народ, а у «нищанца» Данилы такой веры нет.

Итак, благодаря саундтреку и его поэтической «начинке» можно добраться до достаточно глубоких слоев «Брата», кажущегося простым жанровым фильмом, однако в зрительском восприятии вот уже четверть века настойчиво порождающим ауру то былинно-эпического, то притчевого, то какого-то еще – не равного самому себе – повествования. Думаю, во многом именно благодаря «кормильцевскому тексту» и вообще – мифопоэтическому пласту фильма, который содержится в песнях, герою и хочется приписать более масштабное значение, чем то, которое у него есть (кем его только не называли – и суперменом, и пророком (Даниилом), и демоном, и ангелом смерти, и мессией, и всадником апокалипсиса!). Все это, разумеется, мимо, потому что не только реконструкция многоуровневого повествования, его символических оттенков и культурных ассоциаций, но и прямо высказанные в фильме оценки четко обозначают позицию, занимаемую по отношению к герою Балабановым, диалогически сталкивающим различные субтексты, иронически и тоже как бы «по-достоевски» облекаясь в молчание.

#### Список литературы

1. Доманский Ю. В. Рок-поэзия: филологический ракурс: монография. М.: Intrada, 2015.
2. Исаева Е. В. Циклообразующие связи в альбоме группы «Nautilus Pompilius» «Титаник» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Екатеринбург; Тверь, 2013. Вып. 14. С. 180–187.
3. Михайлов А. В. Обратный перевод. Москва: Языки русской культуры, 2000.
4. Паласиос Х. Гангстеры и ангелы: Балабанов и новый русский нуар // Балабанов. Перекрестки. По материалам Первых Балабановских чтений 2015 г. Санкт-Петербург: Сеанс, 2017. С. 13–22.
5. Салова А. С. Функции рок-саундтрека в сюжетной организации кинодраматургии Алексея Балабанова и Сергея Бодрова-младшего / Дипломная работа (рукопись). Москва: РГГУ, 2021
6. Селезова Е. А. Альбом «Разлука» (1986) «Nautilus-Pompilius»: лирический субъект и образ исполнителя // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Екатеринбург; Тверь, 2011. Вып. 12. С. 155–161.

#### References

1. Domanskiy, Yu. V. (2015). *Rok-poeziya: filologicheskii rakurs: monografiya* [Rock poetry: a philological perspective: a monograph]. Moscow: Intrada. (In Russ.).
2. Isayeva, Ye. V. (2013). Tsikloobrazuyushchiye svyazi v al'bome gruppy "Nautilus Pompilius" "Titanik" [Cycle-forming connections in the album of the group "Nautilus Pompilius" "Titanic"]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry: text and context]. Yekaterinburg; Tver', Issue 14, 180–187. (In Russ.).
3. Mikhailov, A. V. (2000). *Obratnyy perevod* [Reverse translation]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury. (In Russ.).
4. Palasios, Kh. (2017). Gangstery i angely: Balabanov i novyy russkiy nuar [Gangsters and Angels: Balabanov and New Russian Noir]. *Balabanov. Perekrestki. Po materialam Pervykh Balabanovskikh chteniy 2015 g.* [Balabanov. Crossroads. Based on the materials of the First Balabanov Readings in 2015]. Saint-Petersburg: Seans, 13–22. (In Russ.).
5. Salova, A. S. (2021). *Funktsii rok-saundtreka v syuzhetnoy organizatsii kinodramaturgii Aleksey Balabanova i Sergeya Bodrova-mladshego* [Functions of a rock soundtrack in the plot organization of screenwriting by Alexei Balabanov and Sergei Bodrov Jr.]. Moscow: RGGU. (In Russ.).
6. Selezova, Ye. A. (2011). Al'bom "Razluka" (1986) "Nautilus-Pompilius": liricheskiy sub'yekt i obraz ispolnitelya [Album "Separation" (1986) "Nautilus-Pompilius": lyrical subject and image of the performer]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry: text and context]. Yekaterinburg; Tver', 2011. Vyp. 12. S. 155–161. (In Russ.).

#### Информация об авторе

**А. В. Корчинский** – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой теории и истории гуманитарного знания.

#### Information about the author

**Anatoly V. Korchinsky** – Candidate in Philology, Associate Professor, Head of the Department of Theory and History of Humanitarian Knowledge.

Статья поступила в редакцию 09.09.2022; одобрена после рецензирования 20.09.2022;  
принята к публикации 20.09.2022.

The article was submitted 09.09.2022; approved after reviewing 20.09.2022;  
accepted for publication 20.09.2022.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.  
The author declares no conflicts of interests.

## ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

Журнал «Челябинский гуманитарий» издавался с 2006 года под эгидой Челябинского научного центра РАН; с 2020 года издается Челябинским государственным университетом; в настоящее время выходит по следующим специальностям в соответствии с действующей номенклатурой:

культурология (5.10.1. Теория и история культуры, искусства);

филологические науки (5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации; 5.9.9. Медиакоммуникации и журналистика);

педагогические науки (5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования)).

Входит в РИНЦ.

ISSN 1999-5407.

Объем статьи: от 16000 до 40000 символов (включая заголовочный комплекс и перевод на английский язык). Оформление статьи производится в соответствии с ГОСТ Р 7.0.7–2021. Статьи в журналах и сборниках.

### Обязательные элементы статьи:

Тип статьи (научная, рецензия)

УДК статьи;

ФИО автора (полностью, формат: Имя Отчество Фамилия);

вуз (полностью, но без ведомственной принадлежности, например: Челябинский государственный университет), город, страна, e-mail;

название статьи;

аннотация на русском языке: объем аннотации от 200 до 250 слов; аннотация представляет собой краткое описание содержания статьи: четкий ответ на вопрос, какова цель статьи и каков вклад предлагаемого материала в соответствующую отрасль науки; краткое указание на ключевые теоретические основания проведенного исследования и методы исследования; на каком материале выполнено исследование (конкретное описание материала с указанием количества единиц исследования, если это релевантно содержанию статьи); какие результаты получены (краткий обзор); к каким основным выводам пришли авторы; в аннотацию не включаются ни ссылки на источники, ни цитаты;

ключевые слова / словосочетания (не более 10);

текст статьи (текст следует разделить на смысловые части: введение, в котором кратко очерчивается поле исследования, его современное состояние и ставится исследовательский вопрос, описание теоретико-методологических оснований исследования; подробное объяснение хода исследования – методов, процедур, выборок с обоснованием их валидности; результаты проведенного исследования; интерпретация полученных результатов в сопоставлении с трудами других авторов; выводы, содержащие описание наиболее значимых итогов исследования, его перспектив);

список источников (не менее 15 позиций), в списке приводятся исключительно научные источники; все ссылки на официальные документы, законы, художественную литературу, интернет-публикации (за исключением научных статей в сетевых изданиях), статьи в прессе, посты в сетях располагаются прямо в тексте статьи, в том числе простой ссылкой на интернет-страницу; в случае публикаций в прессе ссылка дается по образцу: (Виноградова Е., Деготькова И., Тадтаев Г. Мягкими по крепкому // РБК. 2022. 29 июня, <https://www.rbc.ru/newspaper/2022/06/30/62bc12339a79470004d250bc>). В случае цитирования художественных текстов допускается сокращенное описание источника (первый раз источник приводится полностью, далее указывается только фамилия автора, том и страница или страница, например: при первом цитировании (Чехов А. П. Письмо к ученому соседу // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 1. Москва : Наука, 1974. С. 11); при повторном цитировании того же произведения: (Чехов А. П. Указ. соч. С. 14). Если приводятся цитаты из разных произведений одного автора, то вместо «Указ. соч.» даются первые одно-три слова названия произведения, например: (Чехов А. П. Письмо... С. 16). Для облегчения оформления цитирования в случае анализа одного произведения можно ограничиваться простым указанием номера страницы в скобках, например: (с. 14).

References (список источников на латинице с частичным переводом на английский язык, оформление списка см. ниже). Для транслитерации русских слов латинскими буквами автор может воспользоваться помощью сайта [www.translit.ru](http://www.translit.ru), выбрав стандарт транслитерации – BGN. Вся библиография транслитерируется, при этом названия статей и места их размещения (журналы, сборники) переводятся на английский язык и меняется порядок элементов библиографического описания (см. ниже);

информация об авторе на русском языке: полностью ФИО (порядок: Фамилия Имя Отчество), ученая степень, ученое звание и должность (указываются полностью, без сокращений).

сведения об отсутствии или наличии конфликта интересов и детализация такого конфликта в случае его наличия.

### **Оформление списка литературы (на русском языке)**

Список литературы должен быть выстроен по алфавиту, в текстовых ссылках в квадратных скобках указывается номер источника по списку и номер страницы, на которую ссылается автор (пример: [8. С. 97]). В самом списке указывается либо общее количество страниц источника, либо, если это статья из сборника, номера страниц, на которых напечатана эта статья. Иноязычные источники приводятся по алфавиту после русскоязычных.

Если автору необходимо в одной текстовой ссылке перечислить несколько источников из Списка литературы, необходимо сделать следующее: «... неоднократно становилось предметом исследования (см., например: [1; 2; 6])».

На все источники, указанные в списке, должны быть ссылки в тексте. Рекомендуется включать не менее половины источников не более чем пятилетней давности.

Уважаемые авторы! Не забывайте о том, что алфавитный порядок определяется по первой букве в фамилии автора, а не его имени. Если автор отсутствует, по первой букве названия книги. Необходимо также указывать вид издания: монография, коллективная монография, сборник статей, сборник тезисов докладов, учебник, учебное пособие.

**ВНИМАНИЕ!** С 15.11.2022 года журнал переходит на оксфордскую модель оформления ссылок на источники в тексте статьи с указанием фамилии автора и года, а также страниц в скобках после цитаты, например: (Загидуллина 2018), (Simakova 2018: 84). В случае, если в списке литературы два и более источников одного автора, датированных одним и тем же годом, к году добавляются буквы английского алфавита, например: (Simakova 2018a), (Simakova 2018b), (Топчий 2020a), (Топчий 2020b), (Топчий 2020c). В списке литературы (и русскоязычном, и References) тоже ставятся буквы в соответствующих случаях.

### **Требования к оформлению списка литературы на русском языке**

Источники располагаются строго в алфавитном порядке (сначала источники на русском языке, потом – на иностранном). Выделения курсивом или кавычками не используются.

Список литературы оформляется в соответствии с ГОСТ Р 7.0.7–2021.

Иностранные источники оформляются в русскоязычном списке литературы по требованиям российского ГОСТ.

#### *Примеры:*

Гарбовский Н. К. Теория перевода : учебник. Москва : Изд-во Московского университета, 2004. 544 с.  
Дмитриев А. В., Воронов В. В. Россия в контексте пространственного развития: взгляд с периферии Ближнего Севера // Мир России : социология, этнология. 2017. Т. 26, № 4. С. 169–181.

Казакова О. В. Особенности художественного перевода: практикум-хрестоматия. Ростов-на-Дону : Феникс, 2006. 160 с.

Литвин Ф. А. Многозначность слова в языке и речи. Изд. 2-е, стереотипное. Москва : КомКнига, 2005. 120 с.

Мир бессмыслиц. Лимерики, старые и новые : сборник (на англ. и русск. яз.) / сост. К. Н. Атарова. Москва : Радуга, 2003. 272 с.

Можейко, М. А. Нонсенс // Новейший философский словарь. 3-е изд., испр. Минск : Книжный Дом, 2003. С. 702–703.

Скрипник К. Д. Лингвистический поворот и философия языка Дж. Локка: интерпретации, комментарии, теоретические источники // Вестник Удмуртского университета. Серия: Философия. Психология. Педагогика. 2017. Т. 27, вып. 2. С. 139–146.

Topsy-Turvy W. English Humour in Verse. Moscow : Progress Publishers, 1978. 319 p.

### **Оформление списка литературы на английском языке**

В англоязычном списке литературы источники располагаются в том же порядке, что и в русскоязычном.

#### *Примеры:*

Zagidullina, M. V. (2018). Tipologiya polikodovykh yedinstv v aspekte medialogiki [Typology of policode unities in the aspect of medialogics]. *Mediascope* [Mediascope], available at: <http://www.mediascope.ru/2464>. DOI: 10.30547/mediascope.3.2018.2 (accessed: 25.02.2019). (In Russ.).