



**МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ ЗАОЧНОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ**

**ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
И КУЛЬТУРОЛОГИЯ:
ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ**

Новосибирск, 2012 г.

УДК 008+7.0+8
ББК 71+80+85
Ф 51

Рецензент — к. фил. н. Бердникова Анна Геннадьевна (г. Новосибирск).

Ф 51 «Филология, искусствоведение и культурология: тенденции развития»: материалы международной заочной научно-практической конференции. (12 марта 2012 г.) — Новосибирск: Изд. «Сибирская ассоциация консультантов», 2012. — 190 с.

ISBN 978-5-4379-0057-4

Сборник трудов международной заочной научно-практической конференции «Филология, искусствоведение и культурология: тенденции развития» отражает результаты научных исследований, проведенных представителями различных школ и направлений современной филологии, искусствоведения и культурологии.

Данное издание будет полезно аспирантам, студентам, исследователям и всем интересующимся актуальным состоянием и тенденциями развития филологии, искусствоведения и культурологии.

ББК 71+80+85

ISBN 978-5-4379-0057-4

Оглавление

Секция 1. Культурология	7
1.1. Теория и история культуры	7
ДУХОВНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОССИИ В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМЫ АККУЛЬТУРАЦИИ Мартынова Елена Ивановна	7
ОППОЗИЦИЯ «СВОЙ» — «ЧУЖОЙ» (ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ) Гапанович Екатерина Александровна Смольникова Нина Сергеевна	11
СОВРЕМЕННЫЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ДОСУГА Ермилов Александр Владимирович	17
К ВОПРОСУ О ВЛИЯНИИ РЕКЛАМЫ И КУЛЬТУРЫ НА ЗАРОЖДЕНИЕ НОВЫХ ПОТРЕБНОСТЕЙ В РУССКОМ ОБЩЕСТВЕ НА РУБЕЖЕ XIX—XX ВЕКОВ Сухотерин Дмитрий Янкович	23
Секция 2. Языкознание	31
2.1. Русский язык. Языки народов Российской Федерации	31
ОПРЕДЕЛИТЕЛЬНЫЕ МЕСТОИМЕНИЯ В ЭВЕНСКОМ ЯЗЫКЕ Шарина Сардана Ивановна	31
РУССКИЕ ЗАИМСТВОВАНИЯ В ТАТАРСКОМ ЯЗЫКЕ: ОСОБЕННОСТИ ИХ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ Юсупова Альфия Шавкетовна	36
2.2. Германские языки	41
СЕМАНТИЧЕСКИЕ ПРИЗНАКИ ФАКТОРНЫХ ГЛАГОЛОВ ПЛАНИРОВАНИЯ ИНТЕНЦИОНАЛЬНОГО ДЕЙСТВИЯ В СОВРЕМЕННОМ АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ Куцевич Юлия Александровна	41
ТЕМПОРАЛЬНАЯ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ НАЧАЛЬНОГО И КОНЕЧНОГО ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ПРЕДЕЛОВ В НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКЕ Петрянина Ольга Валерьевна	46

2.3. Теория языка	50
О КОНТЕКСТУАЛЬНЫХ ВОЗМОЖНОСТЯХ МЕТАФОРЫ Бедусенко Галина Анатольевна	50
ПРИНЦИПЫ ОПИСАНИЯ СЕМАНТИКИ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫХ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ ТАКТИЛЬНЫЕ ОЩУЩЕНИЯ Елисеева Ольга Александровна	54
ПРОТОТИП И ОТКЛОНЕНИЯ ОТ НЕГО В СИСТЕМЕ ЯЗЫКА (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОГО И ФРАНЦУЗСКОГО КОНЦЕПТОВ МАТЬ/МÈRE) Покровская Елена Александровна Минасян Ануш Андрониковна	60
ЛИНГВОСЕМАНТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ СЛОВА «EVEN» Ситосанова Ольга Владимировна	64
2.4. Прикладная и математическая лингвистика	69
ДУША В ЛИНГВОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ «ТРАГИЧЕСКОЙ ИСТОРИИ ЖИЗНИ И СМЕРТИ ДОКТОРА ФАУСТА» КРИСТОФЕРА МАРЛО Альбота Соломия Николаевна Андрейчук Надежда Ивановна	69
2.5. Языки народов зарубежных стран Европы, Азии, Африки, аборигенов Америки и Австралии	76
ТЕРМИНЫ РОДСТВА В РУССКОМ И КИТАЙСКОМ ЯЗЫКАХ Петрова Анна Сергеевна	76
Секция 3. Искусствоведение	81
3.1. Музыкальное искусство	81
О СПЕЦИФИКЕ КОНТЕКСТУАЛЬНОГО ПОДХОДА ПРИ ИССЛЕДОВАНИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ УСТНО-ПИСЬМЕННОЙ ТРАДИЦИИ Савина Наталья Витальевна	81
ИНТЕГРАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА И АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЕ Гатауллина Гузелия Габдулхаковна Махиянова Эльвира Альбертовна	86

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФАКТУРОЛОГИЯ (ВСТРЕЧНЫЕ ДВИЖЕНИЯ В ТЕРМИНОСИСТЕМЕ) Титова Елена Викторовна	90
НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ФОРТЕПИАННОГО ИСКУССТВА (Композитор — Исполнитель — Слушатель) Щербатова Ольга Александровна	100
3.2 Изобразительное и декоративно- прикладное искусство и архитектура	110
ЛИЦЕВОЙ СПИСОК ЖИТИЯ СВЯТИТЕЛЯ АЛЕКСИЯ XVII ВЕКА ИЗ СОБРАНИЯ ОБЩЕСТВА ЛЮБИТЕЛЕЙ ДРЕВНЕЙ ПИСЬМЕННОСТИ: ПРОБЛЕМЫ АТРИБУЦИИ Назарова Галина Андреевна	110
ГДЕ ЖЕ ЗДЕСЬ НАРЫШКИНСКОЕ БАРОККО? Бушуева Елена Сергеевна	120
КРАСНОЯРСКАЯ ГРАФИКА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 20 ВЕКА Дынько Евгения Викторовна	129
ТЕМА ЛЮБВИ В «БОЖЕСТВЕННОЙ КОМЕДИИ» ДАНТЕ АЛИГЬЕРИ (иллюстрации У. Блейка и Г. Доре) Левахина Майя Юрьевна Жарнова Валентина Ильинична	138
ТРАДИЦИИ ИЗОБРАЖЕНИЯ ВРЕМЕНИ ОТ ИСКУССТВА АНТИЧНОСТИ К НОВОМУ ВРЕМЕНИ Тюрикова Юлия Михайловна	143
3.3. Теория и история искусства	151
ТЕОРИИ СИНЕСТЕЗИЙНОГО ВОСПРИЯТИЯ ИСКУССТВА Томашева Ангелина Аркадьевна	151
Секция 4. Литературоведение	157
4.1. Русская литература	157
МОДИФИКАЦИЯ ЦИТАТ И ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ КАК ПРИЕМ ИГРОВОЙ ПОЭТИКИ В РОМАНЕ САШИ СОКОЛОВА «ПАЛИСАНДРИЯ» Романовская Ольга Евгеньевна	157

4.2. Литература народов Российской Федерации	163
ТЕМА ДЕПОРТАЦИИ В ПОВЕСТИ АХМЕДА ВЕДЗИЖЕВА «ОРДЕН» Тумгоева Амина Висангиреевна	163
4.3. Литература народов стран зарубежья	168
ВИДНЫЕ ПРЕДСТАВИТЕЛИ КАРАКАЛПАКСКОЙ ДРАМАТУРГИИ Кобланов Жоламан Таубаевич	168
4.4. Теория литературы. Текстология	176
ТОЧКА ЗРЕНИЯ В РОМАНЕ М. ПРУСТА «В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО ВРЕМЕНИ» Прийтенко Елена Григорьевна	176
КАТЕГОРИЯ ТЕМПОРАЛЬНОГО РИТМА В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ Темирболат Алуа Берикбаевна	180

СЕКЦИЯ 1.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

1.1. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ДУХОВНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОССИИ В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМЫ АККУЛЬТУРАЦИИ

Мартынова Елена Ивановна

*соискатель кафедры культурологии и социально-культурной деятельности, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, г. Екатеринбург
E-mail: kandidat.69@mail.ru*

Сегодня объективное осмысление феномена духовного своеоб-
разия России — это непереносимое условие духовного здоровья буду-
щего поколения россиян. Несмотря на то, что представленные под-
ходы в своей исторической форме могут считаться преодоленными,
сама проблема остается актуальной для переосмысления всего
отечественного духовного наследия и в XXI веке.

Евразийский подход в контексте проблемы аккультурации нап-
равлен на выполнение всемирной исторической задачи: братского
евроазиатского, а в перспективе общемирового единения всех племен
и культур в рамках единой духовно-экологической цивилизации. С по-
зиции данного подхода культуры не замкнутые в себе, обособленные
миры, они взаимосвязаны.

Евразийская концепция рассматривает Россию как рубеж между
Европой и Азией, Западом и Востоком в силу ее географического
положения. Культура России «не есть ни культура европейская, ни
одна из азиатских, ни сумма или механическое сочетание из элементов
той или других. Ее надо противопоставить культурам Европы и Азии
как срединную, евразийскую культуру» [6, с. 295—303].

В контексте аккультурации данный подход предоставляет воз-
можность интерпретировать русскую культуру как равную с культура-

ми, как Запада, так и Востока. Россия как Евразия — это своего рода духовный мост между Европой и Азией, создавший саму русскую культуру, в основе своей являющуюся стихией проникновенного всечеловеческого диалога. Именно диалога, а не некой «срединной целостности, которая вбирает в себя культурные противоположности западных и восточных соседей» в целях «переплавки и гармонизации этих противоположностей в громадном российском тигле» [5, с. 12—14]. Своеобразие данного подхода видится в идее Всеединства, духовном поиске единения восточного и западного мировидения, едином пути развития человечества.

Скандославский подход делает акцент на проникновении западных влияний в их различных модификациях (взаимопроникновение романских, византийских и славянских элементов). Как писал Д. С. Лихачев: «Через все гигантское многонациональное пространство Восточно-Европейской равнины протянулись токи двух крайне несхожих влияний... Юг и Север, а не Восток и Запад, Византия и Скандинавия, а не Азия и Европа» [4, с. 114]. Следовательно, в соответствии с таким подходом в становлении русской культуры решающую роль играли Византия и Скандинавия. Так, влияние Византии прослеживалось в области древнерусской храмовой архитектуры и изобразительного искусства, а скандинавские сюжеты в области древнерусского книжного орнамента.

Однако методологической установкой «скандославов», как и «евразийцев» было признание самобытной переработки русскими мастерами любых влияний. В этой связи можно рассматривать аккультурацию как своего рода катализатор, двигатель русской духовности, но не как определяющую сущность русского духовного феномена. Аккультурация выступила неким вторичным фактором, воздействуя на то, что уже веками складывалось в границах отечественной культуры в результате ее органического внутреннего роста.

Неоценима и роль православного подхода в духовном своеобразии России, поскольку именно православием созидался стержень русской духовности. В сокровищницу данного подхода еще славянофилами И. В. Киреевским, А. С. Хомяковым были заложены принципы об избранничестве, всеединстве, христианской соборности, мессианстве и высоком предназначении судьбы России. Как считал И. В. Киреевский, основная проблема России и Европы — это противостояние органичного и целостного христианского мировоззрения и губительного рационализма, возобладавшего в западной цивилизации, «богословие на Западе приняло характер рассудочной отвлеченности, — в Православии оно сохранило внутреннюю целостность духа; там

развитие сил разума, — здесь стремление к внутреннему, живому» [1, с. 43—271].

Поскольку русский народ в своей вере и в образе жизни является носителем подлинно христианских начал, то предназначение России освободить человечество от одностороннего и ложного развития, навязанного Западом. Поэтому русское Православие — религия творящего духа, гармонично сочетающая разум с верой, как высшей формой познания, противостоит власти естественной необходимости и господству логически-рассудочных начал Запада. В свою очередь русский народ — это народ христианский, часть христианского мира. Так, уповая на веру, Вл. Соловьев писал, что идея нации — это то, «что Бог думает о ней в вечности» [7, с. 220], или, по выражению Н. А. Бердяева, «что замыслил Творец о России, умопостигаемый образ русского народа, его идея...» [2, с. 43].

Необходимо отметить методологический вклад Вл. Соловьева, который усматривал великую роль в объединении Запада и Востока на основе истинного христианства. Реальное противостояние Востока и Запада как «первой» и «второй» силы, как считает Соловьев, завершится на третьей ступени всемирно-исторического развития, когда утвердится истинное христианство. Субъектом-носителем этого в заключительном историческом отрезке может выступить молодой народ, не связанный традициями ни с Востоком, ни с Западом — такова Россия. Формула Восток — Запад — Россия, предложенная Соловьевым, во-первых, указывала на христианский характер духовно-культурной традиции и европейскую принадлежность этноса, общества и государственности — что отличает Россию от цивилизаций Востока; во-вторых, православие и совпадение государственности и цивилизации в силу геополитической специфики отличает ее от стран Западной Европы.

С позиции православия аккультурация дала нам неразрывную связь с античностью. Восточная церковь получила предание античной культуры через Византию, а Западная церковь — через Рим. В свою очередь русские через православную церковь, через Византию получили связь с преданиями античной, греческой культуры. По мысли Н. А. Бердяева, «если мы, русские, не окончательно варвары и скифы, то потому лишь, что через православную церковь, через Византию получили связь с преданиями античной, греческой культуры» [3, с. 252].

В отличие от других культур наше национально-культурное ядро в чистом виде не сводимо ни к одному из представленных выше подходов, поскольку представляет собой уникальный культурно-географический мир, характеризуется исключительно сложным переплете-

нием православных и неправославных религиозных идей, а также влиянием жизнеутверждающих ценностей, соборно и не насильственно объединяющих различные народы.

В контексте проблемы аккультурации необходимо принять во внимание как особенности географического положения России, русскую природу, сложные климатические условия, так и весь духовный стержень русской души. Бинарность русской духовности несомненный результат пограничного геополитического положения России между Востоком и Западом и в течение многих веков приобретенного столкновения и взаимопроникновения черт двух цивилизаций.

Выделение определенных подходов, на которых базировалось духовное своеобразие России и сегодня вызывает острую полемику. Вместе с тем представленные факты делают поворот к новым исследованиям феномена русской духовности, поскольку в настоящее время мы действительно переживаем критический момент. Данная проблематики представлена чисто российским вопросом: или Россия посредством сознательного укоренения своих фундаментальных ценностей исполнит свою собирательную миссию и совершит прорыв к новому типу цивилизации, или ее духовно-национальное самоопределение будет окончательно подавлено западными рыночными потребительскими интересами.

Обращаясь к проблеме духовного своеобразия России, расположенной между Западом и Востоком, мы обнаруживаем парадокс: в своем духовном столкновении Россия — Запад по отношению к Востоку, но Восток по отношению к Европе.

Переосмысление духовного своеобразия России в контексте проблемы аккультурации представляет объективные условия для дальнейшего духовного прорыва, что в свою очередь позволит по-новому высветить наше национально-культурное ядро. Достижения русской духовности принадлежат не только прошлому, но и даны в настоящем для творческого преображения будущего, следовательно, каждый подход представляет собой определенную ценность в рамках всего духовного своеобразия в целом.

В настоящее время интерес представляет попытка разбудить духовное сознание общества с помощью «живого слова», поэтому переосмысление духовного своеобразия открывает для нас возможность вернуться на свою духовную Родину. Таким образом, духовное своеобразие России в контексте проблемы аккультурации представляет объективные условия для дальнейшего духовного прорыва.

Список литературы:

1. Бердяев Н. А. О России и русской философской культуре: Философы русского послеоктябрьского зарубежья. — М.: Наука, 1990. — С. 43—271.
2. Бердяев Н. А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века. // О России и русской философской культуре: Философы русского послеоктябрьского зарубежья. М., 1990.
3. Бердяев Н. А. О культуре. Письмо тринадцатое // Философия неравенства. М., 1990. — Т.4. — С. 248—252.
4. Лихачев Д. С. Нельзя уйти от самих себя: историческое самосознание и культура России // Новый мир. — 1994. — № 6. — С. 113—120
5. Пивоваров Д. В. Русская идея: геометрический аспект // Судьба России: прошлое, настоящее, будущее: Тез. Всерос. конф. 17—19 ноября 1994г. — Екатеринбург, 1995. — С. 12—14.
6. Савицкий П. Н. Континент Евразия. — М.: Аграф, 1997. — 464 с.
7. Соловьев В. С. Русская идея // Соловьев В. С. Соч. В 2-х т. — М., 1989. — Т. 2. — С. 220—222.

ОППОЗИЦИЯ «СВОЙ» — «ЧУЖОЙ» (ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

Гапанович Екатерина Александровна

студент УрГПУ, г. Екатеринбург

E-mail: katharina27@rambler.ru

Смольникова Нина Сергеевна

*канд. филос. наук, доцент кафедры культурологии Уральского
государственного университета, г. Екатеринбург*

E-mail: smoll6408@mail.ru

Издревле известно свойство вида Homo sapiens группироваться так, чтобы можно было противопоставить себя и «своих» (иногда близких, а часто довольно далеких) всему остальному миру. Противопоставление «мы — они» (conditio sine qua non est) характерно для всех эпох и стран: эллины и варвары, иудеи и необрезанные, китайцы (люди Срединного государства) и ху (варварская периферия, в том числе и русские), арабы — мусульмане во время первых халифов и «неверные»; европейцы — католики в средние века (единство, называющееся «христианским миром») и нечестивые, в том числе греки и

русские; «православные» (в ту же эпоху) и «нехристи», включая католиков; туарег и нетуарег, цыгане и все остальные и т. д. [2, с. 35].

Ребенок начинает ощущать себя, осознает свое «я» по мере того, как воспринимает, осознает «ты», «она», «он». Это индивидуально — психологическое становление человека соответствует — филогенетически — социальному развитию рода. Homo sapiens ощущает себя как личность, узнавая других людей. В одновременном познании «своего» и «чужого» возникают и развиваются семья, род, народ, нация [5, с. 8].

Как пишет Л. Н. Виноградова, «оппозиция своего и чужого осмысляется в категориях разноуровневых связей человека: кровнородственных (свой — чужой род, семья), этнических (свое — чужое тема, народность, нация), языковых (родной — чужой язык, диалект, говор), конфессиональных (своя — чужая вера), социальных (свое-чужое общество, сословие, коллектив) [1].

Возможность определить свою идентичность находится в неразрывной связи с «Чужим». Дело в том, что сами по себе являясь частью мира, мы находимся не одни и в постоянном столкновении, соприкосновении, взаимодействии с кем-то. Этот кто-то — Чужой. Весь парадокс осознания идентичности состоит как раз в том, чтобы найти границы собственного «себя» только в сопоставлении с Другим. Как раз таки, для формирования собственной идентичности необходимо пройти стадию ассоциации с внешним миром и только потом можно претендовать на организацию взаимодействующего «себя». Таким образом, уже оказавшись суверенной частью мира, мы все же соотносим себя с ним и, следовательно, зависим от него.

В философской антропологии различие «своего» и «чужого» — это проблема положения человека в окружающем мире. Человек не просто приспосабливается к среде, как это свойственно всему живому, но сам создает свой собственный микрокосм. Он также способен не только «выйти» за пределы организованного мира в открытый, «неупорядоченный» мир и определить свое отношение к нему, но и «войти» в другие культурные миры, в «чужую» духовную жизнь, следовательно, принципиально способен познать чужие миры и культуры. Это имеет огромное значение для создания и развития собственной культуры, ибо «своя» культура строится в соединении двух возможностей — возможности отграничения себя от другой культуры (что и создает своеобычность, как бы отграниченность каждой культуры) и возможности открыть себя другой культуре — возможности отделения и возможности взаимодействия; создается соединения открытости и замкнутости. Мир «своего», «своя» культура обретает специфику, своеобразие только в процессе осознания чужой культуры и в общении с ней.

В условиях традиционного общества все эти противопоставления объединялись внутри оппозиции «свой мир, люди своего мира — иной мир, существа иного мира, люди своего мира так или иначе связанные с иным миром». Л. Н. Виноградова приводит данные, согласно которым, «во многих культурах самоназвание внутри определенной этнической группы обычно идентично понятию «человек», и «чужой» определяется как не человек — «существо демонической природы». Пережитком таких воззрений можно считать кличку «бісови души», которую кубанские казаки дали чужакам иногородним [1].

Границы между «своим» и «чужим» текучи, они изменяются как в пределах каждой эпохи, так и — тем более — в историческом процессе. Наверное, до конца средневековья фундаментальная противоположность «своего» и «чужого» имела формы устойчивого противопоставления — социального, культурного и более всего религиозного. В книге «Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства» А. Я. Гуревич говорит о том, что Церковь не только громила языческие капища и уничтожала идолов, но также пыталась пойти на компромисс с важными для еще большинства людей, крестьян, порядками [3].

Таким образом, что когда-то было противоборством «своего» — «чужого», сейчас органично сочетается. Элементы языческих практик не были полностью искоренены, они и сегодня остались в церковном священнодействии.

Образы чужого как представления о другом народе, укоренившиеся в сознании, подсознании и ставшие предубеждением, последовательно трансформируются и перерастают в образы врага, в предрассудки, от которых человечество страдает с самого начала своего существования [5, с. 12].

Новое время принесло принципиальные изменения в понимании соотношения «своих» и «чужих». Восприятие «другого» стало иным, прежде всего, на основании реального общения с этими «другими». В Европе это произошло в ходе великих географических открытий. Люди знакомились с сообщениями о путешествиях, и это существенно изменяло их картину мира и создавало предпосылки для нового понимания не только «чужого», но и собственной культуры, для самопознания.

Целые науки появлялись для осуществления качественного взаимодействия «своих» и «чужих», так например, сформировалась антропология в конце XVIII — начале XIX века. Колонизация земель, по которым еще не ступала нога «цивилизованного» европейского

человека, принесла не только дополнительную сырьевую базу, но и «бездонное» количество человеческих ресурсов.

Но расширение картины мира и изменение одного из существеннейших ее элементов вовсе не сняло проблему «свой» — «чужой», а актуализировало ее на новый лад. С течением времени выявилась новая форма этой проблемы не утратившая жгучей актуальности и в наше время. Национальная идея, возникшая, наверное, параллельно идее «человечества», вовсе не предусматривала разделения человеческого рода. Отделявшая друг от друга группы людей, она вовсе не требовала, во всяком случае, на первых порах, принижения одних другими, не утверждала превосходства одной нации над другой.

Но в национальной идее, ставшей в XIX в. мощной интеграционной силой, было заключено и нечто иное, нашедшее воплощение в идее национализма. Вечные социальные страхи породили образы врага, который теперь чаще всего определялся по национальному признаку, и национальная идея часто рождала агрессивную ксенофобию. Так, в нацистской Германии для консолидации народа был избран путь простой и страшный — перенос идеи врага на «вредные народы» [6].

Таким образом, проблема «свой» — «чужой» стала не только философской или исторической, но и политической.

Э. Дюркгейм ввел в научный обиход важное понятие: *"коллективные представления"*. Совокупность верований и чувств, по его мнению, единых для членов одного и того же общества, образует определенную систему, имеющую свою собственную жизнь. Ее можно назвать коллективным или общим сознанием. Согласно Дюркгейму, в нас есть два сознания: одно содержит только состояния, свойственные лично каждому и характеризующие его как индивидуальность; состояния, охватываемые вторым — общие для целой социальной группы. Коллективные представления не заимствуются человеком из его непосредственного опыта, а как бы навязываются ему социальной средой [10].

Нам представляется интересным и остроактуальным подход к анализу оппозиции «свой — чужой» В. Г. Лысенко, изложенный в исследовании «Познание чужого как способ самопознания (попытка ксенологии)». Автор возвращает нас к исходному понятию – ксенология, введенному М. Дуаламбеди применительно к культурно и цивилизационно чужому внутри земного пространства и человеческого общества.

В работе представлены порядка 9 моделей, которые выстроены в последовательности — движение от биологического к культурному:

1 — этологическая — биологически заложенное в нас отношение к чужому как к угрозе для своей группы (племени, рода), или низовая ксенофобская модель; 2 — мифологическая, фантастическая — модель чужого как аномалии по отношению к нам — носителям нормы: диковинные звери, люди, растения, привычки; 3 — модель антиподов: они (носители чужого) — наша противоположность, то, чем нам не следует быть; 4 — модель рас — чужие принадлежат к иной, более низкой расе; 5 — модель детского состояния: чужие культуры — наше детство, наше прошлое, это «мы» на более низкой стадии развития, а точнее — в начале истории или в доисторические времена; 6 — модель «естественного состояния» в противоположность цивилизованному; 7 — пессеистская модель (от франц. *Passé* — прошлое) — идеализация прошлого (теории золотого века); 8 — гетеротопическая модель — чужие есть другой топос, другой мир; 9 — универсалистская гуманистическая — «чужие» и «мы» одного рода — рода человеческого, но принадлежим разным «видам».

Рассмотрим этологическую, мифологическую модели и модель антиподов, которые, на наш взгляд, являются основополагающими в формировании оппозиции «свой» — «чужой».

Этологическая модель — этот стереотип поведения заложен в человека природой, т. е. определяется биологически. В некоторых племенных наречиях чужой — синоним плохого, дурного, враждебного. Все отличия носителя чужого коннотируются исключительно негативно — цвет кожи, одежда, манера поведения, язык. Чужой — это лишь воплощение угрозы: у него нет личности, нет истории, нет мира, откуда он пришел, нет национальности, культуры, есть только враждебная инаковость, ощущаемая на интуитивном уровне. Чужой — это не обязательно инородец, им может быть и член группы, который выбивается из общей массы по самым разным причинам, начиная с какого-то телесного увечья (инвалидности), манеры одеваться, кончая образом мысли [7, с. 93].

Реалиями дня сегодняшнего являются националистические движения, целью которых является «разрыв» общества на «наших» и «не наших», когда групповая идентичность строится по принципу «мы» и «наши враги».

Мифологическая, фантастическая — модель чужого как аномалии по отношению к нам — носителям нормы: диковинные звери, люди, растения, привычки. Например, в трагедии Н. А. Островского «Гроза» рассказы странницы Феклуши «о людях с песьими головами»,

об «огненном змие». Успех ее историй заключается в замкнутости образа жизни города Калинова и, соответственно, в отсутствии достоверного знания о том, что творится за его пределами. Все представления о внешнем мире складываются из повествования, странницы, которая «далеко не ходила, а слышать, много слыхала».

В современном мире носители отличий, не сочетающихся с нашими представлениями, о правильном, верном, хорошем и просто другом, могут считаться аномальными, как носители угрозы, которую они представляют.

Мифологическая модель позволяет определить «себя» как носителей норм.

Модель антиподов: они (носители чужого) — наша противоположность, то, чем нам не следует быть. Здесь на первый план выходит моральная оценка: всё, что для нас зло, для них добро, и наоборот. В религиозном сознании приверженцев теистических религий — это то, что противоположно божественному порядку, т. е. исходит от дьявола (например, черная месса). Соответствующие ксенофобические термины: «неверные», «еретики», «варвары». «Варварами» греки называли всех, кто изъяснялся на непонятном наречии — лопотал, болтал, бормотал. Фактический смысл слова «варвар» — звукоподражание (передразнивание иностранного говора). Грекам варварский язык казался неблагозвучным, а значит, низким, некультурным. А поскольку в Древней Греции слово и мысль не отделялись друг от друга, составляя вместе логос, то плохо говорящие автоматически считались и плохо мыслящими. Несовершенство логоса отражалось и в государственном устройстве: плохо говорящие, плохо мыслящие, по мнению греков, и жили неправильно — не в рационально устроенном полисе, а под властью тиранов [7, с. 95].

Таким образом, мы можем говорить, о непрекращающемся разговоре на тему: «свой» — «чужой». Модели восприятия «чужого» изменялись с течением времени, но желание быть защищенным от воздействия враждебного «чужого», ограничить соприкосновение с ним, остались неизменны.

Сегодня эта тема как никогда актуальна. Несмотря на все более активный процесс глобализации, который старается всех сделать «своими», по-прежнему есть «недовольные», старающиеся оградить свой мир от «чужих». Примером отчаянного вмешательства в стремительную унификацию и стирание различий между «своими» и «чужими», можно назвать разного рода националистические движения.

Список литературы:

1. Васильев И. Ю. Мифологические и внутриэтнические проявления оппозиции «свой-чужой» в системе ценностей кубанских казаков [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://slavakubani.ru/read.php?id=577>
2. Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера Земли. — СПб.: «Ленинградское издательство», 2011. — 560 с.
3. Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. — М.: Искусство, 1990. — 396;
4. Еврепид Трагедии. Калининград: «Янтарный сказ», 2004. — 505 с.
5. Копелев Л. З. Чужие //Одиссей. Человек в истории. Образ «другого» в культуре. — М.: Наука, 1994. —336 с. С. 8—18
6. Ксенофобия [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://psydom.ru/articles/ksenofobiya/>
7. Лысенко В. Г. Познание чужого как способ к самопознанию (попытка ксенологии)/ Россия в диалоге культур/ отв. ред. А. А. Гусейнов, А. В. Смирнов, Б. О. Николаичев. — М.: Наука, 2010, С 90—102
8. Муравьев А. Ксенофобия: от инстинкта к идее [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://demoscope.ru/weekly/2006/0233/analit04.php>
9. Софронова Л. А. О проблемах идентичности// Культура сквозь призму идентичности: Сб. научных статей/ Индрик. — М.: 2006, с. 8—24.
10. Чужой [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ecdejavu.ru/c/Chuzoy.html>

СОВРЕМЕННЫЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ДОСУГА

Ермилов Александр Владимирович

специалист, г. Воронеж

E-mail: dinodas@mail.ru

По определению отечественного исследователя Г. А. Аванесовой, под досугом современного человека подразумевается время, которое свободно от необходимого труда в сфере общественного производства, а также от воспроизводства человеком своих жизненных функций в рамках домашнего хозяйства и социальных отношений [1, с. 7]. В «Толковом словаре живого великорусского языка» В. И. Даль дает следующую характеристику человеку в условиях досуга: «досужий —

умеющий, способный к делу, ловкий, искусный, хороший мастер своего дела, или мастер на все руки» [5, с. 365]. Практически до начала XX в. понятие «досуг» трактовалось как достижение, способность, возможность человека проявить себя в свободное от работы время. Современное значение интересующего нас понятия появляется в Советском энциклопедическом словаре 1981 года: «Досуг — часть внерабочего времени, остающегося у человека за вычетом непреложных, необходимых затрат» [8, с. 413].

Обыденное восприятие досуга зачастую ассоциируется со свободным от работы временем. В современных энциклопедиях и справочниках понятия «досуг» и «свободное время», как правило, также уравниваются между собой. Однако ученые-исследователи и менеджеры, работающие в области организации досуга населения, не отождествляют эти явления, хотя они тесно связаны между собой. Досуг следует понимать как центральный элемент культуры, имеющий глубокие и сложные связи с общими проблемами работы, семьи, политики. Для досуга можно отвести место в «свободном времени», но свободное время можно не посвящать досугу.

Категория «досуг» в своем первоначальном значении восходит к древнегреческой культуре. Досуг был важной составляющей жизни индивидов, занимал одно из центральных мест в системе социальных институтов, восхвалялся Сократом и являлся, по его мнению, «драгоценным состоянием» и неотъемлемым свойством жизни древнегреческого общества [10, с. 292]. Аристотель считал «художественный и эстетический досуг наивысшей добродетелью или, по крайней мере, путем к ней» [6, с. 256]. Современный исследователь античного времени. Таким образом, понятие «досуг» в античном мире характеризовало счастье, крепкую государственность, порядок и гармонию во взаимодействии индивида с внешним миром.

Кроме того, досуг в его античном понимании был мерой оценки не только человеческого в человеке, но и сверхчеловеческого божественного. Критерием для подобной оценки являлись мудрость, интеллектуальное развитие, достигаемое в досуговое время. Поэтому свобода мысли, творческого воображения, созидаящая человека в человеке и приближающая его к подобию бога, являлась ключевым смыслом и целью досуга. И в этом контексте, по мнению современного исследователя С. В. Андреевой, феномен досуга был родственен тому смыслу понятия «игра», который вкладывал в него нидерландский историк культуры Й. Хейзинга [2, с. 43]. Согласно его концепции игра — более древнее состояние мира, чем культура, первородное по

отношению к человеку, присущее животным и являющееся фактором превращения неразумного примата в человека [11, с. 37].

Исходя из всего вышесказанного С. В. Андреева делает вывод о том, что сущностью досуга является игра как свободное действие, сопровождающее человека осознанием «иноного бытия». В своей статье «Феномен досуга: история и современность» она пишет: «Современное досуговое время неоднородно и протекает в трех параллельных плоскостях — реальной, виртуальной и идеальной. И хотя в досуговом пространстве эти плоскости зачастую смешиваются, но вместе с тем они находятся как бы в обособленном состоянии от общественного бытия, как игра по концепции Й. Хейзинги <...> По этому принципу Хейзинга сравнивает игру с неким «сакральным действием», священным культовым актом. Это, в свою очередь, определяет досуг как сакральное игровое действие, осуществляемое в мире реального бытия» [2, с. 42].

Если посмотреть на феномен досуга с ценностной точки зрения, то главной аксиологической характеристикой данного феномена является самореализация личности. Иными словами, то, как человек проводит свободное время, говорит не только о его склонностях, интересах, деятельностной направленности, уровне интеллектуального и духовного развития, но и о том, в каких направлениях он хочет развиваться и самосовершенствоваться.

Другими важными ценностями досуга являются отдых и движение, служащие восстановлению физических сил и душевного равновесия. Также в жизни общества досуг ценен для стабилизации, снятия напряженности, предотвращения общественных конфликтов, укрепления солидарности, взаимосвязи поколений, общения, удовлетворения потребностей личности в радости, развлечений и т. д. От умения направлять свою деятельность в часы досуга на достижение общезначимых целей, реализацию своей жизненной программы, развитие и совершенствование своих сущностных сил во многом зависит социальное самочувствие человека, его удовлетворенность своим свободным временем.

Виды досуговой деятельности человека можно условно разделить на три группы:

- а) просто отдых (игры, развлечения, созерцание и т. д.);
- б) просвещение (усвоение, потребление культурных ценностей);
- в) творчество (техническое, научное, художественное).

Многие исследователи занимаются выделением функций досуга. Однако их окончательная систематизация, к сожалению, еще не

проведена. Таким образом, мы имеем достаточно фрагментарную картину вышеупомянутых функций. В целом, досуговая активность способна выполнять функции оздоровления психики, развития внутреннего мира, расширения индивидуальной жизненной среды.

В основном в современной литературе упоминают 5 следующих функций досуга:

- развлекательную,
- компенсаторную,
- познавательную;
- развивающую;
- рекреативную.

Развлекательная и компенсаторная функции реализуются путем создания для человека возможности реализовать потребности и аспекты его внутреннего развития, что невозможно в полной мере в деловой сфере, в домашнем хозяйстве, на фоне повседневных забот. Поскольку в утилитарных областях практики человек далеко не всегда может реализовать свой творческий потенциал, обратиться к любимым занятиям, пережить развлекательный эффект, снимающий внутреннее напряжение, и т. п.

Особо следует выделить развивающую и познавательную функции досуга. На первый взгляд может показаться, что они значимы в основном для детей и юношества. Действительно, в период социализации и индивидуального развития личности досуг приобретает огромное воспитательное значение. Вместе с тем эти функции остаются важнейшими и в более зрелом возрасте человека. В это время ему в меньшей степени, но все же необходимо расширять кругозор, сохранять социальные связи, отзываться на требования времени. У взрослых подобные процессы исследователи называют не воспитанием, а вторичной социализацией, что по существу тоже связано с индивидуальным развитием. Досуг располагает широкими возможностями осуществлять эту вторичную социализацию взрослых и пожилых людей с наибольшим эффектом.

Российский исследователь С. Ю. Гацук упоминает рекреативную функцию досуга, которая способствует снятию физического, психического, интеллектуального напряжения; восстановлению сил посредством активного отдыха [4, с. 394]. Без реализации этой функции у многих людей неизбежно формируются состояние стресса, психическая неуравновешенность, переходящие в устойчивые болезни.

В последнее десятилетие досуговой сектор постепенно утрачивает свою вторичную значимость по отношению к сфере труда и становится одной из центральных жизненных сфер для многих людей.

Современный исследователь Г. Г. Волощенко в культурно-исторической традиции выделяет три сферы досуга: «праздную», «высокую» и «высшую» [3, с. 56]. В настоящее время мы можем наблюдать многослойность досугового пространства, пронизывающее общественное бытие. В нем присутствуют как высшая, так и высокая сферы досуга, однако праздная над ними превалирует.

Кроме того, современный досуг является противоречивой единицей жизненной сферы, в которой субъективно идёт речь об индивидуальном развитии вне социального контроля и учреждений. В этом досуг доступен для каждого, в той мере, в которой участник досуговой деятельности обладает материальными средствами. Вследствие этого возникают феномены элитного и массового досуга. Элитизация современных досуговых объединений проявляется в форме возникновения и развития элитарных структур и форм досугового общения. Массовые досуговые формы являются доступными всем посредством телевидения.

По мнению российских экономистов И. А. Пискуновой и Т. И. Черняевой, «досуг не всегда означает свободу, а стремление человека создать себе упорядоченное, обеспечивающее уверенность окружение, оказывает влияние и на оформление досуга» [7, с. 167]. Они выделяют следующие особенности, характерные для проведения современного досуга:

- постоянный досуговый ритм (досуг определённых дней недели посвящён постоянным активностям);
- постоянные организационные рамки (в досуге выбирают окружение для действия, которое является надёжным, безопасным для исполнения, например спортивное объединение, постоянный столик в одной и той же гостинице);
- постоянное окружение (обеспечивает безопасность, не нужно каждый раз выбирать, основано на доверии).

На основании вышесказанного, И. А. Пискунова и Т. И. Черняева делают вывод, что «границы между свободной досуговой деятельностью и «связующим» обязательством по ритуализированному участию в несвободной досуговой деятельности являются размытыми» [7, с. 167].

Идеал досуга — это отражение общественно акцентируемых форм отношений, а реальный современный досуг довольно часто расходится с ним. Приведённые доводы приводит нас к пониманию того, что досуг — это не чётко определяемое и отграниченное от других сфер понятие, а то пространство жизнедеятельности, в котором наиболее ярко проявляются последствия трансформаций, происхо-

дящих в современном обществе, и которое позволяет представить совокупность факторов, определяющих объём, содержание и структуру досуга. Канадский исследователь Р. А. Стеббинс в своей статье «Свободное время: к оптимальному стилю досуга» пишет: «Оптимальный досуговый образ жизни достигается, когда человек через социально-приемлемую досуговую деятельность осуществляет свои возможности наиболее полно и получает желательное качество жизни» [9, с. 71].

Таким образом, можно сделать вывод, что досуг интегрирует множество разрозненных аспектов жизни человека в единое целое, формируя у него представления о полноте своего существования. В свободное время человек стремится реализовать множество неутилитарных потребностей, испытать специфические состояния, мало связанные с повседневностью, пережить благотворный эффект оздоровительных эмоций, возвышенных состояний, утонченных чувств. Без досуга жизнь современного человека была бы не только ущербной, она лишилась бы одного из своих базовых стержней, стала бы труднопереносимой.

Однако, с другой стороны, увеличение количества свободного времени в структуре социального бытия и развитие научно-технического процесса задали новый вектор развития досуга, при котором главной его функцией стала развлекательная, а сам он стал ассоциироваться исключительно с ничегонеделанием, развлечением, расслаблением, наслаждением, самореализация личности отошла на задний план. Эта ситуация является губительной и требует усилий для ее преломления в лучшую сторону. Утверждение приоритета самореализации личности в рамках досуга, восстановление его полифункциональности, а также возвращение ему всей полноты и разнообразия должны стать первоочередными задачами современного общества.

Список литературы:

1. Аванесова Г. А. Культурно-досуговая деятельность: Теория и практика организации. — М.: Аспект Пресс, 2006. — 240 с.
2. Андреева С. В. Феномен досуга: история и современность // Вестник Томского государственного университета. — 2011. — № 3. — С. 42—45.
3. Волощенко Г. Г. Досуг как явление культуры: генезис и развитие: диссертация ... доктора культурологии: 24.00.01. — Омск, 2006. — 249 с.
4. Гацук С. Ю. Технологические аспекты основы подготовки анимационных программ // Вуз культуры и искусств в образовательной системе региона : материалы Пятой Всерос. электрон. науч.-практ. конф. — Самара: СГАКИ, 2008. — С. 393—398.

5. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. — М.: Русский язык, 1980. — 4 т.
6. Лосев А. Ф. История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. — М.: Искусство, 1975. — 776 с.
7. Пискунова И. А., Т. И. Черняева Современные досуговые тенденции, типы и факторы, определяющие досуг // Вестник Саратовского государственного технического университета. — 2006. — № 3. — С. 163—169.
8. Советский энциклопедический словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1981. 1600 с.
9. Стеббинс Р. А. Свободное время: К оптимальному стилю досуга // СоцИс. — 2000. — № 7. — С. 64—72.
10. Фролов Э. Д. Парадоксы истории: Парадоксы античности. — СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2004. — 420 с.
11. Хейзинга Й. Homo Ludens: Статьи по истории культуры. — М.: Прогресс-Традиция, 1997. — 416 с.

К ВОПРОСУ О ВЛИЯНИИ РЕКЛАМЫ И КУЛЬТУРЫ НА ЗАРОЖДЕНИЕ НОВЫХ ПОТРЕБНОСТЕЙ В РУССКОМ ОБЩЕСТВЕ НА РУБЕЖЕ XIX-XX ВЕКОВ

Сухотерин Дмитрий Янкович

*Соискатель при кафедре культурологии и рекламы
Вятского государственного гуманитарного университета, г. Киров
E-mail: sbt_creative@mail.ru*

Жан Бодрийяр в своем знаменитом труде «Общество потребления» отмечает, что тема обусловленности потребностей (особенно рекламой) стала любимой темой размышлений об этом обществе. Прославление изобилия и глубокого сетование по поводу «искусственных» или «отчужденных» потребностей питают массовую культуру и даже научную идеологию по этому вопросу [2, с. 99]. Исследователь рекламы Эрнест Саквиль Тёрнер в своей монографии «The Shoking History of Advertising» («Шокирующая история рекламы») утверждает прямо, что реклама — «это мировоззрение, которое покрывает позором человека, имеющего мало желаний» [1, с. 9]. Хотя вопрос о зависимости роста человеческих потребностей от рекламы Э.С. Тёрнер оставляет открытым: «В любом случае, утверждают защитники рекламы, рекламщик не способен создавать

новые желания, он может только развивать латентные. Это утверждение открыто для оспаривания» [1, с. 10], обвинять рекламу в насаждении новых потребностей стало «хорошим тоном».

Однако, если это утверждение действительно «открыто для оспаривания» очевидно, стоит уделить ему отдельное внимание.

На рубеже XIX—XX вв. в России произошли радикальные перемены, коснувшиеся всех сторон жизни — социально-экономической, политической, культурной. Они способствовали зарождению массовой культуры, определив ее особое место в системе культуры пореформенной России. Исчезло «праздное сословие», сформировался социум работников с достаточно четким разделением сфер труда и досуга и рано осознанными требованиями к культуре как средству снятия стресса и обеспечения релаксации.

Массовая культура — сила не созидающая, не креативная, а компенсаторная и терапевтическая, возникла весьма своевременно в одну из сложнейших эпох истории страны, когда рядовому человеку часто предъявлялись непосильные для адаптации темпы жизни. Ее выход на историческую арену хронологически совпал с падением общественной активности, ветшанием идеалов прошлых десятилетий и усилением социальной апатии. В уставшем от обилия и скорости перемен обществе нарастало желание «просто жить», совпавшее с появлением индустриальных возможностей для первой в истории страны потребительской революции [3].

Эти две тенденции — зарождение массовой культуры и потребительский «бум» имели следствием широкое распространение рекламы, особенно в средствах массовой информации, представленных в то время исключительно периодической печатью — газетами и журналами.

Одним из наиболее тиражных на рубеже веков являлся журнал «Нива». Журнал позиционировался как иллюстрированное издание для семейного чтения и был ориентирован, главным образом, на буржуазного и мещанского читателя, что делало его популярным среди широких масс читателей. Аудитория журнала «Русская мысль» резко отличалась от аудитории «Нивы». В основе программы этого журнала лежало стремление «содействовать живому и плодотворному росту личности на Руси». Первоочередное значение придавалось вопросам о природе народного представительства, демократических институтов общества, гражданских и политических свободах. «Русская мысль» интересовала аудиторию просвещенную и думающую.

Из всего многообразия рекламы (реклама одежды, предметов быта, роскоши, страховых, банковских услуг и т.д.) наиболее полно раскрывает ожидания читательской аудитории периодических

изданий, которые предлагались читателям журналов. Если в рекламе различных товаров и услуг запросы аудитории можно выявить опосредованно, так как товары часто рекламируются как престижные, то есть удовлетворяют скорее потребность в социализации, газеты и журналы вынуждены были в подзаголовке честно указывать свою направленность — иначе потенциальный подписчик просто бы не понял, что именно он покупает.

Обратимся к анализу состава рекламируемых изданий в массовой «Ниве» и элитарной «Русской мысли».

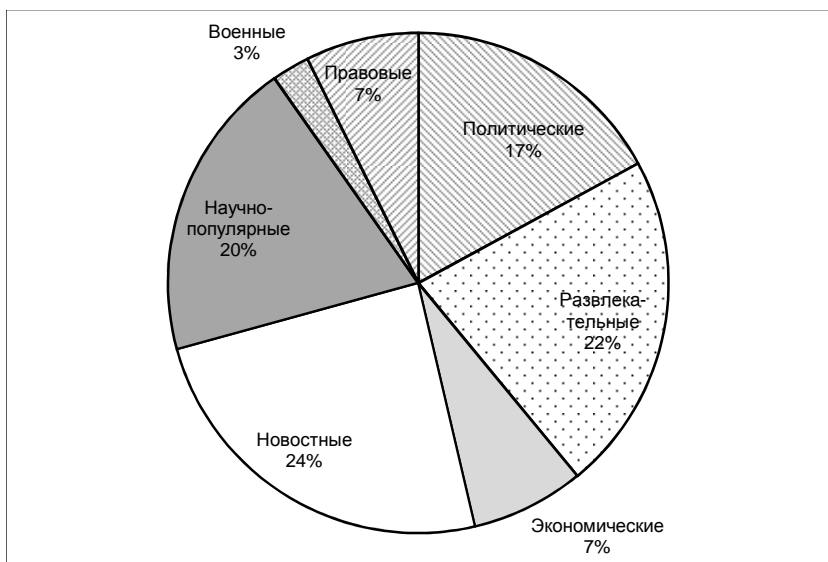


Диаграмма 1. Состав рекламируемых периодических изданий в журнале "Русская мысль" 1889 год

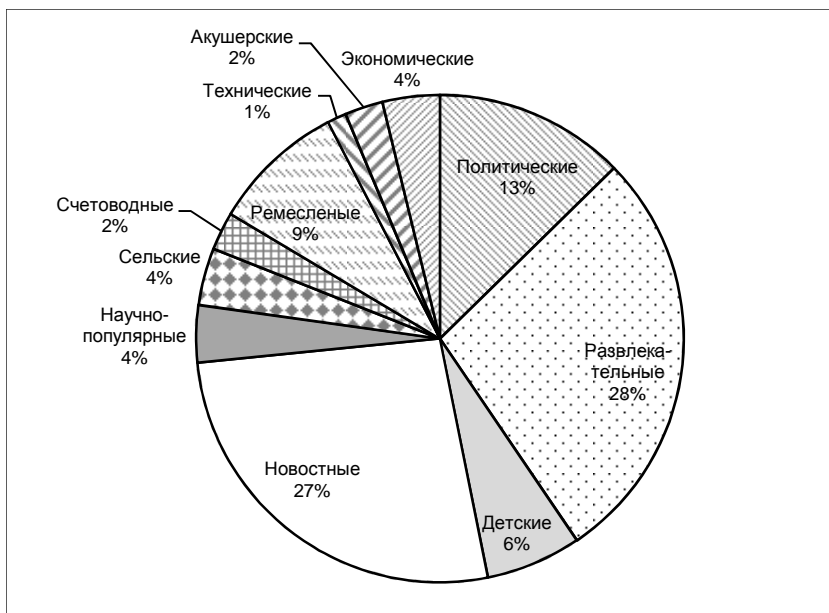


Диаграмма 2. Состав рекламирующихся периодических изданий в журнале "Нива" 1889 год

Как мы видим, читателям «Русской мысли» никто не пытается привить потребность в знании ремесел или акушерства. Профессиональная пресса в журнале представлена только серьезными направлениями — экономическим, военным, правовым. Также интересным представляется тот факт, что научно-популярная периодика в «Русской мысли» рекламируется в 5 раз чаще, чем в «Ниве». Это прекрасно иллюстрирует разницу между массовой и элитарной культурой, и подтверждает тот факт, что рекламодатели ориентировались на ожидания аудиторий, а не создавали не существующие потребности.

Потребность в развлекательной периодике на первый взгляд не сильно различается: реклама таких изданий в «Русской мысли» занимает 22%, а в «Ниве» 27%. Однако, если проследить состав этой категории, мы увидим следующее.

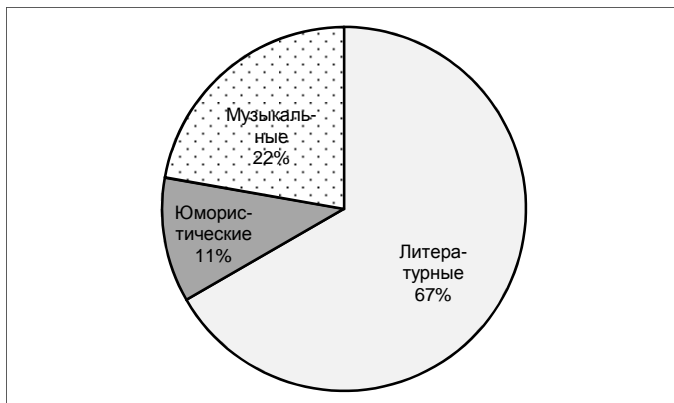


Диаграмма 3. Категории развлекательных изданий в журнале "Русская мысль" 1889 год

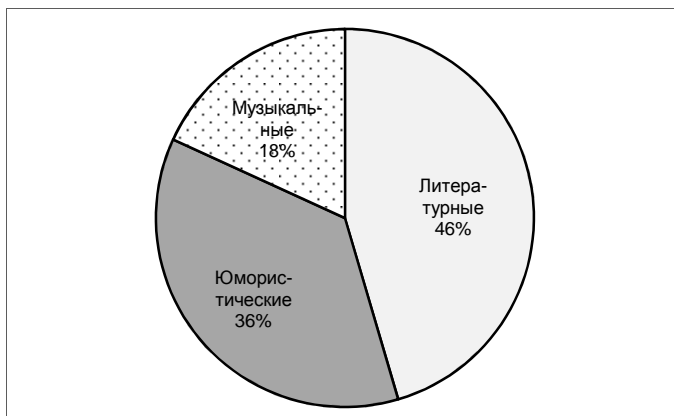


Диаграмма 4. Категории развлекательных изданий в журнале "Нива" 1889 год

Из приведенных диаграмм становится очевидным тот факт, что юмористические издания, относящиеся к массовой культуре в силу своего релаксационного характера и легкости восприятия, в «Русской мысли» заметно уступают изданиям литературным, содержащим произведения, требующие больших усилий для восприятия. В то время, как в «Ниве» эти категории выступают на паритетных началах, хотя юмористика и уступает «большой» литературе.

Таким образом, можно заключить, что рекламодатели весьма точно представляли читательские аудитории различных изданий и не стремились повлиять на их потребности и вкусы, а наоборот, потакали им.

Следует отметить, что роль рекламы в создании новых потребностей мифологизирована. В действительности реклама всего лишь отвечает на запросы, выдвигаемые обществом или конкретной аудиторией. Если реклама не будет соответствовать ее ожиданиям, в том числе культурным, она не будет работать. И до сих пор ни одна реклама не убедила потребителя в том, что ему нужен силикатный кирпич, если он не собирается строить дом. Ни один производитель моторного масла не пытается рекламировать свои изделия в глянцевых изданиях как предмет интерьера. Пятьдесят лет назад не существовало компьютеров и сотовых телефонов — но заслуга ли рекламы в том, что теперь мы не можем представить без них свою жизнь?

Да, создатели рекламы хорошо знают человеческие потребности и умело используют их в своих целях, но при этом реклама не порождает у аудитории новых потребностей, а реагирует на ее ожидания.

Отечественные исследователи представляют рекламный процесс в виде цепочки: Мониторинг-Креатив-Доставка-Мониторинг'[9]. На первом месте идет исследование целевой аудитории, ее предпочтений, установок и потребностей, затем создание рекламной идеи, сообщения, потом осуществляется процесс доставки этого сообщения до аудитории посредством СМИ, и наконец осуществляется повторное исследование с целью выявить эффективность рекламного воздействия.

Зарубежные исследователи предлагают аналогичные, менее универсальные схемы, в которых каждое звено цепочки МКДМ' раскладывается на большее количество стадий. Так, например, доставка может включать в себя производство рекламного носителя, привлечение внимания реципиента, запоминание сообщения и т.д.

При этом все исследователи сходятся в одном: исследование занимает в этой структуре первое место. В том же случае, если бы реклама была способна создавать новые потребности, главенствующее место занимал бы креатив, а в результате исследования создавались бы новые потребности, которые необходимо было бы пропагандировать, а не сообщения, отвечающие запросам целевой аудитории. А как мы видим из анализа рекламы рубежа XIX начала XX веков, выявлять ожидания аудиторий авторы рекламы научились уже давно.

Продолжая последовательную критику рекламы, Жан Бодрийяр утверждает, что реклама «реализует чудо значительного увеличения потребления, преследуя цель не добавить, а лишить товары потребительской ценности, лишить их ценности времени, подчиняя

ценности моды и ускоренного обновления». Автор считает, что реклама отнимает у товаров потребительскую ценность, подменяя ее ценностью знаковой и приписывает рекламе чуть ли не собственную волю и разум: «хитроумие рекламы проявляется именно в следующем: она хочет дойти до каждого в *его* отношении к другим, в его стремлении к овеществленному социальному статусу» [2 с. 71, 120].

Действительно, многие продукты наделяются в рекламе дополнительной ценностью — но это явление наблюдается в нишах товаров с предельно схожими потребительскими характеристиками. В случае же, если потребительские характеристики заметно отличаются от конкурентов, именно они выходят на первый план. Достаточно вспомнить ставшую знаменитой рекламу Rolls-Royce, сделанную признанным рекламным гением Дэвидом Огилви. Заголовок объявления гласил «Самое громкое, что вы услышите на скорости 60 миль в час — тиканье часов в салоне». Комментируя эту свою работу, Д. Огилви писал: «Реклама, основанная на фактах (как эта) продает лучше, чем неумеренное расхваливание» [6, с. 160]. Такие примеры можно найти и на рубеже веков. Так, реклама газет и журналов, занимавших узкие ниши с низкой конкуренцией, содержала в себе только рациональные сведения: состав редакции, список авторов, программу издания, условия подписки и сведения о премиях и приложениях. С ростом конкуренции, менялся язык рекламы, появлялись изобразительные элементы и различные суггестивные приемы. Так, вместо простого рекламного текста юмористические издания (а борьба за читателя между ними была очень высока, на одном рекламном развороте встречалось до 4-х рекламных объявлений конкурирующих изданий [4, с. 1150—1151]) могли публиковать контракт с подписчиком [8], предсказание на будущий год [7] и даже просто юмористический рассказ [5, с. 3].

Можно обратиться за примерами и к современной рекламе. Если товар действительно имеет технические отличия от конкурентов, об этом будет сказано прямо: так реклама 3D телевизоров LG посвящена техническим особенностям данного продукта. Каждый рекламный ролик рассказывает о каком-либо преимуществе: большой угол обзора, отсутствие мерцания и т.д.

В том же труде Ж. Бодрийяр указывает, что «кредит — это дисциплинарный процесс вымогательства сбережений и регулирования спроса» [2, с. 111], однако автор не демонизирует его, не приписывает ему самостоятельной воли. Нам кажется, что при критике современного общества потребления реклама должна выступать наравне с кредитом — она всего лишь обслуживающее звено в структуре современной экономики, видимое глазу следствие, но не причина «заболевания».

Причина же лежит в сфере культурной. В секуляризованном, бездуховном обществе категория «счастья» становится неуловимой, ускользающей. Современная экономика ориентирована на рост, его отсутствие или снижение темпов рассматриваются как кризис. А такой бесконечный рост экономики невозможен без постоянного роста производства, а значит и потребления. И рост потребления усиливается искусственно за счет создания товаров с коротким сроком службы и за счет их быстрого морального устаревания, которое обеспечивается дозированным обеспечением конкретной модели всем набором доступных технологий, рекламой и модой. Именно поэтому современную часто называют «безрадостной» (данный термин впервые был использован американским экономистом Т. Скитовски): чтобы обеспечить существование общества потребления, человека нужно лишить человека радости потребления — иначе рост невозможен. Таким образом, реклама лишь обслуживает интересы экономики, а не является движущей силой роста потребностей.

Таким образом, в качестве итога хотелось бы отметить следующее. Во-первых, реклама служит отражением запросов, ожиданий и потребностей общества и различных аудиторий. Реклама вынуждены быть эффективной, а потому потакает им, но ни в коем случае не порождает их. Во-вторых, реклама является всего лишь обслуживающим звеном в структуре современной экономики, видимое глазу следствие, но не причина «заболевания». Наконец, причины роста потребления и последствий этого роста, в том числе кризисных, следует искать в сфере культурной, через культуру массовую.

Список литературы:

1. Бодрийяр Ж. Общество потребления. — М.: Республика, 2006.
2. Лебедева В.Г. Судьбы массовой культуры России. Вторая половина XIX—первая треть XX века. — СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2007. С. 317—324. Режим доступа: http://ec-dejavu.ru/m-2/Mass_culture-2.html
3. Нива. — 1891. — №51.
4. Нива. — 1912. — №1.
5. Огилви Д. Откровения рекламного агента. — М.: Эксмо, 2007.
6. Русская мысль. — 1888. — №12.
7. Русская мысль. — 1890. — №11.
8. Сухотерин Л.Я., Тимшин В.А., Юдинцев И.В. Организация работы отдела по связям с общественностью. Киров, 2011.
9. Turner E.S. The shoking histoty of Advertising / E.S. Turner. — 2nd ed. — London, 1965.

СЕКЦИЯ 2.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

2.1. РУССКИЙ ЯЗЫК. ЯЗЫКИ НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ОПРЕДЕЛИТЕЛЬНЫЕ МЕСТОИМЕННИЯ В ЭВЕНСКОМ ЯЗЫКЕ

Шарина Сардана Ивановна

канд. филол. наук, ИГИПМНС СО РАН, г. Якутск

E-mail: sarshar@mail.ru

Основная функциональная характеристика эвенских местоимений — это собственно указание, в то же время местоимения выполняют и роль слов-заместителей, позволяя без повтора представить в сжатом виде отдельные элементы или целые фрагменты содержательных структур в высказывании.

Эвенские дейктические слова подразделяются на 7 семантико-деривационных разрядов, каждый из которых имеет свой лексический состав, морфологические и синтаксические свойства: личные, притяжательные, указательные, определительные, возвратное местоимение, вопросительные, неопределенные.

По своей семантике определительные местоимения являются идентифицирующими показателями. В собственно дейксисе определительные местоимения указывают на референт, идентифицированный ситуацией, т. е. детерминативы определяют лицо или предмет через признак, свойство, количество, сравнивая с уже известным. В эвенском языке определительные местоимения можно подразделить на несколько семантических групп.

Первая выделяемая группа детерминативов — качественные определительные местоимения — указывают на качественную характеристику предмета, лица или явления. Подразделяются на следующие подгруппы:

а) Местоимения, образованные при помощи суффиксов — рочин/-рочир : эррочин `такой, как этог`, таррочин `такой, как тот`, эррочир `такие же, как этог`, таррочир `такие же, как тот`. Объектом их указания является свойство, качество лица, предмета или действия. Например: Ибдирил бэил хуклэр кадагмаканду тэриннэн, эррочинни чилэнел, кучуду хуклэр, буюн нөнни тачикан-да этил хуптур, эрэглэ энни-дэ иллотта. (Цовкал). `Неизвестные люди спят прямо среди скал по разные стороны, такие вот черные, в спальном мешке спят; дикий олень бежит, они от него не отстают, и никогда не останавливаются. (Щетки под копытом оленя).` (М. Ж.) Төллэ нөриди, көөттэкэн: эрэли ями урэкчэр иннэчач дасуттигчин ичуритан. Таррочин орантан хоя бисин. `Выйдя на улицу видит: вокруг горы виднеются, будто покрыты шерстью. Так много оленей у них было.` (Н)

Приведенные детерминативы при дейктическом употреблении указывают на близость/дальность референта.

Первая выделяемая группа детерминативов по морфологическим признакам аналогична с указательными, из которых образована. Они имеют форму падежа, числа, принадлежности и субъективной оценки (см. табл. 1).

Таблица. 1.

Парадигма склонения определительных местоимений

Падежи	эррочин `такой, как этог`	таррочин `такой же, как тог`	эррочир `такие же, как эти`	таррочир `такие же, как те`
Имен.	эррочин	таррочин	эррочир	таррочир
Вин.	эррочим	таррочим	эррочирбу	таррочирбу
Дат.	эррочинду	таррочинду	эррочирду	таррочирду
Направ.	эррочинтаки	таррочинтаки	эррочиртаки	таррочиртаки
Мест.	эррочиндулэ	таррочиндула	эррочирдулэ	таррочирдулэ
Прод.	эррочиндули	таррочиндули	эррочирдули	таррочирдули
Направ.-мест.	эррочиклэ	таррочиклэ	эррочирэклэ	таррочиракла
Направ.-прод.	эррочикли	таррочикли	эррочирэкли	таррочиракли
Отложит.	эррочиндук	таррочиндук	эррочирдук	таррочирдук
Исход.	эррочинн`ич	таррочигич	эррочиргич	таррочиргич
Твор.	эррочинь	таррочинь	эррочирди	таррочирди
Совмест.	эррочинюн	таррочинюн	эррочирюн	таррочирюн

б) Местоимения, образованные посредством суффиксов -кэн/-кэр: мэнкэн `сам`, мэнкэр `сами` и слово бэиди `сам`. Приведенные детерминативы имеют лично-выделительное значение, указывая на

участие в произведении действия производителя. Например: Бэйди гилси, бэйду хөкси. (Ичик орат) `Сам холодный, а для человека горячий. (Крапива)` (М. Ж.) Бэйди эч хар, он-да, ок-та чилкарий. `Сама не заметила, как, когда придавила.` (Н.) Хөнтэч он-да экич некэн, хи бэйди ханри тараву. `Другого выхода нет, ты сам это знаешь.`

Местоимения *мэнкэн/мэркэр* имеют только форму числа. Местоимение же *бэйди* может принимать некоторые падежные формы по лично-притяжательному типу склонения (см. табл. 2).

Таблица. 2

Склонение определительного местоимения бэйди `сам, сами`

Падеж	1-е л. ед. ч.	2-е л. ед. ч.	3-е л. ед. ч.
Имен.	би бэйди	хи бэйди	нонан бэйди
Дат.	бэйдуву	бэйдус	бэйдун
Направ.	бэйтэкив	бэйтэкис	бэйтэкин
Местн.	бэйлэв	бэйлэс	бэйлэн
Отлож.	бэйдукэв	бэйдукэс	бэйдукэн
Падеж	1-е л. мн. ч.	2-е л. мн. ч.	3-е л. мн. ч.
Имен.	мут бэйди	ху бэйди	нонартан бэйди
Дат.	бэйдут	бэйдусэн	бэйдутэн
Направ.	бэйтэкит	бэйтэкисэн	бэйтэкитни
Местн.	бэйлэт	бэйлэсэн	бэйлэтэн
Отлож.	бэйдукэт	бэйдукэсэн	бэйдукэтэн

Как видно из таблицы 2, слово бэйди не имеет форм винительного, продольного, направительно-местного, направительно-продольного, исходного, творительного, совместного падежей.

с) Детерминативные слова хөнтэ `другой, чужой`, гя `другой, иной`. Примеры: Таранур хэнкэсэч хамниччал, гуд төрду одями нокуччал, хөнгэду эникэн хумдивкэн. `Того (своего) дымом освящали, на высоком месте держать старались, чтоб чужому не дать над ним пройти`. (Эд.) Гар гя чукачан гяткий гөнни: «Чукачан, мө колдаку, мөлэли, чи-пи». `Вот одна птичка говорит другой (своей): «Птичка, сход за водой, чтобы мне попить.»

Вторая группа — количественные определительные, включающие местоимения с семантикой указания на количественную характеристику — величину или определенную меру или степень свойства. Представлены двумя подгруппами:

а) Местоимения, образующиеся при помощи суффикса -дин: эрдин `такой же, как этот`, тардин `такой же, как тот`, имеют значение указания на количественный признак предмета, степень свойства — на

равнозначность по длине, высоте, ширине, объему, причем данные местоимения разграничиваются и по типам указания (имеется в виду близость/удаленность), например: О, эрдин хоя бэйл ядавур чакаптитан гякитандук төрдук. `О, вот сколько много людей собралось из разных земель.` (Н.)

б) Детерминативные слова эйду `весь, все`, чэлэ, чэлэн `весь`, кубэч `целый, весь`, бэкэч `полностью, весь, целый`, хан `некоторый, часть`, хоя `много`, абал, адыкун `мало`. В данном ряду слова эйду, чэлэ, кубэч и бэкэч указывают на полноту охвата какой-либо совокупности или множества лиц, предметов и явлений. Детерминативы хан, хоя, абал, адыкун указывают на определенный количественный признак — определенную часть совокупности или множества предметов, лиц, свойств, качеств и явлений. Примеры: Яв-да кубэччөн эмнин хуптур, ач хотана денидды биддэн. (Хинян). `Ни от кого не отставая, повторяя без ошибок, живёт. (Тень)`. Ибдири бэй — дөрмэр ибдирил асаткар, эйду мэрэтил. (Остал). `Неизвестный человек — двадцать неизвестных девушек, все круглые. (Ногти)`. (М.Ж.) Бэкэчут эрэгэр хупкуттэн, ай бисив бэкэтивэн одядан. `Всех всегда учит хорошее всем делать`. (Эд.)

Слово бэкэч, бэкэчин присутствует в говорах и восточного, и среднего, и западного наречий. В языке эвенов Якутии (в догдо-чебогалахском и ламунхинском говорах) обнаруживаются некоторые формы падежей данного слова в притяжательном склонении (в лично-притяжательном оформлении, в творительном падеже простого склонения, в винительном падеже лично-притяжательного склонения и безлично-притяжательной формы).

Определительное местоимение чэлэ также может иметь падежное и притяжательное оформление: чэлэн, чэлэвэн, чэлэдутни, чэлэдни, чэлэдор. Отмечавшееся ранее исследователями как неизменяемое слово, местоимение эйду по нашим данным может изменяться: эйдулин, эйдучэндюр, эйдйдйн, эйдувэн. Наример: Нёлтэк оран гөнчэгчинни эйдувэн некрин. `Нёлтэк сделала все так, как сказал олень`. Эрэли мэритникэн, няинтаки көетникэн, эйдудин эциди хонрин. `Оглядываясь кругом, смотрел на небо и рубил со всех сил` (Н.) Следовательно, местоимение эйду `все, весь` имеет притяжательное склонение и довольно регулярно принимает формы падежей. Склоняется местоимение эйду как существительное, оканчивающееся на гласный звук по типу лично-притяжательного склонения (форма 3 лица единственного числа) (см. табл. 3).

Таблица 3.

Склонение местоимения эйду `все`

Падеж	Местоимение	Перевод
Именительный	эйдун	все (его)
Винительный	эйдувэн	всех (его)
Дательный	эйдудун	всем (его)
Направительный	эйдуткин	ко всем (его)
Местный	эйдулэн	во всех (его)
Продольный	эйдулин	по всем (его)
Отложительный	эйдудукун	от всего (его)
Творительный	эйдудин	всем (его)
Совместный	эйдунюни	со всеми (его)

В речевой практике нами не зафиксировано форм направительно-местного, направительно-продольного и исходного падежей данного местоимения. Из ранее не отмеченных в грамматических работах форм можно отметить две. Встречается форма эйдучэндюр, которая морфологически и семантически соотносима с безлично-притяжательной (возвратной) формой творительного падежа собирательных числительных илнидюр `втроём`, наданидюр `всемером` и др., обозначающих совокупность людей и других предметов, объединенных в одно целое. Отмечена и бытование в восточных говорах формы эйдуңур — относительно-притяжательная безличная форма мн.ч. (ср. олранур `рыба многих`).

Из изложенного вытекает, что определенное местоимение с количественным значением *эйду* принимает притяжательные формы и при этом имеет полную парадигму падежного склонения по лично-притяжательной форме. Возможны также и случаи склонения по возвратно-притяжательной форме и форме относительного притяжания. Вопрос о том, является ли данное положение функционально лексическим диалектизмом — исключением из стандарта литературного языка или нормативной морфологической особенностью некоторых говоров, требует уточнения, однако нельзя отрицать и функциональное бытование таких форм.

Итак, определительные местоимения имеют форму падежа, числа, принадлежности. По синтаксическим функциям определительные местоимения в предложениях выполняют роль подлежащего, сказуемого, определения и дополнения, например: Хан хурэлнүмүр эмрэ. `некоторые пришли со своими детьми` (подлежащее). Ноңартан ораттан хо абал. `У них оленей очень мало` (сказуемое). Эррочинду инэндү тэвлидэй ай. `В такой день хорошо собирать ягоды` (определение). Хупкучимнэт мутту эйду космос дьугулин хояв тэлэнцоттин. `Наш учитель нам всем много рассказывал о космосе` (дополнение).

Принятые сокращения

Н. — Тайшина Е. И., Роббек В. А. Нёлтэк. Якутск, 1992.

Эд. — Кейметинов В. С. Эдек. Поэма. Якутск, 1992.

М.Ж. — Бурыкин А. А. Малые жанры эвенского фольклора. Санкт-Петербург, 2001.

РУССКИЕ ЗАИМСТВОВАНИЯ В ТАТАРСКОМ ЯЗЫКЕ: ОСОБЕННОСТИ ИХ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ

Юсупова Альфия Шавкетовна

*зав. кафедрой теории перевода и речевой коммуникации, доктор
филологических наук, профессор Казанский федеральный
университет, г. Казань
E-mail: alyusupova@yandex.ru*

татарский язык, русские заимствования, функционирование, словари

Развитие языка зависит от многих факторов — от конкретно-исторического контекста, от политических, идеологических, религиозных условий.

В последние годы внимание лингвистов все больше привлекают проблемы соотношения языка и культуры, их взаимодополняющей роли в современном обществе, связи языка с социальным и духовно-культурным контекстом времени.

Каждая конкретная культурная общность характеризуется национальным своеобразием, отражающимся в менталитете народа и особенностях языка. Находясь в инонациональном языковом окружении, носитель определенного языка начинает видеть мир не только под углом зрения, подсказанным его родным языком, но сживается с концептуализацией мира, характерной для окружающей его культуры.

К числу важнейших обстоятельств, влияющих на развитие того или иного языка, относится взаимодействие языков. Особенно это проявляется в тех случаях, когда этносы — носители тех или иных языков — живут в тесном и постоянном контакте между собой. Этносы, проживающие в рамках общего или смежного политического, экономического пространства, объективно вынуждены изучать и воспринимать языки друг друга.

Решающую роль при этом играет то, что заимствованные из другого языка единицы не являются универсальными и отражают специфику видения мира, присущего соответствующей культуре. Заимствование иноязычных слов зависит от влияния культуры одного народа на культуру другого, от социальных особенностей словоупотребления, от отсутствия на родном языке эквивалента заимствуемого слова или понятия.

Для татарского языка также важное значение имеет лексический материал, созданный в условиях развития иной культуры, иной «языковой стихии», который отражает особенности восприятия мира инонациональным окружением и контакты татарского языка с этим окружением. Особое значение при этом принадлежало русскому языку.

Конечно, одновременно на протяжении столетий русский язык не только помогал сближать между собой самые разные народы, принадлежавшие к разным языковым семьям, но и сам обогащался, вбирая в себе лингвистические единицы языков народов, входивших в состав общего государства.

В условиях России, особенно начиная с XVI в. русский язык особенно тесно контактировал с татарским языком.

Слова русского происхождения проникали в татарский язык при определенных социально-экономических условиях. Торгово-экономические и иные связи между татарами и русскими начались еще с древних времен. Эти связи еще более усиливаются после присоединения в XVI в. Казанского Ханства к Русскому государству. Русские и татары обитали на одной территории, их объединяет общие заботы и проблемы. В процессе такого общего развития, слова, относящиеся к разным областям жизни, к сфере власти, суду, военного дела проникали в татарский язык в качестве заимствованной лексики.

Естественно, время проникновения русских и западноевропейских заимствований в различные тематические группы лексики было разным. Одними из первых в татарском языке употреблялись русские административные термины. «С того момента, когда поволжские области — заметил А. М. Селищев, — вошли в состав Русского государства, народы Поволжья испытали на себе значительное воздействие русского элемента, — воздействие, шедшее от русской администрации и от появившегося здесь русского населения» [1, с. 21].

Положение русских заимствований в татарском языке становится настолько устойчивым, что эти слова находят свое место в двуязычных словарях.

Двуязычные словари — свидетельство взаимодействия и взаимовлияния двух этносов. Любой двуязычный словарь, как правило, отражает жизнь двух народов и содержит слова и выражения, игравшие значительную роль в истории этих народов. В каждом языке наряду с исконными словами имеется определенное количество заимствованных слов. Как известно, чем легче язык усваивает лексику другого языка, чем больше он пополняется за счет включения в него всего ценного, что содержится в других языках, тем этот

В результате проделанной работы получены следующие выводы:

1. Самая большая группа заимствований — это слова бытового значения, которые делятся на несколько подгрупп: посуда, мебель, орудия труда, предметы сельского хозяйства и т. д. Например: мичья [12, с. 154, 8, с. 100], онарь [4, с. 5, 8, с. 216, 11, с. 262, 9, с. 161], самовар [3, с. 288; 8, с. 55; 11, с. 612; 9, с. 170], бурьян [8, с. 23, 11, с. 195], поднос [8, с. 43, 9, с. 163], мич [8, с. 53, 9, с. 162, 12, с. 20], эшлия [11, с. 42, 9, с. 244], эскэмзя [11, с. 36, 9, с. 175], куашня [11, с. 196, 9, с. 117], тярилкя [11, с. 285], ужым [9, с. 155, 12, с. 33], буразна [11, с. 190],

ряшятка [4, с. 6, 9, с. 166], лакон [12, с. 153], келят [9, с. 116], сука [12, с. 117], авен [12, с. 20], пумала [8, с. 45, 9, с. 164], сука [12, с. 49, 3, с. 319, 8, с. 72], камыт [12, с. 47, 4, с. 20, 8, с. 80], лачынка [7, с. 21], салам [7, с. 21, 4, с. 21, 3, с. 308, 6, с. 61, 9, с. 170], эскерт [7, с. 21, 9, с. 175], сажин [3, с. 287, 9, с. 168], мижа [3, с. 126, 9, с. 91], арыш [11, с. 29], дуга [3, с. 19], диялянке [3, с. 61], курмы [9, с. 127], жарминка [3, с. 369]. Эти слова, проникли в татарский язык через разговорную речь и подчинены закону сингармонизма.

2. Значительное место занимают и слова, относящиеся к области науки, просвещения, обучения: программа, профессор [3, с. 253], кабинет [3, с. 98], каникул [3, с. 100], грипель, грифель [3, с. 50], сипер, цифра, титрад, тетрадь [9, с. 197, В. 328], школ, школа [9, с. 237], ручка [11, с. 56], история [3, с. 97], учитель [3, с. 253], кавыка [3, с. 98], каникул [3, с. 100], профессор [3, с. 253], библиотека [3, с. 8], калиндар [9, с. 107, 3, с. 99], компас [3, с. 107, 8, с. 92], лупа [3, с. 123], ручка стального пера — ручка [9, с. 203], филасуфия [11, с. 56], профессор [3, с. 253]. Эти слова, в основном, содержатся в словарях Н. Остроумова и А. Воскресенского. Очевидно, что, зафиксировав в своих словарях эти термины, относящиеся к учебному процессу и науке, авторы игнорировали их арабско-персидские эквиваленты, которые употреблялись в татарском языке.

3. В словарях нашли отражение и слова, относящиеся к военной тематике: пулын, плен [3, с. 204], каторга [3, с. 101], штык [3, с. 366], арми, армия [3, с. 2], картуз [3, с. 100, 9, с. 111], шинель [9, с. 237], друшка [11, с. 527],: попасть в плен — пулын теш [9, с. 163, 3, с. 204], пристул [7, с. 5, 3, с. 201], полк (солдат) — пулык [9, с. 163], пуля — пул [9, с. 163], награда — награда [3, с. 137], лазарет — лазарет [3, с. 118], лагерь — лагерь [3, с. 117], каторга — каторга [3, с. 101], арестан — ристан [3, с. 2], картуз, фуражка — картус [9, с. 111, 3, с. 100], салдат [9, с. 170, 4, с. 7], январал [8, с. 29]. Они проникли в татарский язык в присущем им фонетическом и семантическом облике.

4. Разнообразны и слова, обозначающие растения. Интересно то, что эти растения употребляются в пищу: салут-салат [9, с. 170, 3, с. 308, 4, с. 5], афлисун [3, с. 20], лимон [3, с. 120, 12, с. 153, 9, с. 146], шалфей [8, с. 44], дуля [3, с. 60], керэн [11, с. 152], упунка [3, с. 175, 9, с. 217], кедр [3, с. 102], кябестя [11, с. 139, 3, с. 100, 8, с. 49], мяк [9, с. 151, 11, с. 226], арыш — рожь [8, с. 14, 11, с. 20].

5. В татарский язык проникли слова, обозначающие виды одежды: эшляпя [3, с. 366, 11, с. 42], жилиткя [3, с. 65, 9, с. 75], сарапан [3, с. 288], кяуш [3, с. 99], плис [3, с. 203, 8, с. 43], кежинет [3, с. 98, 9, с. 115], ситцы [3, с. 297, 9, с. 175], материя [3, с. 126].

6. Слова, обозначающие профессию, чин, сферу деятельности, также заимствовались из русского языка: мужик [9, с. 150], мо-нах [9, с. 150], ликер, лекарь [9, с. 146], маляр [3, с. 126], лакей [3, с. 118],

староста [9, с. 178], философ [11, с. 56], фабрикант [11, с. 47], кондуктор [3, с. 107], патриот [3, с. 192], купис [9, с. 141], апикун [3, с. 175], писер [9, с. 162], патриот [3, с. 192], крестьян [3, с. 113], пассажир [3, с. 192], кондуктор [3, с. 107], фабрикант [11, с. 47], пунятой [9, с. 164], станауай, стануай [9, с. 178], стараста [9, с. 178], ыстаршина [6, с. 9], бояр [3, с. 12], урыс [3, с. 285], агылчан [3, с. 2], инспектор [3, с. 93], горбян [3, с. 50 б.], ликер [9, с. 146], почтальон — почта чабучы [3, с. 233], библиотекарь [3, с. 8], истерик [3, с. 97].

Процесс европеизации татарской жизни и культуры выдвинул задачу привести лексический состав языка в соответствие с новыми идеями и понятиями, усвоенными большей частью татарского общества. Этой потребности и отвечали русские заимствования перечисленных тематических групп.

Большинство заимствований вошли в русский язык из разных европейских языков. Среди слов имеются лексические единицы, которые являются по происхождению греческими, немецкими, польскими, французскими: а) греческие: избис — извести, монастырь, церковь, лазурь, лимон, фонарь, карауат — кровать, библиотека, история, каторга, кедр, парус; б) немецкие: бирстак — верстак, шпил, шкап — шкаф, лот, каструля, гарниз-карниз, эшляпя — шляпа, профессор, грипел — грифель, кабинет, лазарет, лагерь, армия, галоша; в) французские: патриот, каприз, лава, лупа, программа, медаль, конверт. Кроме этого, имеются заимствования из голландского, шведского, итальянского и древнескандинавского языков.

Хочется особо отметить слова, которые вошли в татарский язык из польского языка: **кухня** — кухня, **патирь** — квартира, **рамка** — рама, **жярминкя** — ярмарка, **каникуль** — каникулы, **карта** — карта, **калиндарь** — календарь, **аптека** — аптека, **почта** — почта, **адресь** — адрес, **метрика** — митерка, **якуть** —яхонт, **гитарь** — гитара, **дул, дла** — дуля, **малярь** — маляр, **опикунь** — опекун, **фабриканть** — фабрикант, **инспекторь** — инспектор, **миль** — миля, **шалфей** — шалфей, **штикь** — штык, **пуль** — пуля, **губирна** — губерния, **забут** — завод, **карита** — карета.

В современном татарском языке часть русских заимствований, которые были зафиксированы в числе татарских слов в двуязычных словарях XIX века, уже не употребляется или изменила свое значение, часть из них сохранилась в диалектах татарского языка.

Русские заимствования, зафиксированные в татарско-русских и русско-татарских словарях XIX века, являются результатом длительного исторического взаимодействия языков и культур. Многие заимствования подчинены фонетическим законам татарского языка, а некоторые не изменились. Часть заимствований так приспособилась к системе татарского языка, что иноязычное происхождение их не ощу-

щается носителями татарского языка и обнаруживается лишь с помощью этимологического анализа.

Рассмотренный материал может быть использован на занятиях по русскому языку, при изучении этимологии его словарного запаса. На занятиях, на элективных курсах по русскому языку важно знакомить учащихся и с заимствованной лексикой. Для этого они должны как можно больше узнавать о контактирующих с русским иных языках, об их взаимовлиянии. При этом учитель должен показывать, что как русский язык оказал большое воздействие на развитие лексического строя татарского и других тюркских языков России.

Список литературы:

1. Абдуллин И. А. К вопросу о хронологизации русских и западноевропейских заимствований в татарском языке // *Двуязычие: типология и функционирование*. — Казань, 1990. С. 21—32
2. Будагов Л. Сравнительный словарь турецко–татарских наречий, со включением употребительнейших слов арабских и персидских и с переводом на русский язык — СПб.: Тип. АН, 1869. 1 т. — 810 с.; СПб.: Тип. АН, 1871. 2 т. — 415 с.
3. Воскресенский А. Русско–татарский словарь с предисловием о произношении и этимологических изменениях татарских слов А. Воскресенского — Казань, 1894. — 374 с.
4. Гиганов И. Слова коренные, нужнейшие к сведению для обучения татарскому языку, собранные в Тобольской главной школе учителем татарского языка, Софийского собора священником Иосифом Гигановым и юртовскими муллами свидетельствованная — СПб., 1801 — 75 с.
5. Габделгазиз Ш. Перевод съ татарскаго на русский языкъ или словарь — Казань, 1893. — 72 с.
6. Кукляшев С. Словарь к татарской хрестоматии — Казань, 1859.—106 с.
7. Краткий татарско-русский словарь с прибавлением некоторых славянских слов с татарским переводом — Казань, 1880. — 55 с.; 1882. — 55 с.; 1886. — 96 с.; 1888. — 96 Б., 1891. — 96 с.
8. Насыри К. Татарско-русский словарь — Казань, 1878. — 120 с.
9. Остроумов Н. Первый опыт словаря народно-татарского языка по выговору крещенных татар Казанской губернии — Казань, 1876. — 145
10. Остроумов Н. Татарско-русский словарь — Казань, 1892. — 246 с.
11. Троянский А. Словарь татарского языка и некоторых употребительных в нем речений арабских и персидских, собранный трудами и тщанием учителя татарского языка в Казан, семинарии священника Алек. Троянского. Т. 1, Т. 2 — Казань, 1833. — 629 с., 1835. — 340 с.
12. Юнусов М. Татарско-русский словарь наиболее употребительных слов и выражений — Казань, 1900. — 115 с.

2.2. ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ПРИЗНАКИ ФАКТОРНЫХ ГЛАГОЛОВ ПЛАНИРОВАНИЯ ИНТЕНЦИОНАЛЬНОГО ДЕЙСТВИЯ В СОВРЕМЕННОМ АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ

Куцевич Юлия Александровна

ассистент кафедры английского языка СмолГУ, г. Смоленск

E-mail: julia_1807@list.ru

В настоящем исследовании анализируются разноуровневые семантические признаки этапа планирования как компонента процесса развертывания интенционального действия. Планирование понимается в работе как составление мысленного алгоритма «конкретных тактических действий, образующих *стратегию* “планирования”» [2, с. 18] и предшествующих реализации действия. Вся последовательность входящих в рассматриваемый процесс этапов, условно называемая «актогенетической» [1, с. 56], включает желание, намерение и решение (объединенные на виртуальном уровне волевого действия), планирование и подготовку (виртуально-эффекторный уровень), попытку и реализацию (эффекторный уровень). При этом каждый из этапов представляет собой необходимое условие или, иными словами, фактор дальнейшего развития волевого действия. Общее количество факторных интенциональных глаголов составляет 117 единиц, из них глаголов планирования — 10 единиц (*collude, connive, conspire, design, devise, machinate, meditate, plan, plot, scheme*).

Методом анализа словарных дефиниций и текстовых примеров употребления исследуемых глаголов были выделены следующие уровни их семантических признаков:

I. К *общим семантическим особенностям этапов планирования и подготовки виртуально — эффекторного уровня* относятся следующие из них:

1) *Волевая составляющая*, выраженная в дефинициях такими компонентами, как: “intention”, “mental effort”, “attempt”, “intend”, “decision”, “decide on”, “preparations”, “choice”, “deliberation”:

Clyde did now actually admit to having plotted to kill Roberta, although not having actually done so, since at the fatal moment, some cataleptic state of mind or remorse had intervened and caused him to unintentionally strike her (Dreiser) [7].

Так, в примере из романа Т. Драйзера «Американская трагедия» противопоставление плана совершить убийство и ненамеренного действия, совершенного Клайдом, подчеркивает интенциональность и целенаправленность плана как этапа волевого действия и выполнение сформулированного ранее намерения.

2) *Ментальность* в виде:

а) *Цели планирования и подготовки*: “(to) purpose”, “to accomplish”, “end”, “goal”, “aim”, “design”, “to achieve”, “a thing to be done”:

Margaret Dauncey shared a flat near the Boulevard du Montparnasse with Susie Boyd; and it was to meet her that Arthur had arranged to come to tea that afternoon. The young women waited for him in the studio (Maugham).

В данном примере целью организации визита субъекта является встреча с Маргарет («it was to meet her»).

б) *Проспективность*, выраженной следующими дефиниционными компонентами: “beforehand”, “one is going to do”, “in advance”, “an anticipated event”, “planning that exists behind an action”, “in the future”, “expect that smth. will happen”, “previously for some purpose”. Данный признак позволяет рассматривать исследуемые лексические единицы планирования, а также желания, намерения и решения как глаголы со значением будущего (“futurity verbs” [3, с. 185, 191]):

After many emotional aches she decided that she could not. And accordingly after paying a deposit and arranging to occupy the room within the next few days, she returned to her work and after dinner the same evening announced to Mrs. Newton that she was going to move ... (Dreiser) [7].

Проспективность подготавливаемого целевого действия (переезда) выражена в данном примере обстоятельством “within the next few days”.

с) *Оценки*. Общей для этапов планирования и подготовки по данным лексикографических источников является нейтральная (не содержащая негативных импликаций) оценка их упорядоченности, необходимости, сложности и т. д., выражаемая такими компонентами дефиниций, как: “organized”, “complex”, “proper”, “requisite”, “desired”, “neat”, “attractive”, “required”, “correct”, “suitable”, “necessary”, “skillful”, “clever”, “ingenious”, “harmonious”, “united”, “orderly”, “structured”, “sensible”:

If he could only arrange to get this coat for her — if he only could promise her that he would get it for her by a certain date, say, if it didn't cost too much, then what? (Dreiser) [7].

Сложность подготовительных действий, необходимых для покупки Клайдом жакета для Гортензии, выражена в данном примере

условным наклонением в сочетании с наречием “only” (“If he could only”, “if he only could”), а также имплицитно подчеркнута предполагаемой высокой ценой покупки.

3) *Системная организация компонентов плана и подготовки*: “harmony of parts”, “system (in which all parts work well together)”, “ordering of details”, “an organized product of thought”, “a complex procedure”, “a systematic pattern”, “program of action”, “many parts adapted to the accomplishment of some purpose”, “(arrange) systematically”, “a whole with mutually connected and dependent parts”, “an orderly, functional, structured whole”, “systematize”, “a coherent unity”:

The two policemen rolled their eyes as Mum, dressed in a sixties-style black-and-white checked coat (presumably carefully planned to coordinate with the policemen), head scarf and dark glasses, zoomed back towards the baggage hall ... (Fielding).

В этом примере из романа Х. Филдинг «Дневник Бриджит Джонс» согласованность элементов плана выражается в том, что цвет пальто матери Бриджит по некоторому продуманному замыслу совпадает с цветом формы полицейских. Значение глагола “coordinate” прямо связано с системностью и наиболее четко выражает данную семантическую особенность глаголов планирования: “to place or arrange (things) in proper position relatively to each other and to the system of which they form parts; to bring into proper combined order as parts of a whole; to act in combined order for the production of a particular result” [4]; “match or harmonize attractively; bring the different elements of (a complex activity or organization) into an efficient relationship” [5].

4) *Метод / средства / условия*: “method”, “the way something is to be done”, “by means of”, “figure out how it will work”:

She knew how the poisoner had plotted to get rid of me — but nothing that I could say induced her to tell me how she had made the discovery (Collins).

В данном примере на существование некоторого способа реализации преступного плана, выраженного глаголом “plot” (“secretly make plans to carry out (something illegal or harmful)” [5]), указывает наречие “how”.

5) *Интра субъектные факторы*, понимаемые как внутреннее состояние субъекта или качества его личности и представленные в дефинициях такими компонентами, как: “ingenuity”, “cleverness”, “skill”, “motive”, “to your advantage”, “clever”, “ingenious», “skillful”, “subtle skill”, “craft”, “contrivance”, “general nature of sb’s activities”:

If this was true he might be caught himself in the trap which he had schemed to set for Anne (Collins) [9].

Так, изобретательность, ум, а также нечестность лица, планирующего обман, имплицитно выражены в примере посредством значения глагола “to scheme” (“to make clever secret plans which often deceive others” [8]) и имени существительного “trap” («an unpleasant situation from which it is hard to escape; a trick causing someone to act contrary to their interests or intentions» [10]).

II. К *общим признакам этапа планирования* относятся такие семантические признаки, как:

1) *Ментальность* в виде *интеллектуальной деятельности* субъекта, которой является разработка плана. Так, *интеллектуальные процессы в общем виде* эксплицитно выражены в дефинициях следующим образом: “mental formulation”, “product of thought”, “growth of an idea”, “as the mind dwells upon it”, “by the exercise of mind”, “serious reflection”, “directing or focusing one’s thought”, “understand”, “arrange in the mind”, “originate mentally», “invent”, “think out», “by revolving in the mind”, “think carefully about”, “design in the mind”:

... why should his mind keep dwelling on this idea? Was he actually planning to do a thing like this? (Dreiser) [7].

В данном примере описаны особенности планирования. Время, требующееся для составления плана, выражено конструкцией “keep doing sth.” и значением глагола “dwell on” («to spend a lot of time thinking or talking about something unpleasant») [11].

2) *Обратимость* как возможность многократного мысленного «прокручивания» различных вариантов осуществления действия до его реализации, выделенная методом анализа текстовых примеров:

At first, I planned to take a degree in psychiatry ... but ... a peculiar exhaustion, I am so oppressed, doctor, set in; and I switched to English literature ... (Nabokov).

Как видно из примера, персонаж меняет свой исходный план получить диплом психиатра в связи с состоянием крайней усталости. Союз “but” вводит в семантический контекст обстоятельство, способствующее изменению плана и препятствующее немедленному переходу действия на реализованный уровень.

III. К *дифференциальным признакам глаголов планирования*, выражающим их различия, относятся:

1. *Ментальность* в виде *отрицательной оценки* планируемого действия: “evil”, “reprehensible”, “hostile”, “illegal”, “dishonest”, “harmful”, “underhand”, “sinister”, “wrong”, “devious”, “illicit”, “mischievous”, “treacherous”, “clandestine”, “atmosphere of duplicity”, “in a bad sense”:

The crime imputed to him might be plotting to shoot the King; it might be plotting to poison the King (Macaulay).

Негативная оценка плана в данном примере выражается как через компонент «отрицательная оценка» значения глаголов “plot” (“evil, reprehensible, or hostile end” [4]), так и через антиобщественный характер целей субъекта: застрелить, отравить, совершить преступление.

2. *Экстрасубъектные факторы.* Данный семантический признак выражает взаимосвязь планируемого действия с «социальным фактором» (соответствием моральным, юридическим и другим нормам, открытостью информации о плане и т. д.). В большинстве случаев экстрасубъектность плана тесно связана с признаком «отрицательная оценка», т. к. выражает направленность планов субъекта на нарушающее в той или иной степени общепринятые нормы целевое действие: “in secret”, “secret”, “clandestine”, “evil”, “reprehensible”, “hostile”, “illegal”, “harmful”, “mischievous”, “treacherous”, “to harm or cheat”, “victim”, “a group of people”, “people ... belong to one group who all want the same things”, “people ... belong to different groups or have different aims”:

In a politically explosive lawsuit, independent gubernatorial candidate Timothy P. Cahill accused his former top strategists ... of conspiring to sabotage his candidacy, saying they orchestrated the defection of his running mate and plotted to give damaging information and internal campaign tactics to the team of GOP rival Charles D. Baker ... (Philips) [6].

Как видно из примера, экстрасубъектность и негативная оценка планируемых действий выражена в нем как значениями глаголов “conspire”, “plot”, так и вредоносным характером целевых действий (“to sabotage”, “to give damaging information”).

Список литературы:

1. Сильницкий Г. Г. Семантика. Грамматика. Квантитативная и типологическая лингвистика. В 2 т. Смоленск, 2006. Т. 1.— 255 с.
2. Чалабаева Л. В. Лингвосемантическая категория «принятие решения» (средства выражения и особенности функционирования): автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2006. — 21 с.
3. Cambridge Dictionaries Online. [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://dictionary.cambridge.org/>
4. Collins W. Man and Wife. [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://www.lexcycle.com/library/Wilkie_Collins/Man_and_Wife/part19
5. Dreiser T. An American Tragedy. [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://ebooks.adelaide.edu.au/d/dreiser/theodore/american/>

6. MacMillan Dictionary. [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.macmillandictionary.com/>
7. Oxford English Dictionary on CD-ROM (v. 4.0). Oxford: Oxford University Press, 2009.
8. Oxford Dictionaries Online. [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://oxforddictionaries.com/>
9. Phillips F. Cahill accuses ex-aides of plot to help Baker // The Boston Globe. — 2010. — [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://www.boston.com/news/politics/articles/2010/10/08/cahill_accuses_ex_aides_of_plot_to_help_baker/
10. Palmer F. R. The English verb. London, New York, 1988. — 268 p.
11. The Concise Oxford English Dictionary on CD-ROM. Oxford: Oxford University Press, 2004.

ТЕМПОРАЛЬНАЯ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ НАЧАЛЬНОГО И КОНЕЧНОГО ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ПРЕДЕЛОВ В НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКЕ

Петрянина Ольга Валерьевна

*канд. филол. наук, Самарский государственный экономический
университет, г. Самара*

E-mail: Petryaninaolga@rambler.ru

Концепт времени, наряду с концептом пространство, является одним из основополагающих в системе знаний человека о мире, чем легко можно объяснить неугасающий интерес исследователей к проблемам репрезентации темпоральных концептов в языке и речи.

В отличие от пространства, время настолько абстрактно, что в объеме этого понятия нет некой конкретной или наглядной части, на которую сознание могло бы опереться в качестве прототипа. Время постигается человеком скорее интуитивно, чем посредством разума. Поэтому в концептуализации времени большую роль играют пространственные характеристики объектов, которые выступают базовыми компонентами образования когнитивных структур, детерминированных совокупностью необходимых обязательных знаний о мире.

При рассмотрении роли пространственных языковых средств в представлении временного концепта следует учитывать, что соотношение временных и пространственных характеристик находит

выражение не только в связи обозначаемых действий с лексическим значением глаголов, но и с локативными обстоятельствами.

Существуют различные варианты концептуализации времени в рамках пространственной модели. Будучи регулярным средством выражения фазовых значений в немецком языке, обстоятельства места могут быть представлены в виде четырех групп, которые по-разному участвуют в выражении фаз действия: 1) обстоятельства со значением длительности, 2) обстоятельства со значением внезапности, 3) обстоятельства со значением начала/конца действия, 4) обстоятельства со значением действия, завершено в полном объеме.

Мы остановимся на описании локативных обстоятельственных конструкций, имплицитующих начальный и конечный индексальный компонент концепта «время».

Способность концептов «начало» и «конец» представлять характеристики предельности в сфере временных отношений основана на двух базовых метафорах: «Время — это пространство», «Время — это движение, изменение/развитие, путь».

Исходя из того, что пространство трехмерно, а время обладает одним измерением — длиной, пространственный параметр длины можно условно перенести на течение времени. Расстояние между двумя моментами времени уподобляется кратчайшему расстоянию между двумя точками в пространстве — прямой. Время получает признак линейности. Линейность составляет тот общий параметр, который позволяет сопоставить темпоральные и пространственные отношения. Линия — это пространственная метафора времени [1, с. 6].

Именно с линейной моделью времени, которая включает в себя понятие временного порядка, т. е. языкового представления временной оси, репрезентируемой событиями, процессами, состояниями, обозначением моментов времени и интервала [2, с. 29], мы преимущественно сталкиваемся при исследовании концептов «начало» и «конец». В абстракции начало и конец воспринимаются как исчезающие мгновения — точки, но реальные начало и конец представляют собой фазы, периоды жизни. Таким образом, начало и конец могут пониматься: 1) как крайние точки интервала; 2) как прилегающие к этим точкам отрезки; 3) как та часть содержания ситуации, которая реализуется на этих отрезках [3, с. 69].

Поскольку признаки данных концептов репрезентируют такие сущности, которые воспринимаются, переживаются и осмысляются наблюдателем в пространственно-временном континууме, их актуализация происходит, в основном, в сфере пространственно-временных отношений. Человек часто переосмысляет абстрактные и событийные понятия в терминах пространства, наделяя их признаками, свойственными для материальных объектов.

Начало концептуализируется как некий первый пространственный предел или отправной пункт существования или движения чего-либо. Конец концептуализируется как некий последний пространственный предел существования или движения чего-либо. Так, в предложении *Der Weg von seiner Wohnung in Eimsbüttel bis zum Hauptgebäude der Universität hatte er wie betäubt zurückgelegt* (6, с. 128) локативная предложно-падежная группа является импликантом временного промежутка — определенного пути с указанием отправной и конечной пространственных точек.

Итак, пространственные концепты как бы маркируют некий временной отрезок как начальный или конечный в соответствии с избираемой точкой отсчета, особенностями восприятия и движения, а также условиями речевой ситуации. В результате метафорического переосмысления данных концептов происходит индексирование начального и конечного пределов во времени.

Например, локативные сочетания с предлогами *aus* и *von* в предложениях *Für eine Sekunde stand Färber schwankend wie ein Rohr, dann griff er seine Tasche, drehte sich um und ging wortlos aus dem Sitzungszimmer* (Schwanitz, 46); *Zum hundertsten Mal ging er von seinem Schreibtisch weg, überzeugte sich, dass es immer noch Montag war ...* (4, с. 124), репрезентирующие отношения между концептуальными пространственными сегментами, указывают на временную точку, ограничивающую временной отрезок, с маркированием исходной границы, от которой начинается действие или процесс, а, следовательно, и отсчёт времени. Особую значимость как специализированная временная характеристика действия приобретает движение, совершаемое из пределов замкнутого пространства, с преодолением предшествующего состояния.

Начальный момент движения, отправной пункт может быть в немецком языке как эксплицирован, так и не эксплицирован. Экспликацию мы встречаем и в случае, если начало движения содержится непосредственно в семантике предиката. Однако необходимо заметить, что совмещение значений приступа к движению и процесса движения свойственно не всем глаголам.

Пространственное положение объектов в предложениях *Hanno Hackmann stürzte langsam und unaufhaltsam die drei Stufen der Bäckerei hinab und fiel krachend auf das Pflaster davor* (Schwanitz, 223), *Der Kleine warf sich auf den Boden und hämmerte mit den Fäusten* [4, с. 118] можно рассматривать как отрезок времени по отношению к конечной точке горизонтального пространства, который необходимо достичь при движении, вплоть до соприкосновения с ней (с элементами динамики).

В этих примерах имплицитно директивные временные отрезки, т. е. с признаком финальной предельности (с обозначением

конечного предела действия, где действие происходит до определенного момента, ограниченного локальным детерминантом). Следует особо подчеркнуть, что конечный пункт движения в немецком языке практически всегда эксплицирован, в отличие от начального пункта [5, с. 185].

Таким образом, когнитивно-прагматический подход к рассмотрению концептов с локативным содержанием подтверждает взаимодействие пространственных и временных категорий в языке.

Прагматика реализации временного концепта с семантикой «начало» и «конец» прослеживается на уровне имплицитного интегрирования временного компонента в структуру предложно-падежных конструкций пространственного значения. В семантической структуре таких единиц языка существует темпоральный компонент, который при особых условия концептуализации может отчетливо формировать в нашем сознании «мост» с тем определенным временным моментом (точкой), временным отрезком и т. д.

Удаленность/близость от места/объекта, выступающего в качестве начального или конечного предела, также имплицитно указывает на наличие временной составляющей в значении слов с пространственной семантикой. Иными словами, любое упоминание о расстоянии подразумевает протяженность, определенную направленность движения, а также время, которое может быть потрачено на его преодоление.

Список литературы:

1. Арутюнова Н. Д. Время: модели и метафоры / Н. Д. Арутюнова // Логический анализ языка. Язык и время: сб. науч. тр. — М.: Изд-во «Индрик», 1997. — С. 51—61.
2. Бондарко А. В. Категория временного порядка и функции глагольных форм вида и времени в высказывании (на материале русского языка) / А. В. Бондарко // Межкатегориальные связи в грамматике. — СПб.: «Дмитрий Буланин», 1996. — С. 6—21.
3. Кустова Г. И. Семантические аспекты лексических функций (глаголы со значением ‘начаться’ / ‘кончиться’) / Г. И. Кустова // Логический анализ языка. Семантика начала и конца. — М.: Индрик, 2002. — С. 69—82.
4. Böll H. Mein trauriges Gesicht. Бёль Г. Моё печальное лицо. Рассказы: сборник. — На нем. яз. — М.: ОАО Изд-во «Радуга», 2001. — 288 с.
5. Breu W. Handlungsgrenzen als Grundlage der Verbklassifikation / W. Breu // Slavische Beiträge. Bd. 184. — München: Claudius Verlag, 1985. — S. 248.
6. Schwanitz D. Der Campus. — Frankfurt am Main, Berlin, — Weimar: Der Goldmann Verlag, 1995. — 382(1) S.

2.3. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

О КОНТЕКСТУАЛЬНЫХ ВОЗМОЖНОСТЯХ МЕТАФОРЫ

Бедусенко Галина Анатольевна

канд. филол. наук, PhD доцент ТарГПИ, г. Тараз, Республика

Казахстан

E-mail: tarazgab@list.ru

В последние десятилетия ученые наблюдают, что центр тяжести в изучении метафоры переместился из филологии (риторики, стилистики, литературной критики), в которой превалировали анализ и оценка поэтической метафоры, в область изучения практической речи и в те сферы, которые обращены к мышлению, познанию и сознанию, к концептуальным системам и, наконец, к моделированию искусственного интеллекта. В метафоре стали видеть ключ к пониманию основ мышления и процессов создания не только национально-специфического видения мира, но и его универсального образа.

Мы предлагаем свое видение особенностей метафоры, изложенное в нашей монографии [3] и считаем, что, функционируя в художественном тексте, метафора приобретает статус одного из конструктивных текстовых элементов. В исследованиях по лингвопоэтике отмечалось, что в зависимости от специфики использования метафоры как конструктивного элемента текста может строиться классификация самих поэтических текстов. Предлагались и общие очертания подобной классификации. Например, В.А. Маслова пишет: «Использование казалось бы сходных метафор, но в различных текстах, создаёт тексты разных типов, которые можно классифицировать в зависимости от использования в них метафоры: есть поэтические тексты (но их не так уж много в русской поэзии), где преобладают слова в прямых значениях, на фоне которых выделяются редкие метафоры; а в других текстах, напротив, преобладают метафоры, а на их фоне наблюдаются редкие вкрапления слов в прямых значениях. Это два полюса, между которыми располагаются остальные поэтические тексты» [6, с. 74—75].

Итак, основным критерием, позволяющим квалифицировать характер функционирования тропа в тексте, является включённость / невключённость последнего в формирование смыслового ядра текста, его композиционной структуры, системы образов. Определить харак-

тер функционирования тропа в тексте — значит ответить на вопрос об отношении данного тропа к ведущим факторам текстообразования.

Охарактеризуем подробнее названные выше способы функционирования метафоры в поэтическом тексте.

Во-первых, метафора может формировать текстовый отрезок, локальный в структурном и периферийный в смысловом плане. В этом случае, как правило, контекст тропа локализуется в пределах словосочетания или одного-двух предложений и такого же количества стихотворных строк; в текстах относительно большого объёма контекст тропа может быть и более продолженным. Такую метафору можно назвать локальной. В качестве примера можно привести метафорическое предложение *Ушла к другим бессонница-сиделка* в структуре текста стихотворения А. Ахматовой «Слаб голос мой, но воля не слабеет...». Структурно-смысловое ядро названного текста можно представить в виде некоторой общей пропозиции, выведенной из обобщения содержащихся в тексте центральных субъектов речи и их предикатов. Для рассматриваемого текста её можно представить так: «героиня привыкает к утрате любви». «По отношению к данному смысловому ядру текста отрезок *«Ушла к другим бессонница-сиделка»* является не более чем одним из его конкретизаторов, локализованных в пределах одного предложения и не находящихся дальнейшего развёртывания» [4, с. 26].

Следующий случай — это выполнение метафорой роли одного из ключевых структурно-смысловых и идейно-образных элементов текста. «Локализованная в текстовом фрагменте метафора может реализовать одну из центральных или даже центральную микротему текста, вступая в самые тесные образно-тематические и лексико-семантические связи с неметафоричным отрезком текста» [7, с. 54—55].

Подобный способ функционирования метафоры особенно характерен для текстов большого объёма (прозаических произведений, поэм и т. п.), где зачастую имеются не один, а несколько образно-метафорических фрагментов, взаимодействующих между собой дистантно, раскрывающих при этом одну из микротем текста и включающихся, таким образом, в число факторов текстообразования как средства обеспечения цельности и связности текста.

Этот способ функционирования метафоры в тексте был предметом детального анализа в работах М. Л. Новиковой, Е. Г. Петровой, Н. В. Слухай, Г. Бэкмена, где материалом для исследования, как правило, служили прозаические тексты.

Как видно, главная особенность подобных текстов по отношению к метафоре — это их довольно чёткое членение на неметафоричные и метафоричные сегменты.

Для анализа текстообразующих свойств метафоры важно описанное Д. Б. Ольховиковым понятие метафоричности текста, под которой понимается “результат семантико-стилистического взаимодействия отдельной метафоры, сравнения или другого тропа, имеющего качество метафоричности, со структурой текста и разноуровневыми элементами этой структуры” [8, с. 17]. В таком понимании метафоричность можно рассматривать как одно из частных проявлений такой универсальной эстетической категории стихотворных текстов, как их гармоническая организация.

Подводя качественное своеобразие речевой ткани поэтических текстов под понятие “фактура” и выделяя различные типы фактур (в их основе — отношения единиц текста как к различным языковым уровням, так и к неязыковым слоям), К. Э. Штайн говорит о поэтическом тексте как ансамбле разнотипных фактур [9, с. 26 – 27]. В этом ансамбле разноуровневые единицы призваны “идти навстречу” друг другу, взаимооформлять, акцентировать одна другую. Метафоричность, таким образом, возникает вследствие взаимодействия текстовых фактур.

Приведём примеры такого взаимодействия:

Мед — лен — но с яблоней
листья те — кут
на сморщенные перья
(Р. Рождественский).

В данном случае поэт стремится сосредоточить внимание читателя на участке предикативного развёртывания метафоры — на глаголе переползают. Разбивка последнего на слоги-строки позволяет наглядно представить неспешность, медлительность описываемого процесса.

Наконец, метафора способна функционировать в качестве структурно-смысловой основы, способа построения целых стихотворных текстов. В этом случае можно говорить о собственно текстообразующей функции тропа, приводящей к появлению текстов, границы которых совпадают с границами тропа. По отношению к таким поэтическим текстам в специальной литературе принят термин «текст-троп» [5], среди них выделяют и тексты-метафоры (термин встречаем в работах Б. П. Иванюка [5]. Б. П. Иванюк находит достаточно веские основания для того, чтобы считать тексты-тропы особой жанровой разновидностью стихотворных текстов. Во-первых, и троп, и жанр имеют мировоззренческую содержательность. Во-вторых, общей для тропа и жанра является интерпретационная функция, суть которой заключается в априорной способности каждого из них к определённому «прочтению» того или иного жизненного явления [5, с. 93]. По отношению к таким текстам мы говорим не о том или ином характере взаимодействия тропа с

окружающим контекстом, а о тропе как структурной форме целого произведения, «которая, охватывая всё произведение целиком, обуславливает его как внешнюю завершенность, так и внутреннюю собранность и тем самым осуществляет художественное целое произведения» [5, с. 8].

Этот особый статус метафорического тропа обуславливает необходимость задать соответствующий ему вектор исследования: изучать не столько феномен «троп в тексте», сколько феномен «т р о п к а к т е к с т» и «т е к с т к а к т р о п» (т. е. собственно текстообразующую функцию тропа). До сих пор же в основном исследовались функция образования метафорой текстовых фрагментов, выполнение ею роли текстовых «скрепов», взаимодействие с текстовыми уровнями (метафоричность). Иными словами, проблема метафоры как фактора текстообразования изучалась преимущественно в отношении текстов, не являющихся текстами-метафорами. Исследованность самих текстов-метафор ограничивается наличием немногочисленных работ, раскрывающих лишь немногие частные стороны проблемы (Виноградова В. В. [4], А. Н. Баранова [2], Н. Д. Арутюновой [1]). Особо следует отметить упоминавшееся диссертационное исследование Б. П. Иванюка, однако и в нём тексты-метафоры выделены лишь как одна из групп текстов-тропов и описаны только в самом общем виде, безотносительно к типам положенных в их основу метафор.

На наш взгляд, целостное представление о текстах-метафорах можно получить в результате а) раскрытия механизма выполнения метафорическим тропом собственно текстообразующей функции и б) описания типологического разнообразия русских лирических текстов-метафор, исходя из тех или иных внутренних свойств текстообразующих тропов. Этим задачам посвящены дальнейшие разделы настоящей монографии.

Список литературы:

1. Арутюнова Н. Д. Коммуникативная функция и значение слова // Науч. докл. высш. школы. Филол. науки. — 1973. — № 3. — С. 42—54.
2. Баранов А. Н. Очерк когнитивной теории метафоры // Баранов А. Н., Караулов Ю. Н. Русская политическая метафора. Материалы к словарю. — М.: Ин-т рус. языка Акад. наук СССР, 1991. — С. 184—192.
3. Бедусенко Г. А. Семьеосфера компонентов метафоры (структурно-прагматический аспект). Тараз: ТарГПИ, 2011. — 185 с.
4. Виноградов В. В. О поэзии Анны Ахматовой (Стилистически наброски) // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. — М.: Наука, 1976. — С. 369—459.
5. Иванюк Б. П. Функции метафоры: Учеб. пособие. — Воронеж: ВГУ, 1992. — 87 с.

6. Маслова В. А. Метафорическое значение как результат семантической деривации // Деривация и семантика: Слово — предложение — текст: Межвуз. сб. науч. тр. — Пермь: ПГУ, 1986. — С. 118—126.
7. Маслова В. А. Филологический анализ поэтического текста. — Минск: БРФФИ, 1999. — 208 с.
8. Ольховиков Б. Д. Метафора, её структура, семантика и связь с текстом // Лингвистическая семантика и логика: Сб. науч. тр. / Отв. ред.
9. Штайн К. Э. Гармоническая организация поэтического текста: Автореф. дис. ... докт. филол. наук: 10.02.01 / Рос. гос. пед. ун-т. — СПб., 1994. — 39 с.

ПРИНЦИПЫ ОПИСАНИЯ СЕМАНТИКИ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫХ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ ТАКТИЛЬНЫЕ ОЩУЩЕНИЯ

Елисеева Ольга Александровна

ассистент, аспирант МГПУ ИИЯ, г. Москва

E-mail: olesalex@mail.ru

Язык, как известно, отражает определенный способ восприятия и концептуализации мира. Поскольку носители разных языков видят мир через призму своего национального менталитета, каждый язык создает свою картину действительности, отличную от других языков. Специфичным является свойственный конкретному языку способ формирования концептов в сознании индивида в результате осмысления поступающей информации.

От способа концептуализации действительности зависит выделение приоритетного признака при описании определенной денотативной ситуации, что определяет выбор языковых единиц при вербализации различных явлений и ситуаций. Соотношение концептуальной и языковой структур находится в центре внимания когнитивной семантики, при этом анализ роли языковых ресурсов и механизмов в актуализации концептов, моделировании образа денотативной ситуации языковыми средствами приобретает особое значение.

Рассмотрим структуру познавательных процессов, с помощью которых человек получает и осмысливает информацию, формируя индивидуальный образ мира. Индивидуальная картина мира складывается в процессе восприятия действительности, который представляет собой поступление информации через чувственные каналы: визуальный (зрительный), аудиальный (слуховой), осязательный (тактиль-

ный), вкусовой, обонятельный и последующую обработку этой информации. Процесс восприятия объекта можно представить в виде следующей схемы: обнаружение объекта → воздействие объекта на сенсорные рецепторы индивида – ощущение → осмысление стимуляции сенсорных рецепторов → представление объекта в совокупности его признаков + наложение полученной информации на предыдущий опыт — восприятие.

В процессе восприятия объекта существенными представляются признаки, выявляемые посредством тактильного взаимодействия с объектом. Тактильные (лат. *tactilis* — осязательный) ощущения — форма кожной чувствительности, основанная на различных способах физического контакта с объектом [3, с. 439].

Как полагают некоторые исследователи (Г. Т. Фехнер, Э. Г. Вебер), этот вид сенсорных ощущений является генетически одним из самых древних видов чувственного отражения действительности. Согласно эволюционному подходу, кожная чувствительность является исходной формой и генетической основой других форм чувствительности [5, с. 199]. Таким образом, тактильность может рассматриваться как первичная сенсорная система, которая используется индивидом при восприятии действительности. Тем не менее, концептуализация тактильных ощущений в лингвистике не получила всестороннего освещения.

С целью выявления когнитивных оснований концептуализации тактильных ощущений было проведено исследование прилагательных типа сухой, шероховатый, вязкий, упругий. В процессе данного исследования была предпринята попытка разграничить значения слов, репрезентирующих тактильное восприятие объекта. За основу анализа были взяты дифференциальные признаки, указывающие, во-первых, на канал восприятия действительности; во-вторых, на характер физического взаимодействия с объектом в рамках данного канала восприятия; в-третьих, на сенсорные рецепторы-проводники тактильного ощущения.

Как известно, информация об одном и то же признаке может поступать в сознание индивида через разные каналы: тактильный — сухая тряпка; либо через зрительный — сухая листва.

При анализе семантики прилагательных, выражающих тактильные ощущения, в качестве основного канала восприятия рассматривается осязательный, когда восприятие основано на тактильном контакте в предложении Он коснулся гладкой поверхности стола данные о наличии тактильного контакта с объектом вносятся единицей контекста коснулся.

В ряде случаев информация об объекте, источником которой традиционно считаются тактильные ощущения (мокрый, сухой,

шероховатый, гладкий), может поступать также через зрительный канал восприятия. Вывод о состоянии поверхности объекта, его консистенции и, частично, о степени «податливости» объекта может быть сделан на основе визуального восприятия, ср.: Он выглянул в сад — (сухие) ветки деревьев были мокрые после дождя; Он пальцами барабанил по гладкой поверхности стола. Как представляется, выводы о состоянии поверхности объекта, воспринимаемого зрительно, делаются на основе предыдущего опыта тактильных ощущений субъекта — ветки, которые влажно блестят, и на которых видны капельки воды, на ощупь всегда мокрые. Поверхность стола воспринимается, как гладкая, если она отражает свет (визуальный образ).

В своей чашке я увидела густой коричневым осадок — восприятие признака консистенции (густой кофейный осадок) основано на обработке зрительных ощущений в связи с тем, что субъект уже имеет ранее сформированный сенсорный опыт тактильного восприятия этой субстанции.

Индийский шелк более мягкий на вид, чем китайский — информацию о степени податливости объекта (мягкий шелк) индивид в данном случае также получает через визуальный канал восприятия.

Далее, в семантике слов, описывающих тактильные ощущения, может отражаться характер взаимодействия с объектом, он может быть представлен в виде физических контактов различного типа. Тактильный контакт в виде:

- прикосновения без (приложения интенсивного) усилия, без указания на специфику движения относительно объекта: трогать, касаться: Он коснулся мягких ресниц;
- прикосновения с указанием на особенности его осуществления. Существенными представляются следующие детали тактильного взаимодействия с объектом:
 - приложение усилия при тактильном контакте в виде давления с разной степенью силы при тактильном контакте: упереться, надавить, ударить, ткнуть, проникнуть vs коснуться, погладить, скользнуть: Она с силой нажала на гладкую кнопку звонка;
 - угол приложения усилия при контакте с поверхностью объекта. Тактильное взаимодействие может иметь характер движения (скольжения), направленного вдоль поверхности объекта: гладить, скользить: Он кончиками пальцев коснулся её;
 - тактильный контакт может происходить в виде давления на поверхность объекта, которое осуществляется перпендикулярно его поверхности: надавить, ударить: Руки сами нажали на упругую скобу; Он ударил кулаком по упругой спинке кресла.

Важным параметром тактильного взаимодействия является также длительность осуществляемого контакта. Тактильный контакт может быть долгим или кратким: прикоснуться, толкнуть vs гладить, скользить: Тома украдкой гладила глянецвитые и сухие, как старая бумага, листья кустарников; Нырнув глубже, он дотронулся до гладких камней.

Кроме того, проводником тактильного ощущения могут быть рецепторы, расположенные в разных частях тела индивида. Тактильное восприятие часто осуществляется при помощи конечностей:

- **рук:** Он хлопнул рукой по мокрой скамейке — тактильное взаимодействие с объектом осуществляется с применением силы, носит непродолжительный характер — хлопнуть. Ср. также: Он упирался руками в жёсткий шершавый бок камня — тактильный контакт осуществляется с силой — в виде давления на объект перпендикулярно его поверхности — упираться.

- **ног:** Ноги по щиколотку уходят в рыхлую, прохладную землю — в данном примере характер контакта с объектом описывается метонимически, через указание на результат взаимодействия индивида с объектом — ноги погружаются в землю, что предполагает осуществление данного контакта перпендикулярно поверхности объекта. Ср. также: Он ногой нажал на твердый рычаг; Он прошёл в зал, ощущая ногами податливую и упругую мягкость ковра — в данном примере тактильное взаимодействие описывается метонимически без указания на специфику движения.

- проводником тактильных ощущений может быть спина:

В предложении он спиной чувствовал шершавую поверхность стены; Он спиной ощутил гладкую сталь — тактильный контакт с объектом описывается без указания на специфику движения.

- тактильное взаимодействие может выполняться при участии языка, рта, губ, зубов: Он двинул губой и почувствовал клейкую нить — тактильный контакт носит общий характер. Ср. также: Она поцеловала его в холодный, влажный лоб — тактильный контакт с объектом продолжителен по времени, осуществляется перпендикулярно поверхности объекта. Он зубами вгрызся в твердую горбушку — тактильный контакт осуществляется с применением силы, перпендикулярно поверхности объекта, непродолжителен по времени.

В зависимости от канала восприятия, особенностей осуществления физического контакта с объектом можно получить информацию о различных признаках объекта. Так, например тактильный контакт, носящий характер скольжения вдоль поверхности, может использоваться для оценки состояния поверхности объекта, степени ее глад-

кости или отклонения от параметра гладкости, а также для указания на наличие / отсутствие посторонней субстанции на поверхности объекта. В результате тактильного контакта такого рода можно получить информацию о следующих признаках объекта: шероховатый / гладкий / пыльный / липкий / мокрый / сухой / шершавый / скользкий и т. д.: Скользя по каменистой желто-серой, потрескавшейся земле, он добирался до перевала; Он разглаживал пыльный пиджак; Остановившись у двери, он провел рукой по гладкому косяку — в результате тактильного контакта, происходящего в виде скольжения вдоль поверхности объекта, можно сделать вывод о степени его гладкости.

Взаимодействие с объектом, осуществляемое с применением силы при ударе, надавливании на объект, может являться источником информации о способности объекта восстанавливать форму и объем, сопротивляться внешнему воздействию. Ср.: Он еще раз надавил на жесткую дверь; Он дотянулся до окна и ногтями постучал по твердому стеклу; Упругий ствол слегка пружинил под моим малым весом. В последнем примере давление на объект описано метонимически — как результат самого действия, в данном случае давления тела, на объект — пружинить. Он пальцами сплющил упругий шар. Он раздавил твердый окуроч в пепельнице. Степень сопротивления объекта внешнему воздействию может варьироваться следующим образом: твердые объекты не меняют форму и объем в результате внешнего воздействия (твердый, жесткий); объекты, обладающие качеством упругости / эластичности, обладают способностью быстро восстанавливать форму и объем (упругий, эластичный); и, наконец, объекты, степень сопротивления которых внешнему воздействию минимальна / отсутствует и которые в результате такого воздействия полностью теряют первоначальную форму и объем (раздавленный, расплющенный, деформированный).

Тактильный контакт с объектом с приложением усилия может осуществляться также в виде попытки проникновения внутрь, ср.: Готовя суп, он опускал сухие водоросли в какое-то вязкое варево; Он полностью опустил руку в жидкое малиновое варенье; Он опустил кусок масла в рассыпчатую кашу; Она ткнула пальцем в твердую кору; Он погрузил ствол в жидкое болото. Тактильное взаимодействие с объектом в виде проникновения внутрь является источником информации о его консистенции, которая может быть представлена в виде следующих признаков жидкий, вязкий, рассыпчатый, порошкообразный, твердый (если попытка проникновения внутрь не удалась).

Иногда одна и та же лексическая единица используется для описания разных признаков объекта, полученных в результате одного вида физического взаимодействия с объектом в рамках тактильного

канала восприятия. Сравним следующие примеры: Нажал на твердую педаль или Ткнул в твердый сугроб. В обоих случаях тактильный контакт осуществляется с применением силы по отношению к объекту, перпендикулярно его поверхности. В первом случае осуществляется надавливание на объект, а во втором примере тактильное взаимодействие осуществляется как попытка проникновения внутрь объекта. Информация, полученная об объекте 1 (педаль), имеет отношение к его способности сопротивляться внешнему воздействию (педаль должна уходить вниз); информация об объекте 2 (сугроб) имеет отношение к его консистенции (сугроб может быть рыхлым, мягким, плотным, твердым).

Таким образом, предложенная в данной статье система описания семантических признаков, которые получают дифференциацию в зависимости от канала восприятия, характера физического взаимодействия с объектом, сенсорного рецептора-проводника, как представляется, отражает когнитивные предпосылки выбора той или иной лексической единицы для описания признака объекта (информация о котором получена в результате тактильного ощущения).

Список литературы:

1. Антология концептов / под ред. В. И. Карасика, И. А. Стернина. — М.: Гнозис, 2007. — 512 с.
2. Апресян Ю. Д. Лексическая семантика: избр. труды в 2 т. Т. 1. / Ю. Д. Апресян. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. — 472 с.
3. Багуев А. С., Куликов Г. А. Введение в физиологию сенсорных систем. — М., 1993. — 342 с.
4. Большой психологический словарь / под ред. Б. Г. Мещерякова, В. П. Зинченко. — М.: АСТ, 2009. — 816 с.
5. Величковский Б. М. Современная когнитивная психология. — М.: Изд-во МГУ, 1982. — 336 с.
6. Гусев А. Н. Общая психология: в 7 томах. / Под ред. Б. С. Братуся / Т. 2: Ощущение и восприятие / А. Н. Гусев. — М.: Академия, 2007. — 416 с.
7. Ломов Б. Ф. Кожная чувствительность и осязание // Познавательные процессы: ощущения, восприятие. — М.: Педагогика, 1982. — с. 197—218.
8. Лурия А. Р. Ощущения и восприятие. — М.: Прогресс, 1975. — 319 с.
9. Национальный корпус русского языка [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.ruscorpora.ru>
10. Ожегов С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов. — М.: Русский язык, 1990. — 921 с.
11. Langacker R. Concept, Image, and Symbol: The Cognitive Basis of Grammar [Text] / R. Langacker. — Berlin N. Y.: Mouton de Gruyter, 1991. — 395 p.

**ПРОТОТИП И ОТКЛОНЕНИЯ ОТ НЕГО
В СИСТЕМЕ ЯЗЫКА
(НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОГО И ФРАНЦУЗСКОГО
КОНЦЕПТОВ МАТЬ/МÈRE)**

Покровская Елена Александровна

д-р филол. наук, профессор ЮФУ, г. Ростов-на-Дону

E-mail: orlet16@virgilio.it

Минасян Ануш Андрониковна

магистрант ЮФУ, г. Ростов-на-Дону

E-mail: minasyan-90@mail.ru

Прототип — это самый характерный представитель категории. Понятие прототипа широко используется в когнитивной лингвистике и лингвокультурологии. Вот как передает суть теории прототипов В. З. Демьянков: «...понятие обладает внутренней структурой, в которой указано, какие элементы понятия являются прототипами. <...> Люди формируют конкретный или абстрактный мысленный образ предметов, принадлежащих некоторой категории. С помощью этого образа — или «прототипа» — человек воспринимает действительность и понимает речь. Член категории, оцененный как находящийся «ближе» к этому образу, считается лучшим или «более типичным» экземпляром, чем все остальные» [1, с. 168].

Естественно предположить, что слово является средством обозначения прототипа в чистом виде. Вследствие этого возникает вопрос о том, каким образом маркируются отклонения объекта от прототипа. Данная статья посвящена попытке осветить этот вопрос на материале русского и французского концептов *mamь/mère*.

В случае с концептом «мать/mère» отклонения от прототипа могут быть выражены двумя способами: лексико-синтаксически и словообразовательным.

1. **Лексико-синтаксический способ.** Прежде всего, маркером отклонения явления от прототипа являются прилагательные-определения. Ученые обратили внимание на тот факт, что появление при существительном прилагательного, обозначающего характеристику явления, возможно только в том случае, если данная характеристика не является обязательной, не присуща любому явлению данной категории. Вот как описывает эту закономерность Е. В. Рахилина: «Любой объект действительности имеет какой-то цвет. Но оказывается, что мы имеем возможность назвать этот цвет только в том

случае, если он способен меняться. Если же цвет объекта постоянен, он не значим для человека, — так что в языковой картине мира множество объектов оказываются как бы «бесцветными», ср. *белый/черный/негидий ... конь, серый/белый заяц, но *белая известь, *черный уголь, <неизвестно какой> (= 'бесцветный'?) барсук, червяк, еж...*» [3, с. 14—15]. К этому стоит добавить, что в случае, когда отклонение возможно, но не типично, естественно ожидать отсутствия номинации типичного свойства (*белый снег*) и указание отклоняющегося свойства (*серый снег*). (Естественно, это наблюдение не распространяется на функционирование прилагательного в качестве эпитета. Номинации *белый снег, ослепительный снег* и т. д. могут появляться в тексте для усиления его изобразительности.)

Рассмотрим несколько примеров. Выражение *mère célibataire* («*femmenon mariée qui a un ou plusieurs enfants*» = «незамужняя женщина, которая имеет одного или нескольких детей») соотносится с женщиной, которая имеет детей и не состоит в браке. Следовательно, это выражение маркирует отклонение от значимого признака: «мать — член семьи, включающей также отца и ребенка (детей)». Аналогичным образом выражение *mère adoptive* служит для обозначения женщины, которая не является физиологической (биологической) матерью ребенка, но при этом выступает по отношению к нему в социальной роли матери, то есть воспитывает его и заботится о нем, а также имеет юридически закрепленный статус матери. В русском языке в том же случае используются выражения *приемная мать, неродная мать*.

Естественно, конструкция «существительное + прилагательное» не является единственным средством лексической маркировки отклонения от прототипа матери. В той же роли может выступать конструкция из двух существительных, одно из которых целесообразно рассматривать как приложение (ср. *мать-одиночка, mère tutrice* (букв. «мать-опекунша»), *mère de famille* (букв. «мать семейства»)). Однако это различие представляется второстепенным. Дело в том, что все рассмотренные конструкции объединяет их определительная семантика: за ними стоит структура «объект — признак объекта». Следовательно, различия имеют поверхностную природу и обусловлены, прежде всего, наличием в русском и французском языках различных возможностей синтаксического выражения одних и тех же смысловых отношений.

Весьма интересным с точки зрения структуры языковой картины мира примером представляется русское выражение *многодетная мать*. Во французском языке ему соответствуют выражения с дополнением *mère de famille* и *mère de famille nombreuse* (*многодетная мать*).

Соответствующей номинации, которая специально обозначала бы мать одного ребенка, ни в русском, ни во французском языке нет. Это побуждает сделать вывод о том, что прототипическая мать и в русском, и во французском языке рассматривается как мать одного ребенка.

В качестве объяснения этого факта можно выдвинуть два соображения. Во-первых, возможно, что для языковой картины мира различие между женщиной-матерью и женщиной, которая не является матерью, более существенно, чем различие между многодетной матерью и матерью одного ребенка. Другими словами, матерью является женщина, которая родила хотя бы одного ребенка. Во-вторых, нельзя отрицать того факта, что номинации *мать*, *мама*, *mère*, *taman* используются не только «объективно-юридически», но с точки зрения ребенка. Для любого человека матерью является, прежде всего, та женщина, которая его родила, и в обычном случае ни у кого не должно быть двух матерей. Следовательно, отношения между матерью и ребенком действительно связывают только двух человек. Представления о единственности, исключительности, незаменимости материнской фигуры, являющиеся общечеловеческими, служат подтверждением этой мысли.

Наконец, следует остановиться на таких выражениях, как *биологическая мать* *природная мать*. С первого взгляда такие выражения избыточны, ведь, как следует из сказанного выше, наличие кровного родства включено в прототип матери. Однако номинации вроде выражения *биологическая мать*, скорее всего, указывают на отклонение от прототипа матери: естественно назвать биологической матерью женщину, которая родила ребенка, но не участвовала в его воспитании.

2. **Словообразовательные средства.** Классическим примером являются номинации неродной матери (отклонение от прототипа заключается в наличии семы «неродная»). В русском языке имеется номинация *мачеха*, во французском языке — номинация *marâtre*. Между этими номинациями имеется существенная смысловая разница. Русская номинация *мачеха* содержит ярко выраженные отрицательные семы. Ср. наименование растения *мать-и-мачеха*, в котором часть *мать* соотносится с мягкой стороной листа, а часть *мачеха* — с его жесткой стороной. Таким образом, в русской языковой картине мира фиксируется противопоставление между нежной любовью матери и жестокостью, бездушием мачехи. Напротив, во французском языке номинация *marâtre* служит также для называния тещи или свекрови — на первый план выступает именно отсутствие кровного родства, а не специфическое отношение женщины к ребенку, зависящее от наличия/отсутствия родственных отношений. Однако в обоих случаях мы

имеем дело с использованием словообразовательных средств, которые маркируют отклонения от прототипа матери.

В качестве примера можно также привести русское слово *мамка* («кормилица, нянька» [2]). С одной стороны, кормилица или нянька выполняют по отношению к ребенку специфичные материнские функции: кормилица вскармливает ребенка грудью, нянька присматривает, ухаживает за ним, воспитывает его и заботится о нем (естественно, эти функции могут совмещаться и смешиваться). Но, с другой стороны, ни нянька, ни кормилица не являются матерью ребенка ни в физиологическом, ни в юридическом смысле. («Зеркальным отражением» мамки является *суррогатная мать*, которая дает жизнь ребенку физиологически, но не выполняет по отношению к нему прочих материнских функций.)

Наконец, в функции маркеров отклонения от прототипа могут выступать сложные существительные, ср. франц. слова *belle-mère*, *belle-tante*, используемые для ласкового обозначения неродной матери.

Таким образом, проведенный анализ показывает, что в языке отклонение от прототипа часто маркируется языковыми средствами. В рассмотренном случае это лексико-синтаксические и словообразовательные средства. Эти средства не являются специфичными и часто заменимы, в том числе внутри одного языка (ср. *мачеха* — *неродная мать*). Различными средствами могут выражаться отклонения от прототипа и в разных языках (ср. *крестная мать* — *marraine*). Это позволяет сделать вывод, что отклонения от прототипа маркируются более или менее универсальным набором средств, по крайней мере, в составе структурно сопоставимых языков. И общим для всех этих средств является возможность выражения смысловых структур «объект — его признак».

Список литературы:

1. Демьянков В. З. Прототип и реализация концепта «привлекательность» в русском языке // Концептуальное пространство языка: Посвящается юбилею Николая Николаевича Болдырева / Под ред. проф. Е. С. Кубряковой.— Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2005.— С. 167—184.
2. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Словарь русского языка. — М.: «Русский язык», 2005. — 1025 с.
3. Рахилина Е. В. Когнитивный анализ предметных имен: Семантика и сочетаемость. — М.: «Русские словари», 2000.—416 с.
4. LePetitLarousseillustré. — Larousse, 2009. — 1812 p.

ЛИНГВОСЕМАНТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ СЛОВА «EVEN»

Ситосанова Ольга Владимировна

канд. филол. наук, доцент АГТА, г. Ангарск

E-mail: violets-f@mail.ru

Язык — это открытая система, и поскольку он проявляется в речи огромной массы индивидов, то в каждый момент языкового общения реализуются все варианты, все возможности, весь язык в целом [2, с. 349].

То, что слово “even” трудно отнести к той или иной грамматической категории слов объясняется асимметрией между означающим и означаемым этой единицы, т.е. асимметрией структуры. Асимметрия структуры выражается в том, что число элементов плана выражения (означающих) и плана содержания (означаемых) языковой единицы не совпадают: либо первых оказывается больше, чем вторых, либо наоборот, что и определяет конкретный тип асимметрии знака. По мнению С. Карцевского, асимметрия языкового знака является отличительной чертой знаковой системы, которой является естественный язык [5].

В лингвистической литературе асимметрия плана выражения и плана содержания обозначается терминами «полисемия» или «многозначность», «омонимия». Указанные термины применяются для описания многозначности на разных уровнях языковой системы. Под полисемией или многозначностью понимается наличие у слова нескольких взаимосвязанных значений, которые характеризуются общностью одного или более семантических компонентов. В процессуальном аспекте полисемия — это результат семантических изменений, когда одно значение возникает на базе другого по определенным моделям семантической деривации и связано с последним отношением производности [6, с. 162].

Проблема описания полисемии всегда затрагивает проблему описания омонимии. Омонимией обычно называют совпадение различных по значению слов, абсолютно тождественных в звуковом, орфографическом и грамматическом оформлении, но семантически не связанных друг с другом [1].

Основное различие между омонимией и полисемией состоит в том, что полисемия, основанная на тождестве и мотивированности языковых выражений, обеспечивает гибкость и экономичность языкового кода. Омонимия же, являясь избыточным явлением, не имеет в языке полезного назначения и в некоторых случаях оказывается помехой для понимания точного смысла высказывания [6, с. 182]. Сходство между полисемией и

омонимией заключается в том, что в обоих случаях одна и та же внешняя языковая форма связана с разными значениями, но при омонимии — у этих значений семантическая связь отсутствует, а у полисемии — эти значения семантически связаны друг с другом.

Слово “even” в современном английском языке может выступать в качестве прилагательного, существительного, глагола, союза, наречия и частицы, что является следствием его диахронической эволюции.

Способность этого слова выполнять различные функции определяет его синтаксические особенности: у него нет фиксированного положения в высказывании, его положение зависит от того, в качестве какой части речи они употребляются.

Так, слово “even” обладает семантикой, характерной для наречия, т. е. выражают признак процесса, действия или состояния. По своему значению наречия делятся на наречия времени, места, образа действия, меры и степени и т. д. Слово “even” может относиться к наречию, которое употребляется в высказывании для усиления значения, определяемого им слова и стоит перед любым словом, значение которого оно усиливает, например (1):

1. There’s not *even* ten pages, Marino (Cornwell: 196).

Говорящий, используя слово “even”, акцентирует внимание на ничтожности находки, так как вряд ли можно назвать книгой то, что они нашли, ведь там *даже* нет десяти страниц.

Следует заметить, что слово “even” может встречаться в высказывании в качестве частицы, придавая различные смысловые оттенки слову, к которому оно относится, подчеркивая, уточняя или усиливая его лексическое значение.

Под частицами мы, вслед за В. В. Виноградовым, понимаем классы таких слов, которые обычно не имеют вполне самостоятельного реального или материального значения, а вносят главным образом дополнительные оттенки в значения других слов, предложений или же служат для выражения разного рода грамматических, а следовательно, и логических и экспрессивных отношений [4, с. 663—665]. Отдельно взятая частица не имеет смысла, а получает свой смысл в высказывании, окрашивая его в известный оттенок. Только в предложении частица имеет свой смысл, свое значение, то есть значение частицы состоит в том, что она придает известный оттенок речи, оттенок же часто улавливается только из контекста [9].

При рассмотрении функционирования слова “even” в английском языке в качестве частиц, прежде всего, встает общезыковая проблема о наличии семантического значения у частиц. По вопросу значения частиц в современном языкознании присутствует много неясного и противоречивого. Существует мнение, что частицы также обладают

определенным значением, так как асемантических элементов в языке нет. Значения имеют все слова, но семантика служебных слов, в том числе и частиц, имеет свою специфику по сравнению со знаменательными словами. Часто значение частиц описывается расплывчато, с помощью понятий «усиление, выделение, ограничение» и т. д. [3].

Л. С. Лев и Т. Г. Егорова, рассматривая функционирование выделительной частицы “even” в тексте, пришли к выводу о наличии в ней противительного-присоединительного значения, которое понимается ими как инвариантное [7]. А Е. В. Шевякова относит “even” к словам с выделительно-ограничительным, то есть также противительным значением [10], как например (2):

2. “Costumes are considered unethical. Wearing them makes us *even* more impossible than usual” (Fowles: 60).

В рассматриваемом примере частица «even» не только усиливает значение прилагательного в сравнительной степени (*more impossible*), но и помогает выделить тот факт, что в них (в купальниках) мы выйдем *даже еще* несноснее, чем обычно.

Рассматриваемое слово актуализирует некоторые пресуппозитивные смыслы, не выраженные вербально, но воспринимаемые участниками общения. Следовательно, значением слова “even”, проявляющимся во всех употреблениях, является манифестация пресуппозитивного смысла. Как видим, выделяемый предмет или действие маркируются как самый неожиданный в данной ситуации. Неслучайно, исследователи (см., например, Шведова 1960; Шевякова 1980; Лев, Егорова 1987) обращают внимание на компонент неожиданности, необычности, связанный с использованием данного слова. Всякое же необычное, неожиданное само по себе регулярно вычленяется на фоне повседневного, обычного, и тем самым, привлекает к себе особое внимание, следовательно, выделяется.

В позициях использования данного слова между имплицитными и эксплицитными семантическими компонентами на описанный выше механизм выделительного действия слова накладываются другие:

1. рассматриваемое слово образует в речи некоторую затекстовую семантику и предполагает ее наличие;

2. известный семантический компонент, представленный в точно-сжатом, невербализованно-абстрактном виде, не задерживает на себе не только слухового, но и особого мыслительного восприятия и анализа [8];

3. что, в свою очередь, позволяет сосредоточить все внимание на семантическом компоненте, представленном особым знаком (словом), сопровождаемым рассматриваемым словом. В результате

чего и создается эффект выделения-усиления известного семантического компонента и обозначающего его слова.

Таким образом, рассматриваемое слово выделяет вербализованный семантический компонент на фоне невербализованного. При этом рассматриваемое слово накладывают на семантику имплицитного и эксплицитного компонентов момент противопоставления.

Исследуя слово “even” можно отметить его важную роль в структуре речи, которая заключается в его предназначении выделить в ней нечто, привлечь к ней особое внимание, акцентировать ее и т. д., основываясь при этом на способности слова “even” подчеркивать исключительный, неожиданный и выходящий за рамки привычного характера сопровождаемого слова. Поэтому семантика слова чаще всего определяется как выделительно-усилительная. Например (3):

3. “And I like your exhibition at the Redfern last autumn.”

He gave a not entirely mock start of surprise; another smile.

“I didn’t realize.”

“I *even* went twice” (Fowles: 37).

Говорящий сообщает адресату о понравившейся ему выставке в галерее Редферна. Чтобы показать, как сильно адресанту понравилась выставка, он в своей реплике использует слово “even” «я *даже* и второй раз туда съездила».

Концепция значения слова как семантики некоторой исключительности, крайности, на первый взгляд, может показаться совершенно самостоятельной и особой. Однако, по нашему мнению, она внутренне связана с концепцией данного слова как носителя противительной семантики. В самом деле, всякая крайность, необычность, неожиданность, исключительность могут пониматься в противопоставлении обычному, ординарному и т. д. Отсюда концепция крайностей вольно или неволью исходит из наличия в слове семантики, отражающей противительный характер отношений между необычным и обычным. То и другое понимание значения слова внутренне едины и не исключают, а поддерживают друг друга. Более того, они, по существу, смыкаются в одном мнении. В одном случае обнаруживается значение слова как семантики крайностей, а в другом — как семантики противоположностей. Но и неожиданность, и необычность представляют собой своеобразные противоположности других крайностей: обычности факта, его ординарности, невыделенности из других явлений. Поэтому обе эти концепции опираются на одно и то же: крайности — это противоположности, а противоположности — это крайности.

Итак, основная идея исследуемого нами слова «even» заключается в том, что при любом его употреблении присутствует идея усиления, выделения, создающаяся за счет противопоставления.

Список литературы:

1. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. — М.: Советская энциклопедия, 1969. — 606 с.
2. Бодуэн де Куртене И. А. Избранные труды по общему языкознанию / И. А. Бодуэн де Куртене. — М.: Изд-во АН СССР, 1963. — Т. 2. — 390 с.
3. Болотова Г. А. Частицы и местоименные слова как компоненты «связных» конструкций сверхфразовых диалогических единств: на материале немецкого языка: автореферат дис. ... канд. филол. наук / Г. А. Болотова. — Нижний Новгород, 1995. — 16 с.
4. Виноградов В. В. Русский язык / В. В. Виноградов. — М.-Л.: Учпедгиз, 1947. — 784 с.
5. Карцевский С. О. Из лингвистического исследования / С. О. Карцевский. — М.: Язык русской культуры, 2000. — 341 с.
6. Ковалева Л. М. Семантические и прагматические аспекты английского предложения / Л. М. Ковалева. — Иркутск : ИГУ, 1992 — С. 162-190.
7. Лев Л. С. Выделительные частицы even, only лексические индикаторы имплицитного отрицания в тексте / Л. С. Лев, Т. Г. Егорова // Служебные слова: межвузовский сборник научных трудов. — Новосибирск: НГУ, 1987. — 134 с.
8. Шапочкина Т. В. Семантико-прагматические особенности «теме» в современном французском языке: дис. ... канд. фил. наук / Т. В. Шапочкина. — Иркутск: ИГЛУ, 2004. — 158 с.
9. Шахматов А. А. Синтаксис русского языка / А. А. Шахматов. — Л.: Наука, 1941. — 506 с.
10. Шевякова В. Е. Современный английский язык. Порядок слов, актуальное членение, интонация / В. Е. Шевякова. — М.: Наука, 1980. — 380 с.

2.4. ПРИКЛАДНАЯ И МАТЕМАТИЧЕСКАЯ ЛИНГВИСТИКА

ДУША В ЛИНГВОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ «ТРАГИЧЕСКОЙ ИСТОРИИ ЖИЗНИ И СМЕРТИ ДОКТОРА ФАУСТА» КРИСТОФЕРА МАРЛО

Альбота Соломия Николаевна

магистр, НУЛП, г. Львов, Украина

E-mail: solomiya.2011@mail.ru

Андрейчук Надежда Ивановна

канд. филол. наук, доцент, преподаватель кафедры прикладной лингвистики НУЛП, г. Львов, Украина

E-mail: nadiyaan@gmail.com

Не тело, а душа есть человек

(Григорий Сковорода)

Объект исследования этой статьи — лингвокультурные коды, содержащие базовые коды *Душа* и *Ад*, которые являются ключевыми для религиозно-философского дискурса эпохи Тюдоров. Эта эпоха может быть охарактеризована с использованием понятия лингвокультурного кода как особой модели представления жизненно важных ценностей в сознании носителей английского языка этого периода. Культурные коды как параметры анализа „Трагической истории жизни и смерти Доктора Фауста” Кристофера Марло позволяют представить новое осмысление религиозных канонов в эпоху Реформации. Учитывая авторское использование, эпоху и лингвистический контекст, попытаемся доказать, что культурный код *Душа* можно отнести одновременно к описанию социального и духовного мира человека.

Лингвокультурное пространство жизненного мира индивида является тем своеобразным метагоризонтом, который раскрывается через присоединение феноменов человеческого бытия к смыслам человеческой деятельности и является формой интерпретации осознания окружающей среды [1, ст. 87]. Определение лингвокультурного пространства как существующей в сознании носителя языка модели сохранения и передачи знаний предусматривает

необходимость и обязательность ее означивания через лингвокультурные коды [1, ст. 84].

Лингвокультурный код (далее ЛКК) будем рассматривать как законченную с точки зрения создателя и открытую для многих интерпретаций систему языковых знаков и их комбинаций, выраженных графическим или звуковым способом, выполняющую ценностно-ориентационную и адаптационную функции. ЛКК представлены в текстах как связь наиболее частотных культурно-маркированных единиц (базовых кодов). В этой статье предлагается методика анализа ЛКК с использованием компьютерных программ анализа текстов Concordance i Tropes [2, Concordance 3.3; 4, Tropes V8.0]. Используя программу Concordance устанавливаем наиболее часто используемые базовые коды в „Трагической истории доктора Фауста” (Таблица 1).

Таблица 1.

Употребление основных базовых кодов в тексте К.Марло

Базовый код	Количество употреблений
<i>Faustus</i>	353
<i>Hell</i>	55
<i>Soul</i>	50
<i>God</i>	28
<i>Devil</i>	24
<i>Mephist</i>	72
<i>Mephistophilis</i>	67
<i>Heaven</i>	33
<i>Pains</i>	2

Как видно из Таблицы 1, код *Faustus* встречается в тексте чаще других (доминирование человека в трагедии), однако *soul* и *hell* также имеют высокую частотность употребления. Противостояние Фауста и Мефистофеля (как тематическая основа произведения) на первом этапе анализа обнаруживается через установление высокой частотности кодов *devil* (24 раза), *Mephist* (72) и *Mephistophilis* (67).

Определив понятия ЛКК как связь основных денотативных полей текста и используя программу контент-анализа Tropes для установления этих связей, обнаруживаем, что базовый код *hell* связан в тексте с тремя другими кодами (Рис.1).

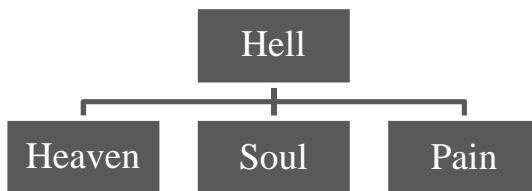


Рисунок 1. Связи базового кода hell

Для базового кода *soul* обнаруживаем большее количество связей (Рис. 2)

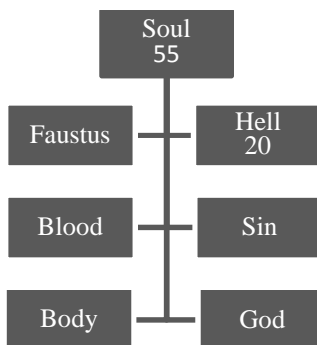


Рисунок 2. Связи базового кода soul.

Рассмотрим выражение этих связей в трагедии Кристофера Марло:

1. Отношение *Faustus* — *soul* (7)

FAUSTUS **GIVES TO THEE HIS SOUL**:

*Then write again, **FAUSTUS** **GIVES TO THEE HIS SOUL**.*

*And **Faustus** hath bequeath'd his **soul** to Lucifer.*

*'Tis thou hast damn'd distressed **Faustus**'soul.*

*O Christ, my Saviour, my Saviour Help to save distressed **Faustus**'soul!*

*O **Faustus**, they are come to fetch thy **soul**!*

*O gentle **Faustus**, leave this damned art, This magic, that will charm thy **soul** to hell,*

2. Отношение *soul* — *God* (2)

*what good will my **soul** do thy **lord**? and with his proper blood Assures his **soul** to be great Lucifer's, Chief **lord** and regent of perpetual night!*

3. Отношение *Faustus* — *hell* (7)

Faustus, *I swear by hell*

Faustus, *we are come from hell in person to shew thee some pastime:*

*Tut, **Faustus**, in hell is all manner of delight.*

*and bell, - Forward and backward, to curse **Faustus** to hell!*

*as chief, **Faustus**, we come to thee, Bringing with us lasting damnation To wait upon thy soul:*

*if not, **Faustus** is gone to hell.*

*Let **Faustus** live in hell a thousand years, A hundred thousand,*

4. Отношение *soul* — *satan* (5)

But, leaving these vain trifles of men's souls, Tell me what is that Lucifer thy lord? and so hungry, that I know he would give his soul to the devil for a shoulder of mutton, and with his proper blood Assures his soul to be great Lucifer's, Chief lord and regent of perpetual night! And Faustus hath bequeath'd his soul to Lucifer. Ay, of necessity, for here's the scroll In which thou hast given thy soul to Lucifer.

5. Отношение *hell* — *heaven* (2)

I confound hell in Elysium:

All places shall be hell that are not heaven.

6. Отношение *pain* — *hell* (2)

Or be assured of our dreadful curse, To light as heavy as the pains of hell.

No mortal can express the pains of hell.

Проиллюстрированные выше отношения составляют лингвокультурный код произведения, который можно обобщенно представить как SOUL → DEVIL → HELL. Это отношение объединяет все произведение, поскольку идет борьба Фауста со своей душой: попадет ли она в рай с Богом или к сатане в ад. Доказательством того, что душа Фауста погасла в "неволе" является преобладание количественных параметров кода *ad* (62) над другими (в частности, *душа* — 55), касающихся бога и религиозного мира (*отец* — 41, *небеса* — 40, *ангел* — 35). Важно отметить, что первые четыре кодовые отношения из числа проиллюстрированных выше: *Faustus* — *soul* (7), *soul* — *God* (2), *Faustus* — *hell* (7), *soul* — *satan* (5) целесообразно считать ведущими, поскольку именно они подтверждают духовную последовательность «путешествия» внутреннего состояния человека, который в конце концов разочаровался в своих знаниях и религиозных убеждениях. Два последних отношения, которые являются вспомогательными — описательными, свидетельствуют о доминировании ада (как видно из текста и программного анализатора) над небесами.

Марло изображает Фауста как вольнодумца, который продал душу дьяволу, бросает вызов религиозному мировоззрению: ...give

both body and soul. В процессе развития трагедии проходят три фигуры Фауста: Фауст, который жаждет знаний: *...These metaphysics of magicians, and necromantic books are heavenly; Lines, circles, scenes, letters, and characters; Ay, these are those that Faustus most desire;.* Фауст, который получил ключ к «сокровищам природы»: *...Go forward, Faustus, in that famous art wherein all Nature's treasure is contain'd;* и, в конце концов, Фауст, который умирает *...Faustus is gone to hell.*

Многие глаголы стоят перед культурными кодами, которые образуют синтагматические отношения — все они выражают действия или желания Фауста и Мефистофеля. Например: *Faustus. O, this cheers my soul! Mephistophilis. What will not I do to obtain his soul? Mephistophilis. We fly, in hope to get his glorious soul.* Также можно увидеть те же отношения в последствиях действий Фауста: *...In which thou hast given thy soul to Lucifer.*

Но диалоги Фауста с дьяволом велись только из-за желания Люцифера завладеть его душой: *...Faustus gives to thee his soul.* Можно увидеть, что ученики Фауста также беспокоятся за его душу: *...The danger of his soul would make me mourn.* Существуют определенные противопоставления: ангелы всегда обращают Фауста к Богу, а дьявол — к Люциферу со всеми богатствами земными, так, Люцифер заявляет: *...Christ cannot save thy soul.*

Интересны описания души Фауста, касающиеся не его жизни, а славы, которую стремится захватить Мефистофель, и которая является бедной для самого Фауста: *...yet, yet thou hast an amiable soul; terror to my fainting soul, fearing the enemy of thy hapless soul.*

Из синтагматических отношений, в которых предикаты указывают на неразрывную связь души и тела, следует: *...damned both body and soul,* поскольку одна хочет согрешить, а другая стать расплатой за минутное удовольствие; а также жизнь и душа, которую жалко Фаусту: *...I would weep! Yea, life and soul!* Проклятая душа символизирует тех дьяволов из ада, которые похищают людские души: *...No end is limited to damned souls.* Но есть предел тому месту, где должна находиться душа Фауста: *...this bill is ended, and Faustus hath bequeath'd his soul to Lucifer.* Местом, в котором душа Фауста нашла себя: *...he'll throw me down to hell.* Несмотря на слова в последнем монологе Фауста, в котором он вспоминает, что хотел бы повернуть время вспять: *...A year, a month, a week, a natural day, that Faustus may repent and save his soul!* — это крик души одинокого человека, который потерял себя.

Ад, в который попадает душа Доктора Фауста, изображен жалко - место, где царит постоянная боль и вечные слезы: *...as heavy as the*

pains of hell. Но ад больше касается Мефистофеля: *...I am damn'd and now in hell*; однако у Фауста чрезвычайно сильное желание познать всю реальность.

Основными предикатами *ada* в синтагматических отношениях являются: *...ever-burning hell, through which one can get magic charms*; различие между таким высоким, как небо и таким низким, как ад, указывает на жалкую адскую среду; безобразный ад, потому что душа Фауста там будет проклята. *"Fools that will laugh on earth must weep in hell"* — основная «мысль» ада, где все человеческие души прокляты, и нет никакой надежды.

Марло изображает ад как место, царящее повсюду: *...but where we are is hell and where hell is — there must we ever be*. В нем Фауст видит не предательство Бога, а преодоление всех трудностей ради своей цели: заставить духов приобретать для него *...I'll have them fly to India for gold and Ransack the ocean for orient pearl*. В аду Фауст надеется найти себя, полностью раскрыть свои возможности: *...By him I'll be great emperog of the world*. Фауст показывает превосходство человека над загробным миром: *...the paradise was created for the person, that's why the person is more perfect* [Примеры взяты из [4], Marlowe Christopher The Tragical History of Doctor Faustus] .

Полученные результаты послужили основой для описания лингвокультурного пространства человека эпохи Кристофера Марло. Именно в толковании этого термина состоит новизна работы, которая соотносится с идеями Гумбольдта. Еще в первые десятилетия XIX в. он начал исследования в данном направлении, разрабатывал вопросы, которые связывают язык с мышлением человека, его внутренним миром и культурными ценностями. Он утверждал, что основой настоящего языкового исследования должен быть язык как орудие мыслей и чувств народа. Идея замысла заключается в том, что информация о мире в реалиях культуры как вербальных модусах является объективированным отображением кодов культуры, система интерпретаций которых формирует лингвокультурное пространство. Последнее понятие соотносится с синергетикой взаимодействия культуры и этноязыкового сознания.

Итак, лингвокультурное пространство — это, фактически, пространство, которое в его значительных антропологических аспектах формируется через наложение ментальных и визуальных текстов и кодов. Лингвокультурный код помогает нам раскрыть «структуру понятий», которые отражают культурные ценности в эпоху Ренессанса.

Использование программ Concordance и Tropes облегчило исследование связей базового кода *душа* с другими кодами. Интересно отметить, что при попытке выяснить, к какой из категорий относятся компоненты лингвокультурного кода, оказалось, что программное обеспечение выделяет *душу* и *ад* в разных классификациях, а именно: код *ад* входит в подкатегории «воображаемое пространство» категории «мифология», тогда как код *душа* выделен как отдельная самостоятельная категория.

Все еще стоит много вопросов тесной взаимосвязи между этими двумя культурными кодами *душа* и *ад* в трагедии Кристофера Марло, но после анализа их соотношения можно сделать вывод, что лингвокультурное пространство человека эпохи Тюдоров как модель интерпретации трагедии включает особое видение пути жизни Фауста «через душу в ад».

Стоило ли Фаусту отдавать свою душу за «минутное путешествие вокруг света»? И задумывался ли он над покаянием? Я могу сказать только одно — дьявол сделал свое — забрал душу Фауста, и Доктор потерял себя. Ад стал новым пониманием религиозного мировоззрения, забирая душу человека.

Список литературы:

1. Андрейчук Н.І. Семіотика лінгвокультурного простору Англії кінця XV — початку XVII століття/ Андрейчук Н. І. // монографія — Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2011. — 280 с.
2. Concordance 3.3 — анализ текста, терминология, статистика [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.englishhelp.ru/soft/soft-for-translator/205-concordance.html>
3. Marlowe Christopher The Tragical History of Doctor Faustus/ Marlowe Christopher // Classic Literature [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://classiclit.about.com/library/bl-etexts/cmarlowe/bl-cmarlowe-faust.htm>
4. Tropes V8.0 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.semantic-knowledge.com/download.htm>

2.5. ЯЗЫКИ НАРОДОВ ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН ЕВРОПЫ, АЗИИ, АФРИКИ, АБОРИГЕНОВ АМЕРИКИ И АВСТРАЛИИ

ТЕРМИНЫ РОДСТВА В РУССКОМ И КИТАЙСКОМ ЯЗЫКАХ

Петрова Анна Сергеевна

аспирант каф. межкультурной коммуникации РГПУ им. А.И. Герцена,

г. Санкт-Петербург

E-mail: sihaja@yandex.ru

Изучение иностранного языка — это не только знакомство с грамматическими конструкциями и заучивание наизусть определенного количества базовых лексических единиц. Язык — это зеркало культуры, изучая иностранный язык, студент невольно знакомится с культурой страны изучаемого языка. Кроме того, в течение всего учебного года студенты сталкиваются с различными праздниками, народными традициями. В России студенты знакомятся с Масленицей, Пасхой, традиционной русской кухней, характерной для определенных празднований. Приезжая в Китай, студенты знакомятся с Праздником Весны, Праздником фонарей и т. д. Исследователи часто берут для анализа явления, которые присутствуют в одной культуре и полностью отсутствуют в другой, многие лексемы, понятия сразу становятся лакунами для другой культуры.

Существуют также празднования, связанные не с календарными датами, а с циклом жизни человека. В жизни каждого человека существуют критические, переломные, рубежные точки. Таких основных точек можно выделить три: рождение, свадьба и смерть. С каждой из них был связан определенный — так называемый переходный ритуал, знаменующий собой переход человека в новый бытийный (жизнь — не жизнь), возрастной (ребенок, молодой человек, женатый, соответственно — полноправный человек, старик), а соответственно — социальный, общественный статус.

В учебниках по русскому языку как иностранному, по китайскому языку и в практике межкультурной коммуникации можно встретить либо упоминание, либо небольшой урок, посвященный празднованию дня рождения человека, в то время как свадьба и похороны остаются без какого-либо упоминания. А ведь это одни из самых

древних традиций в культуре каждого народа и одни из самых устойчивых. Многие еще языческие элементы свадебного или похоронного обряда сейчас уже не осознаются как таковые. Мы знаем множество примет, связанных с этими событиями, но не осознаем, что этим поверьям несколько сот лет.

Свадебный обряд имеет очень долгую историю, он формировался на протяжении веков, накапливая в себя культурный опыт народа, он донес до наших дней обычаи и верования, сложившиеся еще во времена язычества, символику наших далеких предков мы используем и по сей день. Даже элементы современного свадебного одеяния имеют многовековую историю.

В результате свадебной церемонии из представителей двух семей складывается новая семья, между членами новой семьи и семьями, в которых они выросли, возникают новые родственные отношения, имеющие в языке особые наименования.

В русском языке к основным наименованиям родственников можно отнести следующие лексические единицы:

Зять — муж дочери, муж сестры или муж золовки.

Невестка (сноха) — замужняя женщина по отношению к родным ее мужа: отцу, матери, братьям и сестрам, супругам братьев и сестер.

Свекровь — мать мужа

Свекор — отец мужа.

Тесть — отец жены.

Теща — мать жены.

Деверь — брат мужа.

Шурин — брат жены.

Золовка — сестра мужа.

Свояченица — сестра жены.

Сват, сватья — родители одного из супругов по отношению к родителям другого супруга.

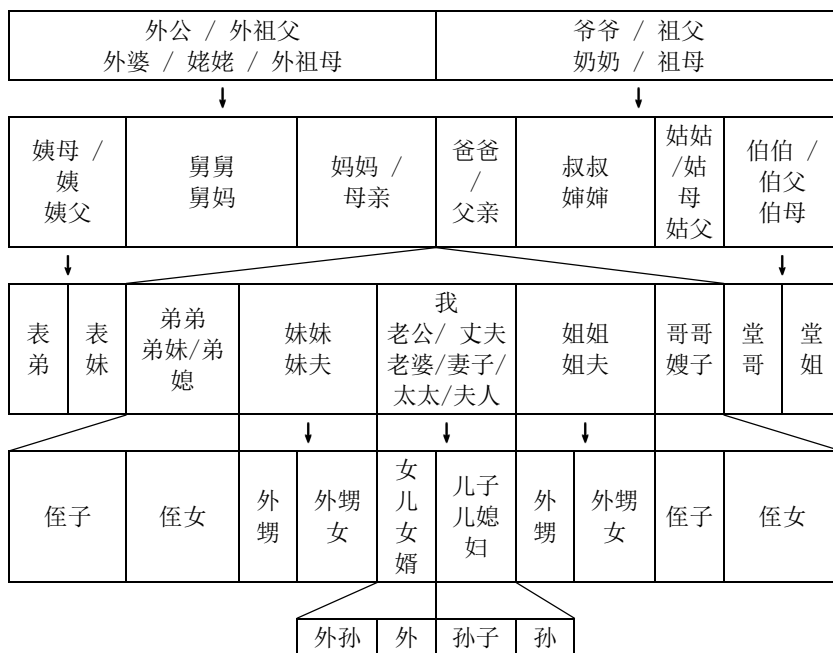
С точки зрения этимологии, происхождения слов, следует выделить два наименования: свекровь и невестка. Слово «свекровь» исторически произошло от сочетания двух слов «своя кровь», являясь матерью мужа, она входила в круг семьи, ведь семья всегда сохранялась по мужской линии. Слово «невестка» произошло из словосочетания «невесть кто», «неизвестно кто», девушка приходила в новую семью из вне, из ниоткуда.

Носителям русского языка и людям, изучающим русский язык как иностранный, кажется, что все эти номинации и взаимоотношения в семье очень запутанные, их сложно запомнить. Но следует сказать, что семейные взаимоотношения, представленные в китайском языке, в китайской культуре, еще более сложные и запутанные.

В китайском языке у каждого члена семьи есть свое наименование, так, например, представители трех поколений семьи называются следующим образом:

- 母亲 mǔqīn — мать
- 父亲 fùqīn — отец
- 儿子 érzi — сын
- 女儿 nǚér — дочь
- 姐姐 jiějie — старшая сестра
- 妹妹 mèimei — младшая сестра
- 哥哥 gēge — старший брат
- 弟弟 dìdi — младший брат
- 奶奶 nǎinai — бабушка (со стороны отца)
- 外婆 wàipó — бабушка (со стороны матери)
- 爷爷 yéye — дедушка (со стороны отца)
- 外祖父 wàizǔfù — дедушка (со стороны матери)

Для более наглядного представления следует взглянуть на представленную ниже таблицу:



女	孙		女
---	---	--	---

Комментарий к таблице:

- 外公 wàigōng / 外祖父 wàizǔfù — дедушка по материнской линии;
 外婆 wàipó / 姥姥 lǎolao / 外祖母 wàizǔmǔ — бабушка по материнской линии;
 爷爷 yéye / 祖父 zǔfù — дедушка по линии отца;
 奶奶 nǎinai / 祖母 zǔmǔ — бабушка по линии отца;
 姨母 yímǔ / 姨 yí — сестра матери (младшая или старшая);
 姨父 yífù — муж сестры матери;
 舅舅 jiùjiu — брат матери (младший или старший);
 舅妈 jiùmā — жена брата матери;
 妈妈 māma / 母亲 mǔqīn — мама ;
 爸爸 bāba / 父亲 fùqīn — папа;
 叔叔 shūshu — младший брат отца, дядя;
 婶婶 shěnshen — жена младшего брата отца;
 姑姑 gūgu / 姑母 gūmǔ — сестра отца (младшая или старшая);
 姑父 gūfù — муж сестры отца;
 伯伯 bóbo / 伯父 bófù — старший брат отца (дядя);
 伯母 bómǔ — жена старшего брата отца;
 我 wǒ — я;
 老公 lǎogōng / 丈夫 zhàngfu — муж;
 老婆 lǎopo / 妻子 qīzi / 太太 tàitai / 夫人 fūren — жена;
 弟弟 dìdi — младший брат;
 弟妹 dìmèi / 弟媳 dìxí — жена младшего брата;
 妹妹 mèimei — младшая сестра;
 妹夫 mèifu — муж младшей сестры;
 姐姐 jiějie — старшая сестра;
 姐夫 jiěfu — муж старшей сестры;
 哥哥 gēge — старший брат;
 嫂子 sāozi — жена старшего брата;
 堂哥 tánggē — старший кузен;
 堂姐 tángjiě — старшая кузина;
 表弟 biǎodì — младший кузен;
 表妹 biǎomèi — младшая кузина;
 侄子 zhízǐ — племянник (сын брата);
 侄女 zhínǚ — племянница (дочь брата);
 外甥 wàisheng — племянник (сын сестры);

外甥女 wàishengnǚ — племянница (дочь сестры);

女儿 nǚ'er — дочь;

女婿 nǚxū — зять (муж дочери);

儿子 érzi — сын;

儿媳妇 érxiǔfū — невестка (жена сына);

外孙女 wàisūnnǚ — внучка (по линии дочери);

外孙 wàisūn — внук (по линии дочери);

孙子 sūnzi — внук (по линии сына);

孙女 sūnnǚ — внучка (по линии сына);

Проанализировав названия родственников можно выделить некоторые повторяющиеся иероглифы и закономерности их появления:

- 外 wài — принадлежность родственников к семье по линии матери;
- 堂 táng — кузены по линии отца;
- 表 biǎo — кузены по линии матери.

Таким образом, сравнивая термины родства русского и китайского языков, можно сказать, что этимологически в обоих языках сохранились следы древних представлений о семейных отношениях, когда невесты «входили» в новую семью их ниоткуда. В китайской культуре, более консервативной и устойчивой, а, следовательно, и в китайском языке более ярко проявляются представления о том, что семья, семейное имя переходят по мужской линии, что дочери уходят из семьи после замужества, становятся чужими для своих родителей, что родители жены тоже чужие, они отдали свою дочь в новую семью и связь между ними стала второстепенной по сравнению с ее новой семьей, семьей мужа.

Список литературы:

1. Большой китайско-русский словарь: около 180000 слов, словосочетаний, значений и переводов / З. И. Баранова, В. Е. Гладцков, В. А. Жаворонков, Б. Г. Мудров; под ред. Б. Г. Мудрова. - 7-е изд., стер. — М.: Живой язык, 2009. — 524 с.
2. Верещагин Е. М., Костомаров В. Г. Язык и культура. — М., 1990. — 246 с.
3. Тер-Минасова С. Г. Язык и межкультурная коммуникация. — М.: Слово, 2000. — 261 с.

СЕКЦИЯ 3.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

3.1. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

О СПЕЦИФИКЕ КОНТЕКСТУАЛЬНОГО ПОДХОДА ПРИ ИССЛЕДОВАНИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ УСТНО-ПИСЬМЕННОЙ ТРАДИЦИИ

Савина Наталья Витальевна

*кандидат искусствоведения, зам. директора по научно-методической работе, ГОУ СПО «Забайкальский техникум искусств», г. Чита
E-mail: savnat@mail.ru*

Многообразие жанров и форм, существующих в музыкальном искусстве Ближнего и Среднего Востока, Юго-Восточной Азии, обладающих типологически сходными чертами, сосредоточено вокруг двух основных традиций — макама и раги. Сложность изучения музыкальных традиций Востока для европейского исследователя заключается в том, что он «по существу имеет дело с музыкальными языками, смысл которых, как правило, не дан ему изначально» [5, с. 17]. Музыкальный язык как система *абстрактных возможностей* (по определению М. Арановского), получает свою *конкретную реализацию* в музыкальных текстах. Следовательно, исследуя музыкальный текст, мы можем познать музыкальный язык, а через него и те культурные традиции, которые он объединяет.

Хотя проблема текста в музыковедении не является традиционной, на сегодняшний день уже сложились определенные подходы к ее изучению. Однако заметим, что в поле зрения исследователей находятся преимущественно музыкальные тексты письменной профессиональной традиции, либо фольклорные, рассматриваемые в качестве атрибутов устной традиции. Выделение в рамках устной традиции профессионального искусства, предполагающего, наряду с устными, и письменные формы бытования, фиксации и трансляции, позволяет исследователям рассматривать данный тип творчества как *устно-письменный* (термин С. Лупиноса).

При изучении музыкальных феноменов устно-письменной традиции значимым представляется анализ музыкального текста в рамках системной триады контекст-текст-подтекст, предлагаемый Е. Назайкинским [6].

Соотношение первых двух составляющих триады рассматривается в системе музыкальной коммуникации. Текст как звуковой процесс, по мнению данного автора, выступает в функции зеркала, отражающего жанрово-коммуникативный контекст. С одной стороны, жанровый контекст как бы входит в текст, проявляется в нем, «поскольку композитор ориентируется на характерную для избранного жанра ситуацию, стремясь наилучшим образом приспособить к ней содержание и форму произведения» [6, с. 22]. С другой стороны, жанровый контекст, окружая музыкальный текст в процессе его развертывания во времени, воздействует на его восприятие слушателями. В данной ситуации контекст «является средой, в которой формируется особый коммуникационный климат, ощущаемый слушателями как внемузыкальный фон, оттеняющий музыкальные впечатления и неприметно оказывающий на них свое действие» [6, с. 22].

Таким образом, обобщая рассуждения Е. Назайкинского, подчеркнем, что если во втором случае контекстные условия не влияют непосредственно на сам текст, то в первом это влияние может быть вполне очевидным. Однако в полной мере это может быть справедливо по отношению к текстам письменной традиции. В условиях фольклора и профессионализма устно-письменной традиции контекст, выступающий как внемузыкальный фон для разворачивающегося текста, может повлиять на него значительным образом, что обусловлено вариативностью текста. В данном случае сами слушатели могут стать частью контекста. Так, например, в зависимости от уровня подготовленности аудитории индийские исполнители могут изменить продолжительность звучания раги, характер звуковой экспрессии и т. д.

М. Арановский рассматривает проблему контекста в связи с анализом взаимоотношений между музыкальным языком и музыкальным текстом. С его точки зрения зона трансформации, возникающая при переходе языковых единиц в единицы текста, создается контекстом, который рассматривается как «система отношений, определяющая поведение элемента в тексте» [2, с. 51]. При этом на разных уровнях организации текста одна и та же структура может выступать либо в значении единицы, либо в значении контекста для единиц другого уровня.

Исходя из вышеизложенного, можно выделить два вида контекста. Первый, если пользоваться определением М. Арановского, представляет собой систему отношений, возникающую в рамках

культуры, где конкретный музыкальный текст выступает как ее единица. Сам контекст можно обозначить как культурный (социокультурный, историко-культурный) или внетекстовый. Второй вид контекста возникает в рамках конкретного музыкального текста и определяет отношения его единиц (своего рода «внутритекстовый контекст»).

Стабильность феноменов устно-письменного профессионализма, установленная нормами художественного канона, предполагает, тем не менее, определенную зону мобильности. И, как нам представляется, эта зона лежит как раз в сфере контекстуальных изменений. Так, например, одна и та же рага как ладомелодическая модель может быть представлена в контексте разных форм исполнения (вокальном и инструментальном), жанров (дхрупад, кхалья, тхумри), исполнительских школ (гхаран), метроритмических условий (тала) и т. д. Указывая на большую роль игрового начала в каноническом творчестве, Ю. Плахов считает, что задача художника заключалась в том, чтобы найти новое сочетание стабильных элементов, выявить их необычное следование и т. д. [7, с. 15], другими словами, создать разные условия функционирования стабильных единиц текста, разные отношения между ними, т. е. изменить контекст.

Проблемы подтекста (третьей составляющей триады контекст-текст-подтекст) менее разработаны. Е. Назайкинский сравнивает подтекст с экраном, «на который проецируются образы, смыслы, свойства, возникающие уже не в результате непосредственных воздействий самого звучания или его окружения, а в результате апперцепции, опирающейся на память, на хранимые ею прошлые встречи с искусством и жизнью, на навыки и знания, приобретенные раньше» [6, с. 29]. Подчеркнем, что толчком для возникновения определенных ассоциаций выступает звучание произведения (мысленное или реальное). При этом, по-видимому, значительную роль в выявлении подтекстов играет контекст. Находясь в сфере музыкального восприятия, музыкальный подтекст выводит на раскрытие содержательного уровня произведения, точнее — на глубинные уровни его содержания.

Сложность выявления музыкальных подтекстов связана, прежде всего, со сложностью и многослойностью самого музыкального содержания. Е. Назайкинский выделяет в структуре музыкального содержания две сферы: внехудожественную и художественную, каждая из которых, в свою очередь, также многослойна и организуется иерархически по принципу движения от материального к идеальному и от конкретного к обобщенному. При этом подчеркивается зависимость структуры содержания от избирательности и направленности слушательского восприятия [6, с 41—43]. Л. Казанцева, рассматривая музыкальное содержание как систему представлений, подчеркивает ее

динамичность, обусловленную, в том числе и тем, что к авторским представлениям всегда присоединяются представления, возникающие в процессе исполнения и восприятия. «Поскольку ситуации интерпретаций и восприятий бесчисленны и индивидуально-неповторимы, можно утверждать, что музыкальное содержание находится в непрерывном движении, что оно — динамически развивающаяся система» [4, с. 13]. Отсюда, вероятно, сложность и неоднозначность истолкования музыкального содержания на всех его уровнях. С точки зрения В. Вальковой, исследующей в роли музыкального подтекста рассредоточенный тематизм, «внимание к музыкальным подтекстам выводит анализ глубоких тематических связей из области чисто структурных аналогий в сферу сложнейших смысловых интерпретаций, вовлекает в процесс осмысления композиторского замысла все богатство эмоциональных впечатлений, образных ассоциаций, эстетико-культурных параллелей» [3, с. 133].

В русле проблемы «контекст-текст-подтекст», с нашей точки зрения, лежит и исследование Л. Акопяном глубинных структур музыкального текста. Выявление глубинной структуры, которая получает свою реализацию в «непосредственно наблюдаемой поверхностной структуре», рассматривается данным автором одновременно и как выявление глубинного имманентного смысла музыкального текста [1, с. 2]. Смысл элементов музыкального текста определяется совокупностью их синтагматических и парадигматических отношений. Мера синтагматической позиции элемента определяется в рамках анализируемого текста (степень связности элемента с ближайшим окружением, по сути — контекстуальное положение элемента текста, «внутритекстовый контекст»), тогда как мера парадигматической позиции, согласно Л. Акопяну, в рамках одного текста не может быть выявлена. Для ее выявления применяется категория Текста («большой Текст», в терминологии Р. Барта) [1, с. 4—5]. При этом, по мнению исследователя, большая зависимость конкретного музыкального текста от Текста, однозначность их отношений предполагает сосредоточение анализа на выявлении внутренних закономерностей текста, поскольку «путь от «большого» текста к «малому» относительно короток и — при условии адекватного аналитического подхода — легко обозрим» [1, с. 6]. С другой стороны, более сложные отношения между текстом и Текстом предполагают «широкий охват смежных явлений, так или иначе связанных с той же историко-культурной ситуацией (то есть именно с Текстом), поскольку без этого многие аспекты парадигматики элементов рискуют остаться непонятными» [1, с. 6].

М. Арановский считает некорректным применение категории «большой Текст» по отношению к музыке, поскольку, по его мнению,

музыкальные тексты представляют собой «вертикальную, парадигматическую структуру, где каждый новый текст эквивалентен (по определенным признакам) предшествующим», тогда как «большой Текст» образуется цепью продолжающих друг друга «малых» [2, с. 76-77]. Однако для восточных канонических культур каждое новое исполнение макама-раги рассматривается носителями традиции не просто как повторение одного и того же образца (единого паттерна, о котором говорит М. Арановский), но как проявление его непрерывно существующего непроявленного звучания. Исходя из этого, можно предположить, что определенные типы музыкальных текстов могут формировать как горизонтальную (временную) ось «большого Текста», так и вертикальную (парадигматическую).

Итак, взгляд на контекст как на систему отношений, позволяющую определить значение, смысл элементов, составляющих текст, одновременно позволяет приблизиться к пониманию смысла текста в целом. По отношению к текстам профессиональной музыки Востока, тяготеющим к «свободно-контекстуальной изменчивости смыслов» (Э. Алексеев), такой подход значим еще и потому, что он приближает к пониманию специфики музыкального мышления носителей данной культуры, что, в конечном счете, может способствовать решению проблем межкультурной коммуникации.

Список литературы:

1. Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста: автореф дисс...д—ра искусствоведения — Москва, 1996.— 35 с.
2. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства — М. : Композитор, 1998.— 344 с.
3. Валькова В. Б. Музыкальный тематизм — мышление — культура — Н.Новгород : Изд—во ННГУ, 1992.— 161 с.
4. Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания: учеб. Пособие — Астрахань : ИПЦ «Факел» ООО «Астраханьгазпром», 2001.— 368 с.
5. Каратыгина М. И. Особенности развития музыкальных жанров кхайяля, уртын-дуу и блюза в их функции в культурах Южной и Центральной Азии и Северной Америки: дисс. ... канд. Искусствоведения— Москва, 1990.— 409 с.
6. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции — М. : Музыка, 1982.— 319 с.
7. Плахов Ю. Н. Художественный канон в системе профессиональной восточной монодии — Ташкент : Фан, 1988.— 160 с.

ИНТЕГРАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА И АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Гатауллина Гузелия Габдулхаковна

*учитель музыки, НОУ средняя школа № 23 «Менеджер»,
Республика Татарстан, г. Альметьевск
E-mail: guzelka_ne@mail.ru*

Махиянова Эльвира Альбертовна

*учитель английского языка, НОУ средняя школа № 23 «Менеджер»,
Республика Татарстан, г. Альметьевск
E-mail: makhijanvae@rambler.ru*

*«Музыка — истинная всеобщая человеческая речь»
К. Ю. Вебер.*

Задача становления личности ребенка является определяющей для любого государства, поэтому каждому учителю необходимо отказаться от стандартных дидактических методов преподавания, а стараться применять и использовать инновационные методы и технологии преподавания. К инновационным технологиям относится и интегрированное обучение.

Интеграция знаний должна рассматриваться как один из путей мобильности и вариативности содержания образования. С учетом возрастных особенностей школьников при организации интегрированного обучения появляется возможность показать мир во всем его многообразии с привлечением различных знаний: литературы, музыки, живописи, истории и других предметов, что способствует эмоциональному развитию личности ребенка и формированию его творческого мышления.

Музыка в ракурсе искусств занимает особое место благодаря ее непосредственному комплексному воздействию на человека. Предмет «музыка» часто соприкасается со многими школьными предметами: изобразительным искусством, историей, литературой, математикой, физкультурой и другими. Интегрированные уроки приносят свои плоды, потому что можно объединять предметы, которые, казалось бы, не имеют ничего общего с музыкой (математика, английский язык, химия).

В настоящее время изучение иностранных языков является неотъемлемым компонентом образования. Знание иностранных языков

существенно облегчает возможность дальнейшего образования за границей и трудоустройства. Поэтому в обучении иностранным языкам используются всевозможные методики, которые облегчают и ускоряют изучение языка. Многие из них оказывают интенсивное эмоциональное воздействие на обучаемых.

Комплексное развитие практических, образовательных, развивающих и воспитательных задач обучения возможно лишь при условии воздействия не только на сознание учащихся, но и на сферу их личных интересов, склонностей и мотивов. Музыка является одним из самых эффективных способов воздействия на чувства и эмоции любого человека. Это неотъемлемая часть нашей жизни, мы все имеем музыкальные предпочтения, и подавляющее большинство людей регулярно слушают радио или песни любимых авторов. Музыка — часть культуры каждого народа, из чего следует, что если слушать музыку народа изучаемого языка и на этом же языке, то можно глубже познать его культуру, быт, традиции, мировоззрение.

Еще в XIX веке ученый И. Догель установил, что под воздействием музыки меняются кровяное давление, частота сокращений сердечной мышцы, ритм и глубина дыхания, как у животных, так и у человека. Некоторые русские хирурги включали музыку во время сложных операций: согласно их наблюдениям под влиянием музыки все процессы в организме пациентов протекали спокойнее, гармоничнее. Выдающийся психоневролог академик Бехтерев считал, что музыка оказывает положительное влияние на кровообращение, дыхание, устраняет усталость и придает физическую бодрость. Всё это создаёт предпосылки для использования песен в процессе обучения иностранному языку.

Часто в школах Древней Греции пением разучивали тексты. К. Д. Ушинский считал, что совместное пение на уроке — это могучее педагогическое средство, которое организует, объединяет школьников, воспитывает их чувства. Известный педагог Ян Амос Коменский писал, что тот, кто не знает музыки, уподобляется не знающему грамоты. По мнению В. Леви «музыка является одним из наиболее эффективных способов воздействия на чувства и эмоции школьников, представляющая собой сильнейший психологический побудитель, проникающий в подспудные глубины сознания».

О связи искусства и иностранного языка пишут Г. Блелль и К. Хельвиг: «Музыка и искусство свободно интерпретируются, оставляют след в культурном сознании, возбуждают креативность и вызывают индивидуальные языковые реакции» [3, с. 28].

Методические преимущества песен в обучении иностранному языку можно сформулировать следующим образом:

- песни являются средством прочного усвоения и расширения лексического запаса, так как включают в себя новые слова и выражения. Учёные выявили, что в человеческом мозге для восприятия музыки и речи предназначены разные области. Музыкальный центр мозга находится в левом, творческом полушарии, и потому работает быстрее и запоминает лучше, чем речевой центр, находящийся в правом. Песни объединяют работу обоих полушарий, а потому и запоминаются лучше стихотворений [6, с. 52].

- в песнях лучше усваиваются и активизируются грамматические явления языка. Существуют учебные песни для обучения наиболее распространенным конструкциям [4, с. 297]. Они ритмичны, сопровождаются пояснениями, комментариями, а также заданиями и упражнениями (цель которых — проверка понимания и обсуждение содержания);

- песни способствуют овладению навыками иноязычного произношения, развитию музыкального слуха. Учеными доказано, что слуховое внимание, музыкальный слух и слуховой контроль находятся в тесной взаимосвязи с развитием артикуляционного аппарата [6, с. 18]. Разучивание и частое повторение несложных по мелодическому рисунку, коротких песен помогают закрепить правильное произношение, артикуляцию, а также правила ударения, особенности ритма, мелодики и т. д.;

- песни способствуют осуществлению задач эстетического воспитания учащихся, содействуют сплочению коллектива, помогают раскрыть творческие способности каждого. При использовании музыки на уроке создается благоприятный психологический климат в группе, снимается психологическая нагрузка, активизируется речемыслительная деятельность, развивается как монологическая, так и диалогическая речь, поддерживается интерес к изучению иностранного языка, повышается эмоциональный тонус.

- песни повышают мотивацию учения, что чрезвычайно важно, так как обучение без мотивации неэффективно.

Таким образом, надо помнить, что в процессе обучения важны не только знания, но и впечатления с которыми ребёнок уходит с урока.

Осуществление задач обучения возможно лишь в том случае, когда затрагивается эмоциональная сфера учащихся, учитываются их индивидуальные особенности и личный жизненный опыт. Организация регулярной работы с песнями существенно облегчает процесс обучения иностранному языку, как для учителя, так и для учеников.

Методика интегрированного урока обеспечивает деятельность учителя и ученика на уровне субъективных отношений, в результате которых возникают возможности для совместного творчества и саморазвития участников образовательного процесса, потому что урок — это всегда произведение учителя, а интегрированный урок — это многоголосие, которое дает возможность завершить поиск, пробуждает интерес в глубоком смысле слова.

Проведение интегрированных уроков повышает рост профессионального мастерства учителя, так как требует от него владения методикой новых технологий учебно-воспитательного процесса, осуществления деятельного подхода к обучению. Таким образом, каждый учитель музыки, используя современные инновационные технологии в преподавании в условиях модернизации, открывает для себя новые интересные возможности в профессиональной деятельности, благодаря чему для учителя — работа, а для его учеников — обучение станут радостнее и увлекательнее.

Предлагаемая интеграция предметов на уроках — это выход к «образованию, — как говорил Киплинг, — наивысшего качества. В противном случае оно совершенно бесполезно».

Список литературы:

1. Вербицкая Л. А. Глобализация и интернационализация в образовании и важность изучения иностранных языков. // Мир русского слова. — 2001. — № 2, [http:// learning – russian/ gramota. ru/ journals. Htm](http://learning-russian/gramota.ru/journals.htm)
2. Гальскова Н. Д. Межкультурное обучение: проблема целей и содержания обучения иностранным языкам // ИЯШ. — 2004. — № 1. — с. 3—8
3. Гебель С. Ф. Использование песни на уроке иностранного языка. //ИЯШ № 5, 2009. — с. 28—30
4. Гез Н. И., Ляховицкий М. В., Миролубов А. А. Методика обучения иностранным языкам в средней школе: учебник. — М., 1982. — 373 с.
5. Михаль Н. В. Формирование социально—культурной компетенции учащихся как новый подход к преподаванию иностранных языков. — [http:// edu. kiev. ua/ schools lsd 153/ art_r 09. htm](http://edu.kiev.ua/schools/153/art_r09.htm)
6. Синькевич Г. С. Песня на уроке английского языка. // Иностранные языки в школе. — 2000. — № 1. — С. 50—53.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФАКТУРОЛОГИЯ (ВСТРЕЧНЫЕ ДВИЖЕНИЯ В ТЕРМИНОСИСТЕМЕ)

Титова Елена Викторовна

*канд. искусствоведения, зав. кафедрой теории музыки,
Санкт-Петербургская Консерватория, г. Санкт-Петербург
E-mail: titova55@list.ru*

Музыкальная терминология развивается по общим законам всех терминосистем. Музыкальная теория, как и любая область знаний, стремится к максимальной точности используемых терминов, однозначности их смыслового наполнения. Однако, как показывает практика, подчас точность термина оказывается мнимой, а однозначность иллюзорной; практически любой термин может уточняться, обретать дополнительный смысл, подвергаться переосмыслению. Каждый из этапов развития науки может спровоцировать изменения терминосистемы, корректировку отдельных терминов; степень же возможных изменений — вторжений в терминосистему — определяется лишь фактом появления новых знаний.

Любой из терминов имеет свою «историю», определяемую моментом появления термина в науке, логикой эволюции в системе знаний, взаимодействием с возникающими терминологическими «встречными движениями» и пр. В музыкальной теории нередки факты заимствования терминов из других областей искусства, или же даже из иных областей научного знания, что может привести к параллельному их бытованию. Приведем примеры описываемой ситуации: термин «*колорит*» используется в анализе произведений музыки и живописи; «*наклонение*» — активно функционирующий термин в музыкальной теории и языкознании; «кластер» — термин, использующийся в теории музыки и химии (а в последнее время он появляется в социологии и политологии). Отметим, что количество возможных подобных примеров огромно. Существующие «истории терминов» и «истории взаимоотношений» терминов могут составить отдельные страницы «биографии» как самих терминов, так и музыкального терминоведения как науки.

Центральным объектом изучения в настоящей статье является область *музыкальной фактурологии* и некоторые особенности ее терминосистемы.

В современном музыкознании проблемы фактурной организации музыкального произведения относятся к разряду актуальных. Правомерность сказанного очевидна. Кульминационным периодом в

разработке теории фактуры стала середина XX в. Пережив полвека назад в науке о музыке некий «фактурный бум», данная тема стала одной из постоянно обсуждаемых. Интерес к ней стабилен, а изучение процессов фактурообразования имеет характер последовательный и целенаправленный. Свидетельством тому служит солидный корпус научных работ о фактуре, которые в своей совокупности стали основой для формирования специальной области научного знания и музыки — *фактурологии* (по определению Холопова Ю. Н.). За последние десятилетия вышло в свет множество научных трудов впрямую обращенных к данному аспекту организации музыкальной системы, среди которых фигурируют работы самых различных жанров: от теоретических исследований и крупных монографий до статей-этюдов аналитического толка.

Пристальное внимание к проблематике фактуры, несомненно, вызвано современной практикой музыкальной композиции, связанной с повышенным вниманием к процессам тканевого сложения. Акцент в композиции «на фактуре», активно заявив о себе во второй половине XX в., вплоть до настоящего времени находит все новые и новые формы существования, не переставая удивлять музыкальный мир новыми звучаниями и причудливыми узорами тканевого декора.

Высказываемое положение не кажется преувеличением. В современной музыкальной практике фактура не только выступает на передний план в общей системе средств выразительности, но подчас и завоевывает себе право быть ведущей силой, организующей формообразование. Обращает на себя внимание, что научные труды, содержащие анализ фактурного устройства музыкальных произведений, зачастую посвящены музыкальным текстам, которые открыли новые горизонты в технике композиции. Обозначенная ситуация кажется закономерной, поскольку именно звучащая картина современности, с ее особым отношением к «звучащему тону» дает «повод» для размышлений на темы о фактурообразовании. «Звучащий тон» — «звучащий комплекс» становится значимым событием современного музыкального текста, определяя своеобразные (порой уникальные!) приметы композиторского почерка.

Образцы доминантных позиций фактуры в общей структуре музыкального текста многочисленны. Назовем лишь некоторые из них, ставшие знаковыми для своего времени: Штокхаузен К. «Stimmungen» для вокального ансамбля, Шнитке А. «Вариации на один аккорд» для фортепиано, Слонимский С. «Диалоги» (6 часть). В названных сочинениях (или указанных разделов сочинений) именно фактурный облик определяет основу музыкального целого. Процессы формообразования

здесь совершаются, прежде всего, на уровне фактуры, при этом целый ряд других важных для формообразования компонентов, как событийно значимые для музыкальной системы в целом, оказываются по существу «отключенными», «неработающими» (причем вплоть до столь существенного компонента как ладогармонический). К примеру, звуковысотную основу фактурного процесса в шестой части «Диалогов» Слонимского С. составляет один звук, в названных сочинениях Шнитке А. и Штокхаузена К. — одна комбинация высот (один ладогармонический комплекс).

В дополнение к сказанному можно упомянуть произведения современных композиторов, названия которых напрямую обращены к рассматриваемому феномену; назовем, например, произведения Габичвадзе Р. К. «Две фактуры» для камерного оркестра, К. Кёллера «Фактуры» (Концерт для квартета фаготов с оркестром) и др.

Поиски и эксперименты современных композиторов в области изложения музыкальной ткани, безусловно, инициировали обращение ученых-теоретиков к исследованию фактуры и стимулировали появление значительного корпуса исследований, разрабатывающих проблематику фактурообразования, позднее сложившихся в самостоятельную область исследования — фактурологию. Однако наличие подобной связи — «от композиторской практики к теории», — представляющейся очевидной, не ставит развитие теории фактуры в «жесткую» зависимость от современного ему композиторского творчества; это лишь одна из форм «встречных движений». Теоретические учения о фактуре, в определенной мере направляемые практикой композиции формировались самостоятельно, прошли значительную эволюцию и имеют свою историю. Более того, теория музыкальной фактуры испытала на себе воздействие целого комплекса иных «встречных движений», образованных не только композиторской практикой, но и теоретическими воззрениями различных областей искусствознания, а также разнообразными исследовательскими позициями, рожденными в недрах самой музыкальной теории и пр. Столь сложный состав «встречных движений» теории фактуры сделал ее историю чрезвычайно насыщенной и интенсивной. Поясним сказанное на примерах.

Обратимся к истории учения о музыкальной фактуре в отечественном музыкознании (сделаем оговорку — в формате настоящей статьи можно лишь в самом общем плане обозначить вехи истории данного учения).

Формирование концепции фактуры как самостоятельной ветви в теории музыки, ее функционирование и активное продвижение как

сложившейся системы знаний, является достоянием, прежде всего, отечественного музыкознания. В российской теории музыки первые наблюдения о музыкальной материи — музыкальной ткани — появились в 10-е — 20-е гг. XX в. Отметим, что в ту пору термин «музыкальная ткань» не был общепринятым. Наряду с ним, на правах синонимов, фигурировали такие, как «звуковое вещество», «звучащее вещество», «звуковая ткань», «звукоткань», «звуковой поток», «звуковая масса» и многие др. Все они, так или иначе, формировали «терминологическое поле» будущего учения.

Нередко к названному выше кругу понятий, когда речь идет о процессуально-конструктивной «картине звучащей музыки», обращается Асафьев Б. В. В этой связи весьма примечательным кажется фрагмент из его труда «Музыкальная форма как процесс»: «Понятие энергии не может не быть приложимо именно к явлению сопряжения созвучий, потому что иначе совсем уничтожается понятие музыкального материала («звучащего вещества»), а значит — и физическая данность музыки» [2, с. 53—54].

Приведем характерный по своей терминологии фрагмент из статьи Асафьева Б. В. «Процесс оформления звучащего вещества»: «Можно мыслить музыкальное творчество основанным или на принципе непрерывного интегрирования элементов в процессе непрерывной длительности звучания, или на принципе непрерывного дифференцирования звучащего вещества в различной среде протяженности звучания периодичности звучащих состояний» [3, с. 150]. «Звучащее пространство как представление звуковых сопряжений, слышимых и развертываемых во времени» [3, с. 145].

Наглядное представление о характере терминологического отбора, происходящего в это время в теории фактуры, дает работа Акимова П. В. «Введение в полифонию на основе энергетических учений». Приведем краткий фрагмент: «Психическая энергия звучания тяготеет к выявлению в образах музыкального мира и создает подобие материи в нашем ощущении — воплощается. Отсюда выражения: звуковое вещество, звуковая ткань, массивная звучность, компактность звука, разработка, архитектоника, пластика, тяжелый, легкий голос и т. д.» [1, с. 24].

Сабанеев Л. в своих трудах часто использовал комплекс выражений, связанный с характеристикой звукотканевого развития, в который входили такие термины, как «гармоническая ткань», «контрапунктическая ткань», «мелодическая ткань», «звукотембр» и др.

Первые десятилетия прошлого века в отечественном музыкознании можно назвать периодом установления научной теории, формиро-

вания ее понятийного аппарата, во многом усложненного синонимической лексикой, дополненного мощным слоем метафорических высказываний. Аналитические и эстетико-философские высказывания в эту пору зачастую носят характер разрозненных наблюдений; в целом не имеющих еще системного характера. В большой степени они могут быть отнесены к такому этапу познания, как этап метафоризации, на котором осуществляется первая попытка отражения в слове интуитивно постигаемых законов сложения и функционирования музыкальной материи. В данном аспекте весьма плодотворной кажется «метафора о метафоре» Жоля К., в которой он уподобляет метафору «полигону научного знания». Сказанное в определенном смысле кажется созвучным суждению Манделъштама О., сделанному им в «Черновых набросках» к «Разговору о Данте»: «для нашего сознания (а где взять другое?) только через метафору раскрывается материя, ибо нет бытия вне сравнения, ибо само бытие есть сравнение» [8, с. 161].

Именно в первые десятилетия XX в. можно говорить о мощнейшем «встречном движении», исходящем из терминологической системы теории изобразительных искусств, в которой в эту пору формировались первые представления о фактуре в живописи. Для пояснения высказанного тезиса достаточно назвать ставший классическим труд Кандинского В. В. «Точка и линия на плоскости. К анализу живописных элементов», в котором содержится следующий тезис о фактуре: «Под понятием «фактура» понимается характер внешней связи элементов между собой и с основной плоскостью. В схематическом определении этот характер зависит от трех факторов:

1. от рода основной плоскости, которая может быть гладкой, шероховатой, плоской, рельефной и т. д.;
2. от рода инструмента, причем наиболее распространенная сегодня в живописи кисть (различных видов) может быть заменена другими инструментами;
3. от характера наложения красочного слоя, который может быть свободным, плотным, въедающимся, напыленным и т. д., в зависимости от консистенции краски — то есть своеобразия связующих и красящих веществ и т. д.» [6, Т. 2, с. 131].

Поразительно «консонирующее созвучие» теоретических посылов в учениях о фактуре двух разновидностей искусства — музыкального и изобразительного. Причем подобные «консонансы» легко умножить.

Значительными вехами в развитии теории музыкальной фактуры стали исследования Тюлина Ю. Н. В них произошел скачок с уровня метафоризации на качественно иной уровень — уровень установления

концептуальных линий новой теоретической области в музыкознании — теории фактуры. В 1937 г. увидело свет его «Учение о гармонии» [13]. По выражению Привано Н. Г., этот фундаментальный труд уже на протяжении более полувека сохраняет для современной теории значение «резервуара плодотворных идей». Первая глава этой книги посвящена именно звуковой ткани и в ней, пожалуй, впервые термин «звуковая ткань» вышел за рамки метафоры и обрел статус теоретической категории. Здесь было определено существо термина, четко отграничен аспект функционирования данного компонента в целостной музыкальной системе и намечена общая теоретическая проблематика, связанная с процессами фактурной организации. В «Учении о гармонии» Тюлин Ю. Н. заложил фундамент теории фактуры, и в этом научном труде фактура, можно сказать, обрела «права гражданства» и положение самостоятельной ветви в теоретическом музыкознании.

Теоретические проблемы музыкальной фактуры заняли одно из центральных мест в кругу научных пристрастий Тюлина Ю. Н. На протяжении своего исследовательского пути он возвращается к ним многократно. В 1956 г. вышло в свет первое издание книги «Теоретические основы гармонии», написанной совместно с Привано Н. Г. Вопросам музыкальной фактуры посвящен ее третий отдел, состоящий из двух глав: глава I — «Основные типы музыкального изложения», глава II — «Фактурное преобразование гармонии». Широкое освещение здесь получили следующие вопросы: определение феномена музыкальной фактуры, классификация складов, установление сущности голосоведения и его типов, рассмотрение разновидностей фигурационной техники.

Наблюдения Тюлина Ю. Н. над музыкальной тканью и процессами ее организации в отдельных статьях, разработка вопросов фактуры в разделах и главах крупных исследований привели к созданию капитального труда — «Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации» (в двух книгах, вышедших соответственно в 1976 и 1977 гг.) [14].

Интерес к проблемам фактуры резко возрос в 1970—90 гг. Знаменателен выход в свет трудов обобщающего порядка, в которых исследователями предпринимается попытка осмысления и систематизации накопленных фактов и наблюдений. Кроме уже упомянутого труда Тюлина Ю. Н. «Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации», к этому рангу работ следует отнести исследовательский очерк Холоповой В. Н. «Фактура» (1979) [19], который впоследствии стал составной частью научного труда «Теория музыки: мелодика,

ритмика, фактура, тематизм» (1 издание — 2002, 2 издание — 2010) [18]; монографию Скребковой-Филатовой М. С. «Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции» (1986) [11]; монографию Левандо П. П. «Хоровая фактура» (1984) [7], «Лекции по гармонии» Бершадской Т. С. (1 изд. — 1978, 2 изд. — 1985) [4] и др.

За последние десятилетия появился целый ряд содержательных научных статей о фактуре. Заслуживают самого пристального внимания и изучения сборники научных трудов, сосредоточившие научные поиски в области музыкальной ткани ученых различных теоретических школ. В этой связи назовем следующие: «Проблемы музыкальной фактуры» (1982) [10], «Фактура в системе музыкально-выразительных средств» (1991) [15], «Музыкальная фактура», Вып. 146 (2001) [9] и др.

Во многих из перечисленных изданий наблюдается полемика, обусловленная «встречными движениями» различных научных школ, исследовательских направлений, представлений и взглядов отдельных ученых. Безусловно, не представляется возможным даже перечислить все теоретические споры; позволим остановиться на одном их ключевых терминов теории фактуры — термине *склад*.

Крупнейшим событием первого десятилетия XXI в. в отечественной теории музыки — Событием «с большой буквы» — стало издание коллективного труда, подготовленного на кафедре теории музыки Московской консерватории, «Теория современной композиции» [12]. Труд, заявленный как «учебное пособие», безусловно, значительно выходит за рамки обозначенного жанра. И по уровню рассматриваемых проблем, и по широте изучаемого материала, и по новизне предлагаемых подходов и трактовок, и по масштабности исследуемого «поля» — данное издание смело можно назвать «форпостом» современной теоретической мысли.

В книге «Теория современной композиции» к проблемам музыкальной фактуры напрямую обращен второй раздел «Музыкальное письмо» (Часть II «Общие проблемы современной композиции», Глава 7 «Полифония. Музыкальное письмо»; Автор раздела — Кюрегян Т. С.). Предлагаемая позиция, обусловлена новым подходом к проблеме и содержит совершенно очевидный момент новизны, вследствие чего, как представляется, должна быть в достаточной степени подробно откомментирована.

Раздел «Музыкальное письмо» открывается следующим рассуждением. «Новый звуковой материал музыки, обживающий не просто модернизированный, но почти вновь сотворенный пространственно-звуковой континуум, не мог, конечно, существовать

в привычных формах изложения — тех, что определяются традиционными видами склада и фактуры. Да и сами эти понятия, отражающие (и направляющие) совсем иную музыкальную реальность, в реальности новой оказались не вполне своими: они выглядят пришельцами из другого мира, если и не совсем чужого, то изрядно удаленного. И места, которые они — склад и фактура — занимали в той, ушедшей, жизни музыки, в ее новой жизни оказались хоть и не упраздненными, но заметно смещенными. Смещенными настолько, что их прежние владельцы были уже не в силах на них удержаться, теснимые структурами нового поколения, более соответствующими изменившимся условиям звукового бытия» [12, с. 172]. Далее предлагается проблему *изложения* музыкального материала «обозначить более широко — как проблему *письма*, вбирающего в себя (наряду с техникой <...>) и те явления, которые в иных условиях находились в ведении склада и фактуры» [12, с. 174]. По мысли исследователя «переход к иному наименованию означает не просто внешнюю терминологическую замену. Он <...> предопределен глубокими сущностными изменениями, а потому требует отражения этих изменений в соответствующем категориальном аппарате» [12, с. 174].

Высказываемая позиция, безусловно, может иметь «права гражданства». «За» нее — совершенно очевидный звуковой «прорыв», объявивший и существо звукообразования и способы структурирования звукового континуума, в соответствии с которым изменился и отношение к музыкальному звуку как таковому, и к музыкальному миру в целом. Попытка ученых-теоретиков осмыслить процессы формирования музыкального звукового пространства (а, собственно, это и определяет существо фактурообразования музыкального произведения, его фактурного устройства), наталкивается на необходимость выбора: строить свои размышления в рамках терминологии привычной, традиционной или же находить новые терминологические резервы и продвигаться к новой терминосистеме, отказывая тем самым старой терминологии в правах на существование.

Данный вопрос представляется крайне важным и принципиальным.

Прежде чем предложить свой подход в решении данной проблемы, сошлемся на уже существующий опыт в теории музыки. Под «сущностными изменениями» понимались процессы, происходившие в музыке в первой половине XX в., что в теории музыки вызвало целый ряд жарких споров и дискуссий, как о смысле музыкальной организации в целом, так и — в частности — о гармонии. Споры «о современной гармонии» велись на страницах периодических

изданий, о чем красноречиво свидетельствует дискуссия, развернувшаяся на страницах журнала «Советская музыка» в 1960—70-е гг. Тогда же пыл полемики охватил страницы многих исследований.

В этой ситуации качественного обновления гармонии, приведшей к коренным изменениям музыкального языка, мир теории музыки был вынужден выработать терминосистему, в которой необходимо было бы «существовать» — выстраивать научные концепции и аналитические суждения. Показательно, «как» к этому вопросу относился Холопов Ю. Н. и «каким» было его решение.

Размышляя о современных гармонических явлениях, исследователь писал: «Мы слишком часто убеждаемся в несоответствии сложившихся и освященных традициями гармонических понятий реально существующим гармоническим явлениям. С одной стороны, мы не находим в новой музыке знакомых нам аккордов и тональностей, с другой — находим такие явления, которые трудно выразить обычными понятиями гармонии. Отсюда — либо вообще отбросить старые понятия гармонии, заменив их какими-то иными, либо изменить или расширить содержание старых понятий, приведя их в соответствие с новой музыкальной практикой. С нашей точки зрения, следует избрать преимущественно второе» [17, с. 427—428].

В этой связи запомнились и два эпиграфа, которые были предпосланы Холоповым Ю. Н. своему исследованию. Первый из них принадлежал Прокофьеву: «Композитор всегда должен искать новые выразительные возможности», а второй Хлебникову: «Вещь, написанная новым словом, не задевает сознания». Кажется, что между смысловым полем эпиграфов и теоретическими установками Холопова Ю. Н. есть связь, и связь отчетливая.

Возвращаясь к обсуждению теоретической позиции Кюрегян Т. С., представленной в труде «Теория современной композиции», следует отметить и еще один момент. Обращаясь к основному термину склад, она пишет, что «в Новейшей музыке исчезает основа основ в определении качества склада, который, как известно, характеризуется, во-первых, *по числу* голосов (одноголосный и многоголосный), а, во-вторых, по отношениям между голосами, по их функции (полифония и гомофония)» [12, с. 173].

Исследователь предлагает фактически отказаться от категории склада и заменить ее другой, более емкой, обладающей более широким смысловым полем. Но при знакомстве с позицией Кюрегян Т. С. относительно того, что она понимает под складом, невольно хочется проявить солидарность в стремлении к новой позиции и внести изменения в существо вопроса. Но! Не отказаться от термина, а признать

тот факт, что данный термин — *склад* — прошел значительную эволюцию и, сохраняя общую направленность на принцип организации звуковой ткани, уже маркирует собой иные, более сложные явления.

Литература о музыкальной фактуре обширна; вместе с тем, несмотря на обилие источников информации о феномене фактуры, исследовательские установки во многом различны, а порой и противоречивы. Не будет преувеличением заметить, что всю существующую научную литературу в большой степени объединяет лишь сам факт обращения к кругу проблем, связанных с музыкальной фактурой, но никак не методология подхода к существу вопроса. Общая картина достаточно «пестра» и «разноречива». Об этом говорит и множество разночтений, касающихся самой основы теории фактуры — ее понятийного аппарата. Иными словами можно сказать, что терминосистема теории фактуры, будучи в целом сформированной, к настоящему времени проходит этап «стабилизации» как самих терминологических элементов, так и отношений между ними. Путь же к стабилизации и установлению «порядка» в отношениях проходит через преодоление разнонаправленных «встречных движений», в чем видится определенная закономерность эволюции всей системы теоретических знаний, в число которых входит и современная музыкальная фактурология.

Список литературы:

1. Акимов В. П. Введение в полифонию на основе энергетических учений (Ernst Kurth). Ленинград, “Academia”, 1928. — 58 с.
2. Асафьев Б. А. Музыкальная форма как процесс.— Л.: Музыка, 1971. — 379 с.
3. Асафьев Б. В. Процесс оформления звучащего вещества // “De Musica” / Под ред. И.Глебова. — Петроградская государственная Академическая Филармония. — Петроград: 1923. — С. 144—164.
4. Бершадская Т.С. Лекции по гармонии. — М.: Музыка. — 1 изд. 1978. — 200 с.; 2 изд.1985. — 238 с.
5. Дьячкова Л. С. Модальности гармонических категорий: история и современность. — М., 1998. — 80 с.
6. Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. В двух томах. — М.: «Гилея», 2001. — Т. 1 — 392 с.; Т. 2 — 346 с.
7. Левандо П. П. Хоровая фактура Л.: Музыка, 1984. — 124 с.
8. Мандельштам О. Слово и культура // Статьи. — М.: Советский писатель, 1987. — 320 с.
9. Музыкальная фактура / Труды РАМ им. Гнесиных. М., 2001. — 153 с.
10. Проблемы музыкальной фактуры: Сборник научных статей. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 59. — М., 1982. — 140 с.

11. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке. Художественные возможности. Структура. Функции. М.: Музыка, 1985. — 285 с.
12. Теория современной композиции: Учебное пособие. — М.: Музыка, 2005. — 624 с.
13. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. Изд. 3-е. М.: Музыка, 1966.
14. Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. В 2-х книгах. Музыкальная фактура (I). М.: Музыка, 1976. — 166 с. Мелодическая фигурация (II). М.: Музыка, 1977. — 384 с.
15. Фактура в системе музыкально-выразительных средств: Межвузовский сборник. Красноярск: Издательство Красноярского университета, 1991. — 192 с.
16. Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. М.: Московская гос. консерватория им. П.И.Чайковского, 2006. — 432 с.
17. Холопов Ю. Н. Современные черты гармонии Прокофьева. М.: Музыка, 1967. — 478 с.
18. Холопова В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. — СПб.: Издательство «Лань», 2002. — 368 с.
19. Холопова В. Н. Фактура: Очерк. — М.: Музыка, 1979. — 87 с.

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ФОРТЕПИАННОГО ИСКУССТВА (КОМПОЗИТОР — ИСПОЛНИТЕЛЬ — СЛУШАТЕЛЬ)

Щербатова Ольга Александровна

преподаватель НМК им. Балакирева, г. Нижний Новгород

E-mail: sole17@rambler.ru

Многообразные процессы, характеризующие академическое музыкальное искусство, в последние десятилетия во многом определяются нарушением естественной взаимосвязи в триаде Композитор — Исполнитель — Слушатель. При этом подчеркнем, что именно музыкальный инструмент на протяжении всей истории культуры осуществлял взаимодействие между композиторским творчеством, искусством исполнителя и воспитанием слушательской аудитории.

Сказанное справедливо, в первую очередь, в отношении фортепиано, завоевавшего за свою более чем трехсотлетнюю историю исключительное место среди других инструментов и ставшего в определенной мере символом европейской культуры. Именно этот

инструмент выделяется своей универсальной способностью воспроизвести фактуру практически любого типа — от монодической до полифонической и кластерной. Кроме того, фортепиано, как никакой другой инструмент, оказалось приспособлено для многочисленных переделаний, в том числе и оркестровых. Эти качества обеспечили ему широкую популярность и в среде профессионалов, и в домашнем музицировании. Появление на протяжении XVIII-XX веков обширной фортепианной литературы обусловило интенсивную эволюцию как самого инструмента, так и его интерпретации.

Однако современная ситуация складывается таким образом, что эксперименты в области расширения звуковых возможностей традиционных инструментов, в том числе и фортепиано, стали приоритетными в первую очередь для композиторов. Исполнители и, тем более, слушатели относятся к такого рода новациям настроенно или остаются равнодушными.

Обозначенное противоречие определило главные задачи предлагаемой статьи. Во-первых, мы представляем некоторые результаты изучения авторской трактовки звукового образа фортепиано, позволяющие выявить специфику работы исполнителя. Во-вторых, знакомим читателя с целым рядом значимых в этом отношении произведений отечественных композиторов второй половины XX века (С. Беринского, С. Губайдулиной, Э. Денисова, А. Кнайфеля, С. Слонимского, А. Шнитке, Р. Щедрина), до сих пор мало исследованных и, к сожалению, редко исполняемых.

Говоря об интерпретации фортепиано, мы исходим из того, что звуковой образ инструмента представляет собой комплексное понятие. В качестве его сущностного базиса мы рассматриваем звуковой материал, отобранный из всего спектра акустических возможностей инструмента и организованный определенным способом. Рассмотрение звукового образа инструмента в подобном ракурсе позволяет рельефно выявить его функциональные возможности. Авторский отбор акустического материала определяет сонорно-колористические, смыслообразующие характеристики произведения. Вместе с тем, процесс организации влияет на фактурные и композиционно-драматургические особенности.

Ряд типических качеств, присущих широкому кругу произведений, позволяет говорить об образе инструмента в связи с определенным стилем, в то время как индивидуальные качества проявляют авторскую трактовку образа инструмента. Кроме того, те или иные грани звукового образа выявляются в процессе не только создания произведений, но и их воспроизведения. Нередко именно

исполнительская интерпретация раскрывает потенциал авторского текста в другом ключе, позволяя пианисту проявить иные грани звукового образа фортепиано. Яркой иллюстрацией сказанному может стать пьеса Родиона Щедрина «Играем оперу Россини» в трактовке автора (запись 1983 года) и французской пианистки русского происхождения, ученицы Э. Гилельса и Е. Малинина Елены Филоновой (запись 2009 года). В интерпретации Елены Филоновой, избравшей легкие, скерцозные штрихи, подвижный темп, изящные акценты, это блестящая пьеса в духе Россини, исполненная с улыбкой и любовью к итальянскому мастеру. Более сдержанный темп авторского исполнения, нарочито подчеркнутые (в ударно-токатном духе) акценты и диссонансы, шаржированно выделенные басовые фигуры в большей мере определяют, именно благодаря звуковому образу фортепиано, иронично-пародийное отношение Щедрина к музыке Россини. Так, исполнитель через звуковой образ инструмента влияет на слушательское восприятие концепции произведения.

Одной из ведущих тенденций современной композиторской практики стал поиск новых выразительных возможностей фортепиано через применение нетрадиционных приемов пианистической игры. К ним относим: игру на струнах (удары, *pizzicato*, *glissando*; пианист может играть пальцами, ладонями, дополнительными предметами вдоль и поперек струн, в разных их частях), приемы беззвучного нажатия клавиш (пальцами или ладонью), кластерную технику.

Несомненно, подобные приемы обладают характерной выразительностью и реализуются, чаще всего, именно в сочинениях с программными заголовками. Так, пьеса Сергея Слонимского «Бармалей» (1970, издана в 1972 году) заканчивается эффектным *glissando* по всей клавиатуре и резким кластером: правой рукой по черным, левой — по белым клавишам. Если подобное окончание пьесы воспринимается публикой как внезапный «звуковой сюрприз» (однако вполне вписывающийся в эстетику пьесы), то для юного исполнителя эта финальная точка может стать наиболее привлекательным моментом всего произведения. Новизна музыкального эффекта, авторское одобрение на те приемы, которые ранее причислялись лишь к баловству и «музыкальному хулиганству», но никак не считались способами игры на рояле, несомненно, заставляет исполнителя предвкушать столь необычный финал.

Одним из ярких примеров обращения к нетрадиционным приемам звукоизвлечения является известная пьеса Слонимского «Колокола» (1970, издана в 1972 году). Нужно отметить, что тема колокольности в отечественной детской музыке столь же популярна,

как и в музыке «взрослой». Из пьес «взрослого» репертуара назовем здесь «Тройку» Р. Щедрина, «Колокола Варшавы» С. Беринского, имитацию колокольного звона в «Вариациях на один аккорд» А. Шнитке. Среди детских пьес — «Колокола» Э. Денисова, «Русские трезвоньки» Р. Щедрина, «Снежные сани с бубенцами» из цикла С. Губайдулиной «Музыкальные игрушки».

Однако в пьесе Слонимского звуковая имитация колокольного звона решена наиболее оригинальным способом — исполнителю предлагается вытащить пюпитр и играть на открытых струнах. На отдельном стане композитор выписывает партию, исполняемую ударами по струнам (с открытой педалью). С этого сонорно-колористического эффекта, имитирующего звучание больших колоколов, начинается пьеса — наиболее ясно и развернуто данный прием звукоизвлечения реализован в разделе *Allegretto*. Здесь игра по струнам сочетается с ординарным звукоизвлечением, что требует от юного пианиста высокой степени свободы и координации движений за роялем.

Для эффектного окончания Слонимский прибегает к наиболее впечатляющие сонорные эффекты. Логика обращения к определенным приемам нетрадиционного звукоизвлечения полностью подчинена выразительным задачам и общей драматургии пьесы, устремленной к финальной кульминации в Коде. По крещендирующему принципу выстроены и приемы игры на струнах: одиночные звуки — ритмические последования, выстроенные по принципу дробления — аккорд из четырех звуков — удары по открытым струнам.

Так, образ колокольного звона в произведении Слонимского в определенной мере расширяет и красочно обогащает предшествующую традицию (Мусоргский, Рахманинов). Сочетание ординарных приемов имитации колокольного звона, исполняемых на клавиатуре, и глухой вибрации открытых струн басового регистра создает у слушателя ощущение расслоения музыкального пространства на два плана: реальный и потаенный, скрытый, но в то же время обладающий огромной силой.

Другой пример трактовки «колокольной» традиции представлен в сонате-фантазии Сергея Беринского «Колокола Варшавы» (1988). Основой для тематического материала сочинения стала мелодия польского хора «Recordare, Jesu pie». Общий фонический колорит пьесы во многом определяется программным заголовком, однако звуковой образ колоколов, в отличие от пьесы Слонимского, примечателен их искаженным, надтреснутым звучанием. Это достигается путем препарации — изменения натурального звучания двух тонов (до и ми бемоль первой октавы, между струн помещается медная монетка).

Эпизод с польским хоралом привлекает внимание слушателя прежде всего своим необычным фоническим колоритом: аккомпанемент построен на мерном чередовании искаженных препарацией тонов. В сопоставлении с их надтреснутым тембром пронзительнее и чище звучат мелодические голоса. Форма всей пьесы выстраивается относительно новых звуковых особенностей инструмента. В разделах, предваряющих и следующих за эпизодом с польским хоралом, препарированные тоны появляются эпизодически, словно всплывая из общей звуковой массы. Эпизод же с польским хоралом выводит на первый план новые фонические особенности препарированного инструмента.

В этом трагичном, надтреснутом звучании чуткий слушатель, как нам кажется, может увидеть параллель не только (а вернее — не столько) с визуальным образом знаменитого варшавского памятника Свентоянской площади, сколько с драматической экспрессией Польского Реквиема Кшиштофа Пендерецкого, основанного на теме того же хорала.

Таким образом, в сочинении Беринского ясно и рельефно выписана тембровая драматургия. При этом нужно отметить, что исполнительские задачи здесь облегчаются композиторским замыслом: при многоплановой фактуре для пианиста становится первоочередным определением характерного тембрального колорита для каждого фактурного пласта. В эпизоде с хоралом именно физическое изменение фортепиано позволяет еще рельефнее разграничить пласты мелодических голосов и аккомпанемента.

Нередко в фортепианной музыке современных композиторов возникает своеобразная рациональная игра, позволяющая конструктивно связать визуальные и пластические компоненты работы над произведением, его исполнением и восприятием. В этом процессе ориентиром для организации звукового материала становится сам инструмент («топография» его клавиатуры) и алгоритм движений пианиста. При ясном понимании «авторского кода» некая перегруженность нотного текста, так пугающая исполнителя при первом знакомстве с материалом, уходит на второй план.

В числе наиболее интересных пианистических методов стоит упомянуть приемы остинатных фигур, позиционности и параллельных построений, принципы черно-белой клавиатуры и зеркальной симметрии.

Подобный подход получил интересное воплощение в пьесах для детей Александра Кнайфеля. На возможности играть только на белых или только на черных клавишах построен его цикл «Беленькая и черненькая» (1968). Первая пьеса — «Беленькая», представляющая собой изящное

полифоническое скерцо в духе инвенции, основана на двух микротемах. Весь музыкальный материал исполняется исключительно на белых клавишах. Обе темы, основанные на поступенном движении, сконструированы по принципу аппликатурной позиционности.

Нужно отметить, что появляющиеся белоклавишные кластеры знакомят ребенка с наиболее типичными вариантами обращения к такого рода технике: кластер как сонорное звучание, как вариант фактурного развития, как способ создания и усиления кульминации. Так, разрастающийся кластер естественно приводит к кульминационному звучанию пятизвучного кластера, в котором задействованы все пальцы юного пианиста.

Вторая пьеса цикла, как следует из названия, исполняется только на черных клавишах. С дидактической точки зрения она близка некоторым упражнениям начального этапа обучения, направленным на освоение топографии клавиатуры (первый тематический элемент) и зеркального движения рук (второй тематический элемент).

Способ соединения тематических элементов пьесы также подготавливает ребенка к одному из наиболее распространенных принципов работы современных композиторов, а именно, к методу монтажа, если точно провести параллели с терминологией кино, — методу параллельного монтажа. Отметим что, при чередовании элементов, разделенных, как правило, лишь шестнадцатой паузой, необходимо сменить позицию рук на клавиатуре, что способствует более быстрому освоению ребенком всего фортепианного пространства.

Иным ключом к пониманию авторского замысла исполнителем и, следовательно, максимально точной передачи его слушателю становится понимание новых путей взаимодействия музыки и других видов искусств, в частности, изобразительных. Отметим, что современные композиторы нередко отказываются от явной иллюстративности, все чаще обращаясь к музыкальным аналогам творческих методов определенных художников. При этом именно звуковой образ фортепиано позволяет выявить специфику авторской концепции. Подобный подход ярко и оригинально проявляется в сюите Сергея Слонимского «Три грации» (1964) и развернутой концертной пьесе Эдисона Денисова «Знаки на белом» (1974).

Автор произведения «Три грации», сюиты в форме вариаций по мотивам Боттичелли, Родена и Пикассо, многогранно и красочно раскрывает тембровые возможности инструмента. Каждый из названных мастеров становится героем одной из первых трех пьес цикла. Специфика творческого метода художника определяет фактурные особенности пьесы. При этом Слонимский создает в каждой вариации

особый тембральный колорит, связанный с имитацией на рояле иных музыкальных инструментов, характерных для эпохи жизни выбранного художника.

Так, изящество композиций, грациозность линий, ясность и чистота красок, присущие работам Боттичелли, определили характерные особенности первой вариации. Реплика «quasi organo», в отличие от традиционного опыта имитации органа на рояле, не подразумевает массивности и перегруженности звукового образа, напротив, фактура достаточно прозрачна. Тема светло и ясно звучит в верхнем голосе в высоком регистре. Гармоническая поддержка сосредоточена в партии правой руки, особую разреженность придает насыщенная паузами басовая линия, имитирующая органную педальную технику.

Портрет одного из первых французских импрессионистов создан во второй пьесе. Для музыкального аналога невероятно пластичных, текучих линий скульптур Родена идеально подходит тембр и манера звуковедения струнных, к звучанию которых Слонимский предлагает приблизиться в данной пьесе (авторские ремарки «espress., quasi archi»). Ритмическое строение темы, сочетающееся с многочисленными лигами, маскирующими начало долей, обилие затактовых мотивов также способствуют созданию плавности движения. Для полного сходства стилей — импрессионизма в живописи и в музыке — мелодия гармонизована параллельными септаккордами. Примечателен эпизод *Meno mosso* (*Andante espressivo*), в фактурной организации которого можно проследить прямые связи с поздними пьесами Листа или произведениями Дебюсси. Бархатный тембр виолончели, напоминающий о чувственной атмосфере работ Родена, проявляется в мелодической линии (авторское примечание «quasi violoncello», типичный регистр — малая-первая октавы). Колорируется мелодия прозрачными пассажами в верхнем регистре.

Для портрета Пикассо Слонимский прибегает к ударным возможностям фортепиано и его способности имитировать духовые инструменты. Начальное изложение темы трехзвучными кластерами создает иллюзию ударного инструмента. Позже в звучании параллельных квартсекстаккордов слышится тембр тромбона (*quasi tromboni*). В партии правой руки — сначала в репетициях, а затем в руладах в высоком регистре — угадывается тембр флейты.

Последняя пьеса цикла «Три группы граций» является суммарным итогом предыдущих пьес. Например, в первых двух тактах в тематический материал пьесы «Боттичелли» вкрапляются кластерные мотивы и отрывистый аккорд в верхнем регистре из «Пикассо». Таким образом, разнохарактерные и разнотембровые элементы первых

трех пьес, сплавляясь в единое целое, образуют многомерное полифоническое пространство.

Рассчитанная на интеллектуального слушателя, яркая образность этого сочинения требует от исполнителя хорошо развитого тембрального слуха и способности воплотить артикуляционными, фразировочными и педальными средствами общий колорит звучания не только отдельных инструментов оркестра, но и определенных автором ансамблевых групп.

В пьесе Эдисона Денисова «Знаки на белом» мы не найдем столь эффектного сопоставления различных трактовок фортепиано. Однако при отсутствии контрастов в партитуре обнаруживается целый комплекс оригинальных качеств, привлекающих внимание интерпретатора и слушателя.

Таинственная ирреальная атмосфера пьесы predeterminedена эпиграфом Марселя Швоба: «И появилось королевство, но оно было замуровано белизной». Если обратиться к живописным аллюзиям, то естественно возникает имя значимого для Денисова художника — Пауля Клее и его работа «Знаки на желтом». Некоторым музыкантам живописные параллели представляются натянутыми. В этом отношении показательно высказывание Марка Райса, посвятившего развернутую аналитическую статью данному произведению Денисова: «Исследователи проводят здесь параллель с живописью, отсылая к картине П. Клее «Знаки на желтом». Думаю, что здесь сходство ограничивается заглавием» [3]. По-видимому, отчасти подобная точка зрения обусловлена значительной разницей в восприятии этих произведений. Даже если принять во внимание специфику выразительных средств разных видов искусства, энергетические состояния этих двух цветов — ярко-желтого в картине Клее и белого, обозначенного в заглавии Денисова — слишком разнятся. Более естественно для музыкантов искать параллели в творчестве предшественников, в частности, в музыке Дебюсси. Этому способствуют и некая близость духа Денисова французской культуре в целом, и изысканная палитра пьесы, и аллюзия заглавий, причем и оркестровый вариант этой пьесы («Колокола в тумане») невольно вызывает в памяти произведения Дебюсси.

Общими же для Денисова и Клее стали принципы работы с цветом, с музыкальной краской. Клее ограничивает себя одним основным тоном — желтым, но цвет показан многомерно: желтый расщепляется на разнообразные оттенки. Денисов аналогичным образом выдерживает единый настрой пьесы, вводя динамические и регистровые ограничения. Практически вся партитура выдержана в затаенной звучности — динамика (за исключением Коды) варьируется от *pp* до

rrrr. Многоликость звучаний достигается за счет обилия штрихов и способов их сочетания с педальной и беспедальной звучностями.

Помимо динамического, значимым для данной пьесы становится и регистровое ограничение. Большая часть текста (опять за исключением Коды) выдержана в верхнем регистре. Так, в первой, экспонирующей части [5, с. 120—121] первые три тематических элемента располагаются во второй-четвертой октавах, четвертый тематический элемент представлен в диапазоне первой-второй октав. Звуки малой октавы применяются лишь эпизодически (до наступления Коды всего четыре раза).

В рассуждениях об этом произведении хотелось бы отметить, что идея расслоения, расщепления, проявления которой можно увидеть в столь пристальном внимании к демонстрации многообразия оттенков лишь одной краски, реализована и в других аспектах. Наиболее очевидный — тематический. Первый тематический элемент построен на интонации, словно имитирующей расщепление звука ля — один звук сначала «разрастается» до секунды, затем до небольшого трехзвучного кластера. В четвертом тематическом элементе, воспринимаемом как «движущееся полутоновое поле» [5, с. 121], аналогичным образом обогащаются мерные биения звука си второй октавы.

Идея расслоения также проявляется в организации фактуры и в специфике пианистических приемов. Часто руки пианиста расположены предельно близко друг к другу либо частично перекрещиваются. Интонационные фигуры могут охватывать примерно одним диапазоном, однако подобные пассажи искусно выписаны: особое чередование черных и белых клавиш в партиях обеих рук делает их достаточно удобными для исполнения за счет поочередной смены высоты позиций. Графика движений пианиста здесь напоминает прихотливо сплетенные линии. Нередко интонационные фигуры расположены с небольшим запаздыванием, что создает иллюзию отражения или тени, чуть смещенной по отношению к своему предмету.

Кроме того, в Коде появляется прием беззвучного нажатия клавиш. Россыпи звуковых точек и аккордов, восходящие пассажи, сопровождающие данный прием, позволяют проявиться обертоновым отзвукам открытых, резонансно-вибрирующих струн. Таким образом, идея расслоения реализована еще и на уровне звука: он расщепляется на собственно звук и «обертоновое эхо».

Утонченность и изысканность образа диктует особый звуковой эстетизм, предельное внимание к музыкальной детали. Если говорить о поисках нового в трактовке инструмента, то здесь они реализованы в многогранном колорировании одной краски, в тонкой тембровой вибрации одной звучности. Подобный подход придает произведению

определенную камерность, что требует от исполнителя не только чуткой и моментальной реакции на мельчайшие тембровые модуляции, но и умения удержать внимание слушателя, обыграть заложенную автором драматургию развертывания звукового материала.

Подводя итог, необходимо отметить, что исполнение современных произведений требует от исполнителя освоения целого комплекса умений и навыков, позволяющих многогранно проявить свой творческий потенциал и максимально точно раскрыть авторский замысел. Так, в фортепианной технике появляется ряд приемов нетрадиционного звукоизвлечения, которые необходимо освоить и найти максимально эффективное их звучание в конкретной акустике и на определенном инструменте. Данные приемы значительно расширяют наши представления о степени физической свободы исполнителя за инструментом — «амплитуда движений» пианиста значительно расширяется. При этом необходима новая степень координации для органичного сочетания и чередования традиционных и нетрадиционных приемов звукоизвлечения. Кроме того, данные приемы значительно обогащают сонорно-колористические характеристики инструмента, что требует от исполнителя умения работать с неординарными тембрами.

Таким образом, интеллектуальный поиск исполнителя, его стремление понять и адекватно воплотить замысел композитора может способствовать более активному вхождению современного компонента в учебный, концертный и конкурсный репертуар, воспитанию слушательской аудитории и восстановлению естественной взаимосвязи в триаде Композитор — Исполнитель — Слушатель.

Список литературы:

1. Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учебное пособие. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. — 440 с.
2. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века. — М.: Советский композитор, 1976. — 296 с.
3. Райс М. «Знаки на белом» Э. Денисова как вариация на тему Дебюсси: механизмы создания статики // Израиль-XXI. Музыкальный интернет-журнал: сайт. — URL: http://www.21israel-music.com/Denisov_znaki.htm (дата обращения — 15.07.2011)
4. Теория современной композиции: учебное пособие. — М.: Музыка, 2007. — 624 с.
5. Холопов Ю. Н., Ценова В. С. Эдисон Денисов. — М.: Композитор, 1993. — 312 с.

3.2 ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

ЛИЦЕВОЙ СПИСОК ЖИТИЯ СВЯТИТЕЛЯ АЛЕКСИЯ XVII ВЕКА ИЗ СОБРАНИЯ ОБЩЕСТВА ЛЮБИТЕЛЕЙ ДРЕВНЕЙ ПИСЬМЕННОСТИ: ПРОБЛЕМЫ АТРИБУЦИИ

Назарова Галина Андреевна

преподаватель, МПГУ, г. Москва

E-mail: gnazar@mail.ru

С именем митрополита Алексия связан целый ряд произведений древнерусского искусства. Такое положение было обусловлено той ролью, которую сыграл святитель в отечественной истории. По стечению обстоятельств он был не только первосвященником земли Русской, но и государственным деятелем во многом определявшим состояние русского общества. Когда в 1359 г. скончался великий князь Иоанн, митрополиту Алексию пришлось взять под опеку его малолетнего сына Димитрия (будущего Донского). И, пока подрастал его воспитанник, митрополит Киевский и Всея Руси Алексей фактически управлял Московским княжеством. Примирая князей, не желавших признавать власть Москвы, объединявшей вокруг себя русские земли, он объективно укреплял ее силу, позволившую открыто выступить против ордынского ига.

Местное почитание митрополита Алексия началось, вероятно, сразу же после его смерти (+1378 г.). Об этом свидетельствует древнейшее изображение Алексия вместе с первым Московским святителем — Петром на шитом воздухе 1389 г. в составе деисусной композиции [9, с. 5,14]. Тогда же, вероятно в 1379—1382 была написана первоначальная краткая повесть «О Алексии митрополите». Она содержится в Рогожском летописце и Симеоновской летописи и была в Троицкой летописи [15, с. 49—59], сгоревшей в 1812 г. (всего насчитывается пять редакций жития святителя) [17, с. 25—34]. При митрополите Фотии в 1431 или 1438 г. мощи митрополита Алексия были чудесно обретены [6, с. 132]. А уже через несколько лет, сразу после установления автокефалии русской церкви в 1448 г. Поставлен-

ный собором русских епископов митрополит Иона установил празднование митрополиту Алексию. Это было одним из первых дел новоизбранного митрополита.

Надо сказать, что обращение к личности митрополита Алексия всегда было связано с важными, зачастую переломными моментами русской истории, например, в период автокефалии при святителях Ионе, во время царствования Иоанна Грозного и митрополита Макария (1547—1563), а также при учреждении Патриаршества, а также в XVII веке после смутного времени [11, с. 103—116].

Эти исторические периоды характеризуются обостренным интересом к той форме сотрудничества церковных и светских властей, которая получила еще в IV веке название симфонии священства и царства. Каноническая норма симфонии священства и царства, была сформулирована еще в VI в. в предисловии к VI новелле императора Юстиниана и была известна и в русском церковном праве [21, с. 61].

Именно на этих этапах русской истории ощущима ориентация на «золотой век» [3, с. 157] русской митрополии, когда, как и во время правления Дмитрия Ивановича (будущего Донского) при поддержке его митрополитом Алексием возникло тесное сотрудничество светских церковных властей. В эти отрезки времени и просматривается тенденция превратить образ митрополита Алексия в идеологический символ, а также актуализировать его идейно-политическое наследие в русском общественном сознании с помощью литературных и изобразительных произведений.

Со второй половины XV в. изображения Алексия (часто — в паре с митрополитом Петром) получают широкое распространение. В 1481 году для Успенского собора Московского Кремля мастером круга Дионисия создаются парные иконы митрополитов Петра и Алексия с клеймами их житий [13, с. 88—91].

Икона «митрополит Алексей с житием» становится своеобразной новой точкой отчета житийных циклов, которые будут создаваться на протяжении XVI—XVII вв., что нашло отражение, как в иконописи, так и книжной миниатюре и монументальной живописи. На протяжении XVI—XVII вв. было создано еще несколько житийных икон святителя [10, с. 368—376].

Со второй половины XVI века житийные циклы святителя Алексия появляются в миниатюрах лицевых рукописей. Период середины — второй половины XVI в. тесно связан с деятельностью митрополита Макария, который утверждал теократический характер царской власти и необходимость союза власти мирской с церковью, при главенствующей роли церкви. Самостоятельность Русской Церкви

была одной из главных его забот. В этой связи проводится цикл мероприятий направленных на осуществление этой цели. На Соборах 1547 и 1549 гг. было прославлено большое число русских святых, а многим местночтимым святым установлено общероссийское почитание. В середине-второй половине XVI в. пишутся Великие Четьи Минеи, Степенная книга царского родословия, создается Лицевой летописный свод.

Оригинальный вариант представляет житийный цикл митрополита Алексия в Лицевом летописном своде. В состав Лицевого свода, выполненного в 1570-е гг. [1, с. 221] входило несколько иллюстрированных житий, [12, с. 58] среди которых было и Житие митрополита Алексея (БАН.ОР. 31.7.30). «Повести о митрополите Алексии» (Остермановский I, л. 727об. — л. 756) уделено в составе Лицевого летописного свода 56 листов [12, с. 39—62].

Апофеозом темы, связанной со святителем Алексием, является лицевой список Жития святителя с 225 миниатюрами (РНБ.Ф.1.№ 364 и Погод. № 676). Он был издан Обществом любителей древнерусской письменности (ОЛДП) в 1887 году и предварительно датированная издателями началом XVII века [14, с. 5].

Н. П. Лихачев [8, с. 167], а вслед за ним и Г. В. Попов [20, с. 73—103] отнесли создание рукописи к концу XVI в. Г. В. Попов обратил внимание на типологическую близость миниатюр Жития святителя Алексия с миниатюрами других лицевых рукописей конца XVI в. — Жития Сергия Радонежского и Повести о Зосиме и Савватии Соловецких». Существенное уточнение в датировку лицевого Жития Алексия внес Ю. А. Грибов — на основании анализа водяных знаков он отнес эту рукопись к 40—50 годам XVII-го века [4, с.13—28].

Этот памятник (далее — список ОЛДП) представляет собой иллюстрированный текст седьмой главы 11-й степени Степенной книги. Сама Степенная книга была составлена в 1560-1563 гг. [22, с. 115] по инициативе митрополита Макария, духовником Ивана Грозного протопопом Благовещенского собора Андреем (будущим митрополитом Афанасием).

Примечательно, что лицевое Житие митрополита Алексия содержит упоминания большого числа русских государственных деятелей — великих князей и царей русских и митрополитов. В контекст жития митрополита Алексия, и этапов его прославления включена русская история середины XIV— конца XVI вв. Начинается Житие повествованием о рождении будущего святителя и завершается устройением драгоценных рак святителю царем Федором Ивановичем и

переложением туда мощей святителя Алексия царем Борисом Годуновым. Последние события происходили в конце XVI в.

Текст лицевой рукописи очень сложный по своему составу. В его основе несколько источников: список «Жития святителя Алексия» в Степенной книге 60-х гг. XVI в., «Повесть и отчасти исповедание о преложении честных и многочисленных мощей...» написанной, вероятно на рубеже XVI—XVII вв. и «Чудеса у мощей святителя».

Последний текст, включенный в текст лицевого списка ОЛДП позволяет его довольно точно датировать. Известно, что начале XVII в. текст Степенной книги в очередной раз подвергся редактированию [22, с. 204]. Так, в Пискаревском списке Степенной книги века Житие святителя уже было дополнено не только чудесами, а целым «Сказанием *вкратце о чудесех святого Алексия чудотворца*» [22, с. 118]. В состав Сказания входят девять чудес взятых из редакции Пахомия Логофета, затем помещено сказание об иноке Науме составленное митрополитом Феодосием в 1462 году, а затем повествуется о чудесах происшедших у мощей святителя в 1518—1519 гг. году при Василии Ваильевиче и митрополите Варлааме. Эти чудеса были помещены в «Сказание» из погодных сообщений Никоновской летописи [19, с. 31—32].

Надо отметить, что в состав многих других просмотренных автором данной статьи сборниках XVII—XVIII вв. (из собр. графа Румянцева, см.: ОР. РГБ Ф.256/371—XVII-го века; ОР. ГИМ. Еп. № 690—XVIII —го в. Ув. 763 — XVIII в. и др.), содержащих Житие святителя Алексия в редакции Степенной книги, входит именно «Сказание *вкратце о чудесех святого Алексия чудотворца*» из Пискаревского списка, а не восемь-девять чудес, составленных еще Пахомием. То есть со времени появления этого Сказания, оно, как правило, входит в состав Жития святителя Алексия.

Однако в лицевом списке ОЛДП использованы только те чудеса, которыми ограничивается текст Жития, составленный Пахомием Логофетом. При сравнении текстов чудес в лицевом списке ОЛДП и в редакции Пахомия обнаружилось, что в целом тексты совпадают. Есть отличия стилистического характера, более значительные связаны с привнесением в текст чудес нескольких фраз дополняющих рассказ (с. 258—259, с. 264). Они отсутствуют и в тексте Сказания начала XVII Пискаревского списка, но есть в редакции Сказания из Милютинских Четвх Миней, которые писались в 1646—1654 гг. [16, с. 66].

Таким образом, самый поздний по времени текст появляется не ранее 1646—1654 гг. Известно, что в феврале 1654 года у Алексея Михайловича родился долгожданный наследник, царевич Алексей

(годы жизни 1654—1670 гг.), небесным покровителем которого стал святитель Алексей. Вероятно, именно к этому событию было заказано иллюстрированное Житие митрополита Алексея. Включение в состав Жития чудес из редакции Пахомия Логофета, вместо распространенного с начала XVII века «Сказания вкратце о чудесех святого Алексея чудотворца» из Пискаревского списка, наводит на мысль о существовании протографа рубежа XVI—XVII вв. с которого и списали текст в лицевой список ОЛДП, заменив его, более свежей редакцией чудес из Милютинских Четий-Миней.

Предположение о существовании протографа появляется и при анализе иконографии некоторых эпизодов сборника. Наиболее показателен эпизод «О исцелении царицы Тайдулы» В лицевом списке ОЛДП этот эпизод иллюстрируется на четырнадцати миниатюрах (с. 83—98).

Некоторые сцены этого эпизода находят параллели на аналогичных иконных сценах и в миниатюрах Лицевого свода (л. 744 об.— л. 748). Например, сюжет о изготовлении Тайдулой одежд для Алексея, увиденных ею во сне иллюстрирован очень подробно. Первая миниатюра лицевого списка Жития XVII в. (с. 92) сопоставима с аналогичной в Лицевом своде, правда, изображение дано в зеркальном отражении (л. 746 об.). На второй возлежащая слева на ложе царица отдает приказ сотворить «*по тому же образу ризы святительские...*», какие она «*виде во сне*» (с. 93). В правой части миниатюры несколько жен внимательно рассматривают икону святителя. Появление иконы святителя в этой сцене возможно связано с интерпретацией миниатюриста фразы «*по тому же образу*». В Лицевом своде икона святителя отсутствует, а само событие изготовления риз занимает совсем немного места в верхней части миниатюры (л. 74 боб.). Встреча митрополита Алексея Ордынским ханом в миниатюрах лицевого списка ОЛДП (с. 94) очень похожа на аналогичную в Лицевом своде (л. 747), но дана в зеркальном отражении.

Само исцеление представлено в лицевом списке Жития на двух миниатюрах. Сначала иллюстрируется текст о молебне, где от свечи, которая в еще Москве «*...иже сама о себе возжеса...* здесь опять *...вежжени бывша*» (с. 95) - священство окружило подсвечник с горящей свечей, митрополит Алексей читает молитвы из книги, которую поддерживает дьякон. Подобная, стоящая в центре свеча, встречалась уже в сцене исцеления Тайдулы в Лицевом своде (л. 747 об.). Однако сама сцена исцеления (с. 97) оказывается близка не к аналогичной в Лицевом своде, а к иконе круга Дионисия (11 клей-

мо). Так же как и на иконе, лежащую на ложе Тайдулу слева поддерживают служанки, справа к ней склоняется святитель Алексей с кропилом в одной руке и чашей в другой. Совпадают даже такие детали как стоящий среди спутников святителя прислуживающий мальчик со свечей в руках (на иконе он стоит с чашей со святой водой).

Следующая сцена из этого эпизода есть во всех житийных циклах посвященных митрополиту Алексию. Она повествует о чудесном возгорании свечи во время молебна перед отъездом Алексия в Орду. Сцена представленная в миниатюрах лицевого списка ОЛДП не похожа ни на одну аналогичную в других памятниках. На фоне трехглавого храма, в центре, на высоком помосте, стоит святитель Алексей. Рядом с ним два служителя, один держит перед митрополитом раскрытую богослужебную книгу, другой поддерживает Алексея за плечи. Со всех сторон помост окружает множество людей, заполнивших все пространство храма. Среди них особо выделена группа монахов. Они изображены справа от помоста под отдельной аркой. Слева от помоста, в небольшой нише помещен престол, на котором в подсвечнике стоит горящая свеча. Здесь отсутствует какой-либо намек на святых главного соборного храма, несмотря на то, что в тексте упоминается, что свеча загорелась у раки святого чудотворца Петра. Вероятно, миниатюрист задумал представить Алексия как чудотворца, по святым молитвам которого происходят чудеса, засвидетельствованные *«всем причтом церковным»*. А вот в аналогичной сцене Лицевого свода (л. 745 об.) акцент ставится на святых Московского царства, т. к. Алексей молится перед ракой с лежащим в ней мощами святителя Петра и перед Владимирской иконой Богоматери. Близкая к миниатюрам Лицевого свода трактовка нашла отражение в некоторых иконах, написанных чуть позже Лицевого свода XVI в. [10, с. 368-376]. На иконе круга Дионисия представлен иной вариант сцены (клеймо 9).

При рассмотрении иконографии и других эпизодов лицевого списка ОЛДП с одной стороны чувствуется знакомство художника с иконными и миниатюрными сценами Жития святителя, а также связь с традициями иконографии лицевых рукописей XVI века. Иконографические решения некоторых сцен скорее характерны для XVII века, чем для более раннего времени, что находит свое подтверждение в житийных иконах святителя XVII в., где обнаруживаются почти дословные цитаты из аналогичных сцен данного лицевого Жития [10, с. 374].

Таким образом можно говорить о иконографической двойственности этого лицевого списка жития, заключающего в себе как

традиции конца XVI века, так и XVII-го. Тогда встает вопрос о самостоятельности иконографических решений лицевой рукописи XVII века по отношению к предполагаемому протографу рубежа XVI—VII вв. Здесь могут рассматриваться два варианта: или некоторые сцены лицевого жития знаменовали по-новому, при этом основную массу сцен перенося из протографа. Или же, утраченный, чтимый протограф, могли восстанавливать в XVII веке по памяти, опираясь на опыт известных житийных циклов святителя и перерабатывая их в соответствии с традициями XVI века. Второй вариант нам кажется более вероятным, учитывая то, что в русском средневековом искусстве существовала традиция воспроизведения чтимого образца. О свободном оперировании миниатюристом составом миниатюр свидетельствует и выполнение совершенно новых иллюстраций к текстовым вставкам середины XVII века близким к тексту Милютинских Четий-Миней (с. 51, 150, 231—232).

Эти же предположения подтверждает стилистический анализ памятника. Так, с одной стороны миниатюры лицевого списка ОЛДП близки к лицевым рукописям, созданным в конце XVI в. — «Повести о Зосиме и Савватии» (ГИМ, собр. Вахрамеева, № 71) [18, с. 1—472], и особенно к миниатюрам Жития Сергия Радонежского (РГБ, Ф.304/III № 21) [5, с. 1—700]. Однако там еще ощущается пространство, во многих сценах фигурки персонажей разбросаны по всему полю миниатюры органично вписываясь между пейзажными и архитектурными формами. В лицевом списке жития Алексия уравновешенность и декоративность заменяет былую пространственность. Тщательные по исполнению миниатюры еще дальше, чем иллюстрации Повести о Зосиме и Савватии и Жития Сергия Радонежского отходят от эскизной манеры миниатюр Лицевого свода.

Некоторые приемы, такие как тщательность исполнения, четкость силуэтов, композиционная ясность и виртуозность исполнения, незагроможденность орнаментом, роднят миниатюры лицевого списка жития митрополита Алексия с памятниками конца XVI в, особенно близки они миниатюрам жития Сергия Радонежского.

Однако, более тонкие и ломкие линии, изменение пропорций фигур в сторону меньшей устойчивости, усиление графичности, преобладание зданий с вынутой задней стеной, с попытками включить некоторых персонажей во внутреннее пространство, обилие декора на архитектуре, многолюдность композиций указывает на то, что памятник не мог появиться ранее первой четверти XVII в., когда окончательно укрепился вкус, рожденный еще на рубеже XVI-XVII вв. под

влиянием, так называемого Строгановского круга, и прoderжавшийся, в основных своих чертах, до середины XVII века [23, с. 183].

Вместе с тем некоторые особенности миниатюр указывают на то, что анализируемый список отразил ряд признаков, характерных изображениям середины XVII в. Это и обилие «фантастической» архитектуры и ее преобладание над пейзажным фоном, это и упрощенное исполнение личного, на наш взгляд произошедшего из-за распространения «народных книг» [24, с. 3—21] и размещение миниатюры после текста.

Лицевой список Жития святителя Алексия по своим стилистическим признакам очень противоречив, его трудно вписать в какой-нибудь определенный круг памятников, временные рамки для его датировки очень широкие. Эту неоднозначность и неписываемость в ряд произведений отмечала еще в 30-е гг. XX века Ю. А. Кожина, предпринявшая одну из первых попыток охарактеризовать стилистические признаки обширного круга памятников миниатюры рубежа XVI—XVII вв. [7, с. 80]. Мы можем только подтвердить ее выводы относительно оригинальности этого памятника среди миниатюр конца XVI—начала XVII вв.

Недавняя научная публикация лицевого списка Александрии Сербской, датированного автором каталожной статьи Г. П. Чиняковой 1650-ми гг. [25, с. 322], подтверждает его своеобразие. Миниатюры этого памятника, названные, «ближайшей, хотя и не полной стилистической аналогией к лицевому списку Жития Алексия», [25, с. 411] представляют перевод с более раннего списка Александрии Сербской первой четверти XVII века. В свою очередь, он выполнен, по мнению автора, с несохранившегося протографа грозненского времени 1560—1570 гг., что подтверждается в публикации проведенным анализом иконографии миниатюр. Таким образом, являясь не вполне типичным среди памятников середины XVII в., лицевой список Александрии встает в один ряд с миниатюрами лицевого списка Жития Алексия.

Между тем, стилистический анализ миниатюр лицевого списка ОЛДП показывает, что он был, вероятно, создан не ранее второй четверти XVII века и является сильно архаизирующим памятником первой половины XVII века. Стилистическая «двойственность» миниатюр списка ОЛДП, скорее всего, была обусловлена обстоятельствами его заказа, т. к. житие по видимому воспроизводило протограф начала XVII в. На возможность такого художественного явления указал Л. В. Бетин, [2, с. 138—150] который предположил, что при создании списков с чудотворных икон могла воспроизводиться не только иконография образца, но и его стиль. Лицевое житие почитаемого первосвятителя московского, созданное в начале XVII в. было

не только явлением художественной жизни, но и событием государственным и поэтому, очень вероятно, что при воспроизведении почитаемого образца также копировалась не только его иконография, но и стиль.

Таким образом, есть все основания считать, что лицевой список Жития святителя Алексия был создан в середине XVII в. и своими иконографическими и стилистическими чертами был ориентирован на протограф, вероятно созданный на рубеже XVI—XVII вв.

Список литературы:

1. Амосов А. А. Лицевой летописный свод Ивана Грозного: Комплексное кодикологическое исследование. М., 1998. — 387 с.
2. Бетин Л. В. Две двусторонние иконы из Третьяковской галереи // Искусство христианского мира. М. 2000. № IV. — 390 с.
3. Борисов Н. С. Русская церковь в политической борьбе XIV—XV вв. М., 1986. — 207 с.
4. Грибов Ю. А. Образ Ивана Грозного в трактовке посадских художников посл. четв. XVII в. // Народное искусство России. Традиции и стиль. Труды ГИМ. М., 1995. № 86. — 174 с.
5. Житие преподобного и богоносного отца нашего игумена Сергия Чудотворца. Написано Епифанием Премудрым. Факсимильное воспроизведение рукописи 1592 г. Книга 1—2. М., 2002. — 700 с.
6. Ключевский В. О. Древнерусские жития как исторический источник. М., 1871. — 483 с.
7. Кожина Ю. А. Одно из художественных течений в русской живописи XVI—XVII вв. // Русское искусство XVII в. М., 1929. — 163 с.
8. Лихачев Н. П. Палеографическое значение бумажных водяных знаков, ч. 1. СПб., 1899. — 735 с.
9. Маясова Н. А. Древнерусское шитье. М., 1971. — 66 с.
10. Назарова Г. А. Житийные иконы митрополита Алексия XVI—XVII вв. Проблемы эволюции. // Искусство христианского мира. М., 2009. Вып. 11. — 567 с.
11. Назарова Г. А. К истории создания житийных циклов святителя Алексия. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. Альманах российской академии Театрального искусства ГИТИС. М. 2008., Вып. № 1(3). — 208 с.
12. Назарова Г. А. Миниатюры жития Алексия митрополита Московского из Лицевого летописного свода XVI в. // Лики истории. М. 2010. — 282 с.
13. Нерсесян Л. В. Святой митрополит Алексей с житием // Дионисий — «живописец пресловущий»: К 500-летию росписи Дионисия в соборе Рождества богородицы Ферапонтова монастыря: Выставка произведений

- древнерусского искусства XV—XVI вв. из собрания музеев и библиотек России. М., 2002. — 304 с.
14. Пахомий Логофет. Житие митрополита Всея Руси святого Алексея. Вып. 1-2. СПб., 1877-1878. — 310 с.
 15. Первоначальная (краткая) редакция жития митр. Алексея. Клосс Б. М. Очерки по истории русской агиографии XIV—XVI вв. (избранные труды Т. 2) М., 2001. — 488 с.
 16. Поньрко Н. В. Иоанн Иванов Милотин // Словарь книжников и книжностей Древней Руси. СПб., 1992. Вып. 3. Ч. 2. — 440 с.
 17. Прохоров Г. М. Алексей (Алексий), митр. всея Руси // Словарь книжников и книжностей Древней Руси. М., 1989. Вып. 2. Ч. 1. — 516 с.
 18. Повесть о Зосиме и Савватии. Памятники книжного искусства. Древнерусская книга. Факсимильное воспроизведение рукописи. М., 1986. — 472 с.
 19. Полное собрание русских летописей (ПСРЛ). М., 1965. Т. 13. — 310 с.
 20. Попов Г. В. Книжная культура XVI века и художественное оформление Повести о Зосиме и Савватии. // Повесть о Зосиме и Савватии. Научно-справочный аппарат. М., 1986. — 179 с.
 21. Синицина Н. В. Русская Церковь в период автокефалии; Учреждение патриаршества // Православная энциклопедия. Том: Русская Православная Церковь. М., 2000. С. 61—656 с.
 22. Сиренов А. В. Степенная книга и русская историческая мысль XVI—XVIII вв. СПб., 2010. — 552 с.
 23. Сорокатый В. М. О датировке росписи собора Чуда Архангела Михаила в Хонех Московского Чудова монастыря // Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». Материалы и исследования. Вып. XII. М., 1999. — 352 с.
 24. Сукина Л. Б. Очерковые миниатюры русских рукописных Апокалипсисов и Синодиков второй половины XVII в. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидат искусствоведческих наук. М., 1998. — 24 с.
 25. Чинякова Г. П. Александрия Сербская // Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Лицевые рукописи XI—XVII веков. М., 2010. — 543 с.

ГДЕ ЖЕ ЗДЕСЬ НАРЫШКИНСКОЕ БАРОККО?

Бушуева Елена Сергеевна

ст. преподаватель, соискатель, ФГАОУ ВПО «БГУ», г. Чита

E-mail: [ale-2002 @ yandex.ru](mailto:ale-2002@yandex.ru)

Бурное развитие экономики Нерчинска во 2-й половине XVII в. обусловило начало строительства каменных храмов. Первым, из них стал главный храм Нерчинского мужского Свято-Успенского монастыря, освященный во имя Успения Пресвятой Богородицы.

Возведенная белокаменная монастырская Успенская церковь, предназначалась для многолюдных торжественных богослужений. Решение освятить ее во имя Успения Божьей Матери было не случайным. Оно возникло еще в момент закладки храма. Во-первых, данный выбор соответствовал традиции того времени — называть главный храм города Успенским, а Нерчинск, как известно, получил статус города еще в 1689 году; во-вторых, изначально в строящемся Свято-Успенском мужском монастыре, каменному зданию отводилось главное место. Вот почему маленькую деревянную церковь, возведенную ранее, освятили во имя Богоявления Господня, а каменную — во имя Успения; в-третьих, при наименовании церкви казаки-устроители ориентировались на сакральное значение библейского успения Богородицы, олицетворяющее собой не смерть, а возрождение к новой лучшей жизни. А разве не об этом могли мечтать люди, заброшенные судьбой за «большое море» и «большой камень» — на самый краешек, формирующегося российского государства.

Строительство монастырской церкви во имя Успения Пресвятой Богородицы завершили в 1712 году. 7 октября того же года первый на Востоке — от Байкала и до берегов Тихого океана каменный храм торжественно освятили, а антиминос для него лично подписал Преосвященнейший Иоанн (Максимович), митрополит Тобольский и всея Сибири.

Небольшой кирпичный Успенский храм, пятиглавый, однопрестольный бесстолпной конструкции относился к широко распространенному во второй половине XVII века типу, известному в архитектуре как «корабль». Композиционное решение этой разновидности храмов предусматривало расположение по продольной оси восток-запад колокольни, трапезной и основного объема здания храма с завершающей алтарной частью. За свой 300-летний период существования Успенская церковь ни разу не достраивалась и не перестраивалась. А капитальный ремонт был произведен лишь один раз настоятелем о. Иоанном Григорьевичем Знаменским в конце 70-х годов XIX сто-

летия. Стало быть, церковь во имя Успения Пресвятой Богородицы не претерпела за этот длительный период времени никаких изменений и предстает перед нами в своем первоизданном виде.

Объемно-пространственная композиция Успенской церкви, как уточняют забайкальские архитекторы, восходит к образцам культового зодчества Северо-Восточной Руси XVII века и относится, по их мнению, к стилю нарышкинского барокко. Свою точку зрения они аргументируют тем, что «всего 15 лет отделяют строительство Успенской церкви от создания храма в Филях под Москвой». По этой причине, считают они, «можно говорить о том, что в обоих случаях работали представители одной и той же школы зодческого мастерства». А значит и Нерчинскую Успенскую «церковь строили мастера-профессионалы, присланные из Москвы» [1, с. 41—42].

На самом же деле, в архитектуре церкви хорошо просматривается асимметрия общей композиции благодаря разному масштабу ее частей: трапезной, шатровой колокольни, алтаря и самого здания церкви, а так же различному оформлению наличников оконных проемов южного и северного фасадов.

Церковное здание, небольшое по площади «13 сажень в длину и 5 сажень в ширину», но достаточно высокое, имело бесстолпный зал, перекрытый сомкнутым сводом. Фасад церкви по краям был усилен широкими лопатками. В данном случае конструктивная функция лопаток, усиливающих прочность стен, удачно сочеталась с ее декоративной функцией, способствующей четкости очертания силуэта здания церкви и визуальному облегчению всего массива при помощи вертикального членения плоскости стен.

Четырехскатная кровля из белого железа, была увенчана луковичами пяти глав с крестами. Кресты на церковных главах поставили осьмиконечные, металлические, в свое время, обшитые привозным белым листовым железом. Белым металлом были покрыты и шаровидные купола Успенской церкви, венчающие ладные высокие шеи (или барабаны). По замыслам строителей, сияющие главы и кресты, должны были придать всему облику культового архитектурного сооружения, большую монументальность и торжественность. Действительно, блестящие на солнце белые луковичи храма, превосходно гармонировали с его белоснежным фасадом, который был аккуратно выбелен по штукатурке. В архитектурном варианте Успенской церкви, четыре ее боковые главы уже являлись декоративным элементом наружного убранства. Их круглые глухие барабаны установили не на своды, как ранее ставили светоносные барабаны, а на наружные стены, и разместили не по диагоналям четверика, а по его осям, или, другими словами, по сторонам света. Единственным свето-

носным барабаном (или шейей) был пятый — центральный, с небольшими узкими оконцами-бойницами, ориентированными строго по сторонам света. Конечно же, поступающего через них солнечного света не хватало для освещения всего внутреннего пространства церкви. Проблема с освещенностью интерьера Нерчинской монастырской церкви была успешно решена за счет больших боковых окон, размещенных как на южной, так и северной стороне. А рассеянный свет, льющийся из церковного купола, для православных прихожан лишь символизировал незримо присутствующего Бога-Творца в здании храма.

В Успенском храме фасад основного объема визуально делится на ярусы с окнами в каждом из них. Если смотреть со стороны, то создается впечатление деления церкви на изолированные этажи. Поэтому издали она кажется двухэтажной. На самом деле это ложная двухэтажность, так как внутренний объем церкви оставался единым нерасчлененным.

Отличительной особенностью декора Успенской церкви является неповторяемость наличников, которые разнятся, не только по фасадам (южному — северному), но и между собой. На южной стене Успенского храма разместились пять больших оконных проемов, в свое время, затянутых слюдой и украшенных коваными решетками из белого железа, поставленные для лучшей сохранности богатого церковного имущества. Устроители монастыря, хорошо зная природно-климатические особенности солнечной Даурии, предусмотрительно сделали 5 оконных проемов. Тем самым они смогли добиться не только прекрасной освещенности внутреннего интерьера церкви, но и ее естественного обогрева. Правда, в лютые январские морозы, солнце не могло прогреть холодного каменного здания, тогда монастырские служители «утреню и вечерню, когда настает надобность отправлять — отправляли в столовой» (трапезной). Для этой цели с южной стороны трапезной, так же расположили 3 большие окна, оформленные аналогично окнам южной стороны основного объема здания церкви и алтаря.

Своеобразной чертой архитектуры, иконописи и фресковой росписи XVII столетия выступил декоративизм. Новое веяние не обошло и отдаленных Даурских земель. Оно проявилось в обилии декоративных украшений вокруг оконных проемов Успенской церкви, придавших ей нарядный, живой вид. Особенно тщательно зодчие постарались над оформлением окон всего южного фасада. Сохраняя единый композиционный стиль декорирования, они умело придали каждому окну специфическую неповторимость. Если внимательно присмотреться, то среди пяти пар резных одинарных колонок налич-

ников южной стены Успенской церкви нельзя встретить повторяющихся. Повторение прослеживаются лишь в наличниках трапезной и алтарной части. Форма наличников здания церкви, алтаря и трапезной, представляющая собой прямоугольную скобу из колонок различной конфигурации, удачно объединена в единую композицию, благодаря расположенным сверху одинаковым разорванным треугольным фронтонам.

Оформление наличников оконных проемов северного фасада церкви заметно отличается от наличников, обрамляющих окна южной стороны. Белокаменные профилированные колонки северной стены исполнены однотипно. Их капители, искусно вырезанные из камня, напоминают дивные цветы, лепестки которых медленно раскрываются под лучами восходящего солнца. Здесь особого внимания заслуживают фронтоны в виде спиралевидных завитков с «глазками» загнутыми на встречу друг другу. Между ними в углублении стены храма зодчие вырезали крошечный цветочек, напоминающий русскую девятилепестковую ромашку. Не смотря на то, что стилизация упростила ее очертания, этот незамысловатый полевой цветочек был излюбленным сюжетом в зодчестве второй половины XVII века. Издали вся композиция фронтона выглядит разорванной полукруглой ажурной аркой с небольшими изящными валютами. Изысканное оформление оконных проемов Успенского храма, как с северной, так и южной стороны свидетельствует о неисчерпаемой народной фантазии, о стремлении строителей церкви придать ей максимально живописный вид и при этом сохранить строгость и простоту стиля белокаменного фасада. На фоне, которого контрастно смотрелись бы священнослужители в богатом церемониальном одеянии, а так же вкладчики и строители церкви в не менее роскошных нарядах. Вместе с тем, изобилие декора, различающегося по фасадам и частям здания храма, отвечало принципу асимметрии, широко распространенному в архитектуре XVII века.

Мастера каменного дела при помощи профилированных колонок, обрамляющих оконные проемы и портал северной двери, смогли придать всему архитектурному объему церкви некую воздушность и устремленность ввысь, в безбрежность голубого неба, к солнцу, к Богу.

На северном фасаде Успенской церкви, под двумя превосходно декорированными окнами, зодчие поместили широкие двухстворчатые «деревянные, резные, простые» двери, которые при настоятеле Иоанне Григорьевиче Знаменском были «укреплены листами железа». Эти двери служили главным входом, поскольку с западного фасада храм был соединен с трапезной. «На полуденной стороне вне церкви» в глухом арочном проеме (люнете), ограниченном снизу горизонтально

северной двери укрепили на «дощатом киоте» писанный красками «образ Пресвятой Богородицы Владимирской». Образ Небесной Покровительницы Земли Русской, встречающий православных прихожан у входа в храм, был немым свидетельством сложившегося в сознании служилых людей твердого убеждения о территориальной принадлежности Даурии Российскому государству. Небольшая монастырская церковь продолжительное время являла собой символ могущества самодержавной власти в удаленном регионе и вела активную просветительскую деятельность среди местного населения. И там где не хватало человеческих сил, взывали к силам небесным.

Люнет, в котором был помещен образ любимой в народе Пресвятой Богородицы Владимирской, обрамлялся килевидным навершием по форме созвучным с кокошниками верхней части фасада церкви и, в свою очередь, являлся частью портала северных дверей. Этот же мотив декора обыгрывался и в убранстве восьмерика колокольни. Акцент, сделанный на удивительной игре форм и размеров кокошников, как основного декоративного оформления горизонтали всего храмового комплекса, помог создать впечатление изысканности архитектурной композиции и, к тому же, визуально ее облегчить.

Другой особенностью переноса главного входа на северные двери стала специфика эстетического восприятия убранства внутреннего интерьера храма и, в частности, главной его части — иконостаса. Любой входящий в храм с северной торцевой стороны попадал в небольшое, залитое солнцем помещение, в котором он мог двигаться лишь в поперечном направлении, вдоль иконостаса, что обостряло восприятие поперечной ориентации всего объема интерьера, слегка вытянутого с севера на юг. Особенно красиво воспринималось внутреннее пространство храма в лучах заходящего летнего солнца. В этот момент иконостас преображался. Солнечные лучи, играя на золотых и серебряных окладах икон, сверкая в отражении самоцветов, одухотворяли и оживляли его. Сияющий иконостас сам превращался в некий источник света, озаряющий теплым золотистым отсветом все внутреннее пространство храма. Поэтому перешагнув порог церкви, человек сразу же погружался в обстановку нереальной божественной красоты и умиротворения. Этот резкий контраст между земной реальностью жизни и неземной одухотворенностью внутреннего пространства церкви достигался отсутствием паперти. Отсутствие этой важной части в архитектуре Успенской церкви мог свидетельствовать о незавершенности, по каким-либо причинам, храмового комплекса. Вместе с тем, отсутствие паперти имело ряд положительных моментов, в условиях многонациональности Нерчинского воеводства. В небольшом молельном зале стояли и те, кто только собирался

принять православную веру, и те, кто был причащен к ней с рождения. Здесь были и новокрещенные инородцы, и мужественные герои кто с верой в Бога и покровительство Пресвятой Богородицы присоединил эти отдаленные богатые территории к Русскому государству.

На днях, в радиопередаче, посвященной Успенской церкви и, в частности, началу реставрационных работ в ней, архитектор Виктор Кулеш сказал: «в возрождающейся церкви, в первую очередь, будет перестлан пол», заметив при этом, что обязательно сохранятся старые плиты, видевшие казаков-первопроходцев. В действительности, напольное покрытие церкви не такое уж и древнее. В конце 70-х годов XIX века молодой и энергичный настоятель о. Иоанн Знаменский, только что принявший храм, провел в нем капитальный ремонт: стены храма выкрасил краской «на клею», настелил новый пол из «шлифованного плитняка», из «плитнякового камня» сделал подоконники для шести окон и «выкрасил белилами», перед северными дверями храма выложил небольшую площадку «все из того же плитняка» и пр. [2] Следовательно, полу храма чуть более ста лет и на своем веку он лицезрел не отважных героев-землепроходцев, а губительный процесс духовно-нравственной деградации Души некогда великого и непобедимого народа.

Под самой кровлей, по всему периметру фасада церкви расположили ряд крупных килевидных кокошников, внутреннее пространство которых заполнили довольно глубокими нишами. Кокошники опирались на карниз, под которым шла широкая лента поребрика. Эта нарядная кирпичная лента, перепоясывая по периметру основной объем церкви, плавно переходила на трапезную и алтарь. Благодаря удачному архитектурному приему, зодчие смогли визуально связать уединено три неодинаковые части храмового комплекса.

С восточной стороны к храму пристроена алтарная часть с одной широкой полукруглой (полуциркульной) апсидой. Над ее кровлей некогда возвышался низкий глухой барабан, «на главе» которого был «водружен крест большой медный с подзолотом». При благочинном о. Иоанне Знаменском в алтаре, впервые за долгие годы, был произведен капитальный ремонт: стены «выкрашены краскою на масле» и настлан новый деревянный пол из балок, к тому же закуплена в Москве новая культовая утварь.

Триада окон, находящихся в нижнем ярусе южного фасада Успенской церкви, перекликалась с тремя оконными проемами, размещенными в алтарной части. Их богатое декорирование, несомненно, соотносилось с сакральным смыслом, и было посвящено Святой Троице. Не случайно оформление всех трех наличников окон нижнего яруса церкви отличается друг от друга. Эта же тенденция

прослеживается и в оформлении наличников окон алтаря. Причем алтарное окно, расположенное с южной стороны близко по оформлению окнам южного фасада, окно северной стороны алтаря схоже с оформлением оконных проемов северного фасада церкви, а центральное окно алтаря вобрало в себя элементы и те, и другие — наличник декорирован по канонам северной стороны, а фронтоны — южной. Следовательно, три больших оконных проема в алтарной стене, имеющие разное декоративное оформление, бесспорно, олицетворяли Бога Отца, Сына и Святого Духа. Для каждого русского человека Святая Троица ассоциировалась с призывом Сергия Радонежского «воззрением на Святую Троицу побеждайте ненавистную рознь мира сего». Это образное воплощение святого призыва в камне — прекрасный пример архитектурно-строительного решения. Ведь Нерчинск, к тому времени, уже превратился в своеобразный перекресток человеческих судеб, в «бурлящий плавильный котел», вобравший в себя специфику многих религий и национальных традиций, объединивший людей разных социальных слоев и уровня жизни, мировоззренческих и политических взглядов, степени образования и культуры. А продолжительное мирное сосуществование и взаимная поддержка, проживающих здесь наций и этнических групп, способствовали формированию специфической социокультурной среды, в которой удачно развивались принципы толерантного взаимодействия.

Помимо богослужебного назначения, храму были свойственны и другие функции, получившие отражение в его своеобразной архитектуре. С момента закладки, Успенский храм возводился в смешанном стиле, как монастырский и как купеческий.

Невысокая трапезная примыкала к западному фасаду здания Успенской церкви, а с противоположной стороны, гармонично уравновешивалась высокой колокольней. Подобный внешний вид был характерен лишь монастырским строениям. Из архивных документов известно, что в былые времена «в холодной каменной церкви в зимнее время служить было трудно, разве в воскресенье и праздничные дни, и то литургию». Поэтому состарившиеся казаки-монахи зачастую «утреню и вечерню когда настает надобность отправлять — отправляли в столовой, где хлеб дают, ибо все монахи престарелые и одеянием скудные, и стужу терпеть не могут». Хорошо зная суровость здешнего климата, строители преднамеренно возвели низкое помещение трапезной, по той причине, что его было удобно отапливать в холодное время года. До сих пор в разрушенном помещении легендарной церкви сохранился дымоход от некогда стоящей здесь спасительной русской печи.

Крестовокупольный Успенский храм напрямую соединялся с одноэтажной, просторной трапезной, перекрытой кирпичным цилинд-

рическим сводом. Причем тяжелым каменным сводом были перекрыты довольно протяженные размеры пролета, и при этом людей, стоящих внутри, не покидало ощущение его легкости. Специфика строительной техники трапезных палат вызывала восхищение даже у священнослужителей. Так, Павел Алеппский в свое время писал: «поражают своей необыкновенной величиной, длиной и шириной; особенно удивительны обширные своды без опор посередине». В помещении трапезной имелось четыре окна — три на южной стороне и одно на северной. Через большие окна трапезной проникало достаточное количество солнечного света и тепла, необходимого для дополнительного освещения и обогрева помещения в теплый период года.

Снаружи трапезная завершалась двускатной кровлей, крытой некогда белым листовым железом. Под крышей проходил широкий поребрик, включающий несколько рядов орнаментальной кирпичной кладки, в которой кирпич укладывался под углом к наружной поверхности стены. Декорирование стен основного объема здания церкви, трапезной и алтаря поребриком визуальное объединяло все эти части в единую архитектурную композицию и свидетельствовало о том, что они возводились одновременно.

Величественность образа Успенской церкви лишь усиливается от включения в ее архитектурную композицию многоярусной восьмигранной шатровой колокольни.

Колокольня возведена в типичной для того времени конструкции «восьмерик на четверике». Причем четверик был представлен двумя ярусами. Вероятно, замысел возвести четверик колокольни в два яруса исходил из ложной двухэтажности основного объема храма. На верхнем ярусе четверика был установлен только один ярус открытых арок звона. К конструктивным особенностям колокольни можно отнести и то, что грани восьмигранного яруса звона строителями были сориентированы строго по сторонам света.

В каждой из восьми граней шатрового купола, четко очерченной выступающими ребрами, устроили слух, обрамленный наличником. В оформлении наличников окошечек-слухов заметны полуколонки сравнительно простой резьбы и формы, увенчанные выступающими не разорванными треугольными фасадами. Композиционное решение убранства окошечек-слухов, было гармонично увязано с оформлением небольшого оконного проема четверика второго яруса колокольни, расположенного прямо над ее входом. Однако между ними существовали и серьезные различия.

Для зрительного обобщения всего архитектурного комплекса и придания ему цельности, по верхней грани восьмерика колокольни пропустили ряд небольших килевидных кокошников, имеющих форму

абсолютно идентичную кокошникам основного объема здания Успенской церкви. Каждая грань восьмерика удерживала два маленьких кокошника, коих по всей окружности было размещено 16 штук. Декорирование миниатюрными кокошниками привнесло изящество в ряд звона, визуально увеличило и облегчило его. В то время как резкие горизонтали карнизов, приземлили само здание колокольни, сообщив ему некую статичность. Беря во внимание то, что слой извести и штукатурки отсутствует на тех гранях восьмерика, которые совмещаются с углами карниза второго яруса четверика, можно предположить следующее — в этих местах стояли небольшие килевидные кокошники по одному или в группах, которые обеспечивали плавный переход от широкого четверика к более узкому восьмерика.

О том, что Успенская церковь принадлежала к купеческому типу храмов, говорит такой элемент планировки ее архитектурного комплекса, как просторное складское помещение, устроенное в основании каменной колокольни. Здесь хранились всевозможные товары, привозимые как из центральных регионов России и сибирских городов, так и из сопредельных азиатских стран — Китая, Монголии.

Обобщая вышесказанное можно сделать следующий вывод: православные храмы конца XVII— начала XVIII веков, в основной своей массе, возводились по схожим планам с применением однотипных конструктивных решений и строительных технологий, но при этом каждый из них обладал своей индивидуальной неповторимостью, благодаря творчеству зодчих и строителей-каменщиков. Неповторимость храмов проявлялась в различиях их пропорций и размеров, характере завершения и видах декоративного оформления. Поэтому Успенский храм, с его изысканным декором, включающим отдельные элементы барокко, можно по праву назвать уникальным памятником архитектуры своего времени и, тем более, Восточной Сибири и Дальнего Востока. В то же время, архитектуру Успенского храма нельзя причислить к стилю «нарышкинского» барокко.

Список литературы:

1. Кулеш В. Спаси и сохрани... / Забайкалье: наука, культура, жизнь. № 3 (7) июнь. — Чита. — 2003. — С. 41—42.
2. ГАЗК Ф. 282. Оп. 1. Д. 7 Л. 135 об.

КРАСНОЯРСКАЯ ГРАФИКА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 20 ВЕКА

Дынько Евгения Викторовна

*научн. сотрудник КХМ им. В.И. Сурикова, аспирант КГХИ,
г. Красноярск*

E-mail: a953656@yandex.ru

Временем самопознания и нового жизнеутверждения в Советском обществе стали 50-60-е гг. 20 века. Гражданские мотивы преобладали в искусстве, наполненные публицистичностью. Среди круга тем, очевидное первенство занимали изображения общественных событий и ситуаций с порой скрытым, а иногда и явственно прорывающимся драматическим напряжением. Открытая, мужественная оценка всех явлений жизни получила «суровую» окраску — как проявление настойчивого правдоискательства. Главный внутренний смысл произведений художников этого времени — острота социального зренья, чувство больших перемен в жизни. Этим произведениям более свойственны ситуации и детали повседневного. Стремление к справедливости, честному делу тут преобладает. Сквозь трудности и невзгоды в произведениях всегда пробивалось ощущение высшей жизненной цели. Эти особенности в советском изобразительном искусстве, сложившиеся в традицию, именуют «Суровым стилем» [4, с. 188]. Началом нового взгляда на жизнь стала середина 50-х годов, где эмоциональное начало искренность, правдивость изображения было для тех лет новшеством. Строгое следование реальности сочетается, во многих работах с романтикой широких обобщений.

Как обычно, период «сурового стиля» обозначают в строгих хронологических рамках: 1957—1962 годы. Произведения, составляющие костяк стиля были показаны в основном на московских молодежных выставках 1960-х гг., на республиканских 1958—1963 гг. и на других выставках [4, с. 193].

Настоящим, невыдуманым, неприукрашенным будням посвящены в большей своей части произведения «сурового стиля». Перед зрителем предстает мужественный, сурово-сосредоточенный мир, живущий в непрестанном движении строгом деловом ритме. В работах «суровых» преобладали промышленно-городские сюжеты. Вместе с обращением к повседневности внутренней основой стиля было романтическое восприятие современности, где интонации «доброе дня» и чувство осознанной цели являются ядром романтического аспекта.

Общим для мастеров стиля было отношение к жизни, верность принципам бескомпромиссного правдивого ее изображения, а не

стилистические приемы. Так в конце 50-х — начале 60-х годов почти всем им было свойственно вынесение на первый план основного действия, главных персонажей.

Из будничности «сурового стиля», уже в годы зарождения «проступала вечность», во многом он стремился к всеобщему и многозначному.

Центральной темой повествования в произведениях стиля берется жизнь и работа людей какой-то профессии и в каком-то их будничном срезе.

Творческое движение «суровых» было явлением гражданского порядка. Художники этого стиля стремились показать неприукрашенную правду жизни.

Творческим примером «суровых» убежденно следовали сибирские художники такие, как Сальников Н. С., Орлов С. Е. «Суровый стиль» обнаруживает себя в работах 70-80-х годов у Шульжинского А. С. и Афанасьева С. С.

Николай Сергеевич Сальников работает в технике черно-белой и цветной линогравюры. Его произведениям свойственны лаконичность, четкость формы и ясность цветового пятна. Его работам присуща художественная сдержанность, заставляющая его сознательно пренебрегать второстепенными деталями. Он стремится довести самые простые сюжеты до уровня типического обобщения (характерный метод работы для периода 60-х годов).

За обобщением художественного образа у Сальникова чувствуется подлинная достоверность каждого сюжетного хода. Художественное обобщение в его листах — результат творческого изучения жизни, напряженного труда.

Для творчества художника характерен удивительный сплав поэтичности и внутренней насыщенности образа, умение в незаметном явлении найти суть. Здесь нет мелочей, важно все, чем живет человек. Главное, что увлекало воображение мастера — будни простых, ежедневных дел, выявление в обыденном романтического начала.

Всегда в центре внимания художника был человек и его дело, именно ему было посвящено все творчество сибирского графика.

Сальников показывает в своих произведениях людей, в характере которых ярко проявляется активное творческое начало, динамическое биение жизни. В подавляющем большинстве работ образами раскрывается красота труда, поэзия нашей повседневной жизни.

Творчество Сальникова целиком принадлежит времени 1960—70-х годов. Времени энергичного индустриального освоения Сибири. Поэтому круг его тем затрагивает наиболее острые проблемы этого богатейшего региона, в частности строительство в Сибири

(«Здесь будет Хантайская ГЭС» 1964. цв. линогравюра КХМ). Работы повествуют о нелегком труде строителей, первопроходцев, охотников, докеров («Большой улов» 1978. цв. линогравюра КХМ). В стремлении отразить его героику в полной мере проявляется современное понимание задач искусства.

Также, в советском искусстве 60-х годов широко распространилась тенденция обращения в произведениях станковых к приемам монументального искусства, чтобы подчеркнуть значительность, внутреннюю масштабность изображения, выделить глубину художественного обобщения и создать публицистичность [2, с. 183]. Важными признаками монументального искусства являются органическая связь с архитектурной и публичность.

Монументальность в искусстве вообще — это значительность, грандиозность, масштабность образов, выражающих глобальное, эпохальное содержание. Образная монументальность может выражаться не только в монументальном искусстве, но и в любой другой разновидности художественного творчества [2, с. 184].

Важно учитывать, что в станковом произведении, черты монументальной формы дадут положительные результаты в том случае, если они отвечают внутренней монументальности образа. Существенно и то, что монументальность формы, не обязательна, для достижения монументальности содержания.

Для монументальной станковой работы обычно характерно крупномасштабность. Изображение кажется частью более широкого, целого и нередко имеет панорамный характер. Обычно это композиции крупнофигуральные с фризovým расположением фигур на первом плане.

Применение в станковом произведении приемов монументального искусства является закономерным стремлением к повышению роли художественного обобщения.

С подобной тенденцией мы сталкиваемся в 60-70-е годы в работах таких сибирских художников как Кобытев Е. С., Руйга Р. К., Шульжинский А. С.

Основным источником вдохновения художника-сибиряка, Рудольфа Крустиновича Руйги, стала природа Хакасии, Тувы, енисейских просторов («Брат океана. Енисей», 1963. Б., тушь, перо, кар., кисть. КХМ, «Скальные берега. Мана», 1987. цв. б. смешанная техника. КХМ).

Техника его работ (рисунок карандашом или пером и тушью) требовала особой твердости руки, упорства, последовательности, точности. Для его творчества характерны: конструктивность компози-

ционных построений, точная выверенность каждой линии, методичная скрупулезность мельчайшего штриха.

Композиции в листах Р. Руйги статичны только своим фронтальным разворотам, напряженность же линейных ритмов открывает удивительную живость восприятия природы. Главная точка характерно для художника мотива — панорамный, мощный пейзажный образ.

Уже к середине 50-х годов мастер создал самобытную графическую манеру карандашной графики. Его монохромные серебристые листы в их тональных переходах, в сложных взаимоотношениях различных по силе пятен, созданных разнонаправленными штрихами, кажутся по-настоящему живописными.

Художника привлекают места, где разворачиваются большие стройки. Вот его маршруты: строительство дороги Абакан — Тайшет, Красноярская ГЭС, Подкаменная Тунгуска, Саяны, Тува, Хакасия.

В своих графических сериях о Сибири Руйга создает работы, которые рождают чувство величия и мощи.

В своем творчестве Руйга поднимает, увеличивает реальный мотив до уровня масштабной работы.

Графике Рудольфа Руйги свойственно с одной стороны тонкая лиричность, а с другой стороны — черты мощной, смелой героичности.

Художник детально, подробно рисует любимые места. Каждый элемент «живет» в грандиозной цельности.

В своих пейзажах график поднял рисунок пером от намека, наброска, эскиза до удивительной для этой техники «завершенности».

Панорамные виды Манских скал, Столбов, хребтов Саянских Ергаков характерны монументальностью.

Особое развитие в 60-е годы получили тенденцию лиризации и интеллектуализации искусства. С развитием этих тенденций происходит повышение роли субъективного начала в искусстве.

В произведениях искусства запечатлеваются все грани духовного облика создателей и они затрагивают все стороны внутреннего мира, воспринимающих их людей. В произведении искусства слито в единое целое — представление и переживание, чувственный образ и фантазия, эмоции и мысль, воспоминание и мечта. Та или другая грань этой целостной системы может доминировать.

Этот тип художественной образности в 60-е года было принято называть лирико-интеллектуальным, или «поэтическим».

В образах «поэтических», сохраняя свое объективное значение, изображение представляет в потоке переживания, в контексте мысли, в системе ассоциаций, которые акцентируются и выступают на первый план.

Лирико-интеллектуальный образ — это скорее образ-размышление, образ-воспоминание, образ-мечта и т. д.

В реалистическом искусстве усиление творческого начала означает не отказ от объекта и его произвольную деформацию, а повышение роли чувства и мысли в предметном изображении, его идейную заостренность.

В работах лирико — интеллектуальных, где силен элемент размышления, содержание поднимается до уровня философской концепции.

Изображение, в реалистическом искусстве, прежде всего — воспроизведение объективного мира в его непосредственно видимом облике. Субъективное же начало в реалистичном искусстве выступает как индивидуальное — личностный способ постижения объективного мира. Подлинное же искусство всегда опирается на единство объективного и субъективного в отображении мира.

В реалистическом искусстве задача художника не самовыражение, а отражение объективного мира, хотя отражение всегда сопровождается самовыражением. Поэтому главное в реалистическом искусстве — осмысленное и наполненное чувством изображение предмета.

«Поэтический» строй, появившийся в 60-е годы в работах сибирских художников, таких как Гладунов М. Ф., Краснов Г. С.; Лекаренко А. П., Овчинников И. А., Туров С. Ф., Шепелевич Е. А. продолжает развиваться в 70-80-е годы в творчестве Бирюкова М. М., Павлюченкова В. В., Попп А. А., также это представление было выражено в 90-е годы в произведениях Тимохова С. В.

Мастером сложнейшей графической техники офорта был Михаил Федорович Гладунов.

В 1957 году первый раз в жизни художник взял в руки офортную иглу и сразу же был потрясен необыкновенными возможностями этой техники.

Для работ мастера характерно: бесконечные тоновые переходы, серебристая четкость и лирическое звучание листа, восприятие цвета в его черно-белых гравюрах.

Главной темой большинства офортных листов Михаила Гладунова является пейзаж. («Алейская степь», смешанная техника. КХМ). Пейзажи, созданные художником, разнообразны — в одних работах преобладает натурность, созерцательность, в других — обобщенность, взволнованность, романтическая приподнятость. Художник удивительно тонко чувствовал меру общего и частного, при скрупулезно изображенных мельчайших деталях, что свидетельствует об остром взгляде рисовальщика, сохраняется единство всей композиции, ее цельное впечатление.

Офорты Gladунова подобны монохромной живописи. В них тонко и удивительно точно переданы все тональные нюансы пейзажа, его пространственная глубина. На небольших по размеру листах мастер смог показать большой и удивительный мир.

За счет такого большого количества градаций, за счет разной фактуры штриха возникает богатство формы и живописный эффект.

Развитие в искусстве 60-х гг. иносказательной, метафорической образности закономерно, порождено стремлением избежать простой фиксации фактов и воплотить большие обобщения.

В 60-е гг. под метафоричностью стали подразумевать все виды иносказательности, отличные от прямого изображения, то есть символику, аллегоричность, ассоциативные сравнения и т. д.

Метафоричность состоит главным образом из переключения значения образа из прямого в переносное.

Всякому искусству свойственна ассоциативность, так как нами что то домысливается, на основе реальных связей предметов и жизненного опыта, при восприятии произведения. У зрителей ассоциации различны, но они как бы продолжают и расширяют изображение.

Метафорическая образность, где ассоциации вводят в изображения подтекст, второй план, передающий изображению переносный смысл, превращают его в форму иносказания.

В произведениях метафорического плана с события и действия акцент переносится на переживание, состояние и т. д.

Метафорическая образность часто является способом углубить идею произведения, усилить его философское звучание.

Иносказательность, метафоричность может не иметь фантастического характера, может быть связаны с иными, символично-поэтическими формами, но она не противоположна отражению жизненной правды.

Творчество художников тяготеющих к метафорической образности «укладывается» в социалистический реализм, как воплощение многообразия нашего искусства. Может быть в одной работе объединение реального изображения и символических деталей.

Такое состояние метафоричности можно увидеть в произведениях сибирских художников 60-х годов, таких как Краснов Г. С., Свалов В. Н., Тодыков В. А., 70-х годов — Барткевич В. П., Морозов С. Н., Фуфачев В. И., 80-х годов — Белоусов В. А., Паштов Г. С., Рыбаков Н. И., Смирнов С. В., 90-х — Белова Т. Г., Казакова О. В., Полякова С. А., Суриков А. В.

Владимир Алексеевич Белоусов сталкивает предельно контрастные цвета и формы, добываясь гармонии между ними, создавая единство несоединимого.

Эксперименты с художественной формой составляют задачу многих работ. Художник изучает способы организации пространства в плоском листе бумаги, рисование в этом пространстве, примирения согласия и диссонанса, серьезности и иронии. И как через цвет и пространство передать непередаваемые словом и жестом состояния человека («Сады», 1993. цв. литография. КХМ). Исследование художественных возможностей материала и отработка техники не менее важны, чем содержательный аспект.

Художника волнует один комплекс проблем: одухотворение пластического элемента. Первый путь — поэтизация. Другой подход — через знаковые вещи постараться проникнуть в духовную область, закрытую, и отсюда отстраненный язык.

Уточненные нюансы цвета и тона, переплетения штрихов, линий, плоскостей создают на поле листа сложные пространственные композиции, совмещающие глубинные интенции переживаний человека и рациональность мышления. Владимир Белоусов — художник основательный и многогранный, для него характерно повышенное внимание к серьезной содержательности художественной формы, к духовному началу.

Остановимся теперь на тенденции усиления декоративности. Для произведений характерно относительно самостоятельное, эмоциональное использование ритма.

Декоративность работы может быть следствием развития не только орнаментальных, но и экспрессивных тенденций. В искусстве декоративность способна расширить границы и возможности произведения, обогатить его выразительные средства.

В работах этой тенденции художник стремится акцентировать эмоциональную роль цвета. Может быть заметно доминирование какого-либо цвета, столкновение цветов.

Декоративность может появляться по разным причинам, с появлением метафорической образности, с воплощением в произведении особенностей народно-декоративного искусства, с влиянием настенных росписей и как стремление к усилению эмоциональности цвета.

Стремление к декоративной тенденции мы видим у таких сибирских художников 60-70-х годов как, Мешков В. И., Поздеев А. Г., 80-х годов — Рогачев В. И., 90-х — Мурина Н. В., Шаламова Е. В.

Творчество Владимира Ильича Мешкова поражает многообразием тем, к которым обращается художник. Здесь и зарисовки с натуры и композиции из жизни и быта северных народностей. Во многих рисунках Мешков создает характерные северные пейзажи («Снежный

человек», 1968. Линогравюра. КХМ, «В горах Быранга», 1979-1980. цв. линогравюра. КХМ, «На свидание», 1980. цв. линогравюра. КХМ).

Мастер всегда оставался верным технике гравирования на линолеуме.

Важное качество, характерное для гравюр Мешкова вообще — это лаконичность сюжета и какая-то недосказанность. Линии употреблены только для контура. Но они становятся мягкими и гибкими, как бы скользят, очерчивая форму. Большое значение придает художник синтезу линии и тона. Главную роль в гравюре играет объем, пространство, глубина, композиционная законченность.

Выразительность образов его работ обязана четкому рисунку, прекрасно найденному силуэту и всегда содержательному цветовому решению.

Сильной стороной творчества художника является то, что он умеет через состояние природы показать чувства и настроения своих героев, которые зримо и незримо всегда присутствуют в его пейзажных работах.

Самобытность языка и постоянная изобретательность в технике позволяют Мешкову достигать в оттисках цветной линогравюры несвойственного данному виду эстампов богатства тона, подлинной выразительности штриха.

Среди различных тенденций все же преобладает прямое изображение действительности — изображение жизни в формах самой жизни.

В 60-е гг. наличие психологизма в произведении может включать в себя социальные обобщения большого масштаба, сочетаться с публицистичностью. На работы этой тенденции прослеживается влияние приемов кино: фрагментность изображения, кадровость композиции, крупноплановость, «срезанность» изображения рамой. Сложность, многоплановость переживаний требует приближенности к зрителю, то есть крупноформативную композицию.

Художники как бы исследуют, изучают жизнь, пробуют различные художественные средства, для того чтобы выразить сущность эпохи и передать ее закономерности.

К работам прямого изображения относятся произведения таких сибирских художников 60—70-х годов как: Еселевич Я. С., Шепелевич Е. А., 80-х годов — Молчанов Б. Н., Песегов В. А., Сорокин А. В., 90-х — Баранова О. Н.

В творческом наследии Евгения Александровича Шепелевича — монументальные, панорамные зарисовки, индустриальные пейзажи, органично сочетающиеся с камерными портретами строителей Красноярской ГЭС.

Суровая сибирская природа, труд строителей — стали главными темами в творчестве Е. Шепелевича («Портрет сварщика», 1965. офорт. КИЦ, «Вечерняя КГЭС, 1984. офорт. КИЦ»). Он создает серии портретов строителей и индустриальных пейзажей.

В работах художника человек редко выступает крупным первым планом, но во всех его листах присутствует человек, его беспокойные дела, творения рук его гармонично вписаны в величественную природу Сибири.

Работы Евгения Шепелевича динамичны в сюжетно-композиционных завязках, трепетны в технике исполнения. Его станковые листы — офорты, резерважи, лаки, акватинты, воспринимаются как взволнованные и уверенные натурные рисунки, отмечены неповторимой свежестью репортажа.

Мастер легко оперирует техникой офорта в самых разных случаях. Это техника в равной степени передает в его работах характер человека, и жесткость металлических конструкций, и состояние природы, а разнообразие приемов позволяет каждый раз делать крутые акценты.

Таким образом, появившиеся в советских станковых произведениях 50—60-х годов различные художественные тенденции продолжают свое дальнейшее развитие в сибирской графике до конца 20 века.

Сокращения:

Б. — бумага

Кар. — карандаш

КИЦ — Культурно-исторический центр

КХМ — Красноярский художественный музей им. В. И. Сурикова

Список литературы:

1. Баранов М. Художник В. И. Мешков — Красноярск, 1959.
2. Ванслов В. О станковом искусстве и его судьбах — М., 1972.
3. Зеленов В. Каталог. Сальников Н. С. — Красноярск, 1973.
4. Каменский А. Романтический монтаж — М., 1989
5. Лапшин В. Перспективы роста // Десять зональных выставок — Л., 1967
6. Ракова В. Жизнь. Творчество. Руйга Р. — Красноярск, 2003
7. Ряннель Т. Каталог. Шепелевич Е. — Красноярск.
8. Тригалева Н. Искусство как духовный путь // Палитра 2000—2001. Красноярск, 2001

**ТЕМА ЛЮБВИ В «БОЖЕСТВЕННОЙ КОМЕДИИ»
ДАНТЕ АЛИГЬЕРИ
(ИЛЛЮСТРАЦИИ У. БЛЕЙКА И Г. ДОРЕ)**

Левахина Майя Юрьевна

*магистрант Владимирского государственного университета имени
Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых,
г. Владимир*

E-mail: maj5767@yandex.ru

Жарнова Валентина Ильинична

*доцент кафедры истории и теории культуры Владимирского
государственного университета имени Александра Григорьевича и
Николая Григорьевича Столетовых, г. Владимир*

E-mail: vzharnova@gmail.com

«Божественная Комедия» для всех поколений стала действительно «божественной книгой»: в ней проявилось глубокое постижение автором человеческих мыслей и чувств. Это объясняется тем, что Данте отличался особым типом видения мира и человеческой души. Поэтому не случайно на протяжении многих столетий интерес к его личности и его творению не теряет своей актуальности.

Ряд исследователей считает, что Данте пишет «книгу памяти», в которую входят воспоминания автора, непосредственно связанные с Беатриче, предметом его воздыханий. По строкам из «Божественной Комедии» мы можем судить, насколько сильно к ней было чувство поэта:

В своих очах Любовь она хранит;
Блаженно все, на что она взирает;
Идет она — к ней всякий поспешает;
Приветит ли — в нем сердце задрожит. [3, Сонет XI]

Другие исследователи сравнивают любовь Данте с двумя стихиями — «огнем» и «льдом». «Любовь Данте трогательна в своей свежести и наивности, и вместе с тем, в ней чувствуется веяние сурового и внимательного к себе духа, рука художника, думающего сразу о многом, переживающего сложнейшие драмы сердца. Душа молодого Данте излучает особенное тепло и свет, всякий, кто вдохнул в себя аромат интенсивной и страстной любви, разлитой в «Божественной Комедии» не может остаться равнодушным» [2, с. 12].

Среди тех, кто не остался равнодушен к тексту «Комедии», стали художники. Среди них — Гюстав Доре и Уильям Блейк. Их трактовки

порой шли вразрез с текстом, изображая те моменты, которых не было в «Комедии», но которые, возможно, предполагались автором. Нужно отдать должное их художественному мастерству, благодаря которому они выступили творцами особой художественно-образной картины мира «Божественной комедии».

К работе над иллюстрированием поэмы Уильям Блейк приступил в 1825 году, незадолго до смерти. Полный цикл иллюстраций он предполагал сделать очень большим, но успел выполнить только часть акварельных эскизов и 7 гравюр. Рассмотрим некоторые из них. (Рис. 1).



Рисунок 1. У. Блейк (АД, Песнь V, Круг второй «Сладострастники»)

Образ любви передавался художником как нечто, разлитое в красочной стихии, а сила любви в его работе слилась с природным началом, рождающимся в самой гуще багрово-красного «течения» красок. Почему Уильям Блейк использует именно такой прием: изображения любви как стихии, стоящей выше воли самого человека? На этот вопрос мы можем ответить так: взаимодействие между персонажами поэмы, по мысли художника, подчинялось силе судьбы, намного превосходящей человеческую волю и желания.

Достаточно посмотреть на другую работу (рис. 2), чтобы понять, насколько было глубоко прочтение художником произведения Данте. Мощь рождающейся человеческой плоти, равной по силе лишь ранним рельефам Микеланджело, передает художник в переплетении человеческих и змеиных тел. Это картина вечно длящегося грехопадения.



Рисунок 2. У. Блейк
(АД, *Круг седьмой, Песнь XXIV «Насильники над божеством»*)

Анализируя рисунки Уильяма Блейка к поэме Данте, мы ясно видим, что мастеру удалось достичь высокого уровня самовыражения, удалось выйти за обычные условные рамки понимания любви. Необходимо отметить, что его иллюстрации к поэме явились настоящим вызовом к исходному тексту. Например, образ «темного леса», с точки зрения самого Данте, — это и аллегория обстоятельств жизни, и политическая ситуация в Италии того времени. У Блейка же образ леса раскрывает смысла бытия, а также личную жизненную драму.

Другой художник, Гюстав Доре, обладающий талантом гравера, умением высококлассно воспроизводить реальные формы и передавать динамику движения героев, смог наиболее точно воссоздать строки великого Данте. Его работам свойственны глубокий реализм и тонкая прорисовка отдельных деталей природы, одежд, лиц героев. Им была проведена колоссальная работа в воспроизведении сюжетной линии «Комедии».

Им были выполнены гравюры к каждой отдельной главе и даже порой к построчному сюжету. Их настолько много, что сложив их по порядку текстового содержания, перелистывая одну за другой иллюстрацию, изображающую тот или иной сюжет (причем неотделимый от предыдущего), мы можем получить своего рода изображение в движении, то, что в современном кинематографе представлено кинолентой. Гюставу Доре было присуща совершенно другая манера изображения

реального и вымышленного, обыденного и замысловатого. В его эмоционально тонких работах — попытка показать идею истинной любви.

К «Раю», последней части поэмы, художником были выполнены работы, наделенные эффектом визуализации любовного чувства (Рис. 3).



Рисунок 3. Г. Доре (Рай, Песнь XIX, Шестое небо «Справедливые»)

Это было не случайно сделано художником, так как сам Данте уже в третьей песне «Рая» пишет: «Как чистое, прозрачное стекло/ Иль ясных вод спокойное течение,/ Где дно от глаз неглубоко ушло/ Нам возвращают наше отраженье,/ Столь бледным, что жемчужину скорей/ На белизне чела отыщет зренье,/ — Такой увидел я чреду теней,/ Беседы ждавших; тут я обманулся, / Иначе, чем влюбившийся в ручей» [3, «Рай», песня III].

В этой главе центральное место занимают парящие ангелы, несущие «божественный свет». Самих героев художник расположил на воздушно-белых облаках, что, в свою очередь, прочитывается зрителем как возвышенное любовное парение. Художник использовал элементы яркого свечения в своих работах, а также попарного соединения фигур влюбленных (Рис. 4).



Рисунок 4. Г. Доре (Рай, песнь III, Первое небо «Нарушители обета»)

В одной из иллюстраций к поэме можно увидеть парящих ангелов, фигуры которых, в результате, напоминают очертания сердца (Рис. 5).



Рисунок 5. Г. Доре (Рай, Песнь XXI, Седьмое небо «Созерцатели»)

Изучая текст «Комедии», мы можем увидеть, насколько сильно в нем переплелись аллегория и мораль, мистика и любовь. Именно любовь, как важнейшая категория, организует текст произведения; слова, посвященные любви, нельзя вырвать из текста поэмы, они написаны автором под воздействием сильного чувства. «Божественность», представленная в поэме, включает в себе «образ и подобие», в соответствии с которым сотворен человек и которые образуют его идеальную суть [1, с. 17].

Список литературы:

1. Голенищев-Кутузов И. Н. Данте в советской культуре // Голенищев-Кутузов И. Н. Творчество Данте и мировая культура. — М., 1971.
2. Голенищев-Кутузов И. Н. Жизнь замечательных людей. — М.: 1967.
3. Данте А. Божественная Комедия. — М.: 1982.

ТРАДИЦИИ ИЗОБРАЖЕНИЯ ВРЕМЕНИ ОТ ИСКУССТВА АНТИЧНОСТИ К НОВОМУ ВРЕМЕНИ

Тюрикова Юлия Михайловна

*аспирант, Московский государственный академический
художественный институт им. В. И. Сурикова, г. Москва
E-mail: fii-rhea@mail.ru*

Ценность календарного материала, как самого исчисления, так и его разнообразного изображения в памятниках искусства состоит в том, что он является одним из значимых способов освоения и структурирования окружающего мира, и его исследование «позволяет реконструировать картину мира в ее наиболее архаичных аспектах» [9, с. 3].

История объективации временных представлений восходит к глубокой древности, выраженная в названиях временных периодов и знаках Зодиака. Развиваясь и обогащаясь с течением времени, традиция визуального воплощения календарных циклов насчитывает тысячелетия истории, даже если считать с месопотамских изображений Зодиака до литографий А. Мухи.

Цель данной статьи — обозрение истории изображений временных циклов в живописи, графике, скульптуре преимущественно западноевропейской традиции.

Изображения календаря отражают архаическое представление о пространстве/времени как о вращении по кругу, восходящее к сезонным и астрономическим циклам. Суточное годовое и круговое движение Солнца «соединяет цикличность времени с цикличностью пространства» [9, с. 4]. Эта идея связана в мифологическом сознании с представлениями о Космосе как о целостной, упорядоченной и организованной в соответствии с определенным принципом вселенной.

Архаическое мышление представляет время в противоположности эмпирического («профанного») и мифологического времени. Мифологическое (мифическое) время — сложная совокупность временных представлений, связанных с формированием и развитием мифологического образа мышления и мировосприятия. Время мифическое в мифологии «начальное», «раннее», «первое» время, «правремя», предшествующее эмпирическому (историческому) «профанному» времени (переводится с французского как мирское). Именно мифическое, это время, в которое демиургами и культурными героями было создано нынешнее состояние мира, и именно события мифического времени становятся прообразом действий календарного цикла.

Мифическая модель времени как дихотомия «начальное время/эмпирическое время» имеет линейный характер, но эта модель постепенно дополняется другой, перерастает в иную — циклическую модель времени. В развитых мифологиях, представляющих вселенную как арену не прекращающейся борьбы хаоса и космоса, наряду с образом начального времени мифа возникает образ конечных времён гибели мира, подлежащего или не подлежащего затем циклическому обновлению [10, с. 254].

Что касается «профанного» времени, то циклизация его — в виде повторяющихся периодов — восходит к глубокой древности. Так, история зодиакального цикла насчитывает более 2000 лет. Древние римляне и этруски вели счет дням «восьмидневками», но уже у Иосифа Флавия (37 — ок. 100 г. н.э.) упоминается, что все города и народы меряют время семидневной неделей. По мнению специалистов, происхождение 7-дневных циклов — древневавилонское, по-видимому, связанное с изменением фаз луны, а также с количеством видимых планет. К этому же периоду восходят и названия дней недели, связанные с именами планет и богов, которые затем перебрали в римский и многие европейские языки [5, с. 40—41]. Кроме циклов часов суток, дней недели месяцев и Зодиака, история знает немало более глобальных циклов: римские люстры (5 лет) и индикты (15 лет), солнечные (28 лет) и лунные (19 лет) циклы, а также и более крупные — эпохи, как Великий год египтян, или период Сириуса — 1460 лет.

Календарные и временные циклы в искусстве уже с древности становятся универсальными символами рождения, роста, смерти и возрождения.

Что касается философского осмысления времени, то в этом направлении значительные достижения существовали уже в античной мысли. Первые формулировки парадоксов времени принадлежат Зенону Элейскому, а Платон противопоставляет время вечности как категорию сотворенную — миру идей, прообразу. Аристотель ставит вопрос о соотношении времени и движения, осмысливает время как космическую категорию.

Календари античности строились на разнообразном сочетании циклического движения солнца, луны и звезд. Луна была важным объектом почитания в греческих календарных праздниках, а также ее цикл стал основой для римского деления года на месяцы [16]. А. Д. Пантелеев указывает, что луна была единственным «астрологическим» божеством, культ которой был известен в архаичной Греции, что же касается астрологии как таковой, то во времена Платона, Аристотеля и Теофраста она известна скорее как иноземный — египетский, халдейский — обычай [13].

После слабой упорядоченности календарного цикла в течение античной эпохи поворотным стало открытие Метона, выведшего в 432 г. до н.э. соотношение тропического года с синодическим месяцем, а также рассчитавшего смену годичных восходов и заходов звезд с изменением фаз луны в 19-летнем цикле. Его расчеты легли в основу парапегм, однако впоследствии афинская хронология оставалась крайне неупорядоченной [5, с. 131—132]

Парапегма, астрономическая таблица с изображением неба, восхода и захода светил, с обозначением времен года, стала одной из первых разновидностей визуальных календарей, в которых таблица сопровождалась изображениями [17]. В римской парапегме III—IV в., в частности, кольцевое изображение годичного цикла разделено на 12 секторов, в которых схематично изображены знаки Зодиака, а наверху грубо вырезаны в камне боги-покровители семи дней недели. В Эквадоре обнаружена каменная пластина, представляющая схожее по устройству изображение календарных циклов.

Характеристика календарных циклов через соответствующие им виды полевых работ восходит к античности. Первичной формой счисления времени у древних римлян служил аграрный год, непосредственно связанный с циклом полевых работ. В ранние периоды римской истории этот аграрный год начинался с марта; он состоял из 10 месяцев, носивших привычные для нас названия, кроме 5-го и 6-го месяцев

(лат. *quintilis* от *quintus* — пятый и *sextilis* от *sextus* — шестой). Около 700 до н. э. число месяцев было увеличено двумя, вставленными перед мартом (январь и февраль).

Юлианская реформа календаря в 46 г. стала основой для формирования единого летоисчисления будущей Европы, и реформа папы Григория XIII (1582) также служила унификации годичного цикла, сведению юлианского календаря с лунно-солнечным календарем определения пасхи.

Однако важнейшей и наиболее влиятельной в европейской истории культуры стала месопотамская традиция зодиакального круга. Несмотря на существовавшую изобразительную традицию — символы Зодиака встречались на межевых камнях (кудурру) касситского периода, на ассирийских и селевкидских печатях, в табличках, — до нас не дошло ни одного памятника, где бы изображены были все 12 созвездий Месопотамии [8]. Месопотамский «Наемник»/ «Баран» (Овен) может изображаться в виде оборачивающегося барана [23, с. 282—283]; «Звезды»/ «Небесный бык» (Телец) — в виде лежащего или скачущего быка; «Большие Близнецы» — в виде двух мужских фигур, стоящих или идущих друг за другом; каждый держит в своей руке какой-то инструмент. Изображения «Рака» («Краба») и равноплечих «Весов» появляются только в селевкидский период. Известны множественные изображения зодиакального «Льва» — гордо напружинившегося, с поднятым хвостом; для «Колоса»/ «Борозды» (Дева) были характерны изображения стоящей женской фигуры с колосом в руках или просто колос. Астральный «Скорпион» — среди древнейших изображений; он изображался уже на кудурру касситского периода (вторая половина II тыс. до н.э.) [6]. Месопотамский «Пабилсаг» (Стрелец) — скачущий крылатый кентавр, стреляющий из лука и имеющий два хвоста — скорпиона и лошади; он с выраженных penisом, имеет часто когти на задних ногах, а из-за его плеч выглядывает голова льва или дракона [23, с. 285—286]. «Коза-Рыба» (Козерог) изображалась как лежащая коза с рыбьим хвостом, «Великий» (Водолей) — как мужская фигуры с кувшином у плеч или груди, из которого вытекают два потока; «Хвосты» (Рыбы) — птица и рыба, хвосты которых перевязаны V-образной лентой. Очевидно, что именно к месопотамским изображениям восходит изобразительная традиция греческого, а затем и европейского Зодиака. Отличительной чертой греческого Зодиака до II—I в. до н.э. было то, что он включал только 11 созвездий: период Весов назывался периодом Клешни, части Скорпиона [8].

В это время сложилась иконография Зодиака, в основных чертах остающаяся неизменной на протяжении последующих веков.

Овен изображался как бегущий или лежащий баран, который оборачивается головой на восток; Телец — в виде полной или половинной фигуры быка; Близнецы — две стоящие обнаженные обнявшиеся мужские или детские фигуры (иногда с арфой); изображались со спины или вполоборота сбоку, иногда «валетом» — голова одного там, где ноги другого [15]. Рак изображался в виде рака или краба, обращенного на восток, с клешнями и четырьмя парами ног; Лев — как идущий или приготовившийся к прыжку лев, обращенный на запад. Фигура девы существенно менялась с течением времени [12]; в окончательном варианте это женская фигура в длинном одеянии с крыльями, вытянутая вдоль эклиптики головой ко льву; в левой руке на уровне колена держит колос. Весы, самое молодое зодиакальное созвездие, введенное позднее других, изображалось в разных вариантах: в виде равноплечих весов с чашами в клешнях Скорпиона; стоящей мужской фигуры, держащей в руках весы; как просто весы или весы на алтаре с изображенной рядом мужской (или женской) фигурой. Скорпион, с клешнями и членистым хвостом с жалом на конце, был обращен на запад. Стрелец — стреляющий из лука кентавр, как правило, обнаженный, обращенный на запад. Козерог — лежащая коза, обращенная на запад, задняя часть которой переходит в рыбий хвост, часто закрученный в узел. Водолей — обнаженная или одетая мужская фигура с кувшином в руке, из которого изливается поток воды, доходивший до рта созвездия Южная Рыба. Рыбы — две рыбы, северная и южная, хвосты которых связаны лентами [8].

Самое раннее из сохранившихся до наших дней полных воспроизведений Зодиака в античной культуре относится ко II в. н.э.: это «глобус Фарнезе» — рельефные изображения олицетворений созвездий на звездном глобусе, который поддерживает Атлас.

Важнейшим документом, представляющим летоисчисление в античном Риме, стал «Хронограф 354 г.», сохранившийся только в копиях [17, с. 245]. В нем были представлены как олицетворения месяцев, так и знаки зодиака. В этом памятнике каждому месяцу отведено две страницы. Первую из них занимает изображение месяца, представленное одиночной фигурой, запечатленной в каком-либо роде деятельности, с атрибутами месяца. Другая страница занята текстом: здесь описываются праздники данного месяца. Четверостишия и двустишия, сопровождающие изображения, тесно связаны с ним [18, с. 251]. Три важнейшие изобразительные темы — языческие ритуалы, народные праздники и сезонные занятия.

Исследование способов изображения времени и его течения в средневековом искусстве невозможно без представления о своеобраз-

зии восприятия времени в мышлении средневекового человека. Эта тема достаточно полно освещена как в зарубежной (21, 22), так и в отечественной научной литературе (2, 3, 4). Вместе с тем, как справедливо замечает М. Л. Шуб, исследовательский интерес в современной ситуации представляет не изучение восприятия времени в Средние века как такового, но «анализ восприятия времени в его проекции на сферу искусства, которое в образной форме способно воплощать в себе важнейшие мировоззренческие доминанты эпохи» [14, с. 124].

Для Средних веков характерно восходящее к Августину соотношение времени как способа бытия твари с вечностью как атрибутом божественного бытия [1]. Время, кроме того, определялось вплоть до Нового времени не как абстрактная длительность, но в его соотношении с некоторым конкретным содержанием, всякий раз специфическим, определенным; «эти понятия выражали не линейное направление времени (из прошлого через настоящее в будущее), а, скорее, круговращение его» [3, с. 102].

Центральными образами времени, отраженными в средневековом искусстве, были совокупности обозначений движения земного круговорота сезонов — «труды месяцев», отражавшие сельские и домашние хозяйственные заботы, — и круговорота светил в изображениях знаков Зодиака.

Большинство скульптурных циклов «трудов месяцев», особенно сконцентрированных в архивольтах церковных порталов, либо сопровождаются, либо содержат в себе астрологические символы [24]. Как правило, знаки Зодиака выполняют рядом с «трудом месяцев» — такие изображения есть уже в некоторых мозаичных «календарях» каролингских крипт [20, с. 137]. Эти временные циклы в совокупности изображений могут означать роль человека (земледедца) в божественном сотворении Вселенной.

Молитвенники XII и XIII веков, содержащие в себе эти календарные циклы, очень многочисленны [19, с. 69], что говорит, в частности, о силе изобразительной традиции.

Часословами, или часовниками, назывались широко распространенные в XIII—XVI веках в европейских странах рукописные книги. Они содержали тексты некоторых церковных служб (часов), календари и украшались миниатюрами. Часослов герцога Беррийского является одним из самых выдающихся памятников такого рода. Часослов был выполнен братьями Лимбург для Жана Французского, герцога Беррийского, известного государственного деятеля, мецената, страстного любителя и коллекционера произведений искусства.

Сформировавшаяся в античности и отточенная в средневековье традиция изображения знаков Зодиака параллельно «трудам месяцев» может считаться решением актуальной для традиционного мышления проблемы выбора между «мифологизирующей интерпретацией месячной последовательности и попыткой природно-хозяйственного и календарно-астрономического истолкования месяцев» [11, с. 147], в котором земная деятельность человека совершается перед лицом небесного мира и как бы включается в единый гармонический ритм природы в средневеково-христианском ее понимании.

Что касается развития темы Зодиака в искусстве XV—XVI вв., то здесь нужно упомянуть в первую очередь иллюстрации к астрономическим трактатам — например, североитальянскую рукопись Астрономии Гагина середины XV в., где изображения Зодиака приобретают натуралистическую красоту; карты неба, а также уникальный образец монументального изображения неба — Капрарольская фреска авторства неизвестного мастера на вилле Фарнезе в Капрароле (ок. 1575), где изображения Зодиака близки к античной традиции.

Кисти известного чешского живописца, одного из лидеров мирового модерна Альфонса Мухи (1860—1939) принадлежит еще один знаменитый календарь «Зодиак» (1896—1897), выполненный техникой цветной литографии для журнала «La Plume». В этом крупноформатном календаре Муха проявил богатую орнаментальную фантазию: знаки Зодиака окружают строгий профиль женщины, облаченной в королевский наряд. Центральная фигура и зодиакальный круг обрамлены декоративными элементами византийского, мавританского и скифского происхождения. «Зодиак» является одним из самых популярных произведений Мухи [7].

Краткий обзор воплощений календарных циклов в творчестве художников от Ренессанса до модерна показал тенденцию к символизации бывших аллегорий. Вместе с тем средневековая традиция, несомненно, служила точкой отталкивания и объектом творческого переосмысления для любого художника, обращавшегося к теме.

Список литературы:

1. Гайденок П. П. *Время* // *Философская энциклопедия* в 4-х томах. — М., 2001.
2. Гуревич А. Я. *Время* // *Словарь средневековой культуры* / Под ред. А. Я. Гуревича. — М.: РОСПЭН, 2003.
3. Гуревич А. Я. *Категории средневековой культуры*. — М.: Искусство, 1984. — 350 с.

4. Добиаш-Рождественская О. А. *OPPLETUM OPPIDUM EST SOLARIIS* (По вопросу о часах в раннем средневековье) // Добиаш-Рождественская О. А. *Культура западно-европейского средневековья*. — М.: Наука, 1987.
5. Климишин И. А. *Календарь и хронология*. — М.: Наука, 1985.
6. Кононенко Е. И. Изображения скорпиона в месопотамской глиптике III тыс. до н. э. // *Вестник Московского университета*. — 1997. — Сер. 8, № 2. — С. 88—101.
7. Кусак Д., Кадлечикова М. *Альфонс Муха*. — М.: Принтэкс, 2000.
8. Куртик Г. Е. О происхождении названий греческих созвездий. — *ВИЕТ* — 2002 — Т. 23., № 1. — С. 76—106.
9. Лушникова А. В. *Модель универсума древних календарей (на материале языков разных семей): автореферат дисс. ...доктора филол. наук*. — М., 2006.
10. *Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2-х томах*. — Т. 1.
11. *Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2-х томах*. — Т. 2.
12. *Небо, наука, поэзия / Пер. и комм. А. А. Россиуса. Вступ. ст. Г. М. Дашевского. Под ред. Н. А. Федорова и П. В. Щеглова*. — М., 1992.
13. *Пантелеев А. Д. Греческая астрономия и астрология*. — М., 2000.
14. Шуб М. Л. Специфика изучения времени на материалах средневекового искусства // *Вестник Челябинского государственного университета*. — 2009. — № 29 (167). *Философия. Социология. Культурология*. — Вып. 15.
15. Gundel H. G. *Zodiakos. Tierkreisbilder im Altertum*. — Mainz am Rein, 1992.
16. Hannah R. *Time in antiquity*. — Taylor & Francis, 2009.
17. Lehoux D. *Parapegmata or Astrology, Weather, and Calendars in the Ancient World*. — University of Toronto, 2000. — 247 p.
18. Levi B. *The Allegories of the Months in Classical Art* // *Art Bulletin*. — 1941. — № 23. Male E. *Religious Art in France: XIII century*. — P. 69.
19. Steer C. *The Season of Winter in Art and Literature from Roman North Africa to Medieval France*. — Univ. of Manitoba, 2000. — P. 137
20. *Time in the medieval world: occupations of the months and signs of the zodiac in the Index of Christian Art / Ed. C. Hourihane* — Princeton: Penn State Press, 2007. — 346 p
21. *Time in the medieval world / Ed. C. Humphrey, W. M. Ormrod/ Suffolk: St. Edmundsbury Press Ltd, 2001*. — 176 p.
22. Wallenfels R. *Zodiacal Signs among the Seal Impressions from Hellenistic Uruk* // *The Tablet and the Scroll. Near Eastern Studies in Honor of W. W. Hallo*. Ed. M. E. Cohen, D. C. Snell, D. B. Weisberg.
23. Webster J. C. *The Labors of the Months in Antique and Mediaeval Art to the End of the Twelfth Century*. — Princeton: Princeton University Press, 1938. — 185 p.

3.3. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

ТЕОРИИ СИНЕСТЕЗИЙНОГО ВОСПРИЯТИЯ ИСКУССТВА

Томашева Ангелина Аркадьевна

*БОУ ДОД Омской области «Экспериментальная детская музыкальная школа», заместитель директора по учебной работе; ГОУ «Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского», преподаватель, г. Омск
E-mail: panmedik@mail.ru*

При восприятии искусства у человека возникают метафоры чувственного восприятия, объединяющие различные сенсорные системы. В связи с этим, в психологии известно явление синестезии (от гр. *synaisthes's* — соощущение) — возникновение у человека ощущений не только в органе, на который воздействует раздражитель, но одновременно и в другом органе чувств [2, с. 530]. Однокоренные слова: эстет (гр. *aisthetes* — воспринимающий) — поклонник искусства, ценитель прекрасного [2, с. 697]; эстетический (гр. *aisthetikos*) — связанный с восприятием прекрасного в жизни и искусстве [2, с. 697]. Для понимания термина «синестезия» за основу можно взять корневую часть *syn* (гр) — объединение, совместное проявление: синергия (гр. *synnergeia* — содружество) — совместное действие каких-либо органов, физиологических систем [2, с. 530].

На протяжении всего XX века многих исследователей интересовал характер и разновидности интермодальных соединений. В научных кругах закрепилось одно из положений, что синестезия — явление скорее уникальное и присущее в разной степени только гениальным людям — композиторам, учёным, художникам, поэтам. Вот, например, как описывают свои ощущения некоторые известные личности — синестеты (люди, обладающие синестезией): И. Ф. Стравинский писал про музыкальные интервалы: «...октава — гладкая; септима — терпкая, грубо-острая, терпко-полая; секста — мягкая, бархатистая, сочная; квинта-водянистая, пустая, жёсткая...» [17, с. 290]; А. Эйнштейн высказывался о природе научных открытий: «Слова, так как они пишутся или произносятся, не играют какой-либо роли в моем механизме мышления. В качестве элементов мышления выступают более или менее ясные образы и знаки физических

реальностей. <...>У меня эти элементы зрительные и некоторого мышечного типа» [6, с. 25—26]. В течение XX века появлялись книги о людях, одарённых необычной способностью «видеть» мир, таких авторов, как М. Лонг [7], Л. Л. Сабанеева [9], М. Хаслера [20] и др.

В философском аспекте искусствоведения синестезийный подход пронизывает многие концепции. На ряду с натурфилософскими идеями, трактующими бинарность явлений «зрение-слух» лишь как оппозицию акустики и оптики (И. Кеплер, В. И. Вернадский, Ю. Ньюленд и др.), существуют концепции, в которых учитывается человеческий фактор. Например, П. А. Флоренский считал дихотомию «зрение — слух» основой восприятия. Философ исследовал энергетические свойства звука посредством слова: «слово — есть звуковая энергия, весьма тонко организованная, имеющая определенное и высоко дифференцированное строение» [12, с. 275]. То есть, с его точки зрения, искусство словесное, как и изобразительное, есть организация пространства. Един корень в восприятии слова или цвета, он затрагивает три слоя бытия того и другого: артикуляционно-звуковой, понятийный и идеальный (душа). Видение этих слоев дано каждому человеку, поэтому синестезия «слово-цвет» может возникнуть у любого. Так, путём философских размышлений, П. А. Флоренский предвосхищает психолингвистику и познает звук как некий неакустический феномен.

Действительно, данная синестезия возникает в восприятии людей чаще других, как показывает культурологический аспект искусствоведения. Доказательство тому — синкретическое искусство традиционных культур, когда любое изображение или просто цвет имели символические значения, выражаемые определенными словами. Н. В. Серов [11] описывал цветовое кодирование времени и пространства в искусстве традиционных культур, связывая цвета с религиозными канонами (зелёный — Осирис, фиолетовый — Вишну и т. д.) и с интеллектуальным естеством (белый — сознание, серый — подсознание, чёрный — бессознательность и т. д.). Имеются исследования данной тематики также у А. В. Вежбицкого и К. Роу. Символика цвета опирается на объективные особенности психики, на всевозможные ассоциации, нередко довольно простые: зелёное — весна, пробуждение, надежда; синее — небо, чистота; жёлтое — солнце и жизнь; красное — огонь и кровь; чёрное — темнота, страх, неясность, смерть. Световые и цветовые концепции восприятия связаны с определенными универсальными элементами человеческого опыта.

В принципе, бинарность «зрение-слух» в некоторых случаях трактовалась как «цветной слух». Не раз возникали описания этого

феномена, особенно распространенной синестезии «музыкальный тон — цвет», например, в работах А. Бине, О. Мессиана, содержащих много вопросов, нежели ответов. Как отмечали в совместной статье И. Л. Ванечкина и Б. М. Галеев, «цветным» слухом обладали многие композиторы и музыканты — Н. Римский-Корсаков, А. Скрябин, О. Мессиаан, К. Дебюсси, М. Равель, И. Вышнеградский и другие, однако их синестезии чисто индивидуальны. В любом случае, при анализе дихотомии «зрение-слух» выявлялись энергетические, архетипические, религиозные и интеллектуальные его составляющие. Так, «живописные» синестезии связывались с ассоциативной визуализацией более глубинного движения чувств и эмоций, происходящего в подсознании. Имеющийся в основе обыденный опыт цветного видения дополнялся мифологическими, религиозными и эстетическими воззрениями.

Следовательно, философский и культурологический аспекты искусствоведения помогают объяснить полимодальную природу многих творческих явлений в искусстве.

В течение XX века синестезийная парадигма постепенно входит в научный аппарат искусствоведения и проявляет себя в эстетическом аспекте данной науки. По мнению Б. Галеева, синестезия включает в себя: «а) поэтические тропы и стилистические фигуры, связанные с межчувственными переносами; б) цветовые и пространственные образы, вызываемые музыкой; в) взаимодействие между искусствами. Так, к литературной синестезии относят выражение типа «флейты звук зарево-голубой» (К. Бальмонт), к живописной — картины М. К. Чюрлениса и В. Кандинского, к музыкальной — произведения К. Дебюсси и Н. Римского-Корсакова, и т. п., подразумевая при этом существование особых «синестетических» жанров (программная музыка, музыкальная живопись) и видов искусства (светомузыка, синестетический фильм)» [3, с. 200]. Наши соотечественники в разработке вопросов светомузыкального синтеза ничуть не уступают зарубежным коллегам, например, С. Бэрн-Коену и Дж. Харрисону [16] и другим, со статьями которых можно познакомиться, просмотрев, например, американские журналы «Леонардо» [19] и «Американский психологический журнал» [15], или немецкое издание «Музыка и цвет», 2000 [18].

Во-первых, с помощью анализа полимодального взаимодействия исследователями определяется своеобразие эстетической ценности многих произведений, начиная с конца XIX века и до наших дней. Так, Б. М. Галеев и И. Л. Ванечкина анализировали лучшие образцы их интерпретации: например, постановку «Прометея» А. Скрябина и «Счастливой руки» А. Шёнберга [10]; оперу Б. Бартока «Замок герцога

Синяя Борода», включающая световую сценографию, и «Аллилуйя» С. Губайдулиной [14] и другие. Во-вторых, проявления межчувственных синтезов влияют на принципы классификации искусств в работах Б. М. Галеева, И. Иоффе, В. В. Кожина, где они прямо соотносятся с эволюцией выразительных средств. В-третьих, с помощью синестезии объясняется также такое явление культуры, как художественный синтез. Например, Н. П. Коляденко проводила параллели между музыкальными и литературными художественными формами. Анализировали стилистику метафоричной художественной речи А. А. Овсянников и Л. П. Прокофьева, изучая в литературном образе звуковые ипостаси (подражание, имитация звучанию) и незвуковые явления, например движения бестелесного образа (души, мысли), его рассеивание и собирание, сгущение и разреженность.

Следовательно, в эстетическом аспекте межчувственная интерпретация важна при анализе сравнительно поздно возникших синестезийных жанров, а также помогает при восприятии различных произведений искусства. Наиболее полно указанная проблема отражена в материалах международных научно-практических конференций «Прометей-2000», а также, «Светомузыка в театре и на экране», «Электроника, музыка, свет», проходивших в г. Казани с 1992 по 2000 годы.

Синестезия играет большую роль в психологической области искусствоведения. Например, по Р. Арнхейму [1, с. 6], все искусства визуальны, то есть, содержание любого искусства формирует, прежде всего, зрительные образы. Например, в музыке процедура перевыражения на подсознательном уровне, например, визуального в аудиальное или моторно-двигательное, является важным элементом в процессе создания и восприятия художественного образа на протяжении всего существования данного искусства. Изучив психические особенности межчувственных связей в музыкальном восприятии, Б. Галеев обобщает историческую роль синестезии. По мнению учёного, синестезия способствует восприятию музыки как своего рода движения «звукового тела» в воображаемом пространстве, которому определены координаты: глубина — фактура звучания, вертикаль — гармония, горизонталь — мелодика. Миру межчувственных представлений в музыке «присущи все основные параметры, которыми обладает мир реально видимых образов (пространство, движение, пластика, цвет)» [4, с. 53]. Однако все элементы подобной системы восприятия в истории музыкального искусства претерпевают изменения.

В музыкальной психологии говорится о синестезии как следствии хорошей музыкальности многих людей. Специальные музыкальные способности — интонационный слух и чувство ритма, если они актив-

ны в человеке от рождения, или развиты в процессе занятий, могут пробуждать естественные синестезии (связь с телесной моторикой, тактильными, пространственными и другими ощущениями). В большинстве проводившихся исследований музыкальной памяти, мышления и специальных музыкальных способностей Д. К. Кирнарской [5], Б. М. Теплова [12], а также, Х. Петца [21], С. Л. Рубинштейна [8], Дж. Слободы [22] и других есть упоминания о синестезии.

На наш взгляд, анализ искусствоведческой литературы позволил определить объективную роль синестезии в творческой деятельности человека. Она заключается в активизации и обострении восприятия и, в целом, помогает понять содержание произведений искусства, например, звуковую природу музыки.

Синестезия проявляется в эмоциональном состоянии человека, обусловленном воздействием внешних раздражителей — музыки, слова, цвета и т. д. Воспринимающие искусство люди входят в соответствующее эмоциональное состояние, что проявляется в вегетативных сдвигах. Подчеркнем, что суть слова «синестезия» в корне «син», обозначающем объединение, совместное проявление. Содержание «синестезия» в какой-то мере раскрывается термином «вибрация» (лат. — колебание, дрожание). Психическая активность находится в постоянном функционировании и состояние воспринимающего музыку человека колеблется от спокойно-умиротворенного до повышенного.

Например, причина возникновения синестезии «звук-цвет» объективная: классическая музыка обладает свойством выражать все параметры окружающего мира в визуальных формах и цвете. Не маловажную роль играет эмоциональная установка на восприятие звука и цвета.

Таким образом, синестезия не зависит от художественных способностей и талантности человека. Это чуткость и тонкость восприятия искусства, которую можно развить и это будет способствовать формированию важных качеств, характерных для грамотного ценителя прекрасного.

Список литературы:

1. Арнхейм Р. Визуальное мышление // Зрительные образы: феноменология и эксперимент. — Душанбе : ТГУ, 1973. — Ч. 3. — С. 6 — 79.
2. Булько А. Н. Большой словарь иностранных слов — М.: Мартин, 2004. — 704 с.
3. Ванечкина И. Л., Галеев Б. М. Синестезия // КорневиЩе, ОА: Книга неклассической эстетики / редкол.: В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская. — М.: РАН. Ин-т философии, 1999. — С. 200 — 202.

4. Галеев Б. М. Светомузыка в системе искусств : учеб. пособие — Казань: КГК, 1991. — 88 с.
5. Кирнарская Д. К. Музыкальные способности — М.: Таланты — XXI век, 2004. — 496с.
6. Кузнецов Б. А. Эйнштейн. Жизнь, смерть, бессмертие — М.: Наука, 1979. — 679 с.
7. Лонг М. За роялем с Дебюсси — М.: Музыка, 1978. — 231 с.
8. Рубинштейн С. Л. Человек и мир. Серия: Мастера психологии — СПб.: Питер-Юг, 2003. — 512 с.
9. Сабанеев Л. Л. Воспоминание о Скрябине ; послесл. и коммент. С. Грохотова. — М.: Классика — XXI, 2003. — 293 с.
10. Светомузыка в театре и на эстраде: тез. докл. науч.-практ. семинара, Казань, 4—6 апр. 1992 г. / Казанская академия искусств ; отв. ред. Б. М. Галеев [и др.]. — Казань : [б. и.], 1992. — 136 с.
11. Серов Н. В. Цвет культуры: психология, культурология, физиология — СПб. : Речь, 2004. — 672 с.
12. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей — М. — Л.: Изд-во Академии пед. наук РСФСР, 1947. — 335 с.
13. Флоренский П. А. Абсолютность пространственности // Свящ. Павел Флоренский : статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. — М.: Мысль, 2000. — С. 274 — 295.
14. Электроника, музыка, свет: мат. межд. конф., посв. 100-летию Л. Термена, Казань, 10—14 дек. 1996 г. — Казань: ФЭн, 1996. — 299 с.
15. American Journal of Psychology. — 1923. — v. 34. — 290 p.
16. Baron-Cohen S., Harrison J. Synaesthesia: classic and contemporary readings. — Oxford, 1997.
17. Edmonds E. M., Smith M. E. Phenomenological Description of Musical Intervals. American Journal of Psychology. 1923. v. 34. С. 290.
18. Musik und Kunst. Erfahrung — Deutung — Darstellung: ein Yesprech zwischen den Wissenschaften. — Mannheim, 2000.
19. Sinesthesia special project. — Leonardo. — 1998. — v. 31. — № 3. — 162 p.
20. Hassler, Marianne (1992) Creative musical behavior and sex hormones: Musical talent and spatial ability in the two sexes // Psychoneuroendocrinology. — 1992. — v. 17. — p. 55 — 70.
21. Petsche Hellmuth. Approaches to verbal, visual and musical creativity by EEG coherence analysis // International Journal of Psychophysiology. — 1996. — v. 24. — p. 145 — 159.
22. Sloboda J. The Musical Mind — Oxford University Pres, 1985.

СЕКЦИЯ 4.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

4.1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

МОДИФИКАЦИЯ ЦИТАТ И ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ КАК ПРИЕМ ИГРОВОЙ ПОЭТИКИ В РОМАНЕ САШИ СОКОЛОВА «ПАЛИСАНДРИЯ»

Романовская Ольга Евгеньевна

*канд. филол. наук, доцент кафедры литературы АГУ, г. Астрахань
E-mail: volga75sky@mail.ru*

Структурные особенности романов Саши Соколова обусловлены разработкой игровой поэтики, определяющим свойством которой является установление «целенаправленных игровых взаимоотношений с читателем» [3, с. 333]. Важная часть игровой поэтики — игровая стилистика. По мнению Л.Ф. Рахимкуловой, цель ее состоит в активизации читателя как участника коммуникативного процесса: «Языковая игра в игровом тексте призвана вовлечь читателя в его творческое изучение» [3, с. 334].

Исследователи прозы Саши Соколова, детально изучившие различные приемы игры с языком, видят в ней «не только проявление отрицания отжившей идеологии», но и средство «создания новых смыслов, новых ассоциативных связей между смыслами слов и новых образов» [2, с. 276].

Мы остановимся на особенностях употребления цитат и фразеологизмов, которые являются частым объектом языковой игры в романе Саши Соколова «Палисандрия». Они, будучи заимствованными из текстов других авторов и повседневно-бытовой речи, в тексте романа подвергаются структурно-семантическим преобразованиям.

Минимальным воздействием на цитату становится ее помещение в новый интонационно-смысловой контекст: «Тогда, заметавшись мыслью по древу, Хранитель вспомнил» [5, с. 14], «пахнуло стоячими нильскими болотами, древними поверьями, испарениями

нечистот» [5, с. 369], «и думается, мягкая кожа их вновь невольника чести ступни облечет» [5, с. 253], «серьги, знакомые мне со времен Очакова, покорения Крыма» [5, с. 230], «таящий в себе пренеприятнейшее известие» [5, с. 301], «образованщина несчастная» [5, с. 72], «Какая-то Вы, милостивый государь, тварь дрожащая» [5, с. 54]; «Грехотворение шло под лозунгом — «Все дозволено!» [5, с. 352].

Более утонченная игра с «чужим» словом продолжается в тех случаях, когда цитата изменена с помощью:

- усечения или наоборот расширения дополнительными элементами: «Еще чуть ли не сам я указывал, что при всем своем любопытстве, прислуга наша ленива, нелюбознательна, далека от лингвистики» [5, с. 52], «Перетерлось связующее звено, и распалась привычная связь времен» [5, с. 132], «рожденный ползать ...никогда не взовется» [5, с. 232];

- грамматических изменений: «Неприхотлив до смешного... До смешного сквозь слезы» [5; 82], «Оскорблю и унижу» [5; 39], «Я оглянулось окрест» [5; 349];

- создания неологизмов: «стриптизка визжала» [5; 98], «нам было задумчиво, светлопечально» [5, с. 156].

Имплицитно вводятся в текст романа и обыгрываются названия произведений русской и зарубежной литературы: «ведутся поиски утраченного времени» [5, с. 280], «Матрешка — это оптимистическая трагедия инкарнации, карм детотворения» [5, с. 309], «дворянского пожилого гнезда» [5, с. 39], «безответные детство и отрочество» [5, с. 119], «сыгравший заметную роль в воспитании, а позже в перевоспитании моих чувств» [5, с. 88], «мир филистеров и человек в футляре» [5, с. 279], «лепечут друг другу стихи о Прекрасной Даме» [5, с. 225], «Стоит Лето Господне две тысячи тридцать шестое» [5, с. 208], «Человеческая комедия, выполненная из обыкновенной российской липы» [5, с. 300], «Годо не приходит» [5, с. 179], «Едешь ли Тропиком Козерога ли, Рака» [5, с. 365].

В силу того, что заимствования старательно замаскированы, границы между «чужим» словом и речью Палисандра размыты. Понятие индивидуального авторства для героя оказывается не более чем общепринятой условностью, поэтому «чужое» слово формально в речи Палисандра не выделено. Цитируя строки А. Пушкина, он утверждает: «еще чуть ли не сам я указывал». Палисандр открыто манифестирует идею смерти автора. Рассказчик представлен как скриптор, художественная функция которого описана Р. Бартом: «Скриптор, пришедший на смену Автору, несет в себе не страсти, настроения, чувства или впечатления, а только такой необъятный словарь, из которого он черпает

свое письмо, не знающее остановки» [1, с. 338]. Частое возникновение у героя состояний «дежа вю» объясняется его пребыванием в пространстве чужих текстов, в пространстве того, что «уже было» написано. Чужое почти полностью ассимилируется в сознании и памяти героя.

Игра с концептами и переплетение смыслов возникают в контаминации цитат с идиоматическими выражениями. Так, фраза **«мусорный ветер радужных перемен»** [5, с. 38] включает в себя сочетание трех компонентов: названия рассказа А. Платонова «Мусорный ветер», фразеологизма *ветер перемен* и образованного от фразеологического единства *радужные надежды* словосочетания «радужные перемены». Мечта о возможности перемен оборачивается «мусорным ветром», который в художественном мире А. Платонова связан с проявлением тоталитарного начала.

Разрушение концепта — «абстрактного понятия, пришипленного к вещи наподобие ярлыка, — не для того, чтобы соединиться с ней, а чтобы продемонстрировать распад и невозможность единства» [7, с. 114], но продолжающего жить в массовом сознании по инерции, происходит в результате трансформации фразеологизмов. Этот прием активно использовали поэты-концептуалисты, играющие с шаблонами мышления и речи. К примеру, в стихотворении Д. Пригова «На счетчике своем я цифру обнаружил...» накладываются друг на друга конкретное и метафорическое значения идиоматического выражения «платить по счетам», что приводит к эффекту мерцания смыслов: «Вот я живу, немного хочу / Исправно вроде по счетам плачу / А тут такое выплывает — что и не расплатиться» [4, с. 19]. Эта игра создает образ «персонажного автора» — поэта-графомана, наивного философа, вобравшего в себя стереотипы обывательского сознания, которое в творчестве концептуалистов стало «предметом рефлексивного воспроизведения» [7, с. 114].

Герой Саши Соколова — типичный «децентрированный субъект», мыслящий, подобно «персонажному автору» Д. Пригова, стандартными фразами и готовыми штампами. В его речи под влиянием креативного авторского начала происходит преобразование устойчивых словосочетаний через словесную игру, деавтоматизацию и разрушение готовых речевых формул.

Индивидуально-авторские изменения, вносимые в структурно-семантическое единство устойчивых словосочетаний, А. М. Мелерович и В. М. Мокиенко, авторы словаря «Фразеологизмы в русской речи», разделяют на два основных типа: семантические и структурно-семантические. Первые включают в себя такие способы преобразований, как приобретение фразеологизмами дополнительного семантичес-

кого оттенка, переосмысление, изменение коннотативного содержания фразеологического единства, двойная актуализация, буквализация значения, экспликация внутренней формы. Структурно-семантические реорганизации представлены большим разнообразием, соотносимым с двумя основными типами модификаций — изменениями, происходящими в компонентном составе, и изменениями, результатом которых становится возникновение индивидуально-авторских слов и фразеологических единиц.

Преобразования идиоматических выражений, искажение их смысла и расшатывание лексико-грамматического состава — характерный признак прозы Саши Соколова — в «Палисандрии» получает интенсивное развитие. Базируясь на принципах игровой поэтики, Саша Соколов создает игровой текст на преодолении существующих в языке норм словоупотребления. Рассмотрим ряд трансформаций, которые затрагивают структуру фразеологизмов и ведут к семантическим изменениям.

Расширение компонентного состава способствует рождению окказиональных смыслов. Фразеологическое единство *встать в позу*, означающее «рисоваться, притворяться, изображать кого-либо, проявлять недовольство, возмущение» [6, с. 215] и имеющее пейоративную эмоциональную окраску, преобразуется посредством контаминации с идиомой *страусиная позиция*, которая употребляется в значении — спрятаться от обстоятельств, уйти от решения проблемы. Образованное словосочетание «**встал в позу страуса**» [5, с. 64] основано на объединении контрастных эмоционально-экспрессивных линий двух разных фразеологизмов. Бахвальство героя оказывается страусиной позицией, вызванной его трусостью. Модификация фразеологизма в данном случае расширяет читательскую перспективу, позволяя ему увидеть то, чего сам рассказчик заметить не может.

Замена одного из компонентов фразеологической единицы — частый прием игры с фразеологизмом. Благодаря тому, что в памяти реципиента — носителя языка сохраняется первоначальное значение замененного элемента, семантическая граница между темой и ремой окказиональных фразеологизмов актуализируется: «**залпом проспал**» [5, с. 169] — *залпом выпил*, «**вдрызг устал**» [5, с. 169] — *вдрызг пьян*. Разница между значениями идиом и их модификациями может быть более или менее существенной: «**как у Аллаха за пазухой**» [5, с. 111] — *как у Бога за пазухой*; «**Вашиими устами фекалии б кушать**» [5, с. 208] — *вашиими устами мед бы пить*.

Прием подмены слов в устойчивых словосочетаниях может создавать комический эффект: «вы ключник, **со всеми вытекающими**

отсюда ключами» [5, с. 35—36], «экспромтом бросаю на ветер речь» [5, с. 374], «он не только переживал, но и пережевывал ужин всем сердцем» [5, с. 281].

Игра с идиоматическими единицами может актуализировать и развивать важные для понимания романа мотивы, способствовать раскрытию образа главного героя. Неоднократно предметом игры становится фразеологизм *впасть в детство*, связанный с темой времени и важным для понимания романа мотивом старения. Палисандр руководствуется ложными представлениями о своем возрасте, забывает о ходе времени. Алогизм ситуации углубляется внезапным скачком из детства в старость. Художественное время романа становится скомканным, события разных лет жизни героя хаотически перепутаны и смешаны.

Повтор различных модификаций фразеологизма *впасть в детство* делает образ запутанного времени лейтмотивным. В выражении «**впадаю в сплошное сиротство**» [5, с. 30] просвечивает основной смысл устойчивого словосочетания *впасть в детство*, то есть «терять рассудок от старости» [6, с. 199]. Эта же идиома преобразована другим образом «**впадаешь в заслуженное и счастливое детство**» [5, с. 297], здесь она комбинируется с фразеологическими единицами *заслуженный отдых*, то есть пенсия и *счастливое детство*. Старение не обогащает героя мудростью: будучи старым, он незрел и инфантилен, не способен идентифицироваться с собственным возрастом.

Структурно-семантические преобразования фразеологических единиц — тенденция общая для современной словесности. В постмодернистской литературе она имеет свои особенности, обусловленные общей для этого направления стратегией разрушения и разъятия привычных смыслов. В творчестве авторов, представляющих другие художественные системы, приоритетны преобразования, направленные на конкретизацию и развитие смыслового содержания, его углубление, а также на создание индивидуально-авторских фразеологизмов. Отправной точкой подобных преобразований в постмодернистском творчестве становится игра с заложенными в идиоме смыслами и деформация семантического ядра фразеологизма, ослабление его экспрессивности, изменение эмоционально-оценочного плана.

Закономерности существования цитат и фразеологических единиц в тексте романа основаны на обновлении закрепленного за ними смысла. В художественном мире «Палисандрии» эта установка имеет особое значение. Речь героя, обладающего «неизлечимым, но гениальным недугом графомании» [5, с. 43], — зеркало, в котором отражается

экзистенция слова. Утрата значимых смыслов отдельными фразеологизмами и цитатами, их превращение в затертый речевой штамп — пороговая для языка ситуация, за которой возможно вырождение целых пластов речи. Модификации фразеологизмов, преобразование цитат — одна из попыток найти выход из сложившейся ситуации.

Список литературы:

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс; Универс. 1994. — 495 с.
2. Брайнина Т. Д. Языковая игра в произведениях Саши Соколова // Язык как творчество. — М.: ИРЯ РАН, 1996. — С. 276 —283.
3. Рахимкулова Г. Ф. Структурная организация набоковского метатекста в свете теории игровой поэтики // Текст. Интертекст. Культура: Сб. докладов международной научной конференции (Москва, 4—7 апреля 2001) / Российская академия наук. Ин-т рус. яз.им. В.В. Виноградова; Ред.-сост.: В. П. Григорьев, Н. А. Фадеева. —М.: «Азбуковник», 2001. — С. 331—341.
4. Поэты концептуалисты: избранное. Дмитрий Александрович Пригов, Лев Рубинштейн, Тимур Кибиров. — М.: ЗАО МК-Периодика, 2002. — 320 с.
5. Саша Соколов Палисандрия. СПб.: «Азбука-классика». 2007. 384 с.
6. Фёдоров А. И. Фразеологический словарь русского литературного языка: ок. 13 000 фразеологических единиц / А. И. Фёдоров. — М.: Астрель: АСТ, 2008. — 878 с.
7. Эпштейн М. Н. Постмодерн в России. Литература и теория. — М.: Издание Р. Элинина. 2000. — 368 с.

4.2. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ТЕМА ДЕПОРТАЦИИ В ПОВЕСТИ АХМЕДА ВЕДЗИЖЕВА «ОРДЕН»

Тумгоева Амина Висангиреевна

аспирант ИнГУ, г. Магас

E-mail: Mag860@yandex.ru

Теме депортации посвящено огромное количество произведений в ингушской литературе. Но наиболее удачным в идейном и художественном отношении является рассказ Ахмеда Веджижева «Орден», написанный в 1960 году. В центре повествования история жизни главного героя Мухарбека, которому судьба уготовала пройти тяжкий путь, полный преград, человека, совмещавшего в себе отвагу и честь и, несмотря ни на что, сумевшего морально и нравственно превзойти всех своих судей, отстаивать свою правоту. Все эти качества героя проявляются в тот момент, когда он узнает, что семья его живет под Акмолинском в селе Кийма. С огромной надеждой герой бежит к сержанту Мухе с письмом Рамазанова, надеясь, что он тут же выпишет ему разрешение на выезд. Но Муха только презрительно взглянул на письмо: «Тоже мне документ — цидулка какого-то Рамазанова! — закричал он, багровея. — Не будет тебе разрешения, пока не придет подтверждения от спецкомендатуры, где состоит на учете твой отец. Подождешь, ничего с тобой не случится. — И явно подражая кому-то, был и у Мухи свой идеал, отчеканил: — У меня все!»

Именно тогда и возникает мысль о побеге. Позже, во время беседы с генералом, Мухарбек вспомнит: «Решение бежать пришло мгновенно; и я уже знал, что ничто меня не остановит, иначе я поступить не мог». Попытки Полины Михайловны удержать, образумить Мухарбека остаются тщетными. Герой не может понять, почему его обязательно должны задержать. Без денег, без документов, но благодаря помощи посторонних, но доброжелательных людей Мухарбек добирается до своей семьи. Однако радость встречи омрачается трагической вестью о гибели матери и сестры. К несчастью, они не. Предложение оборвано. Лишь отец встречает сына, «лежа в чужом доме, среди чужих людей, такой непохожий на

себя от истощения, пережитых страданий». Он доживал последние дни. Но на третий день похорон в комендатуре узнают об отсутствии у Мухарбека разрешения на пребывание в данной местности и вызывают его. Молодой лейтенант, не скрывая своей радости, мгновенно выписывает «Постановление об аресте» и просит Мухарбека расписаться. Но, несмотря на все жизненные препятствия, герой остается победителем. Ничто не смогло сломить его волю, заставить погрузиться в отчаяние. Сам автор рассказа дает своему читателю почувствовать, что перед ним человек, сумевший выстоять во время бури невзгод, наделенный огромной силой духа, убежденный. Выслушав историю жизни Мухарбека, генерал делает для себя выводы, что человеческие возможности не знают границ.

Рассказ отличается простой художественной структурой, где главная функция принадлежит автору, который традиционно выступает в роли повествователя. Постепенно свои мысли и чувства автор вкладывает в уста своих героев и через их восприятие показывает исторические факты и события, имевшие место в эпоху тоталитарного режима.

Мухарбек, как и многие воины чеченской и ингушской национальностей, вместе со своими братьями по оружию, представителями других национальностей, бросался на брустверы вражеских окопов с криками «Ура за Родину! Ура за Сталина!» Тогда он еще не подозревал, какой черной неблагодарностью решено ему заплатить за любовь и преданность родной земле. Так, один из лучших воинов Красной армии, не раз смотревший в лицо смерти на полях битвы, оказался под руководством работника НКВД, вымещавшего злобу на вчерашних фронтовиков, забывая об их боевых заслугах. Герой вспоминает: «В сознание я пришел уже в госпитале. Через пару дней меня навещил комбат. «Голова на плечах и грудь в крестах, — радовался он за меня. — К награде тебя представили, пляши, солдат!» После выписки меня направили в штаб дивизии. Там разговор был короткий: «Поедешь в Казахстан!» Причину поездки Мухарбек узнал в дороге от своих соотечественников, которых везли из Кустаная в Алма-Атинскую область. Навсегда запомнил он растерянные, запуганные лица стариков, женщин и детей, не осознающих того, что с ними происходит. Они не могли понять, за что их выслали из родных мест в этот далекий холодный край, где практически все были обречены на погибель. «Многие все еще верили — не сегодня-завтра выяснится, что это ошибка, недоразумение. Старик лет 60, высокий, сухощавый, благообразной и величавой наружности — в Гражданскую войну он был известным партизаном в Чечено-Ингушетии — сказал мне убежденно: «Не знает об этом Сталин. Он бы всех нас вернул по домам». Так, в одночасье из защитника отечества, героя

Мухарбек превратился во врага народа. Здесь начинается для него долгий путь, полный трагизма и преград.

Временное пристанище Мухарбек находит в «Доме колхозника», где встречается со своими земляками, воевавшими на фронтах Великой Отечественной войны, чье достоинство было растоптано. Среди них были подполковник Зауров, капитан Рамазанов, чья слава дошла до Кремля. Подполковник Зауров — активный участник Гражданской войны, психологическое состояние которого автор сумел передать благодаря внешним деталям: «Я не видел Заурова, он стоял ко мне спиной, но сколько она рассказала мне о том, что творилось в его душе! Стройная и прямая, с развернутыми плечами, она словно надломилась. Крепкие плечи спали. Зауров медленно упал на стул». Трагичной была и судьба капитана Рамазанова, ставшего очередной жертвой сталинского произвола. Человек, в раннем детстве потерявший отца, выросший в детдоме, не может понять, в чем его вина и настойчиво ищет ответ: «Вы должны меня выслушать, товарищ майор! Я артист, окончил театральный институт...» Но на все расспросы ответ один: «Поедете туда, куда вас направят».

Вопрос о дальнейшей судьбе героев решается в течение месяца. Здесь большое внимание Веджижев уделяет психологическому состоянию людей, оказавшихся в суровых условиях неволи, их настроению, желаниям, сверхвыносливости в нечеловеческих обстоятельствах. Трагическая несправедливость многого из того, что совершают люди или совершают с людьми, составляет предмет глубоких и горьких раздумий героев. Но несмотря ни на что, герои Веджижева не теряют «кодекса чести», высокий гуманизм.

В рассказе есть множество других персонажей, каждый из которых играет свою важную роль в развитии сюжета, обладает самостоятельным значением в изображении эпохи. Так, автор, осмысливая сталинско-бериевскую эпоху, изобразил бездушного исполнителя чужой воли сержанта Муху: «В низеньком домике под соломенной крышей размещалась спецкомендатура. Жарко пылал в печи саксаул, за столом против печи сидел человек с сержантскими погонами, такой маленький, что его трудно было принять всерьез. На крохотном, не больше кулака лице пылал большой нос. Над головой сержанта висел портрет Сталина, по бокам — портреты Берии и Молотова. Под портретами в рамке висело Постановление о спецпереселенцах». И только войдя в эту комнату, надежды Мухарбек и его земляков навсегда потеряли надежду на то, что Сталин не ведает о делах Молотова.

Наряду с невежественным, нравственно убогим комендантом автор рисует образы Тимофея Васильевича Царапина и Полины Ми-

хайловны, благодаря которым Мухарбек, как и многие депортированные, постепенно врос в общественную жизнь, пристроился к полезному делу и выжил там, где был поселен для погибели. Тимофей Васильевич появляется в тот момент, когда между Мухой и капитаном Рамазановым возникает столкновение. Причиной ссоры становится фраза капитана, сказанная по поводу постановления о спецпереселенцах: «Большого ума для составления этого документа не понадобилось». Каждое слово Рамазанова разжигает злобу в коменданте все больше и больше.

— Так, так. Значит, ты не одобряешь постановление правительства? Значит, по-твоему, правительство неумное?

— Вряд ли мне удастся вам что-либо объяснить, сержант, — не скрывая насмешки, ответил Рамазанов. — Чтобы мотор работал, требуется смазка, а ее-то, — он постучал пальцем по лбу, — у вас явно не хватает.

— Эй, ты! — сержант стукнул кулаком по столу. — Не забывайся!

— Забываетесь вы, сержант. Здесь не написано, что вы имеете право говорить мне «ты», — дрожа от гнева, Рамазанов двинулся на сержанта.

Вмешательство Тимофея Васильевича, его гуманность помогают избежать трагических последствий конфликта. Царапин проявляет понимание, доброту, желание помочь людям, потерявшим свой дом, отчизну. Одна лишь его фраза «Что за шум, а драки нет» разрешила неприятный инцидент, и Муха успокоился. Внешний вид Тимофея Васильевича характеризует его как человека приятного и искреннего: «В дверях стоял высокий, худой, как мальчишка, человек лет 28. Левый пустой рукав шинели был заправлен за пояс, большие серые глаза смотрели с веселой насмешкой. «Сержант Муха, ты опять шумишь? — спросил он, протягивая всем нам по очереди свою единственную руку. — Давайте знакомиться — председатель здешнего колхоза Царапин Тимофей Васильевич. А ты, сержант, усади нас. Мне надо с людьми поговорить». Это был человек, который в любой обстановке сохранял достоинство. Суровая школа жизни не только не ожесточила Тимофея Васильевича, но и вселила желание поддержать людей, против собственной воли оказавшихся на чужбине. Каждым словом он стремился вселить в них веру: «Работаю я здесь уже второй год, места неплохие, жить можно, только с людьми трудно. Работать в колхозе некому: остались одни женщины да дети. Прислали ваших земляков, тяжело им здесь. Климат непривычный, голодно, а приехали они, сами знаете, налегке. Местные стараются им помочь, да что у них

самих-то есть? Все взяла война. Теперь колхоз рассчитывает на вас, фронтовиков...» Тимофей Васильевич, в отличие от Мухи, убеждающего спецпереселенцев в том, что они нелюди, твердо был уверен, что они не причастны ни к чему, в чем их обвиняют.

Но не только Тимофей Васильевич отнесся к героям радушно. Здесь не последнюю роль сыграла и Полина Михайловна, проявившая большую заботу. Это была одинокая пожилая женщина, чей единственный сын воевал на фронте. Она сберегла от голодной смерти Мухарбека и его земляков. Также вместе с Тимофеем Васильевичем она делает все возможное, чтобы вызволить своих «подопечных» из тюрьмы, в которую они попали после очередной ссоры с комендантом:

— А ты, верно, думал, сынок, нам уж и Мухи не осилить? — спросила она меня, как только мы вышли на дорогу, и лицо ее помолодело от лукавой улыбки. — Тимофей Васильевич, как я ему расказала все, говорит: «Не горюй, Михайловна, привезу твоих квартирантов» — уехал в райком, выписав полпуда муки да молока литров пять, чтобы я вам передачу свезла. А Муху он разделал под орех. Изверг, ты, говорит, вовсе человеческое подобие потерял! Посиживаешь, говорит, за столом, бумагу переводишь, а люди с утра до ночи работают, чтобы тебе чего поесть было. И ты же над ними измываешься. Покажи, говорит, постановление, что им по ночам спать нельзя. Тот только лопочет что-то невразумительное. Это он с вами грозен. А перед Тимофеем Васильевичем Муха — муха и есть.

Мудрость и природное милосердие Тимофея Васильевича и Полины Михайловны в трагические годы помогли героям достойно пройти тяжелый путь. Таких людей, проявляющих добро и заботу, на пути спецпереселенцев было немало. Это были люди, жившие по высоким нравственным канонам.

Таким образом, в своем произведении Ахмед Веджижев последовательно поведал правду о трагических обстоятельствах, в которые невольно попали сотни тысяч простых людей. Посредством своих мыслей, чувств, переживаний в соответствии с правдой жизни автор передал свое видение жизни так, чтобы читатели осознали: только человек ответственен за все, что происходит в окружающем мире, и долг каждого не допустить повторения ошибок истории.

Список литературы:

1. Бондарев Ю. Поиск истины. М. 1976.
2. Веджижев А. Так это было: Национальные репрессии в СССР. 1919—1952 г. Ред-сост. С.У.Алиева: В 3-х т. Т. 2: М.: «Инсан». 1993.

4.3. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ

ВИДНЫЕ ПРЕДСТАВИТЕЛИ КАРАКАЛПАКСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Кобланов Жоламан Таубаевич

*канд. филол. наук, доцент Каспийского государственного
университета технологий и инжиниринга им. Ш. Есенова, г. Актау,
Республика Казахстан
E-mail: koblanov64@mail.ru*

У каракалпакской драматургии есть свой путь своеобразного зарождения и формирования. Большой вклад в формирование и развитие жанра внесли Касым Ауэзов и Сейфулгабит Мажитов.

Касым Ауэзов (1897—1937) родился в Шымбаевском уезде. А Сейфулгабит Мажитов (1877—1938) хоть и является татаринком по национальности, однако всю свою сознательную жизнь провел среди каракалпакского народа. Оба они являются свидетелями освободительной борьбы народа до Октябрьского восстания. Они поддержали Советское правительство со дня его основания и приложили свои силы и талант для его укрепления среди народа. Особенно, они всесторонне развили каракалпакскую драматургию с тематической и жанровой стороны.

Для сохранения единства мысли и слова необходимо обратить внимание на конкретную тематику и анализ. К слову, Касым Ауэзов в 1925—1926 гг. для каракалпакской труппы под названием «Таң нұры» («Утренний луч») написал пьесу «Тілек жолында» («На пути желаний») или «Сайеке батыр». Национально-освободительное восстание, которое прошло в окрестности Шымбай — борьба против грубых действий и несправедливости царской власти. Уже в то время пьеса была правильно оценена как народная драма. И это было уместно. Поскольку мысли, мечты, интересы и цели народа в пьесе от начала и до конца основаны на определенной идее. Полным доказательством этого являются действия основного персонажа пьесы — Сайеке батыра — на пути осуществления мечты народа. Истина в том, что борьба на пути за свободу народа превратилась в важную тему литературно-культурной жизни не только каракалпакской драматургии, но и всех народов Востока. Например, можно сказать, что названная тема нашла всестороннее отражение и в литературе родственного

казахского народа. В произведениях «Түнгі сарын» («Ночная мелодия») Мухтара Ауэзова, «Жалбыр» («Всклокоченный») Беймбета Майлина, «Аманкелді» Габита Мусрепова, «Ботакөз» Сабита Муканова и других произведениях искусно и мастерски показаны: герои, боровшиеся за свободу своего народа, народные волнения на пути к равенству, и самое главное — крепкая вера в то, что стремящийся к независимости народ достигнет через единство свободы. Если вспомнить сценические постановки 1920 годов, мы становимся осведомленными во многом. К тому же, в произведениях таких писателей родственных народов, как «Қасиетті қан» («Священная кровь») Айбека, «Шешуші қадам» («Решающий шаг») Б. Кербабаева, «Таң алдында» («На рассвете») А. Токамбаева, «Найзағай» («Молния») Б. Халимова и других произведениях в широком объеме описываются события национально-освободительного восстания 1916 года.

Касым Ауэзов был одним из свидетелей национально-освободительного восстания 1916 года, как и другие его соратники держал оружие в своих руках. Вполне уместно, что писатель превратил в художественное произведение события, участником которых был и он сам. Поэтому вышеназванная пьеса на протяжении многих лет не сходилась со сцен и превратилась в духовную пищу зрителей. Зритель приходил на спектакли не просто получить удовольствие от спектакля, но также посмотреть и исследовать историческую судьбу народа. Лелеять мечту народа, размышлять о его будущем — важное дело. Именно в этом заключается высокая цель пьесы.

Одним из драматургов, обратившихся к исторической теме, и плодотворно работавших в этой сфере, является Сейфулгабит Мажитов. В его произведениях «Ерназар Алакөз», «Жігіт болдык» («Мы возмужали»), «Соңғы ұмтылыс» («Последняя попытка») и других произведениях широко описывается жизнь, быт и традиции народа. В 1935 году он написал пьесу «Бағдагүл». Пьеса не сходилась со сцен на протяжении многих лет. В республиканских средствах массовой информации издавались теплые отзывы зрителей. Каракалпакские видные писатели А. Сагитов, Б. Хожаниязов, К. Ауэзов и другие выразили свое мнение о пьесе, отметили ее ценные стороны [2, с. 2].

Содержание пьесы: Багдагуль и Хожан любят друг друга. Но богач Шамшет вонзился как заноза в любовь двух молодых людей и намерен сам жениться на девушке. С этой целью он отправляет Хожана, чтобы избавиться от него, на грязные работы в армию. Но Хожан вскоре возвращается с армии и принимает активное участие в установлении советской власти в Каракалпакстане, и к тому же женится на Багдагуль. Знакомую тему, известный сюжет драматург

дополняет жизненными переживаниями, народ оценил искусное мастерство писателя. Пьеса красива и весома не только тем, что посвящена теме любви, но и тем, что в ней всесторонне раскрывается жизнь, быт и будущее народа.

Самое сложное произведение С. Мажитова — «Қара жүректер» («Черные сердца»). Оно позволяет заметить творческий рост писателя по сравнению с его же произведением «Ерназар Алакөз». Произведение посвящено равенству женщин, но не так, как в пьесе «Бағдагүл», она строится на драматическом конфликте объемной темы, сильной линии событий. Конфликт в результате непрерывного развития заканчивается трагедией.

И название, и сама пьеса, написанная в 1932 году, несколько раз претерпевали изменения. Но целью данной пьесы является правдиво показать во всем борьбу главных образов основного сюжета пьесы Тазагуль и Таумурата на пути к своей любви, лелеющих свои мечты и цели на данном пути. Тазагуль — простая девушка из аула. Отец девушки по старому обычаю обещал выдать ее замуж за сына богача Даулетназара, и даже получил за нее калым. Будущий зять не выдался ни умом, ни красой. По традициям и обычаям народа Тазагуль не имела права отказать. Однако Тазагуль любила бедняка Таумурата, который работал на ее отца. И поэтому она пошла против строгих законов шариата. В конце концов Тазагуль и Таумурат сбегают вдвоем и прячутся в доме у туркмена Шермурата, где и сочетаются браком. Эту весть богач Даулетназар принял близко к сердцу. С этого момента драматический конфликт в пьесе начинает набирать обороты. Богач Даулетназар призывает к себе судью аула, отца девушки и объявляет Тазагуль женой своего сына Утегена, затем отправляется к хану Хивы и заявляет о том, что «кто-то похитил его невестку». Один из врагов Шермурата известил хана о месте их нахождения. Карательный отряд хана окружил дом Шермурата и потребовал выдать девушку. Но Шермурат отказывается, и его ранят во время перестрелки. Карательный отряд доставляет Таумурата к хану. В итоге Тазагуль слышит слова: «Вернись к сыну Даулетназара». Но она категорически отказывается поступать таким образом и принимает решение: «Лучше умереть, чем смириться с этим».

В пьесе описывается победа чистой любви, вместе с тем в ней крепко сохраняется идея против древних взглядов и обрядов. Это — одно из главных достижений пьесы.

Мы обязаны сказать о том, что «Қара жүректер» («Черные сердца») достигли большого успеха в каракалпакском театре. На страницах республиканской прессы разносторонне говорилось о

достижениях пьесы, находчивости, художественном решении и мастерстве драматурга. Если смотреть с этой точки зрения, статья известного писателя М. Дарибаева «Қара жүректер» («Черные сердца») была написана на должном уровне. В статье говорится, что красота каракалпакского театра начинается с входящих в нее зрителей и самое важное — достижения пьесы доводятся до читателей уместными, конкретными анализами.

О достижениях трагедии «Қара жүректер» («Черные сердца») в широком объеме говорит в своей монографии под названием «Некоторые вопросы истории Каракалпакской советской драматургии» исследователь театра, кандидат искусствоведческих наук Тореш Алланазаров [1, с. 97].

И зритель, и мы отмечаем в качестве достижения пьесы: умелое и красивое изображение автором переплетения обрядов и обычаев народа с трагедией.

События в пьесе начинаются с веселого описания того, как молодые девушки аула согласно обрядам и обычаям каракалпакского народа, исполняя веселые песни и шутя, готовят свадебный наряд для Тазагуль. В этот момент Тазагуль вспоминает, что не может выти замуж за своего возлюбленного Таумурата. Она знает, что ее отец решил выдать ее замуж за сына богача Даулетназара, стать его сватом и даже получил от него калым. Приподнятое настроение, радость переходит в печаль. Красивые народные обычаи и обряды противопоставляются старым неприятным строгим законам, получившим место в обществе.

Главный персонаж пьесы Тазагуль типовой образ, изображенный со своеобразными особенностями. Она не похожа на других девушек из каракалпакской драматургии. Безжалостным решениям сурового времени противопоставлены чувства и надежды Таумурата.

Сдержанность, стабильную и прочную любовь Тазагуль автор мастерски передает через диалог с Таумуратом. Уведев в характере Тазагуль красоту души, бесстрашную смелость, Таумурат заключает ее в свои объятия как спутницу жизни, верную жену.

Драматург С. Мажитов через данную трагедию критикует неприятные картины старых обычаев и обрядов, с художественным мастерством изображает правду жизни.

Еще одним произведением, изображающим народные традиции и обычаи, является написанная в 1937 году на историческую тему драма М. Дарибаева «Көклен батыр». До этого драматург был известен в каракалпакской драматургии такими своими пьесами, как «Жаңа адамдар» («Новые люди»), «Ғаріп-ғашық» («Несчастный влюбленный

человек»), «Орыс найзасы» («Русское копьё»), «Біз жеңеміз» («Мы победим») и др. В драме «Көклен батыр» нашли правдивое изображение разные противодействия народа, выступившего против русского царя и аульных баев, которые объединившись безжалостно грабили бедняков.

Краткое содержание пьесы: Коклен убивает одного аульного бая, которые безжалостно убил его отца, и сбегает. Поскольку младший брат этого бая заявил на Коклена русскому акиму (представителю администрации). В первом акте пьесы Коклен в поединке отбирает ружье русского солдата, пришедшего арестовать его, садится на его же коня и сбегает в Каратау. Постепенно растет количество людей, поддерживающих Коклена и принявших его сторону, они начинают грабить баев в городах и аулах, поджигать их дома и даже убивать некоторых из них, которые больше всего унижали бедняков и не давали им покоя. Ненавистные действия Коклена постепенно поднимают народ на восстание. Почувствовавшее это царское правительство формирует карательный отряд. За голову Коклена предлагают большие деньги. Но даже таким образом его не могут поймать. В конце концов Коклен из-за своей доверчивости — качества, присущего батырам, попадает в руки карательного отряда и погибает.

Обычно, герой трагедии должен быть очень решительным, волевым, гордым, с огнем в душе, безгранично энергичным. Поскольку слабовольные, бессильные люди не в состоянии вынести тягот трагедии, они либо от страха терпят поражение, либо от нетерпения не дотягивают до конца борьбы. Герой трагедии должен быть сродни Прометею. Особенно, необходима решительность, позволяющая смотреть на идеальную цель с верой. Вот и Коклен относится к такого рода героям. После того, как Коклен в поединке отбирает ружье русского солдата, садится на его коня и сбегает, он чувствует, что больше нет места страху. Таким образом Коклен и его возлюбленная Айпара в пьесе словно предназначены для борьбы с огнем и бурей. Они не Карл Моор или Макбеты, которые крепки душой и телом, могут терпеть, чтобы потом отомстить, в поисках трона или в погоне за счастьем. Они — борцы за победу светлых и теплых чувств, чистой и пламенной любви, во имя которой готовы противостоять ударам судьбы.

Третий акт пьесы начинается со сцены, в которой изображается свадьба возлюбленной Коклена — Айпары с сыном богача Халмурата Шаниязом. По традиции собравшийся народ слушает длинную песню баксы (жыршы).

И именно в этот момент карательный отряд русских, топч народных обычаи и обряды, начинает досажать народу. Он начинает

мучать народ вопросами: «Где Коклен?», «Кто знает Коклена?», «Ну-ка, говорите, пока живы?» и совершает поступки, далекие от человеческих. В этот момент появляется сам Коклен со своими соратниками и полностью захватывает в плен карательный отряд. Свадьба испорчена.

Здесь сын богача Халмурата Шанияз, также как и сын богача Даулетназара Утеген в пьесе С.Мажитова «Қара жүректер» («Черные сердца»), — полуумный, тупой человек. Эти двое словно один персонаж, очень похожи друг на друга. Это, конечно, недостаток обоих авторов.

Согласно формальным системам драматургии, после прекрасно созданной композиции и конфликтной кульминации развязка драмы должна закончиться, не затягиваясь. Русский офицер Иванов приказывает бедному крестьянину показать, где находится Коклен, и спохватывается, оттого что проговорился о крупной сумме денег, которую дают за голову Коклена.

Драматург в этой пьесе не всех русских показывает как карателей. Есть в пьесе и положительные русские персонажи с добрыми намерениями. Услышав о самоубийстве своей возлюбленной Айпары, Коклен самовольно сдается. Аким Амударьинского отделения заключает его в тюрьму. В тот момент русский охранник, открывая дверь тюрьмы, сказал Коклену: «Ты нужен своему народу, беги!». Сначала Коклен ему не верит, но после того, как охранник снял свою одежду и отдал ее Коклену, он поверил ему. Позже Коклен восхвалял в стихах человеческий поступок этого русского. Впоследствии мы узнаем, что русский царь обвинил охранника в предательстве и приказал убить его. После смерти своей возлюбленной Айпары, Коклен батыр и сам хочет умереть, он духовно растоптан, истощен. Не зная, у кого просить помощи, он отправляется к могиле Султана Уайса Бабы. Он чувствует, что ему не осталось ничего, кроме как умереть. Коклен батыру оставалось подняться на такую высоту, куда глаза не доходят и броситься со скалы. Не именно ли в этом сила трагедии? Не сотрясается ли небо перед молнией, словно разрубает красным мечом черные тучи? Вот, именно так должен был бы автор показать смерть Коклена. Мы обязаны сказать, что автору не хватило для этого мастерства, поэтической фантазии.

В свое время о пьесе «Коклен батыр» на страницах республиканской прессы были напечатаны разные отзывы критиков. Среди них считаем нужным остановиться на статье Нажима Даукараева «Коклен батыр», напечатанной в газете «Правда Востока». В статье Н. Даукараев считает не правильным решение автора: отправить разочарованного Коклена в трудные минуты своей жизни на религиозную

могилу предков. По-нашему, неправильным является мнение самого критика. М.Дарибаев — ученый-фольклорист. Поэтому мы бы сказали, что поклонение Коклена религиозному некрополю правильно. Да и сознание самого Коклена не поднялось выше религиозных понятий. Он еще не вырос до того уровня, когда человек понимает и осознает значимость сословной борьбы, он все еще находится на уровне мести за убитого баем отца, он ждет подвоха, зла от русского солдата. По его мнению, почему один человек властвует над другим, почему унижает и эксплуатирует его. Он никогда не думал о том, чтобы изменить общество того времени. Он не поднялся до того уровня, чтобы думать о таких переломных переменах. Именно поэтому мы считаем, что образ Коклена передан с точки зрения реалистической правды.

Одним из недостатков в произведении, которое мы заметили, является неоконченность, отсутствие новизны в изображении любви Коклен и Айпары. Аналогичная ситуация встречается и в других пьесах. Например, Салмен и Тиллехан в пьесе А. Утепова «Теңін тарқан қыз» («Нашедшая себе пару девушка»), Хатира и Жалмен бай в пьесе А. Бегимова «Қорлықтан азат» («Освобождение от мук»), Багдагуль и Хожан в пьесе С. Мажитова «Қара жүректер» («Черные сердца») и др. В любой из этих пьес чистой любви молодых людей препятствуют либо законы шариата, либо законы, опирающиеся на насилие аульных баев. В изображении вопросов любви видно, что любой из вышеназванных драматургов, не дойдя до правдивого реализма и романтики, ограничивается схематизмом.

Авторами многих из проанализированных выше нами пьес являются поэты. Через любовь, душевные волнения героев, предавшихся любви, биение их сердец, изображенные поэтом, мы понимаем, как безграничны силы чувств, присущих человеку вообще, отсюда рождается драматическая мощь произведения, написанного на тему любви. Эта мощь и определяет величие и силу слова жизнь. Она определяет и весомость, и красоту человека. Это критика и для вдохновения самого поэта. Тот, кто говорит, что решит вопросы и станет советником через ослабление, утихомиривание поднятых на фронте любви мечей, он обязательно потерпит неудачу. Его безжалостно накажет любовь.

Если мы чувствуем, что сила бурно начавшейся драмы быстро стихает как стреноженный конь, а конец сулит быть беззаботным, беспечным, ясным, солнечным, дальше нам уже не интересно. А вот, если мы задаемся вопросом «Что же теперь случится?», думаем «Хоть бы все было хорошо», то до самого конца находимся в постоянном страхе за героев, переживаем за них. Мы говорим «Стрельба сейчас стихнет.

Битва вот-вот закончится, кровь не будет пролита, душа не будет переживать» и трепетно сидим, ожидая, что же будет теперь [3, с. 454].

Драматург непременно должен знать, что для трагедии такое бессилие непреемлемо. Взяв судьбу человека за основу произведения, драматург должен породить, создать такие действия, которые обостряли бы борьбу судьбы со всеми противодействующими силами. И это действие обязательно должно быть наполнено страхами, опасностями и в конце концов привести к смерти. Вот таким должен быть закон трагедии. М. Дарибаев после трагедии «Коклен батыр» пополнил каракалпакскую драматургию такими своими пьесами, как «Жаңа адамдар» («Новые люди») (1939), «Арман» («Мечта»). Первая посвящена теме коллективизации, образованию колхозов, вторая — основе поэмы «Едіге». Но обе пьесы были неудачными, поэтому их век на сцене был недолгим. В республиканской прессе версия этой пьесы, напечатанная в журнале, была раскритикована.

Список литературы:

1. Алланазаров А. Некоторые вопросы истории каракалпакской советской драматургии. Нукус. 1987. — 267 с.
2. Дарибаев М. Кара журеклер (Черные сердца). Газета «Кызыл Каракалпакстан» («Красный Каракалпакстан»). 28 декабря, 1936.— 4 с.
3. Тажибаев А. Собрание сочинений в пяти томах. Том четвертый. Научные труды. Алма-Ата. 1981. — 760 с.

4.4. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ТЕКСТОЛОГИЯ

ТОЧКА ЗРЕНИЯ В РОМАНЕ

М. ПРУСТА «В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО ВРЕМЕНИ»

Прийтенко Елена Григорьевна

ассистент ОмГПУ, г. Омск

E-mail: prytelena@gmail.com

Точка зрения — это образуемый внешними и внутренними факторами узел условий влияющий на восприятие и передачу событий. Факторы эти относятся к пяти планам: пространственный, временной, идеологический, языковой, перцептивный [6, с. 121—127].

Роман М. Пруста «В поисках утраченного времени» состоит из семи томов. Произведение характеризуется большим количеством персонажей, главный из которых сам рассказчик. Читатель имеет возможность ознакомиться с точками зрения персонажей романа, но в первую очередь с точкой зрения нарратора. Рассмотрим пять планов точки зрения, реализуемых в романе:

1. **пространственный план.** Главный герой предстает в трех основных точках: *Combray (Комбре)*, *Balbec (Бальбек)* и *Paris (Париж)*. Все три города играют важную роль в жизни рассказчика. На пространственный план в романе оказывает влияние художественное кредо М. Пруста — величие воспоминания. Подражая особенностям памяти, рассказчик оказывается в различных местах в романе, и проследить эту цепочку не просто, так как память неконтролируемый процесс.

Еще одной особенностью пространственного плана, на которую указывает Ж. Женетт является некая одухотворенность пространства. Города, о которых грезит Марсель, в некотором роде являются персонажами романа. Достаточно вспомнить рассуждения рассказчика о Парме, Венеции, Флоренции, Бальбеке. И особая роль отводится Мезеглизу и Германту. Эти два направления для прогулок в детстве выполняют символическую роль. Они выступают как символы той жизни, которую может выбрать для себя главный герой. А в последнем томе два эти направления замыкаются в образе мадмуазель де Сен-Лу [3, с. 96—97].

2. **временной план.** Ход времени в романе оказывается искаженным. С одной стороны, рассказчик последовательно повествует о своей жизни, начиная с детства и заканчивая повество-

ванием о состоявшейся личности, зрелом мужчине — Марселе. Но автор не употребляет каких-либо конкретных указаний на возраст главного героя. Ж. Женетт, рассматривая нарративные особенности «Поисков», связанные со временем, отмечает большое количество анахроний (различные формы несоответствия между порядком истории и порядком повествования), в частности пролепсисов (опережающий рассказ о некоем позднейшем событии) и аналепсисов (рассказ о событии предшествующий той точке истории, где мы находимся). Говоря об аналепсисах, он отмечает, что их основная функция состоит в переоценке уже прошедших событий, когда какое-либо событие обретает значение или это значение переосмысливается. Еще одной особенностью является «уклонение от сцепления» аналепсиса с основным нарративом [4, с. 75—99].

Характерными для Пруста также являются обобщающие пролепсисы. Этот вид пролепсисов состоит в том, что при первом упоминании какого-либо случая нарратором, сразу же приводятся другие аналогичные случаи, которые будут иметь место в будущем. Повторные пролепсисы, дублирующие будущий нарративный сегмент, выступают в форме аллюзий [4, с. 105].

Категории времени и пространства в художественном произведении объединяются в понятие хронотопа. Под хронотопом понимается существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе [1, с. 234]. Именно единство времени и пространства позволяет автору «Поисков» показать движения, рождаемые памятью, а также воплотить импрессионистические методы. Постулат, о произвольности памяти, и стремление его выразить в романе и находит свое отражение в хронотопе.

3. **идеологический план.** Нарратор представляет не только свою собственную точку зрения, но и точки зрения различных персонажей. Идеологическая точка зрения вытекает из особенностей речи персонажей, а также из особенностей повествования, так у М. Пруста очень много примеров, где цитируются слова различных персонажей. Особенно это примечательно, когда речь идет о служанке Франсуазе, так как ее выражения несут на себе отпечаток простонародной речи, что четко выделяется в плане повествования: *«Cet ami de Françoise vivait peu chez lui, ayant obtenu une place d'employé dans un ministère. Giletier d'abord avec la «gamine» que ma grand'mère avait prise pour sa fille ... D'abord «petite main» chez une couturière, employée à faire un point, à recoudre un volant, à attacher un bouton ou une «pression», à ajuster un tour de taille avec des agrafes...»* [7, с. 29]. / «Этот приятель Франсуазы мало бывал дома после того, как получил место в министерстве. Сначала он вместе с «малышкой», которую моя бабушка приняла за его дочку, шил

жилеты. Начав с «подручной» у портнихи, «подручной» занимавшейся то вышивками, то оборками, пришивавшей пуговицы, делающей «защипы», прилаживавшей на талии крючки...» [5, с. 31].

В этом отрывке слова, взятые в кавычки, являются цитатами Франсуазы. Посредством их читатель понимает, что Франсуаза испытывает симпатию по отношению к девушке.

4. **Языковой план.** В романе языковая точка зрения персонажей зависима от социального положения, уровня образования, работы или основной деятельности. Например, речь Шарлю очень витиевата, запутана, усложнена, что в полной мере отражает особенности характера этого персонажа. В нем сочетаются, казалось бы, несочетаемые черты — и извращенность, и утонченность, и образованность, и снобизм. Отсюда и крайне усложненная речь этого персонажа.

Практически за каждым «говорящим» персонажем закреплены те или иные языковые особенности, а точнее некоторые языковые трудности, на что указывал Ж. Женетт [3, с. 414]. В этой связи интересно отметить тот факт, что самые «разоблачительные» вещи, касающиеся, в частности, сексуальных пристрастий Альбертины, не сообщаются в чистом виде нарратором. Языковой план и идеологический план часто оказываются тесно связанными. По мере чтения романа читатель, «слушая» речи того или иного персонажа, получает информацию о том, что важно для него, через языковой план проявляется отношение персонажа к тому ли иному явлению. Что же касается вопросов верности Альбертины, ее сексуального поведения, то это в первую очередь важно для рассказчика, и логично предположить, что именно рассказчик должен дать ответы на эти вопросы. Но на деле оказывается, что эта функция по «разоблачению» отводится рассказчиком сначала метрдотелю Эме, а затем подруге Альбертины — Андре. Через речь этих персонажей рассказчик получает нужную ему информацию, и именно их слова оказываются отправным пунктом для дальнейших размышлений. Таким образом, рассказчик как бы абстрагируется от этой информации, и читатель «лишается» оценки нарратором полученной информации.

5. **Перцептивный план.** В романе этот план выражается в оппозиции точек зрения повествующего «я» и повествуемого «я». За счет использования техники «двойного видения» нарратор представляет какие-либо факты, описания, события сначала с точки зрения повествуемого «я», т. е. с точки зрения «описываемого» Марселя и затем добавляет точку зрения описывающего «я». Таким образом, получается, что когда речь идет о рассказчике, то им практически одновременно представляются обе перцептивные точки зрения. Восприятию, сознанию, воспоминанию, впечатлению в романе отводится большая роль, именно поэтому перцептивный план точки зрения

оказывается крайне важным. Один и тот же персонаж в глазах других действующих лиц может рассматриваться по-разному. Рахиль для Сен-Лу и Рахиль для Марселя это два разных персонажа, у которых общее только имя. Марсель видит в ней проститутку, а Сен-Лу — самую прекрасную женщину в мире, свою возлюбленную. Характеризуя Рахиль, рассказчик сначала руководствуется своим восприятием, а затем восприятием других персонажей — это и восприятие Сен-Лу, и восприятие обитателей Сен-Женмерского предместья. Перцептивный план точки зрения нарратора в противопоставлении с перцептивным планом точки зрения персонажей позволяет выявить существенные черты тех или иных персонажей.

Таким образом, мы можем сказать, что в романе находят выражение все пять планов точки зрения. Тесно связанными оказываются временной и пространственный планы, а также языковой и идеологический. Перцептивный план выражается в точках зрения Марселя-взрослого мужчины и Марселя-маленького мальчика. А. И. Владимирова отмечает, что творчество Пруста — «яркий пример переориентации искусства от изображения действительности к изображению сознания, потока ощущений и воспоминаний...» [2, с. 119]. Каждый план точки зрения рассказчика вносит свою лепту в «изображение сознания», а противопоставление точек зрения нарратора и других персонажей (преимущественно в перцептивном плане) позволяет глубже проникнуть в психологию тех или иных персонажей.

Список литературы:

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М.: Художественная литература, 1975. — 504 с.
2. Владимирова А. И. Франция на рубеже XIX—XX веков: литература, живопись, музыка, театр. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2004. — 150 с.
3. Женетт Ж. Фигуры В 2-х томах. Том 1. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1991. — 472 с.
4. Женетт Ж. Фигуры В 2-х томах. Том 2. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. — с. 472 с.
5. Пруст М. У Германтов. — М.: Эксмо, 2008. — 720 с.
6. Шмид В. Нарратология. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.
7. Proust M. A la recherche du temps perdu : Le côté des Guermantes (Première partie). [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://beq.ebooksgratuits.com/vents/Proust_A_la_recherche_du_temps_perdu_06.pdf

КАТЕГОРИЯ ТЕМПОРАЛЬНОГО РИТМА В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Темирболат Алуа Берикбаевна

*доктор филол. наук, профессор КазНУ имени Аль-Фараби, г. Алматы,
республика Казахстан
E-mail: alua_t@mail.ru*

Проблема ритма времени — одна из центральных в современной науке. «Она возникает в самых различных плоскостях теории и практики» [10, с. 81]. Наряду с физиками, математиками, ее исследованием занимаются биологи, философы, культурологи, психологи, социологи, искусствоведы. Они утверждают, что «везде и всюду проявление коллективной деятельности, как и проявление индивидуальной жизни, подчиняется закону ритма, имеющему... всеобщее значение» [2, с. 29].

В последние десятилетия данная категория является объектом пристального внимания филологов. Теория ритма получает развитие в современном литературоведении. Изучая категорию времени в структуре художественного произведения, исследователи указывают, что оно имеет определенную темповую организацию [3, с. 56].

Ритм в понимании ученых — это «закономерное чередование подобных друг другу явлений, сменяющихся во времени», периодическая повторяемость изображаемых в произведении событий, их упорядоченность в движении [7, с. 181]. Соответственно данная категория является одним из важнейших параметров художественного творчества. Ибо ее изучение позволяет глубже постичь особенности пространственно-временного континуума созданного писателем мира, понять своеобразие сюжетно-композиционной организации литературного произведения.

Следует отметить, что исследование природы и функций ритма невозможно вне понятия темпоральности. Данные категории взаимобуславливают друг друга.

Темпоральность рассматривают в современной науке как «временную сущность явлений, порожденную динамикой их особенного движения, в отличие от тех временных характеристик, которые определяются отношением движения данного явления к историческим, астрономическим, биологическим, физическим и другим временным координатам» [11, с. 298].

В литературоведение данное понятие вошло из философии. Оно разрабатывалось в трудах экзистенциалистов, которые «темпоральность человеческого бытия» противопоставляли «внешнему, отчуж-

денному, бескачественному, навязываемому и подавляющему времени». Более того, этот термин широко используется в социологии, психологии, культурологии для описания «таких динамических объектов, как личность, социальная группа, класс, общество, ценность». Он лег в основу «анализа взаимодействия движущихся социальных явлений» [11, с. 298].

Темпоральность и ритм обуславливают особенности категории времени. Ибо любые изменения, происходящие во всеобщем круговороте бытия, влияют на скорость и последовательность течения событий и, наоборот. Например, если ночью герой не спит, а работает, то темпы его жизни возрастают. Отсюда зависимость данных категорий от развития действия. Ритм художественного произведения может замедляться и ускоряться. Чем более насыщен событиями изображаемый писателем временной промежуток, тем стремительнее темп их течения. Вследствие чего происходит смещение привычных хронологических границ. Например, описание завтрака героя по утрам. При неспешном развитии событий он может занимать промежуток, равный пятнадцати-двадцати минутам. При ускорении действия, возникшем в результате появления неотложных дел в жизни персонажа, завтрак будет либо отсутствовать, либо протекать в течение 5—10 минут.

Темпоральность и ритм в художественном произведении могут носить условный характер. Наиболее очевидно данные свойства проявляются в описаниях природы, быта. Авторское внимание в таких случаях акцентируется на повседневных поступках и действиях героев, деталях окружающего их пространства. Вследствие чего создается иллюзия замедления скорости развития событий, а иногда даже и их остановки.

Описания обуславливают дискретность категорий ритма и темпоральности. В результате снижения динамики действия возникает эффект прерывания течения времени. Например, если, повествуя об ежедневно совершаемых героем поступках, автор неожиданно переходит на детальную характеристику выражения его лица, какого-либо жеста или элемента одежды, то складывается впечатление, будто движение приостановлено.

Данная категория многостепенна. В произведениях литературы она представляет собой сложный синтез ритмов изображаемой действительности, описываемых событий, героев, их речи. Ибо все в мире находится в движении и вращается по определенному циклу. Каждое явление имеет свой собственный ритм и временную протяженность. Отсюда несовпадение темпов жизни героев и окружающего их мира.

Соответственно в литературе выделяют внутренний и внешний ритмы. Первый характеризует духовный мир героев произведения, особенности движения их мыслей, чувств, восприятия происходящих событий на уровне сознания и рефлексии. Второй присущ явлениям изображаемой писателем реальности.

Категория ритма сочетает в себе объективное и субъективное начала. Будучи важнейшим параметром времени, она существует независимо от сознания и восприятия человека. Явления реального мира всегда имеют определенную динамику, цикличность. Но в то же время категория ритма связана с чувственным восприятием человека. В зависимости от его душевного состояния скорость течения событий и их последовательность могут меняться. В минуты эмоционального напряжения нередко происходит ускорение времени на уровне сознания человека, смещение хронологических рамок, нарушение привычного порядка вещей и явлений. В процессе же спокойного созерцания действительности, в моменты умиротворенного состояния наблюдаются замедление ритма и соблюдение привычного распорядка и течения событий.

Следовательно, данная категория имеет двоякий характер. С одной стороны, для постижения художественного произведения необходимо восприятие и ощущение ритма субъектом. С другой — она неразрывно связана с психологией индивидуума, особенностями его эмоционального состояния.

Ритм художественного времени соединяет в себе свойства ритмов реального, концептуального и перцептуального времени. Это обуславливает сложность данной категории.

Будучи основной характеристикой реального времени, ритм отражает течение и смену событий в реальной действительности. Однако в процессе работы над литературным произведением писатель переосмысляет и преобразовывает изображаемый им мир. В результате чего происходит несовпадение ритмов реального и концептуального времени. События, разворачивающиеся в произведении, протекают в течение того периода и в той последовательности, которые определяются волей автора. Соответственно ритм концептуального времени может меняться.

Выступая одним из параметров жизни человека, его духовного мира, данная категория обуславливается психологическими факторами. Через ритм перцептуального времени раскрывается эмоциональное состояние героев. Он отражает смену чувств, переживаний, ощущений, динамику внутреннего «я» персонажей.

Темпоральный ритм художественного произведения — своеобразный синтез ритмов времени автора, героев и читателя. Имея субъективный характер, данная категория передает особенности душевного состояния персонажей. Ритм способствует раскрытию их мироощущения, восприятия ими действительности. Более того, он позволяет проследить духовную эволюцию героев, изменения, происходящие в их жизни в различные временные периоды (например, ощущение героем времени в детстве, в юношестве, в зрелом возрасте и в старости). Данная категория обуславливает особенности взаимодействия персонажей с окружающим их миром.

Ритм времени автора, во-первых, служит одной из форм его присутствия в произведении, тем самым определяя темповую организацию повествования, темпоральность описываемых событий; во-вторых, отражает динамику его чувств, переживаний, мыслей, смену его психологических состояний.

На уровне времени читателя данная категория имеет два аспекта. С одной стороны, она связана с ритмом восприятия произведения литературы. С другой — отражает движение, происходящее во внутреннем мире читателя в процессе постижения им художественного текста.

Категория ритма в литературе иногда представляет собой единство ритмов времени фактического и времени изображенного. Это наблюдается в тех случаях, когда на время восприятия и авторское время «накладываются» «изображенное читательское время» и «изображенное авторское время» вследствие введения писателем в произведение образов вымышленного автора (повествователя, рассказчика) и читателя (слушателя) [9, с. 212].

Ритм и темпоральность в литературе определяются сюжетом и жанром, творческим замыслом и целевыми установками писателя. Так, в произведениях приключенческого характера наблюдается более стремительное развитие событий, чем в произведениях с философским содержанием.

Категория ритма в художественной литературе обуславливается формой построения речи. Темпоральная организация произведения претерпевает изменения на уровне описания, повествования и рассуждения. В первом случае наблюдается размеренное течение времени. Во втором — темпоральный ритм определяется авторской позицией по отношению к изображаемым им событиям. В третьем — обуславливается душевным состоянием и предметом размышлений автора или героя.

Исследуя сущность категории ритма, ученые обычно выделяют следующие ее виды: 1) биологические (естественные) ритмы; 2) календарные ритмы; 3) циркадные (суточные) ритмы; 4) психологические ритмы; 5) социальные ритмы; 6) механические ритмы (ритмы цивилизации) [5]. Все они взаимосвязаны между собой и получают то или иное воплощение в произведениях литературы, поскольку отражают определенную сторону жизни людей.

Биологические ритмы представляют собой ритмы, заданные самой природой. К ним относят чередование сна и бодрствования, работы и отдыха, физиологического подъема и спада человека, болезненного и здорового состояния. Биологические ритмы определяют закономерности перехода людей из детства в юность и в зрелость. Следует отметить, что каждый из данных периодов характеризуется своей темпоральностью. По мере увеличения объема информации, возрастания социальных обязанностей человека происходит ускорение течения времени.

Биологические ритмы находятся в тесном единстве с календарными и суточными ритмами. Первые из них показывают последовательность времен года, месяцев, недель в году. Вторые связаны со сменой дня и ночи. Соответственно календарные и циркадные ритмы обуславливают особенности биологических ритмов. Ибо ночью человек, как известно, отдыхает, зимой у людей нередко наступает пора пассивности и физиологического спада.

Биологические ритмы обуславливаются темпоральностью. Интервалы времени, отмечает Ф. Капра, «зависят от выбора системы координат, ...они увеличиваются при увеличении скорости. Это означает, что движущиеся часы ходят медленнее, время замедляется. Часы могут быть какими угодно: механическими, атомными, биением человеческого сердца. Если бы один из близнецов отправился в головокружительное путешествие через космос, то, вернувшись, домой, он казался бы моложе своего брата, так как все его «часы»: сердцебиение, кровообращение, нервные импульсы и т. д. — замедлились бы во время путешествия (с точки зрения человека на поверхности Земли). Однако сам путешественник не заметил бы этого, и лишь по возвращении обнаружил бы, что брат старше его» [6, с. 147].

Психологические ритмы выражают изменения душевного состояния человека, его внутреннее восприятие и ощущение времени. Они определяются чередованием радости и грусти, счастья и горя, веры и разочарования, оптимизма и пессимизма. Так, в минуты счастья темпоральность повседневного бытия людей обычно ускоряется. Вследствие чего происходит смещение хронологических границ

временного ритма. Увеличивается количество действий, совершаемых человеком в тот или иной промежуток. В состоянии апатии, разочарования, печали, темпоральность замедляется. Человек нередко отказывается от выполнения своих повседневных и привычных дел. Причем положительные эмоции переживаются индивидом достаточно быстро. В таком состоянии он не замечает течения времени. Отрицательные впечатления остаются в душе человека на протяжении длительного периода. Они пронизывают его бытие, влияя на темпоральность и ритмы его жизни. Мир начинает осмысляться человеком сквозь призму негативных эмоций. В результате чего в его сознании нередко складывается мнение о дисгармоничности окружающей действительности.

Будучи связанными с духовным миром людей, психологические ритмы носят относительный характер. Пример тому — восприятие темпоральности в настоящем и в прошлом. Временной промежуток, насыщенный событиями, в реальности вызовет ощущение быстротечности, стремительности. В результате ускорится смена ритмов. На уровне воспоминаний темпоральность данного временного промежутка замедлится. Он предстанет как длительный период, занимающий значительный отрезок в жизни индивида.

Психологические ритмы обуславливаются возрастными особенностями людей. Ибо в детстве человек обращен в будущее, в старости — в прошлое. Соответственно модель его бытия строится по-разному. В детстве психологические ритмы людей протекают быстрее. Реальность соединяется с миром мечты, грез. В старости ритмы бытия людей замедляются. Темпоральность в данный период представляет собой синтез воспоминаний и реальности. На этом уровне проявляется связь психологических и биологических ритмов. Они взаимообуславливают друг друга.

Социальные ритмы характеризуют жизнь общества на каждом конкретном историческом этапе. Они определяются правилами, законами коллективного существования людей. Пример тому — чередование трудовых будней и выходных дней.

Социальные ритмы связаны с календарными ритмами. Наиболее очевидно их единство проявляется на уровне праздников. Ибо на различных этапах общественного развития существуют так называемые красные дни календаря. Их даты и наименования варьируются в зависимости от смены государственно-политического устройства страны (смотрите, например, описание праздников в творчестве казахских писателей советской эпохи и современности).

Особенности социальных ритмов определяются статусом человека, его ролью и местом в обществе. Так, распорядки жизни представителей интеллигенции и рабочей среды не совпадают. Они находятся в разных пространственно-временных измерениях. Первый затрачивает свою энергию преимущественно на умственный труд. Вследствие чего он нередко имеет ненормированный график работы. Второй занимается, главным образом, деятельностью, требующей затраты физических усилий. Временные рамки его распорядка дня более конкретны, что отражается в произведениях литературы, героями которых становятся представители разных слоев общества.

Аналогичная ситуация возникает при сопоставлении социальных ритмов деревни и города. Прежде всего им присуща различная темпоральность. Ибо у представителей сельской местности жизнь протекает в несколько замедленном течении времени по сравнению с городом. Значительное влияние на социальные ритмы оказывает специфика их бытового уклада. Пример тому — несовпадение утреннего распорядка. Жители деревни традиционно встают раньше, чем горожане.

Социальные ритмы включают в себя два аспекта — внешний и внутренний. Первый отражает временные циклы, характеризующие общество в целом. Второй показывает движение событий на уровне сознания людей. Он связан с индивидуальным видением действительности. Так, историческое прошлое или настоящее предстанет с точки зрения внешнего аспекта в своей объективной хронологии, с точки зрения внутреннего аспекта — в последовательности, заданной субъектом.

Специфика социальных ритмов обуславливается личностной организацией времени и отношением к нему индивида. Исследователи выделяют четыре основных способа жизни людей [8]. Во-первых, обыденный. Он характеризуется замкнутостью социального хронотопа, однообразием течения времени. Ибо индивид пребывает в рамках сложившихся годами стереотипов. Соответственно его темпоральный ритм отличается статичностью. Изменения происходят лишь в тех случаях, когда личность помещают в иные внешние обстоятельства. Во-вторых, функционально-действенный способ жизни. Его специфическими чертами выступают ограниченность частного хронотопа в пределах настоящего и ближайшего будущего. Темпоральный ритм личности характеризуется при таком типе организации времени рациональной размеренностью. Индивид составляет четкий план действий, расписывая до деталей свой распорядок жизни. В-третьих, созерцательно-рефлексивный способ. Его особенности заключаются в

том, что личность погружается в размышления о смысле и противоречивости бытия. Вследствие чего темпоральный ритм внешнего мира утрачивает для индивида свою значимость и актуальность. Личность пребывает преимущественно в тех временных координатах, которые присуще ее внутреннему ощущению течения жизни. Отсюда нивелирование границ между прошлым, настоящим и будущим, соединение личного и культурно-исторического хронотопов. В-четвертых, созидательно-преобразующий способ жизни. Его характеризуют глубокое и всестороннее осмысление бытия, осознание относительности времени, реалистичное восприятие действительности. Индивид старается обеспечивать плодотворность и продуктивность своей жизнедеятельности. Соответственно данному типу присуще оптимальное использование времени. Темпоральный ритм личности строится с учетом календарных, суточных, биологических ритмов. В результате чего его параметры постоянно корректируются и преобразовываются, наполняясь новым содержанием.

Данные типы личностной организации времени являются предметом изображения в художественной литературе. Все четыре способа жизни индивида получили то или иное освещение в творчестве писателей. Они раскрываются преимущественно через поведение, бытовой уклад героев, их отношение к окружающему миру и ощущение времени.

Большое значение в постижении социальных ритмов имеет понятие транспективы. Под ним исследователи рассматривают способность обозрения индивидом течения времени собственной жизни в различных направлениях, умение соотносить прошлое, настоящее и будущее, связывать различные временные параметры и характеристики между собой с целью построения концепции бытия. Соответственно транспектива может быть широкой и узкой. Ее границы обуславливаются кругозором человека, особенностями его мышления, мироощущения, понимания сути темпоральности [8].

В процессе изучения социальных ритмов необходимо учитывать культурно-исторический хронотоп. Будучи отражением национального менталитета, быта людей, он определяет законы существования общества в каждом конкретном государстве. Например, в исламских странах принято совершение утреннего и вечернего намаза. В Англии предусмотрено время ланча и т. п. Отсюда связь категории ритма с памятью. Наиболее очевидно она раскрывается на уровне ритуалов, обычаев. Ибо культурные традиции народов передаются из поколения в поколение и сохраняются благодаря памяти людей. Ритм, по мнению исследователей, «ответственен» за гармонию временных отношений

человека и культуры». Он обеспечивает преемственность. Поэтому в случаях несогласованности субъективного хронотопа людей с культурно-историческим временем-пространством возникает «аритмия культурно-исторического процесса» и даже «культурная амнезия» [1]. Например, если житель исламской страны не посещает мечеть и не совершает намаз, то он как бы выходит за пределы круговорота общего бытия. Его индивидуальный темпоральный ритм протекает по иному, чем у остальных его сограждан, циклу. В художественной литературе данное явление писатели изображают, когда стремятся показать противостояние героя и общества, раскрыть своеобразие его мировоззрения, отношение к действительности.

Социальные ритмы и ритмы культурно-исторического времени переплетаются с механическими ритмами, которые являются порождением научно-технического прогресса. Развитие цивилизации привело к ускорению темпоральности бытия людей. Сократилось время, затрачиваемое человеком на осуществление отдельных действий, преодоление им расстояний. Это в свою очередь обусловило изменения ритма. Так, например, открытие электричества способствовало увеличению светового дня. Отсюда смещение временных рамок жизненного цикла людей. Соответственно механические ритмы противопоставляются естественным ритмам. Достижения науки и техники, повышение уровня цивилизации вносит дисбаланс в заданное природой движение бытия, течение времени.

Значительное место в художественном творчестве занимают сны. Этим обуславливается распространение в современном литературоведении понятия онейрического времени-пространства, также характеризующегося определенным ритмом, отражающим последовательность и смену событий, происходящих на уровне видений.

Хронотоп сна представляет собой звено, соединяющее хронотопы реальности и подсознания. В процессе видений возникает наложение биологических ритмов человека и его глубинных внутренних ритмов. Ибо во сне люди нередко переосмысливают и переживают заново события, имевшие место в действительности, впечатления, полученные ими в течение какого-либо временного периода [4, с. 43]. Наиболее интересны в этом плане неоднократно повторяющиеся видения. Они указывают на нестандартность явления, возникающего во сне, его значимость в жизни автора или героя.

При исследовании категории ритма необходимо учитывать особенности фантастического времени. Оно характеризует мир, являющийся чужим, непривычным для человека. Темпоральный ритм в данном случае вносит упорядоченность в фантастическую реаль-

ность. Однако при этом он отличается условностью. Ибо автор может располагать события в любой хронологической последовательности, создавать новые, не присущие человеческому обществу, временные и жизненные циклы.

Таким образом, ритм времени — важнейший компонент темпоральной организации произведения. Изучение данной категории способствует углублению представлений о художественном хронотопе и его основных свойствах, особенностях внутреннего мира автора, героев, читателя.

Список литературы:

1. Багров Г. Г. Ритм как объяснительный принцип культурно-исторической памяти // Культура народов Причерноморья: Материалы II научных чтений. Сочи, 1997. Т. 1. С. 47—49.
2. Бехтерев В. М. Коллективная рефлексология. Петербург: Гос. изд-во, 1921. 544 с.
3. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. /Под ред. Л.В. Чернец. М.: Высшая школа, 1999. 556 с.
4. Власов А. Д. Приключения объективной реальности. М.: МИФИ, 1993. 158 с.
5. Гоклен М. Метроном, управляющий жизнью // Наука и жизнь. 1970. № 12. С. 87—91.
6. Капра Ф. Дао физики: Исследования параллелей между современной физикой и мистицизмом Востока. СПб: Орис, 1994. 302 с.
7. Книгин И. А. Словарь литературоведческих терминов. Саратов: Лицей, 2006. 272 с.
8. Ковалев В. И. Категория времени в психологии (личный аспект) // Категории материалистической диалектики в психологии: сб. науч. тр. М.: Наука, 1988. С. 216—230.
9. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. 360 с.
10. Мейлах Б. С. Ритмы действительности и искусства // Наука и жизнь. 1970. № 12. С. 81—87.
11. Современная западная философия. Словарь. /Сост. Малахов В. С., Филатов В. П. М.: Политиздат, 1991. 414 с.

**«ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
И КУЛЬТУРОЛОГИЯ: ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ»**

Материалы международной заочной научно-практической
конференции

12 марта 2012 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 19.03.12. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 11,875. Тираж 550 экз.

Издательство «Сибирская ассоциация консультантов»
630075, г. Новосибирск, Залесского 5/1, оф. 605
E-mail: mail@sibac.info

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного
оригинал-макета в типографии «Allprint»
630004, г. Новосибирск, Вокзальная магистраль, 3