



**МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ ЗАОЧНОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ**

**ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
И КУЛЬТУРОЛОГИЯ:
АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ**

Новосибирск, 2012 г.

УДК 008+7.0+8
ББК 71+80+85
Ф 51

Ф 51 «Филология, искусствоведение и культурология: актуальные вопросы»: материалы международной заочной научно-практической конференции. (16 июля 2012 г.) — Новосибирск: Изд. «Сибирская ассоциация консультантов», 2012. — 138 с.

ISBN 978-5-4379-0120-5

Сборник трудов международной заочной научно-практической конференции «Филология, искусствоведение и культурология: актуальные вопросы» 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 978-5-4379-0120-5

Рецензенты:

- д-р искусствоведения, канд. филол. наук, Мышьякова Наталья Михайловна, профессор, заведующая кафедрой «Социально-культурный сервис и туризм» Института туризма и международных экономических отношений Санкт-Петербургского государственного университета сервиса и экономики
- д-р филол. наук, Труфанова Ирина Владимировна, профессор кафедры филологического образования Московского института открытого образования (г. Москва)
- канд. филол. наук, Бердникова Анна Геннадьевна (г. Новосибирск).

© НП «Сибирская ассоциация консультантов», 2012 г.

Оглавление

Секция 1. Языкознание	6
1.1. Русский язык. Языки народов Российской Федерации	6
ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ В ТЕКСТАХ ВОСТОЧНЫХ АНЕКДОТОВ Паршина Мария Васильевна	6
ЗАКОНОДАТЕЛЬНЫЕ И НАУЧНЫЕ ТЕКСТЫ М.М. СПЕРАНСКОГО И РАННЕЕ РУССКОЕ МАСОНСТВО Руденко Наталья Николаевна	11
1.2. Германские языки	23
ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИМЁН В НЕМЕЦКОЙ ЭКРАНИЗАЦИИ РОМАНА С. МОЗМА «УЗОРНЫЙ ПОКРОВ» Науменко Ольга Владимировна	23
ДИСКУРСИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ГЕНДЕРНОГО СТЕРЕОТИПА «MOTHER» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. ШЕКСПИРА Ракитянская Елена Васильевна	27
СЛОВО И ЕГО ГРАНИЦЫ: ВВОДНЫЙ АНАЛИЗ СЛИТНОГО И РАЗДЕЛЬНОГО НАПИСАНИЯ В ПОЗДНЕМ СРЕДНЕНИЖНЕНЕМЕЦКОМ ЯЗЫКЕ НА ПРИМЕРЕ ЯЗЫКА ЖИВОТНОГО ЭПОСА «РЕЙНКЕ ЛИС» (РОСТОК, 1539) Цапаева Сабина Юрьевна	33
1.3. Теория языка	44
«ДУХОВНОСТЬ» КАК ТЕКСТОВАЯ ЛЕКСИЧЕСКАЯ ТЕМА (НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННОГО РЕЖИССЕРСКОГО ДИСКУРСА) Байбулатова Елена Николаевна	44
УПОТРЕБЛЕНИЕ НЕКОДИФИЦИРОВАННЫХ ЭЛЕМЕНТОВ (СЛЕНГ, ЖАРГОН, АРГО) В ЯЗЫКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ XXI ВЕКА КАК СПОСОБ РАСШИРЕНИЯ ТЕЗАУРУСА Букаева Екатерина Валентиновна	50
РЕЧЕВАЯ СВОБОДА КАК ОСНОВА КОНСТРУИРОВАНИЯ Я-ОБРАЗА В ЛИЧНОМ ДНЕВНИКЕ Калинина Екатерина Игоревна	55

ЛЕКСИЧЕСКОЕ И СИНТАКСИЧЕСКОЕ МАРКИРОВАНИЕ КОНЦЕПТА «ИНОБЫТИЕ (ЗВУКОПРОЯВЛЕНИЕ) ОБЪЕКТА» В АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ (НА ПРИМЕРЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ГЛАГОЛОВ ФИЗИОЛОГИЧЕСКОГО И ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ПРОЯВЛЕНИЯ) Мишина Наталья Олеговна	63
1.4. Языки народов зарубежных стран Европы, Азии, Африки, аборигенов Америки и Австралии	69
СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЛСГ «ЖИЛИЩЕ» В КРЫМСКОТАТАРСКОМ ЯЗЫКЕ Баталова Алимэ Сейтмамутовна	69
Секция 2. Искусствоведение	75
2.1. Музыкальное искусство	75
САКРАЛИЗАЦИЯ СМЫСЛОВ СВАДЕБНОГО ОБРЯДА В СТАВРОПОЛЬСКОЙ ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ Мельникова Инна Ивановна	75
2.2. Изобразительное и декоративно- прикладное искусство и архитектура	87
ГРАФФИТИ КАК ЭЛЕМЕНТ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ Вендланд Наталья Алексеевна	87
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВЗАИМОСВЯЗИ В КУРСЕ ИСТОРИИ ИСКУССТВ КАЗАХСТАНА: АЙБЕК БЕГАЛИН — ЧИНГИЗ АЙТМАТОВ Золотарева Лариса Романовна	91
2.3. Теория и история искусства	99
АКТУАЛЬНАЯ КЛАССИКА: ДВИЖЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА ВО ВРЕМЕНИ («ЗАВТРАК НА ТРАВЕ» ДО И ПОСЛЕ ЭДУАРДА МАНЕ) Бойченко Мария Анатольевна	99
ИМПРЕССИОНИЗМ В ИСКУССТВЕ США: ОСОБЕННОСТИ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ Сосницкая Ольга Александровна	107

Секция 3. Литературоведение	112
3.1. Русская литература	112
ТОЛСТОЙ И XX ВЕК В РОМАНЕ М.А. АЛДАНОВА «ЖИВИ КАК ХОЧЕШЬ»: «МЫСЛЬ СЕМЕЙНАЯ» Бобко Елена Ивановна	112
ЛУНАРНЫЙ КОД В РАССКАЗЕ Б.К. ЗАЙЦЕВА «СПОКОЙСТВИЕ» Иванова Надежда Анатольевна	116
СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАССКАЗА И. ШМЕЛЕВА «ЛИК СКРЫТЫЙ» Ляпаева Лариса Васильевна	121
3.2. Литература народов стран зарубежья	125
ПРОБЛЕМА ПРОРОКА В ТВОРЧЕСТВЕ В. ГЮГО Алиева Айгюн Ильхам гызы	125
СПЕЦИФИКА ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ В РОМАНЕ МАРТИНА ЭМИСА «ЗАПИСКИ О РЕЙЧЕЛ» Лунина Вера Леонтьевна	131

СЕКЦИЯ 1.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

1.1. РУССКИЙ ЯЗЫК. ЯЗЫКИ НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ В ТЕКСТАХ ВОСТОЧНЫХ АНЕКДОТОВ

Паршина Мария Васильевна

*магистр филологического образования, ведущий специалист отдела
аспирантуры и докторантуры АГУ, г. Астрахань
E-mail: mariya.parshina@inbox.ru*

В связи с переходом лингвистики на антропоцентрическую парадигму исследования проблема изучения языка через культуру приобрела особую значимость. В центр внимания исследователей помещается комплекс проблем, касающихся взаимодействия человека и его языка. Таким образом, исследования в лингвокультурологическом аспекте получают особую актуальность.

Характер народа так или иначе отражается в языке, равно как и наоборот, что было отмечено В. фон Гумбольдтом, который считал, что «разные языки по своей сути, по своему влиянию на познания и чувства являются в действительности различными мировидениями» и что «своеобразие языка влияет на сущность нации, поэтому тщательное изучение языка должно включать все, что история и философия связывают с внутренним миром человека» [1, с. 377].

В российской лингвистике А.А. Потебня, продолживший положения Гумбольдта, особое внимание акцентирует на деятельно-творческой стороне языка. В своей работе «Мысль и язык» лингвист отмечает, что «язык есть средство не выразить уже готовую мысль, а создавать её, что он не отражение сложившегося мирозерцания, а слагающая его деятельность» [3, с. 156].

Наличие различных категорий в разных языках, репрезентируемых носителями разных языков, мы находим в гипотезе языковой относительности о разной концептуализации окружающего мира, выдвинутой американскими учеными Э. Сепиром и Б.Л. Уорфом.

Следует отметить, что и в настоящее время разные лингвисты неоднозначно понимают роль языка и культуры в их взаимосвязи. Вопрос о соотношении двух категорий освещен В.А. Масловой в научном труде «Лингвокультурология», где представлено три подхода в решении данного многоаспектного вопроса. Суть первого сводится к определяющей роли культуры, воздействующей на язык, то есть культура выступает как зеркало языка, с изменением культуры меняется и язык.

Обратная точка зрения составляет сущность второго подхода, в рамках которого именно язык определяет развитие культуры. Считается, что, не зная языка, невозможно постичь дух народа, менталитет, ведь именно с помощью языка познаются явления действительности.

Суть третьего подхода выражена в следующих положениях:

- язык — составная часть культуры, которую мы наследуем от наших предков;
- язык — основной инструмент, посредством которого мы усваиваем культуру;
- язык — важнейшее из всех явлений культурного порядка, ибо если мы хотим понять сущность культуры — науку, религию, литературу, то должны рассматривать эти явления как коды, формируемые подобно языку, ибо естественный язык имеет лучше всего разработанную модель. Поэтому концептуальное осмысление культуры может произойти только посредством естественного языка [5].

В качестве репрезентации языковых средств, доступных любому носителю языка с любым уровнем образования и любой национальности, проживающей на территории России, можно привести номинативные единицы, выстраивающие такой известный всем текст, как анекдот.

Выбор анекдота в качестве объекта исследования объясняется спецификой самого речевого жанра. Так, анекдоты, как правило, созданные народом и для народа представляют собой отражение стереотипов, сложившихся в той или иной лингвокультурной среде. Именно в анекдотах содержатся культурные константы, позволяющие получить представление о культуре другого народа, и именно

анекдоты являются источником для раскрытия национального характера, так как за каждой нацией закреплена черта, объединяющая ее в целом.

Характерными чертами русских являются щедрость, простодушность, находчивость, остроумность, доброжелательность, честность, беспечность, непредсказуемость, выносливость.

Украинцам свойственны провинциальность, своеобразный говор, оригинальность национального костюма, расточительность, с одной стороны, и прижимистость — с другой:

Грузина отличает открытость, искренность, общительность, любвеобильность, страстность, щедрость.

Следует отметить, что национальный характер в современных анекдотах раскрывается при помощи «комических» приемов, так как основная цель — рассмешить. Однако в анекдотах XIX в. на первый план выступают иные цели, а именно, дидактическая и нравственная. После прочтения таких анекдотов читатель не смог не задуматься об истинных ценностях.

К примеру, в «Восточных известиях» № 5 за 1813 год мы находим анекдот о дружбе двух персианинов, один из которых мечтал о большом луге, другой — о большом стаде овец. В результате дружелюбной беседы между друзьями возникла крупная ссора из-за того, что они не поделили то, чего еще нет в реальности.

В начале и в финале текста автор рассуждает о том, как необдуманное слово, желание превосходства могут разрушить самую крепкую дружбу:

«Нельзя иногда не чувствовать жалости, рассматривая человека в таком состоянии, как он есть. Вот два друга, которые между собою живут согласно и обращаются вежливо. Суцая безделка ссорит их; искра превращается в пожар; они совершенно уже воспламенились и в бешенстве причиняют один другому ужасную обиду. Подлинно, не состоим ли мы из какого-то слишком горючего вещества? Какой тайно кроющийся под нашей грудью враг так сильно воспламеняет нас? Это наше самолюбие, всюду готовый пламенник с собой носящее».

В данном отрывке представлена динамика развития отношений: от мирного сосуществования до нанесения ужасных обид. Обращают на себя внимание однокоренные глаголы **«воспламенились»**, **«воспламеняет»**, используемые в переносном значении «одушевиться чем-либо, придти в состояние возбуждения», тем самым автор хочет донести до читателя мгновенность ситуации. О быстром развитии ссоры свидетельствует третье предложение, по структуре сложное,

состоящее из нескольких градационных простых структур *от безделки до пожара*.

Такова завязка анекдота в форме, так называемого, диалогизированного монолога. Рассказчик беседует с собой и одновременно со всеми (использует местоимение *наше*) для того, чтобы каждый задумался, как самолюбие, которое в данном контексте сравнивается с *пламенником*, то есть с факелом, разрушает в одну секунду то, что строилось годами.

Основное содержание анекдота изложено в повествовательно-описательной форме.

Интересна с языковой точки зрения развязка:

«Таким образом, они начинают говорить колко и грубо, воспаляются — вот уже вышли из себя — устремляются один на другого, и причины опасные раны оба упадают в бессилии».

Наречия *колко и грубо* противопоставляются наречиям *согласно и вежливо*. Употребление глагола *воспаляются* в его переносном значении «одушевиться чем-либо, придти в состояние возбуждения» и фразеологизм *выйти из себя* в значении «приходить в состояние нервного возбуждения, озлобления, досады; терять самообладание, хладнокровие», усиливают негативный отрицательный фон анекдота.

Обратимся к другому тексту анекдота на страницах «Восточных известий» № 12 за 1813 год.

«Один подъячий вышед плутнями своими в люди и награвив большое имение, был столько горд, что в своем саду велел поставить конную свою статую. Два мужика рассматривали однажды оную, и один у другого спросил, для чего он изображен без рукавиц? Для того, отвечал тот, что его здоровье держит всегда руки в наших карманах».

В анекдоте высмеиваются два порока: гордость и жадность.

Ироничный ответ мужика о том, *что его здоровье держит всегда руки в наших карманах*, раскрывает отношение привилегированного слоя к простому народу. Но и отношение автора мы узнаем еще вначале: *«вышед плутнями своими в люди и награвив большое имение»*. Слово *плутни*, обозначающее мошеннические, плутовские проделки; хитрый, ловкий обман, рисует облик того подъячя, который был одним из многих.

Таким образом, вышеупомянутые пороки характерны для любого народа. И в языковом наследии так или иначе поднимаются подобные темы.

Отметим, что практически в каждом анекдоте, представленном на страницах «Восточных известий» мы найдем мудрость, которая

и содержит в себе отношение к тому или иному явлению, одновременно заставляя читателя задуматься. К примеру, в анекдоте в № 10 за 1813 год мудрость звучит из уст умирающего пьяницы: *«Умирающий человек должен примириться со всеми своими врагами»*.

Таким образом, анекдот, состоящий из одного предложения, затронул вопрос об истинной ценности: мир в душе. Призыв, выраженный модальным глаголом *должен*, придает оттенок неоспоримости данного утверждения, с другой стороны, повествовательная интонация настраивает читателя на адекватное восприятие этого предложения.

Интересно обратиться к еще одному сюжету: высокопоставленное лицо рассказывает о том, как он достиг своего звания. Он говорил: *«Я поставлял себе единственным правилом не отлагать нимало дел по званию моему мне принадлежащих до завтра, если их можно и должно непременно совершить ныне»*. Эту мысль можно ассоциировать с известной русской пословицей: *«Не откладывая на завтра то, что можно сделать сегодня»*.

Итак, если в первом случае речь идет о конкретном лице, используемым данное правило в своей жизни, то во втором — это правило обращено ко всем.

Таким образом, в текстах анекдотов в «Восточных известиях» так или иначе поднимаются рассуждения о пороках, о вечных ценностях жизни.

Список литературы:

1. Гумбольдт В. Язык и философия культуры. — М.: Прогресс, 1985. — 378 с.
2. Маслова В.А. Лингвокультурология : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. — М.: Академия, 2001. — 208 с.
3. Потебня А.А. Слово и миф. — М.: Правда, 1989. — 623 с.

ЗАКОНОДАТЕЛЬНЫЕ И НАУЧНЫЕ ТЕКСТЫ М.М. СПЕРАНСКОГО И РАННЕЕ РУССКОЕ МАСОНСТВО

Руденко Наталья Николаевна

канд. филол. наук, доцент, профессор ЮСИ (ф) РГТЭУ, г. Южно-Сахалинск

E-mail: d-r-77@mail.ru

Творчество М.М. Сперанского, одного из тех деятелей культуры, место и значение которых в истории культуры выясняется не сразу, а лишь со временем, на основе широкого обобщения её процессов, определения специфики этапов её исторического развития и соотносённости со всем этим деятельности самого человека, отличается конкретно-историческим и конкретно-национальным характером. Оно является свидетельством того, как под воздействием слагаемых культурно-исторического контекста эпохи рождались новые культурные парадигмы в сфере юридической культуры и юридического языка.

Поэтому закономерным является выяснение вопроса о факторах, обусловивших создание М.М. Сперанским многочисленных текстов правовой направленности и способствующих выявлению языковой специфики его законопроектов, которые наряду с другими текстами также имеют статус произведений культуры, потому что к последним, по мнению А.С. Лаппо-Данилевского, необходимо относить не только произведения литературы, но и акты в широком смысле, уже утратившие свою юридическую силу и в связи с этим являющиеся историческими источниками, представляющими собой «реализованный продукт человеческой психики, пригодный для изучения фактов с историческим значением» [7, с. 47], и по которым «можно судить об идеях, волновавших автора, его настроениях и вкусах, его интересах и идеалах, его исканиях и т. п.» [7, с. 97] в различных областях русской культуры.

Активная государственная и научная деятельность М.М. Сперанского, чья фигура стояла в центре культурной и политической жизни России первой трети XIX века, осуществлялась в один из самых сложных в культурно-историческом отношении периодов жизни российского общества, по поводу которого В.А. Томсинов пишет: «Упроченная Петром I крепостническая система хозяйства и управления в условиях второй половины XVIII века стала давать серьёзные трещины. Самодержавная власть

столкнулась с реальной угрозой потери своего контроля над общественными процессами. И первым тревожным предупреждением здесь явилась для нее крестьянская война под предводительством Пугачева. Подавив ее, Екатерина II энергично взялась за перестройку администрации с тем, чтобы исключить в будущем возможность повторения подобных эксцессов. Изданные 7 ноября 1775 года «Учреждения для управления губерний Всероссийской империи» открыли серию законодательных актов, устанавливавших новые управленческие структуры на местах. Осуществленная посредством этих актов реформа местной администрации сказалась определенным образом и на функционировании центральных органов, но не более того. Преобразование центрального управления императрица Екатерина великодушно уступила своим наследникам. События последнего десятилетия ее царствования обострили эту проблему до максимума. По мере того, как подтачивалось здоровье императрицы, все более подтачивалось и управление империей. Возрастали хаос и злоупотребления. За полгода до смерти Екатерины II внук ее Александр следующим образом охарактеризовал состояние российской администрации: «В наших делах господствует неимоверный беспорядок: грабят со всех сторон; все части управляются дурно; порядок, кажется, изгнан отовсюду, а империя стремится лишь к расширению своих пределов» [13, с. 10—11].

По мнению Г.В. Вернадского, в период царствования Екатерины «можно выделить два общественных течения» [1, с. 215]. «В шестидесятых годах XVIII в., — пишет Г. В. Вернадский, — это — попытка либерально-дворянской политики, завязывающейся вокруг манифеста о вольности дворянской и Законодательной Комиссии 1767 г.; дворянство проникнуто в эти годы идеями физиократизма, вольной промышленности и «циркуляции» экономических благ. Со середины семидесятых годов все более ясно и определенно обозначается дворянская же консервативная реакция против беспорядочного и расшатывающего народное хозяйство Екатерининского управления. В обоих этих течениях — и в раннем Екатерининском либерализме, и в позднейшей консервативной оппозиции — несомненно участие масонов; в первом — преимущественно тех лиц, которые затем вошли в Елагины английские ложи, а во второй — деятелей шведской системы и розенкрейцества» [1, с. 215], которые «были неприятны Екатерине тем, что имели притязание на общественную роль и на тайну, следовательно, известную независимость, хотя Екатерина хорошо знала невинность или пустоту этой тайны» [9, с. 9].

Новое общественное движение, именуемое масонством, не стало новой политической силой и не представляло, «конечно, никакой политической опасности» [9, с. 10] для российского самодержавия. Однако став новым религиозно-философским обществом, масонство, просуществовавшее в России более ста лет, включая время царствования Александра I, совершило, как считает А.М. Камчатнов, «некий религиозно-философский поворот» [5, с. 352] в русской духовной культуре и, оказав ощутимое «влияние на развитие школ, литературы, журналистики» [11, с. 181], не могло не способствовать формированию М.М. Сперанского и как государственного деятеля, и как автора литературных текстов юридической и научной направленности.

В связи с этим появляется необходимость в изучении степени влияния на формирование мировоззрения М.М. Сперанского, а следовательно, на формирование принципов употребления М.М. Сперанским в своих правовых и научных трудах русского языка идей и учений одной из наиболее революционных философий «века просвещения» — философии естественного разума, на основе которой разворачивало свою деятельность западноевропейское, а потом и русское масонство во главе с И.П. Елагиным.

По поводу участия М.М. Сперанского в масонском движении следует отметить, что в некоторых исследованиях, посвященных изучению его государственной деятельности в начале XIX века, этот вопрос получил различное освещение.

А.Н. Пыпин связывает М.М. Сперанского с известным масоном Фесслером, который, по мнению А.Н. Пыпина, непосредственно приобщил М.М. Сперанского к масонскому движению и даже, возможно, посвящал его в масоны, в связи с чем А.Н. Пыпин пишет: «В нашей литературе не раз упоминалось имя Фесслера, было рассказано о том, как он был вызван Сперанским в Россию, как вступил на профессию еврейского языка, потом философии в Петербургской духовной академии, как русские духовные ученые, именно архиепископ Феофилакт, заподозрили его философию в вольнодумстве, как вследствие того Фесслер должен был выйти из академии и, наконец, удалился в Саратов, где был потом лютеранским супер-интендентом» [9, с. 320]; «Не знаем, кого собственно посвящал Фесслер в Петербурге в свое учение. Одно посвящение, которое известно и любопытно, как черта времени, было посвящение Сперанского. Барон Корф, упоминая о том, как пытливость Сперанского старалась узнать и тайны «иллюминатства», в которых Фесслер был его просветителем, замечает: «позволено даже думать что

это собственно и было главною, хотя, разумеется, сокровенною целью вызова знаменитого мистика в Россию». Когда впоследствии, в 1822 г., издано было распоряжение о закрытии в России масонских лож, Сперанский в своей подписке о непринадлежности к тайным обществам и масонским ложам, говоря о прошедшем времени, упоминает, что в 1810 году, по случаю рассмотрения масонских дел в особо учрежденном от правительства комитете, которого он был членом, он принят был «с ведома правительства» в масонские обряды под председательством «известного доктора Фесслера», в частной домашней ложе, не имевшей собственно ни имени, ни состава, ни учреждения, свойственного ложам: эту ложу он посетил два раза. Биограф Сперанского по поводу слов «с ведома правительства» делает предположение: не подтверждают ли они сохранившееся до сих пор темное предание о том, что Сперанский вступил в ложу собственно по приказанию императора Александра, который, будто бы сам хотел посвятить себя в тайны масонства?» [9, с. 325—326]; «О посвящении Сперанского Фесслером сохранился рассказ одного из свидетелей, ольденбургского камергера Ренненкампа. Ренненкампф, известный Фесслеру еще с Берлина и уже раньше принятый в первые степени, получил теперь, в 1810 г., от Фесслера степень мастера (вероятно, чтобы иметь право участвовать в «посвящении», назначавшемся только для мастеров) и вместе поручение перевести на французский язык ритуалы для принятия Сперанского, не знавшего тогда по-немецки. От этого принятия ожидали многого для успехов масонства в России. При посвящении присутствовали, кроме Фесслера и Ренненкампа, еще Розенкампф, Дерябин, профессор Гауэншилль, проф. Лодий, еще один масон и брат-служитель. Какой был особый комитет, учрежденный от правительства «для рассмотрения масонских дел» и где Сперанский был членом, — не знаем» [9, с. 327—328].

Однако И.В. Катетов по поводу посвящения М.М. Сперанского в масоны высказывается с большой долей сомнения: «Пыпин в своих «Очерках общественного движения при Александре I» говорит даже, что Сперанский был посвящен Фесслером в масонство; но насколько это верно, сказать довольно трудно. Правда, есть свидетельства, которые положительно утверждают факт посвящения Сперанского; но едва ли им можно доверяться вполне. От самого Сперанского до нас дошла только его подписка, данная им 11 сентября 1822 г., после того как вышел известный рескрипт о закрытии масонских лож и тайных обществ. «Я нижеподписавшийся, говорится в этой подписке, сим объявляю, что я ни в какой масонской ложе и ни к какому тайному обществу ни внутри империи, ни вне ее не принадлежу и впредь

принадлежать не буду. Сие объявление относится не только к настоящему, но и ко всему прошедшему времени со следующим изъятием: в 1810 году, по случаю рассмотрения масонских дел в особо учрежденном от правительства комитете, коего я был членом, я был принят здесь в С-Петербурге, с ведома правительства, в масонские обряды под председательством известного доктора Фесслера в частной домашней ложе, которая ни имени, ни состава, ни учреждения, ложам свойственного, не имела. Посетив оную два раза, после того, так как и прежде, нигде и ни в какой ложе, ни тайном обществе я не бывал и к оным не принадлежал» [6, с. 137—138].

Тем не менее ни А.Н. Пыпин, ни И.В. Катетов, ни другие исследователи жизнедеятельности М.М. Сперанского не сомневаются в том, что на формирование его мировоззрения оказали влияние идеи и учения масонской философии, в основе которой лежит **теория естественного права**.

В.Э. Грабарь в своем научном труде «Энциклопедия права» по поводу этой теории пишет следующее: «Гражданам принадлежат ... права. Основные из них приносятся самим гражданином, а не даются другими, это права прирожденные, естественные. Поэтому они являются неотъемлемыми от человека, значит и государст. власть должна уважать их» [2, с. 63]; «Общество ... есть продукт естественного действия составных элементов самого общества, и общественная жизнь есть жизнь, вытекающая из природы этих элементов, а не создаваемая внешними силами ... Это есть продукт индивидуальной воли человека, она создает общество. Это есть воля наличного живущего поколения. Люди в обществе не рождаются, они рождаются и первоначально живут в общественном состоянии, так называем. естественном. Затем они образуют общество, потому что признают это необходимым для удовлетворения собственных интересов» [2, с. 76].

Н.К. Ренненкамф в работе «Юридическая энциклопедия» отмечает господство в правоведении в течение нескольких столетий учения, утверждавшего, «что независимо от права действительного, положительного существует право естественное (называемое также правом разума, философским, *jus naturale jus divinum*), под которым должно разуметь совокупность высших, всеобщих, неизменных и совершенных начал права, существующих собственно силою и заключающих в себе идеал и критериум для права положительного» [10, с. 28], и считает: «Источник естественного права находили в идее правды и справедливости, живущей в душе человека, в природе вещей и

сущестъ, откуда оно извлекается разумом человека, наконец, в первоначальной, дообщественной жизни человечества» [10, с. 28].

Поэтому «постичь «законы разума» и на основании этих законов построить жизнь своего духа и тела — такова цель, стремление к которой проповедовалось в масонских организациях» [1, с. 98], такова сущность теории естественного разума, которая воплощалась в следующего рода умозаключениях: «Все, что разум человеческий благого постигнуть может, подлежит твоей деятельности» [1, с. 98], «Люди одарены разумом ..., который поучает, что делать и как поступать нам; а потому и имеем общий естества закон» [1, с. 98], «Не найдешь ты здесь ничего, что бы разум твой поразило..., не найдешь ничего, кроме простоты естественной, кроме любви, союзом братским утвержденной» [1, с. 98]. Вопросы разумной морали и естественной религии «серьезно занимали адептов Елагина масонства» [1, с. 107], один из которых, князь М.М. Щербатов, даже нарисовал «опыт применения новой рациональной религии к жизни целого государства» [1, с. 109] в своем сочинении «Путешествие в землю Офирскую» по аналогии с описанием основанного на законах разума социального и государственного устройства в западноевропейских утопических романах, например, в сочинениях Мерсье «Год две тысячи четыреста сороковой», Монтескье «История Троглодитов» и др. «В своих основных началах, - пишет И.В. Катетов, - масонство приближалось к школе деистических философов, поставив своей целью перенести в практическую жизнь ту «естественную религию», которая требовала от человека высокой нравственной, полезной деятельности, отвергая всякую религиозную нетерпимость» [6, с. 35].

Уже в «Правилах высшего красноречия» М.М. Сперанский, затрагивая правовые и политические сюжеты, касаясь в них темы социального и государственного устройства, идя «методом Монтескье в «Lettres persanes»» [14, с. 17] и опираясь на философию естественного разума, говорит о ложном положении народа-раба, «от которого ждут доблестей свободного человека» [14, с. 17]: «Отсюда происходит, что въ то же самое время, когда великія дѣянiя возвышаютъ славу государства, великія мысли обогащаютъ исторiю разума человѣческаго (выделено нами. — Н.Н.). Не тогда, какъ гордый Римъ преклонялъ величественное чело свое предъ стѣнителемъ своей свободы, и какъ тою же самою побѣдоносною рукою, которая обыкла разить народы, срывать короны съ Государей, и давать законы изумленному свѣту, воскурялъ съ подлымъ униженіемъ свой ѳимiать предъ истуканомъ деспотизма; не тогда, какъ мiръ въ оковахъ стеналь, сдавленъ ужаснымъ колоссомъ

тиранства и гордости; — не тогда видимы были въ словѣ сїи пламенныя черты чувствїя и силы, кои разятъ умъ и восхищаютъ душу. Нѣтъ! сей небесный огонь не возгарается въ душахъ рабскихъ и подлыхъ» [12, с. 95-96]; **«И нѣтъ ничего простѣе, какъ сіе явленіе, столь часто примѣченное въ человѣческомъ разумѣ** (выделено нами. — Н.Н.). Какимъ образомъ человѣкъ угнетенный можетъ возвыситься къ симъ великимъ понятїямъ, самое существо высокаго составляющимъ? Ему запрещено взирать на предметы возвышенныя, и онъ для нихъ лишень зрѣнїя. Великія сопряженїя обстоятельствъ общественныхъ отъ него сокрыты. Въ семъ состоянїи душа теряетъ сей родъ упругости, которая даетъ ей силу противустать внѣшнимъ устремленїямъ обстоятельствъ и сражаться со всѣмъ на нее нападающимъ. Заключенная въ тѣсномъ кругѣ первыхъ понятїй, какъ можетъ она раздвинуть его и занять все свое пространство, когда со всѣхъ сторонъ безпрестанное терпитъ отраженїе? какъ можетъ она проникнуть сквозь сіе мрачное облако предубѣжденїй и лжи, которое непрестанно предъ нею сгущають? какъ можетъ она проникнуть до чистыхъ понятїй истины и простоты, двухъ качествъ, неотдѣлимыхъ отъ высокаго? Но когда великая ось правленїя обращается въ нашихъ очахъ; когда сильныя пружины, дающїя движенїе политической системѣ, предъ нами открыты; когда нѣтъ ничего въ обществѣ столь великаго, чтобы отъ насъ было скрыто: на какую высоту не восходятъ тогда наши понятїя? чего не объемлетъ наше воображенїе? какое рвенїе, какая ревность не воодушевить оратора? и какъ можно не быть Демосфеномъ, говоря противъ Филиппа, и защищая дѣло цѣлой Греціи? — **И такъ неоспоримо, что надобно имѣть извѣстную твердость въ душѣ и возвышенный образъ мыслей, чтобы произвести высокое** (выделено нами. — Н.Н.). Пространство, которое даетъ Омиръ своимъ изображенїямъ, Лонгинъ называетъ мѣрою его понятїй; величіе Ахилла есть гордый памятникъ, воздвигнутый уму, доблести его воспѣвшему. И сіе есть первый источникъ высокаго со стороны нашей души» [12, с. 97—98].

Данное сочиненїе М.М. Сперанского фактически можно назвать гимномъ уму, о чемъ свидѣлствуютъ в изобилии представленныя в работѣ утвержденїя такого типа, какъ: «Часть сочиненїя, наиболѣе дѣлающая шуму у Риторовъ, безъ сомнѣнїя, есть *изобрѣтенїе*. Тысячи правилъ, тысячи пособїй предписываются на нее въ ихъ книгахъ. Но сїи законодатели человѣческаго слова научають насъ только хромать извѣстнымъ образомъ, а не ходить съ твердостїю. Кто не получилъ отъ природы ума изобрѣтательнаго, тотъ тщетно будетъ прибѣгать къ симъ оракуламъ» [12, с. 61]; «Разсматривая ближе

Логику вкуса, мы находимъ, что онъ не что другое есть, какъ тотъ же самой разсудокъ, или разборчивость ума, посредствомъ коего мы судимъ о вещахъ» [12, с. 63]; «Въ семь мечтательномъ мірѣ воображеніе его прогуливается съ удовольвіемъ, доколѣ разумъ волшебною своею тростью не разрушитъ очарованія и не сокрушитъ удовольствій» [12, с. 64]; « Но вкусъ ... не всегда можетъ быть вѣренъ; и есть случаи, въ коихъ чувствіе не должно довѣрять самому себѣ; по крайней мѣрѣ умъ остается въ сомнѣніи, достойно ли въ самой вещи то одобренія, что нравится вкусу» [12, с. 65-66] и т. д.

В своихъ философскихъ рассужденіяхъ, которые М.М. Сперанскій несколькими годами позже «Правилъ высшаго красноречія» началъ записывать в отдельную тетрадь и которые представляли собою его мысли, «какъ самъ замечаетъ, во всей ихъ наготѣ и совершенно такъ, какъ они в головѣ его рождались, т. е. слабыми, едва движущими, одну основу и очертаніе носящими» [14, с. 14], онъ остается веренъ взглядамъ, отраженнымъ в «Правилахъ высшаго красноречія». «Къ чему вводить новыя и химерическія способности въ природу человѣка? — пишетъ М.М. Сперанскій в своихъ «Досугахъ». — **Разумъ и самолюбіе все изъясняютъ** (выделено нами.- Н.Н.). И сія нѣжная душа, поражающаяся первымъ взглядомъ несчастнаго, и сіе важное, размышляющее существо, взвѣшивающее обстоятельства и не прежде рѣшающееся на добродѣтель, какъ измѣривъ ее и приложивъ къ своимъ началамъ, движутся однимъ и тѣмъ же разумомъ. — Все различіе состоитъ только въ томъ, что правила перваго механическимъ упражненіемъ превращены въ привычку, а правила втораго непрерывнымъ дѣйствіемъ размышленія сохранили начальный свой видъ. — Первый рано началъ дѣлать добро, дѣлать его безъ размышленія, привыкъ къ нему, привыкъ быть чувствительнымъ и, не примѣтивъ, какимъ образомъ укрѣплялась въ немъ сія привычка, онъ не знаетъ ея рожденія, не знаетъ начальныхъ стихій, изъ коихъ она составила, и почитаетъ особеннымъ свойствомъ души своей, называя ее то нѣжнымъ чувствомъ, то добротой сердца, то природнымъ расположеніемъ къ добру. — Второй, можетъ быть, столь же часто упражнялъ силы души своей въ добрѣ, сперва слѣпо и безъ познанія ихъ, потомъ съ размышленіемъ; отдѣлили чувствованія свои, нашель источникъ ихъ въ воображеніи и самолюбіи, открылъ таинственную игру сихъ способностей въ нашихъ впечатлѣніяхъ, подчинилъ ихъ разуму, постановилъ имъ правила и съ сей минуты началъ дѣлать добро по началамъ. (выделено нами.-Н.Н.). — То, что называютъ *человѣкомъ чувствительнымъ*, есть родъ машины, не понимающей хода

собственныхъ колесъ своихъ; но **человѣкъ добрый по началамъ не только знаетъ, что онъ чувствуетъ, но знаетъ вмѣстѣ, что онъ долженъ чувствовать такъ, а не иначе** (выделено нами. — Н.Н.), по природѣ своихъ способностей» [3, с. 128—129].

Подобные мысли М.М. Сперанского, представленные выше, можно найти не только в «Досугах», но и в его других философских заметках.

Например, М.М. Сперанский пишет следующее в своих сочинениях «О порядке» и «О сложности»: **«Въ безчисленности видовъ природы человѣкъ встрѣтилъ образы наиболѣе сходствующіе съ его разумомъ** (выделено нами. — Н.Н.); легкость, съ которою онъ открылъ ихъ отношенія, развилъ и распростеръ понятія въ нихъ сокрытыя, — все сіе ласкало его самолюбію; онъ замѣтилъ сіи предметы въ толпѣ его окружающей, съ удовольствіемъ занимался ими съ своего младенчества, приучилъ умъ свой перебѣгать во мгновение ока сквозь ихъ отношенія, упустилъ наблюдать постепенное разширеніе сей привычки разума, назвалъ ее чувствомъ и подчинилъ суду его сей родъ предметовъ, который наименовалъ онъ красивыми; и понеже сіе понятіе виситъ по существу своему на его разумѣ, то естественно, что образъ его всегда колебался и выливался во всѣ формы привычекъ, воображеній, умовъ, темпераментовъ; принималъ на себя тысячу различныхъ видовъ, часто смѣшныхъ и противорѣчащихъ, и всегда плавающихъ, такъ сказать, на воздухѣ» [3, с. 138-139]; **«Вселенная, такъ какъ человѣкъ ее себѣ представляетъ, есть великій феномень, котораго всѣ части расположены по призраку висящему на его разумѣ и видимы сквозь грубую завѣсу чувствъ** (выделено нами. — Н.Н.). Въ существѣ своемъ она должна совѣмъ отличный имѣть видъ. Понеже для разума безконечнаго она не имѣетъ пространства, длины и широты, *нѣтъ въ ней ничего ни простаго ни сложнаго*. Удивительно ли послѣ сего, что сіи понятія при всѣхъ усиліяхъ созерцателей доселѣ оставались безъ знаменованія: они не имѣли его въ природѣ. Ключъ, откуда берутся всѣ сіи заблужденія, есть несовершенство языковъ человѣческихъ и то предубѣжденіе, въ которомъ люди не отличили истиннаго вида природы отъ того, въ коемъ представляютъ ее намъ чувства. Смотря сквозь волшебное стекло воображенія, они создали въ мозгу своемъ другой миръ и по сей ложной модели хотѣли судить о мірѣ вещественномъ» [3, с. 139—140].

«В этихъ краткихъ заметкахъ Сперанского, — пишетъ И.В. Катетовъ, — очевидно, служившихъ прямымъ отраженіемъ той рассудочной, гордой и самонадеянной философии, которая для

некоторых еще не потеряла всей своей прелести, разум человеческий является во всей своей силе» [6, с. 102].

Таким образом, трудно не увидеть в ранних работах М.М. Сперанского влияния на него философии масонства конца XVIII века и невозможно не согласиться с выводом И.В. Катетова: «Как бы то ни было, из всего этого можно вывести, что Сперанский был непосредственно знаком с масонством, и следовательно, интересовался им» [6, с. 138].

Тем не менее политико-правовые записки и законодательные проекты М.М. Сперанского, созданные им в самом начале XIX века, свидетельствуют о том, что М.М. Сперанский не являлся последовательным сторонником философии раннего масонства и «не разделял веры просветителей во всемогущество разума, более того, очень рано выступил с критикой рационализма» [4, с. 14].

Так, например, в своей работе «Отрывок о Комиссии Уложения», написанной в 1802 году, он заявил: «Закон есть выражение воли государя, а понятия о конституциях суть порождения новой философии, столь же, по мнению нашему, бесполезные, как и все теории, на грезах воображения возвращенные и никогда события своего не достигающие. По крайней мере я должен из сего заключить, что, изучась древней философии, привыкнув размышлять с Аристотелем, Гроцием и Пуффендорфом, вы проникли во все изгибы и новых примечателей, познали всю неосновательность Монтеスキев, Блэкстонов и прочих сего рода поверхностных умов; что теряли свое время, трудясь в течение целой жизни над несколькими местами их сочинений, вы постигли и заблуждения их и нелепость их правил и глубокими размышлениями проложили себе прямой и собственный путь к истине» [8, с. 20].

«Противопоставление рационализму просветителей «философии любви», — пишет В.А. Калягин, — определило направление дальнейшей полемики Сперанского с теоретиками естественноправовой школы» [4, с. 14], которые рассматривали индивидуума как носителя «естественных прав», а соответствующее ему «состояние» — как предпосылку образования государства [4, с. 14], с чем не был согласен Сперанский и о чем «позднее Сперанский прямо написал: «Нет права естественного, но есть положения естественные»» [4, с. 15].

И совсем не случайно проводником этой философии в жизнь он считал религию, отводя ей следующую роль, представленную в работе «О коренных законах государства», которая также появилась в 1802 году: «Думают, что свободе должно предшествовать народное просвещение. Но что такое понимают под словом просвещение? Естьли понимают под сим возвышенный образ мыслей, тонкие

различения истинны от лжи, чувство морального добра, то вероятно, что до сего степени просвещения никогда и никакой народ здесь на земле не доходил и, вероятно, долго ещё не дойдет, да и нужды в том я не вижу. Вместо чувства нравственности народ имеет религию, которая хоть и не столь тонко, но довольно ясно определяет для него, в чём грех и в чём спасенье! Вместо логики у него есть простой доброй смысл, по кругу нужд его достаточно ему указующий правду и ложь, а чтоб представлять себе огромность вселенныя, ничтожество человеческих желаний, страстей и самого познания, я не знаю, к чему послужит сия высокая философия земледельцу» [8, с. 44].

Более того, В.А. Калягин считает, что «скептическое отношение реформатора к основным принципам естественноправовой теории обусловило ... восприятие им политического учения И. Канта (Для выяснения оценки Канта в кругах, близких к Сперанскому, интересна статья о немецком философе (некролог), напечатанная в журнале, сотрудником которого был Сперанский. Автор статьи особо выделил идеализм, агностицизм и религиозность Канта)» [4, с. 16]; что, «хотя Сперанскому были совершенно чужды просветительские принципы кантовской теории — «немецкой теории французской революции», отдельные ее стороны ... не могли ... не импонировать русскому реформатору» [4, с. 16]; что «отказ от фикции школы естественного права неизбежно должен был привести его к историзму, элементы которого содержались в произведениях [4, с. 16] английских либеральных мыслителей Блэкстона, А. Смита, Стюарта, Фергюссона, Юма и особенно И. Бентама, которого Сперанский обильно цитировал в записках, представляющих его «Введению к Уложению государственных законов».

Таким образом, несмотря на то что, по мнению В.А. Калягина, М.М. Сперанского нельзя считать последовательным сторонником философии английского ученого [4, с. 16], в теоретических построениях М.М. Сперанского, в том числе направленных на формирование новых принципов употребления русского языка при создании юридических текстов, представлены аргументы не только от школы естественного права, но и от английской либеральной школы [4, с. 17]. Воспринять идеи последней в полной мере М.М. Сперанскому помешала такая существеннейшая черта его мировоззрения, формировавшаяся в нем фактически с самого рождения, как религиозность, порою доходящая до мистицизма, с которым в отдельных чертах непосредственно соприкасалось масонство и который исповедовали некоторые русские масоны уже в XVIII веке.

Именно эти выводы, к которым нас привело исследование конкретного историко-литературного материала, изучение эволюции

творческой деятельности М.М. Сперанского в конце XVIII — начале XIX веков, имеют первостепенное значение при выявлении специфики его юридических трудов не только в содержательном, но и в языковом отношении; при определении новых культурных парадигм, в создание которых М.М. Сперанский внес огромный вклад.

Список литературы:

1. Вернадский Г.В. Русское масонство в царствование Екатерины II — Петроград, 1917.— 287 с.
2. Грабарь В.Э. Энциклопедия права. В 3 ч. Ч 1. — Юрьев, 1906.— 100 с.
3. Дружеские письма графа М.М. Сперанского к Н.Г. Масальскому, писанные с 1798 по 1919 год с историческими пояснениями, составленными К. Масальским, и некоторые сочинения первой молодости графа М.М. Сперанского — СПб., 1862.— 141 с.
4. Калягин В.А. Политические взгляды М.М. Сперанского — Саратов: Изд. Саратовского университета, 1973.— 49 с.
5. Камчатнов А.М. История русского литературного языка: XI — первая половина XIX века: учебное пособие — М.: Издательский центр «Академия», 2005.— 688 с.
6. Катетов И.В. Граф Михаил Михайлович Сперанский как религиозный мыслитель: К столетию со дня смерти — Казань, 1889.— 352 с.
7. Лаппо-Данилевский А.С. Пособие к лекциям по теоретической методологии истории, читанным студентам ПБ Университета А.С. Лаппо-Данилевским в 1906/7 учебном году — СПб., 1907. — 270 с.
8. М.М. Сперанский. Проекты и записки/Под ред. С.Н. Валка. — М.—Л.: Изд. АН СССР, 1961.— 442 с.
9. Пынин А.Н. Общественное движение в России при Александре I — Петроград: Огни, 1918.— 544 с.
10. Ренненкампф Н.К. Юридическая энциклопедия — Киев — СПб., 1913.— 294 с.
11. Соколовская Г.О. Русское масонство и его значение в истории общественного движения — СПб., 1907.— 182 с.
12. Сперанский М.М. Правила высшего красноречия — СПб, 1844.— 216 с.
13. Томсинов В.А. Светило российской бюрократии: Исторический портрет М.М. Сперанского — М.: Молодая гвардия, 1991.— 336 с.
14. Фатеев А.Н. М.М. Сперанский. Влияние среды на составителя свода Законов в первый период его жизни — М., 1915.— 25 с.

1.2. ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИМЁН В НЕМЕЦКОЙ ЭКРАНИЗАЦИИ РОМАНА С. МОЭМА «УЗОРНЫЙ ПОКРОВ»

Науменко Ольга Владимировна

*преподаватель Черноморского государственного университета
имени Петра Могилы, г. Николаев, Украина*

E-mail: tender14@gmail.com

Между живущих людей безымянным никто не бывает вовсе;
В минуту рождения каждый, и низкий и знатный,
Имя своё от родителей в сладостный дар получает...
Гомер «Одиссея»

Тайна имени волновала людей испокон веков. Как только наши предки стали сознательно владеть языком, они начали давать имена предметам, явлениям, событиям и, конечно же, самим людям. Древние были убеждены, что судьба человека заведомо предначертана его именем.

Имя — основное средство общения. В имени всегда видится нечто большее, чем просто «название» человека, оно имеет определённый смысл. С давних времён людям кажется, что имя незримой нитью связано с прошлым, будущим и настоящим его обладателя [5, с. 5]. Волнует тайна имени и современных психологов, философов, учёных. В начале прошлого века в России вышла книга исследователя С.Р. Минцилова «Власть имён», в которой он дал характеристики многим русским именам. «Всматриваясь в прошлое, — писал он, — поражаешься однородности характеров и свойств носителей одного и того же имени» [6, с. 8]. Также была опубликована интересная исследовательская работа русского философа П.А. Флоренского, посвящённая всё той же закономерно тесной связи имени с характером [там же, с. 9]. Широко известен и признан во всём мире профессор, автор более тридцати книг о роли имени в судьбе человека, Б.Ю. Хигир. Он пишет: «Имя человека — его судьба, оно определяет всю его жизнь... Имя несёт в себе информацию, качества и свойства, которые на протяжении всей жизни влияют на человека, формируют его личность, его окружение и личное пространство. Имя

несёт в себе надежду на то, что благодаря своему значению и своим характеристикам оно способно помочь человеку, принесёт ему счастье и успех» [7, с. 5].

Историю возникновения имён, их значение и смысл, связь с историей общества, с мировоззрением и верованиями людей изучает специальная наука — ономастика. Буквально этот термин означает «искусство давать имена». Самую большую группу имён собственных составляют антропони́мы — имена, отчества, фамилии людей, прозвища, псевдонимы [5, с. 5—6].

В данной статье проанализируем, каким образом имена романа С. Моэма «Узорный покров» («The Painted Veil») интерпретируются в немецкой экранизации «Der Bunte Schleier» (1934), режиссером которой выступил Ричард Болеславский, а главные роли исполнили Грета Гарбо и Герберт Маршалл. Всё большая заинтересованность современного общества психологическими процессами в мозге человека делает данную работу достаточно актуальной.

Главная героиня романа — Китти Гарстин, молодая англичанка, которая вышла замуж за нелюбимого ей бактериолога Уолтера Фейна и изменила ему с красавцем Чарли Таунсендом. В киноленте мы встречаемся совершенно с другими людьми — австрийкой Кэтрин Кёрбер, её мужем Уолтером Фейном, любовником Джеком Таунсендом. Чем вызваны эти изменения и повлияли ли они на сюжет и задумку автора?

Такие изменения можно объяснить достаточно популярным в современной науке и в переводоведении, в частности, понятием концептуальности. Для того чтобы адаптировать картину под немецкого зрителя авторы сценария внесли определённые изменения в сюжет. Так, например, коренная англичанка стала коренной австрийкой. В её адрес звучит достаточно интересное замечание: «Я думал, Вы — англичанка, а Вы из Австрии». Такой корректив отнюдь не один, но остановим внимание на именах героев.

Как известно, в разных странах у разных народов имена чрезвычайно разнообразны по своему звучанию, происхождению и употреблению. Имена — часть истории народа. В них отражаются быт, верования, чаяния, фантазия и художественное творчество народов, их исторические контакты. Каждое имя несёт на себе яркий отпечаток соответствующей эпохи [там же, с. 6]. Также имя имеет определённое значение. И зная, что С. Моэм был тонким психологом, можно предположить, что он дал именно такие имена своим героям совсем не случайно.

Главную героиню зовут Китти (Kitty). Это английское имя, уменьшительное от Кэтрин. Оно имеет греческие корни и переводится как «чистая» [там же, с. 97]. По другой версии Китти — американское имя, и означает «кокетливая». Используя уменьшительную форму имени, писатель хотел подчеркнуть непосредственность и ветреность девушки. Она всё время мечется из одной крайности в другую, от одного мужчины к другому; ей сложно разобраться в себе. Кэтрин же, являясь полной формой, несёт в себе некую солидность и серьёзность. И даже если героиня, по мнению съёмочной группы, — коренная австрийка, то скорее всего её бы назвали Кэти (Kathi), уменьшительная форма от Катарина (Katharina). Исходя из второй версии, девушку можно было наречь, например, Хулдой: это немецкое имя со значением «привлекательная», что неким образом переключается со значением «кокетливая» [1].

Имя Чарльз/ Чарли (Charles/ Charley) имеет несколько версий происхождения. По основной версии оно является английским вариантом германского имени Карл, означающего «мужчина». От имени Карл был образован титул монарха — король. По второй версии имя Чарльз имеет общий корень с немецким словом «hari», переводящееся как «воин». По третьей версии имя Чарльз образовалось от испанского «charlar», означающее «болтун». В различных европейских странах это имя адаптировалось под фонетику данного народа. Так в Англии это Чарльз (Чарлз), во Франции — Шарль, в Испании — Карлос, в Португалии — Карлуш (Карлус), в Италии — Карло, в Румынии — Карол, в Венгрии — Карой, в Греции — Каролос, в Польше — Кароль, в Чехии, Нидерландах — Карел, в Ирландии — Шерлас [там же].

То есть, вполне логичным было бы дать этому герою-любовнику имя Карл, а не Джэк (Jack), которое в английском языке является уменьшительной формой имени Джон (John) и в буквальном смысле означает «человек, оказывающий покровительство» [4].

Имя Уолтеру не изменили, несмотря на то, что оно тоже английское и означает «главнокомандующий, управляющий людьми» [там же]. В некотором смысле этот герой действительно распорядился судьбой своей жены и её любовника. В глубине души желая гибели изменницы, он сам стал жертвой эпидемии.

Сестру Китти, из-за которой и закрутилась вся эта история (девушка была младше сестры, а собралась выходить замуж раньше) звали Дорис (Doris), а жену Таунсенда — Дороти (Dorothy). Интересным есть то, что это формы одного имени, которое в переводе с греческого означает «дар Божий, подарок» [1]. Следовательно,

в экранизации женщины тоже должны быть тѣсками. Сестра Китти (она же Кэтрин) носит имя Ольга, а жена Чарли — просто миссис Таунсенд. Имя Ольга имеет германские корни, а точнее скандинавские, и означает «святая, священная» [5, с. 102]. Такая замена может считаться вполне равноправной, или же научным языком — адекватной.

Ещё один яркий пример концептуальности — это интерпретация фамилии. Так типичная английская фамилия Гарстин преобразовалась в типичную немецкую фамилию Кёрбер, что сблизило героев с немецкой аудиторией.

Если говорить собственно о переводе имён, то следует выделить несколько способов: транскрипция, когда их звуковые формы похожи друг на друга; транслитерация, когда латинские буквы заменяют кириллицей; и перевод, осуществляемый с помощью различных лексических средств.

Поговорим о последнем из упомянутых способов — переводе. В этом случае перевод осуществляется двумя путями. Первый вариант, когда имени, которое требуется перевести, в нашем языке уже имеется соответствие, например, русские и английские имена: Иван — Джон, Михаил — Майкл и т. д. Это происходит благодаря близости истории и культуры наших стран.

Имя всегда имеет связь с личностью человека, но в результате перевода на другой язык его значение перестает осознаваться. Единственное, что сохраняется, так это его звучание. При переводе на разные языки всегда стараются передавать транскрипцию. Но это может осложняться тем, что в разных языках одни и те же буквы могут произноситься различно. К тому же произношение английских слов может варьироваться в зависимости от местных диалектов. В русском языке может не найтись даже приблизительных букв для воспроизведения иностранных звуков.

Сейчас огромный интерес в науке являет концептуальный перевод, который противопоставляется традиционному, лингвистическому, и ставит пред собой цель — передать задумку автора. В данном контексте можно ввести понятие концептуальной экранизации, которая ориентирована на сближение киноленты с аудиторией.

Список литературы:

1. Европейские имена: значение и происхождение // Kurufin.narod.ru: информационный портал [электронный ресурс] — режим доступа. — URL: <http://kurufin.narod.ru> (дата обращения 01.07.2012 г.)

2. Моэм У.С. The Painted Veil = Розмальована завѣса: Роман. - К.: Знання, 2006. — 287 с.
3. Моэм У.С. Собрание сочинений в 5т. Т. 3. — М.: Худож. Лит., 1993. — 671 с.
4. Популярные имена народов мира // Takzovut.ru: информационный портал [электронный ресурс] — режим доступа. — URL: <http://www.takzovut.ru> (дата обращения 07.07.2012 г.)
5. Словарь имён. — М.: «Научная книга», 1998. — 544 с.
6. Хигир Б.Ю. Имя и тайны счастливого брака. — М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2003. — 412 с.
7. Хигир Б.Ю. Тайные символы имени: как усилить или смягчить свойства своего имени с помощью фен-шуй / Б.Ю. Хигир; сост. В.Р. Бычкова. — М.: АСТ: Астрель, 2008. — 383 с.

ДИСКУРСИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ГЕНДЕРНОГО СТЕРЕОТИПА «MOTHER» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. ШЕКСПИРА

Ракитянская Елена Васильевна

канд. филол. наук, доцент ХГУ им. Н.Ф. Катанова, г. Абакан

E-mail: erakit@yandex.ru

Материнство как один из наиболее значимых общечеловеческих феноменов рассматривается во всех известных гуманитарных науках: философии, теологии, истории, социологии, психологии, антропологии, культурологии и др., и современная лингвистика в этом ряду не стала исключением. Концепт «Мать» включен в список универсальных человеческих понятий или, говоря словами А. Вежбицкой, «самоочевидных элементарных концептов» [3], поскольку является одним из основных в национальном сознании любого этноса и культуры. Однако стереотипное представление о матери, безусловно, варьируется не только в разных социумах и культурах, но и в разные исторические эпохи.

Целью данной статьи является лингвистическая реконструкция гендерного стереотипа «Mother» западноевропейского общества в эпоху Возрождения. Под гендерным стереотипом в лингвистике понимают «культурно и социально обусловленные мнения и пресуппозиции о качествах, атрибутах и нормах поведения обоих полов и их отражение в языке» [5, с. 98]. Материалом исследования

являются драматических произведения В. Шекспира, так как на точность отражения Шекспиром реальной повседневной жизни своего времени указывают многочисленные отечественные и зарубежные исследователи [1, 2, 4, 6, 8—10].

Анализ по методу сплошной выборки дискурса женских персонажей Шекспира, выполняющих гендерную роль матери, показывает, что этот дискурс является в гораздо большей степени оценочным по сравнению с аналогичным современным дискурсом. В обычных бытовых обстоятельствах употребляются слова с мелиоративной семантикой (*рамки статьи допускают иллюстрацию обсуждаемых положений 1-2 примерами из текстов В. Шекспира, полная выборка примеров приведена в разделе 2.2.1 диссертации [7, с.86-95]*):

Come hither, my dear Hamlet, sit by me (H);

I prithee now, sweet son (TC).

Если даже наедине со своим ребенком мать не только общается с ним, но и одновременно дает ему положительную оценку, то в присутствии других людей оценочность еще больше усиливается. Материнский дискурс становится образным, в нем появляются изысканные риторические фигуры:

Queen: O gentle son, / Upon the heat and flame of thy distemper / Sprinkle cool patience (H);

Elizabeth: Ah, my poor princes! ah, my tender babes! / My unblown flow'rs, new-appearing sweets! / If yet your gentle souls fly in the air / And be not fix'd in doom perpetual, / Hover about me with your aery wings / And hear your mother's lamentation! (RT);

Подобная оценочность материнского дискурса свидетельствует, на наш взгляд, о его институциональном характере. «Нормальная» мать XVI-XVII вв. должна именно так говорить *со* своим ребенком и *о* своем ребенке, пока он остается «хорошим» с точки зрения социума. В частности, после смерти Джульетты леди Капулетти произносит длинную речь, обращенную как к умершей дочери, так и к присутствующим, институционально заданную обстоятельствами (фактом похорон): O me, O me, my child, my only life! / Revive, look up, or I will die with thee! / Help, help! Call help <...> Alack the day, she's dead, she's dead, she's dead! <...> O woeful time! <...> Accurs'd, unhappy, wretched, hateful day! / Most miserable hour that e'er time saw / In lasting labor of his pilgrimage! / But one, poor one, one poor and loving child, / But one thing to rejoice and solace in, / And cruel Death hath catch'd it from my sight! (RJ).

Данная речь, полная экспрессивных образных средств и возвышенной лексики, резко контрастирует с предыдущими высказываниями леди Капулетти, обращенными к Джульетте, когда та была «плохой» с точки зрения общественных норм, отказавшись выйти замуж по приказу отца. Отец грозит отречься от Джульетты, выгнать ее на улицу нищенствовать. Мать активно его поддерживает, употребляет по отношению к дочери такие слова, как fool, желает ей смерти: Talk not to me, for I'll not speak a word. / Do as thou wilt, for I have done with thee (RJ); Ay, sir, but she will none, she gives you thanks. / I would the fool were married to her grave! (RJ).

На наш взгляд, такие резкие перепады в материнском дискурсе обусловлены не каким-то злым умыслом или сверхъестественной лживостью некоторых конкретных матерей, а их «другим», отличающимся от современного сознанием. Для матери XVI-XVII вв. ребенок является «хорошим» или «любимым», если он соответствует общественным ожиданиям, а не потому, что он рожден *ею*, что он — *ее* ребенок.

Так, мать может сказать сыну, что если бы он был уродливым, хромым, кривым, глупым, смуглым и с родимыми пятнами на коже, она бы не любила его. Но поскольку ее сын прекрасен и одарен природой и фортуной, то такой ребенок достоин материнской любви: If thou that bid'st me be content wert grim, / Ugly, and sland'rous to thy mother's womb, / Full of displeasing blots and sightless stains, / Lame, foolish, crooked, swart, prodigious, / Patch'd with foul moles and eye-offending marks, / I would not care, I then would be content, / For then I should not love thee; no, nor thou / Become thy great birth nor deserve a crown. / But thou art fair, and at thy birth, dear boy, / Nature and Fortune join'd to make thee great (KJ).

Мать любит законных сыновей, тех, кого общество принимает и уважает. И та же мать приказывает убить своего незаконнорожденного черного ребенка:

Nurse: A joyless, dismal, black, and sorrowful issue! / Here is the babe, as loathsome as a toad / Amongst the fair-fac'd breeders of our clime. / The Empress sends it thee, thy stamp, thy seal, / And bids thee christen it with thy dagger's point (TA);

Aaron: It shall not die. / Nurse: Aaron, it must, the mother wills it so (TA);

Мать может отказаться от сына по идеологическим причинам, что в очередной раз подтверждает приоритет социума над личностью в эту эпоху:

Countess: He was my son, / But I do wash his name out of my blood (AW).

Самым большим для ребенка основанием материнской любви в эпоху Шекспира является его законнорожденность. Эта тема поднимается в общении самых разных людей, в том числе и малознакомых:

Queen: For your mother's sake, / And as you wish your womb may thrive with fair ones, / Hear and respect me (TNK).

Бесплодие женщины считалось проклятием, избавиться от него пытались любыми способами:

Caesar: Forget not in your speed, Antonio, / To touch Calphurnia; for our elders say, / The barren, touched in this holy chase, / Shake off their sterile curse (JC).

В конфликтной ситуации, в потоке брани и оскорблений, самым жестоким проклятием является пожелание бездетности, или, что еще хуже, неудачного ребенка. Именно этим приемом пользуется король Лир по отношению к своей дочери Гонерилье и Анна по отношению к убийце своего мужа и отца:

Lear: It may be so, my lord. / Hear, Nature, hear, dear goddess, hear! / Suspend thy purpose, if thou didst intend / To make this creature fruitful. / Into her womb convey sterility, / Dry up in her the organs of increase, / And from her derogate body never spring / A babe to honor her! If she must teem, / Create her child of spleen, that it may live / And be a thwart disnatur'd torment to her. / Let it stamp wrinkles in her brow of youth, / With cadent tears fret channels in her cheeks, / Turn all her mother's pains and benefits / To laughter and contempt, that she may feel / How sharper than a serpent's tooth it is / To have a thankless child! —Away, away! (KL);

Важность законного рождения ребенка доказывается многочисленными высказываниями, в которых говорящие обвиняют чью-либо мать в неверности своему мужу. Большое количество примеров свидетельствует о том, что в сознании зрителей Шекспира подобные высказывания о матери были нормой:

Portia: Ay, that's a colt indeed, for he doth nothing but talk of his horse, and he makes it a great appropriation to his own good parts that he can shoe him himself. I am much afeard my lady his mother play'd false with a smith (MV);

Isabella: O you beast! / O faithless coward! O dishonest wretch! / Wilt thou be made a man out of my vice? / Is't not a kind of incest, to take life / From thine own sister's shame? What should I think? / Heaven shield my mother play'd my father fair! / For such a warped slip of wilderness / Ne'er issu'd from his blood (MM);

Тема законнорожденности обыгрывается даже в шутовском дискурсе. На вопрос «Чей ты сын?» или «Чья ты дочь?» ответ «Сын

или дочь своей матери» переводит разговор в шутовую плоскость, имплицитно возмущая возможную незаконнорожденность, не заявленную, тем не менее, открыто как в предыдущих примерах:

Falstaff: Shadow, whose son art thou? / Shadow: My mother's son, sir (HF);

Если на подобные вопросы отвечают сами отцы, они ссылаются на слова матери, подтверждающие их отцовство. Можно предположить, что у зрителей Шекспира подобные высказывания вызывали смех. Так шутили люди XVI—XVII вв.:

Vincencio: Art thou his father? / Pedant: Ay, sir, so his mother says, if I may believe her (TSH);

Don Pedro: You embrace your charge too willingly. I think this is your daughter. / Leonato: Her mother hath many times told me so (MAN).

Ценностная значимость концепта законнорожденности проявляется в употреблении шутового эвфемизма *every mother's son* и его модификаций:

All: That would hang us, every mother's son (MND);

Petruchio: Now by my mother's son, and that's myself, / It shall be moon, or star, or what I list (THS);

В повседневном общении матери дистанцируются от своих детей — настолько, что не всегда точно помнят, сколько им лет. Леди Капулетти не помнит дня рождения дочери и спрашивает кормилицу о ее точном возрасте, который кормилица тоже вспоминает лишь путем ассоциаций с хорошо запомнившимся ей событием — праздником урожая:

Lady Capulet: Thou knowest my daughter's of a pretty age. / Nurse: Faith, I can tell her age unto an hour. / Lady Capulet: She's not fourteen. / Nurse: I'll lay fourteen of my teeth — / And yet, to my teeth be it spoken, I have but four — / She's not fourteen. How long is it now / To Lammas-tide? (RJ).

Следует признать, что ценность ребенка самого по себе, как данного конкретного индивида, а не носителя социальной роли, не равнозначна для матери XVI—XVII вв. и современной английской матери. Эта особенность выражается в соответствующих дискурсивных реализациях. Ср. следующие реплики мужа и жены об их сыне:

Hermiona: Take the boy to you; he so troubles me, / 'Tis past enduring; / Leontes: Give me the boy. I am glad you did not nurse him. / Though he does bear some signs of me, yet you / Have too much blood in him (WT).

Известно высказывание леди Макбет, которая говорит мужу, что

ради клятвы сюзерену смогла бы разможжить своему новорожденному ребенку голову: I have given suck, and know / How tender 'tis to love the babe that milks me; / I would, while it was smiling in my face, / Have pluck'd my nipple from his boneless gums, / And dash'd the brains out, had I so sworn as you / Have done to this (M).

Все эти данные показывают, что для женщины XVI-XVII вв. ее отношения с мужем важнее других родственных связей, и дети по значимости уступают преимуществу мужчине.

Подводя итог, следует отметить, что в гендерном стереотипе матери XVI—XVII вв. наблюдается большее публичное дистанцирование от ее ребенка, что обусловлено формализованным характером ежедневного общения людей в данную эпоху. Если ребенок является «хорошим», то есть соответствует социокультурным нормам и ожиданиям, то в дискурсе матери наблюдаются положительныe оценки и мелиоративные высказывания. В противном случае, дискурс матери сопровождается неодобрением, разного типа оскорблениями и угрозами, что свидетельствует об избирательном характере материнской любви. В пьесах Шекспира наблюдается ограниченное количество тем материнского дискурса: чаще всего матери говорят со своими детьми об их будущих избранниках или же являются советчицами и верными почитателями своих прославленных детей. Измена женщины и, как следствие, незаконнорожденность ее детей являлась одной из излюбленных тем публики Шекспира, поскольку упоминания и шутки об этом событии присутствуют практически в каждой пьесе. В подобных примерах прослеживается отрицательная оценка действий матери, поскольку согласно гендерной роли матери в социуме XVI—XVII вв. лишь законнорожденность ее детей дает ей право их любить и воспитывать. Такой закрепленный в сознании людей когнитивный сценарий дискурса о рождении ребенка позволяет приписывать всем «неудобным» обществу людям их возможную незаконнорожденность.

Список литературы

1. Аникст А. А. Творчество Шекспира. — М. : Художественная литература, 1963. — 615 с.
2. Бентли Э. Жизнь драмы — М. : Айрис-пресс, 2004. — 416 с.
3. Вежбицкая А. Сопоставление культур через посредство лексики и прагматики (Язык. Семиотика. Культура. Малая серия). — М., 2001. — 272 с.
4. Гражданская З.Т. От Шекспира до Шоу. Английские писатели XVI-XX вв. — М.: Просвещение, 1992. — 191 с.

5. Кирилина А.В. Гендер: лингвистические аспекты — М.: Институт социологии РАН, 1999. — 180 с.
6. Плотникова С.Н. Человек и персонаж: Феноменологический подход к естественной и художественной коммуникации // Человек в коммуникации: концепт, жанр, дискурс. — Волгоград : Парадигма, 2006. — С. 89—104.
7. Ракитянская Е.В. Лингвистическая реконструкция женской коммуникативной личности XVI-XVII вв. (на материале произведений В. Шекспира) : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. — Иркутск, 2007. — 229 с.
8. Bednarz J.P. Shakespeare and the Poets' War — NY: Columbia University Press, 2000. — 334 p.
9. Farrell K. Shakespeare's Creation: The Language of Magic and Play — Amherst : University of Massachusetts Press, 1975. — 256 p.
10. Greenblatt S. Will in the world: how Shakespeare became Shakespeare — N.Y.: W.W. Norton, 2004. — 430 p.

**СЛОВО И ЕГО ГРАНИЦЫ: ВВОДНЫЙ АНАЛИЗ
СЛИТНОГО И РАЗДЕЛЬНОГО НАПИСАНИЯ
В ПОЗДНЕМ СРЕДНЕНИЖНЕМЕЦКОМ ЯЗЫКЕ
НА ПРИМЕРЕ ЯЗЫКА ЖИВОТНОГО ЭПОСА
«РЕЙНКЕ ЛИС» (РОСТОК, 1539)**

Цапаева Сабина Юрьевна

докторант, университет г. Росток, г. Росток, Германия

E-mail: sabina@mail.natm.ru

Средневековые, как печатные, так и рукописные тексты на народных языках — термин «народный язык» понимается здесь как контрастный по отношению к латыни — зачастую обнаруживают необычное слитное и раздельное написание (СРН). Между двумя шпациями, т. е. пробелами, может находиться не одно слово, а целая группа слов или, наоборот, отдельная морфемная или силлабическая (слоговая) единица. Помимо этого, СРН может варьироваться в рамках одного и того же текста, т. е. одно и то же слово или одна и та же группа слов пишется в одном месте слитно, в другом — раздельно. Несмотря на то, что к XVI-му веку ситуация с орфографией принципиально улучшилась по сравнению с начальной фазой средненижнемецкого языка, вопрос СРН не потерял своей

проблематичности и актуальности [4, с. 926]. Интересным представляется не столько само распределение СРН, сколько возможные — правомочным является лишь составление гипотез относительно любого языкового явления на древнем этапе развития языка — критерии разделения слов. Так, в фокус исследования попадают ритмико-интонационные особенности отношения письменной и устной речи, а именно ориентация пишущего на устность в противовес письменности. Без сомнения, вплоть до конца XVI-го века традиция устного воспроизведения текста — зачитывание текста вслух — частично определяла своим присутствием перформативную ситуацию производства и восприятия текста [7, с. 74]. Впрочем, не стоит ограничиваться исключительно вопросом ориентации письма на ритмико-интонационное членение соответствующей устной реализации текста. Очевидно, что к XVI-му веку «слово» уже понимается как исходный пункт для внутреннего членения предложения на графическом уровне, хотя более мелкие морфемные единицы наравне с группами слов и конкурируют с ним в позиции между двумя пробелами.

Алфавитное письмо (письмо буквенное, звуковое, буквенно-звуковое, фонетическое), которое по своему типу относится к кинематическим или фонографическим системам письма [2, с. 180—182] и противопоставлено, в частности, письму идеографическому, пиктографическому и силлабическому, характеризуется тем, что графический знак обозначает отдельный звук или фонему [1, с. 323], т. е. выражает особенности звуковой структуры языковых единиц. Это происходит за счёт размещения букв и их сочетаний в определённом порядке, что позволяет максимально близко передать форматив. Буквенно-звуковое письмо опирается, однако, не только на фонографический принцип, роль в данном вопросе также играет логографический критерий письма. Следуя данному критерию, пишущий реализует не своеобразную транскрипцию устной речи, сколько пытается отобразить сказанное так, чтобы оно впоследствии могло быть прочитано и понято реципиентом. Другими словами, основной целью отправителя является не наиболее точная передача форматива как такового, сколько наиболее адекватная передача слов. По той же причине для наиболее удобного и быстрого узнавания слов на письме вводятся пробелы, конечно, если мы не имеем дело со сплошным письмом (*continuous writing, script, scriptio continua*) [1, с. 324]. Следуя морфофонетическому принципу орфографии, пишущий пытается совместить свои знания языка как такового, т. е. лексического состава, грамматических особенностей,

с звуковой реализацией [3]. Таким образом, с помощью использования фонологического письма с применением шпаций достигается функциональное упрощение завязанного на морфеме чтения, повышается степень читабельности текста.

Вопрос СРН, однако, должен рассматриваться не столько изолированно на графическом уровне, сколько на границе как минимум трёх уровней языка: графическом уровне, уровне морфологии и синтаксиса. Совершенно очевидно, что именно морфосинтаксический анализ является как основной предпосылкой, так и одновременно с этим следствием систематизации принципов СРН в предложении. С одной стороны, при решении вопроса СРН важную роль играет степень автономности языковой единицы как таковой, понимания её как самостоятельного члена предложения, к которому в рамках предложения принципиально можно применить операции замены, опущения, транспозиции и добавления. С другой стороны, нельзя упускать из виду вопрос о степени семантической идиоматизации рассматриваемой морфологической единицы: например, в процессе анализа и интерпретации материала могут открыться закономерности написания дериватов (производных слов) в сравнении с композитами (сложными словами) и т. д. Если объединить оба аспекта, то можно прийти к более систематизированному пониманию слова и его границ и осознанию принципа расстановки шпаций. На данный момент комплексные исследования, посвящённые СРН на примере средневековых корпусов текстов на народных языках, отсутствуют. В большинстве случаев подобного рода анализы ограничиваются реконструкцией систем слов и звуков древних языков на основе СРН или остаются в рамках подтверждения гипотезы о крайне несистематичном обозначении границ слова. Было бы странно полагать, что в подобных исследованиях нет необходимости. Впрочем, ряд учёных допускает, что слово как языковая категория есть данность, напрямую от письменности не зависящая, в связи с чем вопрос границ слова проблемы как таковой не представляет. Также в определённом роде околлингвистических замечаниях

позиционируется псевдонаучное мнение о том, что написания, в которых шпациями разделяются какие-либо иные языковые единицы, нежели слова, есть ошибочные написания или аномалии [7, с. 79]. В таком понимании проблемы СРН мне, вслед за Д. Тофинке [7], видится натянутая попытка искусственной нормализации языковых реалий Средневековья. Лингвист не имеет права забывать, что процесс нормализации и кодификации стратегий и принципов СРН длился не одно столетие, причём однозначным решение этого вопроса нельзя

назвать и по сей день, в частности, что касается развития СРН в литературном варианте немецкого языка и нижненемецком языке (нн.). Исходя из такого, скорее, дескриптивного, чем прескриптивного подхода, хочется перейти непосредственно к анализу СРН в позднем средненижненемецком языке (снн.) на примере языка животного эпоса «Рейнке лис» [6], проводимого в рамках текущего диссертационного проекта «Das Rostocker Tierepos „Reynke Vosz de olde“ (Ludwig Dietz, 1539) im Kontext der niederdeutschen „Reynke de Vos“-Überlieferung des 15. und 16. Jahrhunderts und der Rostocker Drucktradition der Mitte des 16. Jahrhunderts» (= «Животный эпос «Рейнке лис» (Росток, типография Людвига Дица, 1539 г.) в контексте нижненемецкой традиции „Рейнке лиса“ XV—XVI вв. и печатной традиции Ростока сер. XVI века»).

В первую очередь, хочется рассмотреть основной принцип СРН в исследуемом источнике. Совершенно очевидно, что в общем и целом ведущим принципом СРН на данном этапе развития снн. является лексико-морфологический принцип. Этот принцип определяется следующим образом: во-первых, слитное написание регулируется мотивированностью значения и семантической слитностью, т. е. в прототипичном случае имеет место тождество «1 значение» = «1 слово» => «слитное написание», во-вторых, оно исходит из морфологической самостоятельности единицы, т. е. «1 единица» = «1 слово» => «слитное написание», где такой единицей может быть как самостоятельная часть речи, так и служебная.

Обратимся к конкретным примерам слитного написания. Как правило, слитно пишутся как определительные, так и коллоквиальные сложные существительные типа *hoffgesynde*, *Jaherenn*, *Hauefeste*, *wedderpart*. Дефисное написание композитов в рассматриваемом источнике принципиально отсутствует. При этом особо высокой степенью идиоматизации отличаются, конечно, примеры с дополнительными соединительными элементами. Некоторые субстантивные композиты, впрочем, характеризуются разделным написанием. Строгой закономерности, однако, в этих случаях не наблюдается. В частности, слитно-раздельное написание представлено для композитов, образованных из прилагательного и существительного типа *egen nuth*: *Egenmuth*, *de böse wucht* (автор данной статьи причисляет такие примеры к композитам, а не к номинальным фразам, так как определение в препозиции к управляющему слову стоит в несклоняемой форме). Кроме того, зачастую раздельно пишутся сложные существительные с относительно низкой степенью идиоматизации (обе составляющие сохраняют исходное значение, т. е. композит как целое

не переосмысливается или сочетание по общему значению близко к конструкциям с *genitivus partitivus* и *genitivus possessivus*): *Heren hulde, Aprillen weder, Frowen leue, Rosen bleder, karthen spyll, broder sone, Kamer Aelken* (признаки родительного падежа отсутствуют). Обычно слитно пишутся субстантивированные части речи, хотя и здесь присутствуют контрпримеры, причину появления которых, скорее всего, следует искать в принципах СРН в исходной части речи. Отдельно будут охарактеризованы случаи перехода из разряда имён существительных в другие части речи.

Слитно пишутся многие союзы: *wowol, nadem, Dewyle* и др., впрочем, и раздельное написание союзов активно представлено в рассматриваемом тексте: *na dem, so dat, so lange, de wyle*. Можно высказать осторожное предположение, что примеры раздельного написания свидетельствуют о более низкой степени идиоматизации, т. е. в данных примерах ещё напрямую прослеживается связь со словом в его первоначальной функции как самостоятельной части речи. Особый интерес представляет амбивалентное написание прономинальных наречий (наречия с начальной компонентой *dar-* или *wor-*) в контактной позиции: *Derhaluen, Daneuen, darynne, darhen, dardurch, daruor, dar binnen, dar aff, dar hen, Dem na, dar durch, Dar van, wor hen, dar mede, dar uth, dar tho* и т. д. Интересен данный аспект потому, что как для снн., так и для современного нн. характерно дистантное употребление прономинальных наречий. В данном тексте примеров дистантного употребления очень мало, однако, найти причину такого явления на основе одного источника не представляется возможным. Несмотря на достаточное количество примеров с наречиями в контактной позиции, однозначно определить, к какому именно оформлению тяготеет автор, сложно. Возможно, раздельным написанием автор хотел особо подчеркнуть какие-то каузальные связи на уровне высказывания, впрочем, нам, с позиции современного читателя, остаётся лишь догадываться об этом. Принципиально можно утверждать, что во всех без исключения случаях слова с начальными компонентами *dar-* и *wor-* выполняют функцию обстоятельства, т. е. являются членами предложения. Хочется дополнительно отметить тот факт, что прономинальные наречия в рассматриваемом источнике не встречаются в качестве атрибута к существительному в постпозиции (например, *am Tag davor*), другими словами, во всех имеющихся случаях теоретически возможно дистантное расположение компонент наречий.

Орфографическая вариантность также может быть отмечена в оформлении на письме указательных местоимений *desuluige*,

datsuluisse, de yenne и пр. На примере одного рассматриваемого текста, однако, невозможно определить даже общую тенденцию СРН — распределение слитных и раздельных вариантов приблизительно равномерно. Помимо этого, в периферийную зону явления СРН попадают прилагательные, наречия и предлоги, перешедшие из разряда имён существительных: *tho nichte, tho recht, tho freden, tho hope*. Уже вопрос самого перехода остаётся открытым, так как, с позиции современной лингвистики, данные выражения уже потеряли свою ярко выраженную функциональность как существительные, с позиции же средневековой науки, вполне возможно восприятие данных форм как устойчивых сочетаний, но ещё не идиоматизированных десубстантивных конверсий. Наконец, в большей степени раздельно пишутся числительные с компонентой *-mal*, формы превосходной степени имён прилагательных с усилительной компонентой *alder-* и наречия, образованные из местоимения *-einander*. Можно осторожно предположить, что логику СРН в таких случаях возможно прояснить лишь с помощью глубокого анализа смысловых связей на примере корпуса текстов.

Наиболее проблематичным в контексте данного изыскания представляется вопрос непоследовательной орфографии префигированных глаголов. С первого взгляда дифференциация семантической и звуковой оболочки происходит весьма хаотично. Казалось бы, традиционным является раздельное написание предлогов и слитное написание приставок, однако, в рассматриваемом источнике в этом отношении царит настоящая путаница. Итак, слитно пишутся следующие глагольные формы (среди них встречаются инфинитивы, формы презенса, претерита и (второго) причастия прошедшего времени): *thouorstan, thouormercken, han(d)ithauen, entgan, wilkamenhete, viherwelt* и пр., раздельно: *vth kreyeren, up genomen, achter blyuen, vor swygen, vor werpet, up gelesen, tho sehen, hen gyngen, vort varen, vor lêgen, jn wriuen, heruth ginck, tho meten, vmme geit, nedder drúcket, vnder richtet, be ropen* и т. д. Как становится заметно из выше указанных примеров, границы между неотделяемыми приставками (*untrennbare Präfixe*), частицами-приставками (*Partikelpräfixe*) и отделяемыми частицами (*trennbare Partikeln*) не являются непроходимыми. Здесь хочется вкратце привести критерии классификации глагольных префиксов и частиц. Собственно префигированными глаголами (*Präfixverben*) считаются глаголы с т. н. неотделяемой приставкой типа *entgan, entkamen, entwiken, entbarmen, beropen, bedryuen, beschermen, berömen, began, vnderrichten*. Ударение в таких словах, очевидно, падает на гласный корня основы, приставка

остаётся безударной. Неотделяемая приставка по своей сути является связанной (неотделимой и непереместимой) морфемой, которая не употребляется вне глагола и отглагольных форм. По-другому дело обстоит с неоднозначными в употреблении частицами-приставками и отделяемыми частицами. Их особенность заключается в том, что и те, и другие происходят из имён существительных, имён прилагательных, предлогов и прочих частей речи. Основным отличием глаголов с отделяемой частицей (*Partikelverben*, *Partikelkomposita*) от глаголов с частицей-приставкой (*Partikelpräfixverben*) является то, что в качестве сказуемого, например, при образовании синтетических временных форм, глагол представляет собой морфологически и синтаксически дистантный композит с двумя акцентами. Такие частицы можно назвать относительно или условно свободными, потому что они сохраняют своё (первоначальное) самостоятельное значение (значение, которое они имеют в качестве предлогов, прилагательных, существительных и т. д.). В свою очередь, первый элемент глаголов с частицей-приставкой является по своей природе частицей, однако, функционирует как приставка, т. е. ударение падает на глагольную основу, а частица не отделяется ни на морфологическом, ни на синтаксическом уровне, и, следовательно, композит является продуктом префиксации. Кроме того, происходит переосмысление частицы в новом контексте сложного слова, за счёт чего она теряет самостоятельность значения.

Непосредственно сама возможность раздельного написания неглагольного элемента с глагольной основой коллидирует с понятием слова (о лексико-морфологическом принципе СРН в снн. см. выше). К этому добавляется высокая степень вариантности написания глаголов с частицами и частицами-приставками. Следует также отметить, что в первой половине XVI-го века в снн. не было чёткого разделения приставки *ver-* и частицы *vor-*, кроме того, многие приставки использовались в несвойственном им в современном понимании значении, что необходимо чётко понимать при анализе подобных источников. Такая путаница в значениях, имеющая под собой морфемную полифункциональность, собственно, и приводит к разнящимся в рамках одного и того же текста примерам СРН. Помимо этого не стоит забывать о роли структурно-семантической близости предлогов и частиц, которая также приводит к неоднородности СРН. Формально можно назвать ряд возможных экстралингвистических причин активно представленного раздельного написания глагольных композитов — нехватка печатного места на листе (этот аспект в большей степени касается текста маргинальных глосс и прозаического

поглавного комментария т. н. протестантской глоссы), с одной стороны, и зачастую неоформленное разделение слова при переносе части слова с одной строки на другую (см. ниже).

Ещё один аспект, который, несомненно, необходимо затронуть при рассмотрении СРН, это вопрос слитного написания стяжённых форм. С одной стороны, для снн. характерны стяжённые формы предлога и определённого артикля в сокращённом виде, в таких случаях клитики пишутся без исключения слитно: *thor, thom, jnt(h), vpt*. С другой стороны, вопрос стяжения касается форм совсем иного качества — флективных форм глаголов с личным местоимением 2-го лица единственного числа: *makestu, heffstu, deystu*. Примечательно, что здесь вторая компонента не просто сокращается, а претерпевает качественное изменение: происходит регрессивная ассимиляция звонкого дентального [d], приводящая к последующей геминации с личным окончанием глагола. В то время как в первом случае мы имеем дело с тенденцией языка к экономии языковых средств, скорее, на морфологическом уровне, во втором случае можно утверждать наличие результата влияния речевого узуса, проявившегося в форме быстрой речи (Schnellsprechform, Allegroform) и зафиксированного на письме. Данное замечание важно постольку, поскольку оно лишней раз доказывает выше упомянутую позицию о том, что в основе снн. нотации первой половины XVI-го в. лежит морфофонетический принцип орфографии. Кроме того, именно стяжённые формы глагола с местоимением являются очевидным доказательством ориентации письменности на устную речевую формацию. Впрочем, как мы можем судить о данном явлении из перспективы современной лингвистической науки, такая присущая средневековому этапу развития языка узуально-ориентированная модель письменной реализации звуковой оболочки является анахронизмом (на сегодняшний день подобные формы характерны лишь для устной разговорной речи как в стандартном немецком языке, так и в нн.: на письме они особо не выделяются и оформляются в соответствии с письменной нормой литературного языка, если автором не поставлено особой стилистической задачи).

В заключительной части данной статьи хочется сделать несколько обобщающих замечаний относительно переноса частей слова со строки на строку в рассматриваемом эпосе, так как этот вопрос является смежным к вопросу СРН и параллельно может пролить свет на некоторые принципы принятия орфографического выбора. Рассмотрению подлежат два подаспекта переноса, первый из которых носит чисто графический характер — вопрос оформления

переноса —, второй должен быть интерпретирован на морфемном уровне — вопрос слогового переноса. В плане оформления переноса мы имеем две опции: обозначение переноса с помощью знака переноса — характерных для снн. двойных косых чёрточек — и нулевое обозначение переноса. Совершенно очевидно, что в «Рейнке лисе» 1539-го года превалирует обозначение переноса посредством знака переноса. Без дополнительного графического обозначения слова, как правило, переносятся на полях в маргинальных глоссах. Можно с большой долей уверенности утверждать, что такое нулевое обозначение вызвано ограниченностью печатного пространства, а не глубоким замыслом автора. Второй вопрос посвящён месту переноса. Условно возможные варианты можно подразделить на две группы: «перенос слова осуществляется на границе между слогами» и «перенос слова осуществляется не на границе между слогами». В анализируемом источнике доминирует первый тип переноса, таким образом, второй тип мы можем рассматривать как своего рода исключение. Редкие примеры переноса слова не на границе слога можно, в свою очередь, подразделить на две подгруппы: в первом случае перенос осуществляется на границе морфем (например, *Darvmtte*), что возвращает нас к вопросу о морфофонетической нотации в снн., в остальных случаях место переноса выбрано совершенно произвольно (например, *ni-cht*) и вызвано, как можно предположить, дефицитом печатного пространства, что, прежде всего, касается текста маргинальных глосс. Таким образом, мы имеем потенциально необозначенные переносы слова со строки на строку, которые, в частности, в контексте оформления префигированных глаголов и глаголов с частицами усложняют процесс принятия решения о СРН или, с позиции читателя, восприятия слова как одного целого. Другими словами, непоследовательное оформление переноса слова со строки на строку значительно понижает степень читабельности текста. Для лингвистов и филологов в подобных случаях представляется крайне проблематичным определить, имеет место слитное или раздельное написание, ведь ограничиваясь исключительно семантической логикой, обосновать отнесение примеров к тому или иному типу написания нельзя, неоднородное графическое выражение только усложняет выполнение задачи исследователем.

Несмотря на то, что для некоторых из рассмотренных в данной статье аспектов в тексте представлено ограниченное количество примеров, всё же представляется возможным сделать первые обобщения относительно вопроса СРН в снн. Впрочем, стоит оговориться заранее, что описанные тенденции — в некоторых

случаях закономерности — не являются облигаторными для всего ареала снн., они, в первую очередь, являются репрезентативными для конкретного текста. Другими словами, чтобы чётко охарактеризовать статус слова и его границы в снн., необходимо привлекать к исследованию корпус текстов. Генерализация полученных результатов для всего спектра источников первой половины XVI-го века представляется неправомерной: в последующих изысканиях стоит учитывать жанровую принадлежность текстов, т.е. включать в анализируемый корпус и систематически обрабатывать тексты разных типов. Основной задачей настоящего исследования было представить возможный подход к изучению вопроса СРН на примере оригинала на народном языке.

Резюмируя сказанное выше, можно утверждать, что на момент написания «Рейнке лиса» вопрос СРН не был до конца решён. В то время как дериваты обычно пишутся слитно, проблему представляют субстантивные композиты и префигированные глаголы. Вариантность СРН затрагивает в снн., как было показано на примерах, практически все разряды слов от предлогов и наречий до местоимений. Следует отметить, что важную роль при принятии решения о СРН в эпоху позднего снн. играет не столько ритмико-интонационное членение речи — в этом виден постепенный отход от чтения вслух к восприятию письменного текста —, сколько грамматические критерии. Как было наглядно показано на примере стяжённых форм, фонетические критерии также учитываются, однако, по мнению автора данной статьи, они являются лишь второстепенными по сравнению с грамматическими. Релевантными в вопросе СРН являются общие морфолого-синтаксические и лексико-семантические критерии, свидетельствующие о критическом разграничении понятия слова, сложного слова и групп слов, а также графический аспект морфофонетической нотации и вопрос степени идиоматизации в визуальном употреблении.

Список литературы:

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. — Москва: Изд-во «Советская энциклопедия», 1966. — 608 с.
2. Деррида Ж.О грамматологии / Пер. с фр. и вст. ст. Н. Автономовой. — Москва: Ad Marginem, 2000. — 512 с.
3. Цапаева С.Ю. Вводные историко-лингвистические рассуждения к вопросу о морфофонетической нотации как ведущем принципе средненижнемецкой орфографической системы первой половины XVI-го века // Сборник материалов II Международной научной конференции

«Наука в современном обществе». (30 апреля 2012 г.) — Ставрополь: Центр научного знания «Логос», 2012, с. 188-191.

4. Bein T. Editionsprinzipien für deutsche Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit // Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung. I Teilband. — Berlin: Walter de Gruyter, 1998, S. 923-931.
5. Götz U., Stricker S. Neue Perspektiven der Sprachgeschichte: internationales Kolloquium des Zentrums für Mittelalterstudien der Otto-Friedrich-Universität Bamberg 11. und 12. Februar 2005 (Germanistische Bibliothek 26) . — Heidelberg: Winter, 2006. — 283 S.
6. Reynke Vosz de olde, nyge gedruket, mit sidlikem vorstande vnd schonen figuren, erluchtet vnd vorbetert — Rostock: L. Dietz, 1539. — CCLXXII Bl.
7. Tophinke D. Zur Wortabtrennung in den ‚Werler Statuten‘ des 14. und 15. Jahrhunderts — eine exemplarische Analyse // Regionalsprachen, Stadtsprachen und Institutionssprachen im historischen Prozess (Schriften zur diachronen Sprachwissenschaft 10). — Wien: Edition Praesens, 2000, S. 73-99.

1.3. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

«ДУХОВНОСТЬ» КАК ТЕКСТОВАЯ ЛЕКСИЧЕСКАЯ ТЕМА (НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННОГО РЕЖИССЕРСКОГО ДИСКУРСА)

Байбулатова Елена Николаевна

канд. филол. наук, доцент МаГУ, г. Магнитогорск

E-mail: baybulatova_en@mail.ru

Предметом рассмотрения в статье является совокупность лексических экспликаторов темы «Духовность», выявляемая во фрагментах современного режиссерского дискурса, или лексическая тема. Лексическая тема представляет собой парадигматические и синтагматические объединения слов текста, служащие для ее реализации. Обращенность к словности текста актуальна в рамках функционального направления лексикологии (школа петербургского ученого В.В. Степановой), где основным предметом исследования стала структура лексического уровня текста и «лексическая тема» как одна из составляющих этой структуры. В.В. Степанова отмечает значимость внутритекстовой мотивациитаких связей между словами, поскольку в тексте возникают сочетания слов, которые могут быть невозможны в рамках языковой системы. Функциональные ориентиры устанавливаются «не только «системно» — правилами слов, но и «оттекстово» — своеобразными правилами текстообразования, внутритекстовой мотивированностью элементов его лексической структуры» [5, с. 8]. Такая постановка проблемы определила исследовательский интерес к дискурсу, понимаемому Ю.С. Степановым как «язык в языке», а его проявление прежде всего в текстах, за которыми встает особый лексикон, особые правила словоупотребления, особая семантика, «в конечном счете – особый мир» [4, с. 44].

Обращение к режиссерскому дискурсу определяется профессиональными особенностями личности режиссера: текст интервью с режиссером открывает доступ к визуальному образу, который, как предполагается, воздействует на сознание зрителя, в интервью этот образ кодируется вербально.

Материалом для исследования стали тексты интервью с режиссёрами Павлом Лунгиным (П.Л.), Александром Прошкиным (А.П.), Владимиром Хотиненко (В.Х.) и Никитой Михалковым (Н.М.) (тексты интервью размещены на сайтах www.pravoslavie.ru и www.radonezh.ru).

Очевидно, что режиссерский дискурс включает лексику, объективирующую профессиональную деятельность личности. Это лексемы, которые являются номинациями **процессасоздания** и **презентации картины**: *сценарий, проба, съёмки, прокат; самого продукта, как целого: фильм, картина, кино, так и его части: сцена, кадр; участников процесса и их деятельности: роль, драматург, актер, зритель*, в том числе и **имена собственные** — имена артистов, исполняющих роли: *Сергей Маковецкий, Нина Усатова, Маша Бурова, Петья (Петр Мамонов), Владас Багдонас, Шварценеггер, Брандо*; сценаристов: *Александр Сегень, Юрий Николаевич Арабов*; **режиссеров**: *Феллини*; ср.: «Феллини в «Репетиции оркестра» сделал из оркестра такого коллективного героя. И хотя наш фильм совсем не похож на его работу, это тоже кино про музыку, с музыкой, и музыканты становятся его главными героями» (П.Л.). «Кинозвезды — это люди, участие которых в картине приносит многомиллионные доходы. У нас есть хорошие актеры, но «звезд» в таком понимании нет. У нас нет таких людей, чью фамилию напишешь на афише, как, например, Шварценеггер или Брандо, — и выстроились гигантские очереди в кинотеатры. Нет этого. И бояться этого совершенно не нужно. Можно бояться зрительского недоверия к актеру, когда актер каждый день мелькает в сериалах и вдруг играет святого. Тогда возникает зона недоверия. Но тут многое зависит от таланта актера и умения режиссера с ним работать (А.П.). «У нас были долгие пробы. Сергей Маковецкий — мой любимый актер, но по сценарию священник был постарше, более пожилой.<...>уже была выбрана на главную женскую роль Нина Усатова. Она была сразу безусловным кандидатом и для меня, и для Сегеня.<...> Я опасался, что Нина Усатова с Сережей Маковецким, выражаясь киношным языком, “не смонтируются в кадре”» (В.Х.).

Профессиональные проблемы актуализированы прежде всего в текстовых фрагментах, в которых ставится вопрос о современном кино. Анализ лексической структуры текстов позволяет говорить о том, что одной из основных в современном режиссерском дискурсе становится тема «Духовность».

Анализ ассоциативного поля слова-стимула «духовный» в Русском ассоциативном словаре показал, что это понятие в сознании

средней русской языковой личности связано с представлением о внутреннем мире человека: *внутренний мир, душа*. Внутренний мир характеризуется как нравственный идеал: *вечный, высший, единственный, идеал, истинный, прекрасный, свет, таинственный, чистый*. К этому ряду лексем можно отнести и предметные слова, синтагматически связанные со словом *духовный*, в значении которых актуализирована информация о наставничестве: *наставник, помощник, старик, учитель*. В словарную статью включены ассоциации, презентующие сложное эмоциональное состояние субъекта и социума: *кризис, надлом, могила*. Ряд ассоциаций актуализируют информацию о системе религиозных представлений личности: *сан, семинария, Бог, религия, обряд, пастырь, поп, святой отец, священник, служитель, церковь*.

Выявленные нами лексические экспликатory темы «Духовность» в режиссерском дискурсе объединяются в две парадигмы, логически противопоставленные друг другу. Первую составляют парадигматически и синтагматически связанные лексемы, приобретающие в тексте смысл «разрушающий духовность». В отношении «понятие и его дефиниция» вступают ставшее сегодня фразеологизированным сочетание *массовая культура* (ср.: Массовая культура — разновидность современной культуры, имеющая коммерческий характер, ориентированная на досуг, развлечения, характеризующаяся примитивизмом, серийностью, часто низким вкусом и получающая широкое распространение через телевидение <...> [6, с. 523]) и лексемы *кровь, смерть, преступность*, семантически связанные с признаковыми словами *нормальный, киношный, клюквенный*: «Беда нашей массовой культуры заключается в том, что человека приучают к тому, что кровь и смерть ничего не значат, что преступность — это явление нормальное. <...> Болевой порог снижается, и человек в жизни настоящую кровь воспринимает как киношную, клюквенную» (А.П.).

Лексемы *напрягаться, задуматься, помыслить* в сочетании либо с отрицательной частицей «не», либо с междометным фразеологизмом «*не дай бог*», логически противопоставлены синтагме «*хотят веселиться*»: «<...> в кинотеатры ходят тинэйджеры и молодые люди до 27 лет, которые приходят в кинотеатр, чтобы «не напрягаться». Не дай Бог им получить там какую-то сильную эмоцию или задуматься о чем-то, помыслить, от кого они произошли, какую жизнь прожили их отцы и деды, что их ждет в будущем. Они этого не хотят. Они хотят веселиться<...>» (А.П.).

Логически близкой представленной парадигме является и группа лексем *сомнение, слабость* (в тексте лексемы синтагматически связаны с отрицательной формой глагола «не иметь»), *покупка, потребление, самоудовлетворение, комфортность* (ср.: Комфорт — Совокупность бытовых удобств, уют [3, т. 2, с. 85]): «Нам все время навязывается образ человека, который не имеет ни сомнений, ни слабостей. Постоянно говорится, что нужно быть победителем, шагать от победы к победе, от покупки к покупке со счастливым лицом под девизом «Я этого достоин!» Этакое бесконечное потребление, которое должно давать чувство самоудовлетворения, повышенной комфортности» (П.Л.).

В тексте каждого из анализируемых интервью уже на уровне лексической организации обнаруживает себя значимая для режиссёра оппозиция «массовая культура» и «настоящее искусство»: «Понимаете, есть кино и кино. <...> Я говорю о том кино<...> что есть искусство» (Н.М.). Искусство появляется там, где есть духовность: «Сегодня нас ждет другой идеал, новая религия. Россия уже не знает, куда идет, ей необходима духовность» (П.Л.).

Проведенный анализ лексической структуры текстов интервью позволяет выделить вторую группу парадигматически и синтагматически связанных лексем — экспликаторов темы «Духовность». Её составляют лексемы, именующие интеллектуальные процессы, которые должны, по замыслу создателя, произойти в сознании личности после просмотра кинофильма: *воздействие, воспринять, понять, размышлять, сомнение, делиться* (в значении 2. //Поверять кому-л. (мысли, чувства) [3, т. 1, с. 382]), *влиять (на умы), вывод*; ср., например: «<...> вы должны уйти из кинотеатра, потом опрокинуться в собственную жизнь и сами сделать вывод» (А.П.); «Если она (*картина* — Е.Б.) его задевает, то он будет размышлять, делиться с кем-то<...> Я сделал достаточно, чтобы человек сам начал размышлять» (А.П.). «Я понимал, что некоторым людям это все будет очень сложно воспринять. Например, история <...> о том, как немцы спасли Иверскую икону Божией Матери. А есть и хроника, и фотографии. Это сложно понять» (В.Х.); «Да, кино как было, так и остается серьезной возможностью влиять на умы» (Н.М.). Анализ лексического уровня приведенных фрагментов объективирует принципиальную двусубъектность интеллектуальных процессов: режиссер и зритель, воздействие — восприятие (*я сделал — человек сам, я понимал — сложно понять, возможность влиять на*). В состав группы войдет и ряд лексем, которые актуализируют духовные проблемы личности. Одной из частотных в режиссерском дискурсе

является лексема *душа*, а также её дериваты: *душевный*, *духовный*: «Хорошее кино – это штучная вещь. При этом высококлассные картины и там и здесь, вне зависимости от идеологии, все равно оставались высококлассными. Потому что были пронизаны интересом к духовной жизни человека» (Н.М.).

Частотными в режиссерском дискурсе оказываются сочетания лексем *душа* и её дериватов признаковыми словами, в структуре лексического значения которых актуализированы семы «боль», «мука», «неприятный»: *волновать*, *болеть*, *мучать*, *мучительное*, *мучение*, *тяжелое*, *неприятное*, *депрессия*: «Душа – это тот орган, который болит и не позволяет тебе делать то, что, может быть, хочется и что тебе выгодно. Это все единый комплекс того, что я для себя условно называю «человеческое» (П.Л.); «<...>мы живем ожиданием чуда и оживаем, когда оно происходит, притом что мы его боимся, отстраняемся, но все равно нас к нему тянет, и благодаря чуду в нас происходит некая душевная работа и переоценка ценностей» (А.П.); «Мне кажется, что люди, которые что-то сделали в этой жизни, написали, придумали, изобрели, были подвержены мучениям, депрессиям, сомнениям. В этом смысле фильм сделан для тех, кто не совсем вписывается в этот счастливый мир, под барабанную дробь шагающий к собственному комфорту. Я верю в тех, кому некомфортно» (П.Л.). Лексика, в которой актуализирована информация о «мятущейся» душе, дает возможность открыть «человеческое» в личности. Внутренние преобразования человека возможны через преодоление душевного неравновесия, что объективируется лексемами: *конвульсия*, *мука*, а также синтагматически связанными *боль* — *физическая*: «Все мои работы о том, как просыпается душа в человеке. И таксист в «Такси-блюзе», и мальчик-антисемит в «Луна-парке» проходят через мучительное, тяжелое, часто неприятное для человека открытие, ощущение в себе духовной сущности. Это дается муками, конвульсиями, даже физической болью» (П.Л.).

Тематически близкой названному ряду экспликаторов «душевной сущности» является лексема *совесть*: «С одной стороны, мы живем ожиданием чуда и оживаем, когда оно происходит, притом что мы его боимся, отстраняемся, но все равно нас к нему тянет, и благодаря чуду в нас происходит некая душевная работа и переоценка ценностей. Это всегда катализирует в нас то, что принято называть совестью» (А.П.). *Совесть* в русской языковой картине мира мыслится «как некое существо внутри человека. Это строгий внутренний судья <...>, всегда нацеленный на добро, обладающий врожденным безошибочным

чувством высшей справедливости и дающий человеку предписания <...>, непосредственно опирающиеся на представление о том, что в данной ситуации есть подлинное добро» [1, с. 40].

Таким образом, проведенный анализ позволил выявить некоторые специфические черты современного режиссерского дискурса. Одной из ключевых лексических тем во всех текстах становится тема «Духовность». Парадигматические и синтагматические связи слов говорят об особенностях понимания «духовности» в режиссерском дискурсе. Особую актуальность обретает мысль о необходимости гармоничного соотношения создающего и воспринимающего сознаний: только при наличии интеллектуального и эмоционального контакта возможно воздействие на зрителя. Духовность определяет обязательность диалога, именно диалог является условием существования современного кино как искусства.

Список литературы:

1. Апресян Ю.Д. Образ человека по данным языка: попытка системного описания // Вопросы языкознания. 1995. № 1. С. 37-68.
2. Русский ассоциативный словарь. В 2 т. Т. 2. От реакции к стимулу. — М.: ООО «Издательство Астрель»; ООО «Издательство АСТ», 2002.
3. Словарь русского языка: в 4 т. / АН СССР, Ин-т рус.яз.; под ред. А.П. Евгеньевой. 3-е изд., стер. — М.: Рус. яз., 1985-1988.
4. Степанов Ю.С. Альтернативный мир, Дискурс, Факт и принцип Причинности // Язык и наука конца XX века. Сб. статей. М.: РГГУ, 1995. — 432 с.
5. Степанова В.В. Лексическая структура текста (парадигматика и синтагматика) // Проблемы лингвистической семантики. Череповец: Изд-во ЧГПИ им. А.В. Луначарского, 1996. С. 51-63.
6. Толковый словарь русского языка начала XXI века. Актуальная лексика / под ред. Г.Н. Складчиковой. — М.: Эксмо, 2006. — 1136 с.

ИСТОЧНИКИ:

1. Лунгин П. «Я верю в тех людей, которым некомфортно»; Интервью с создателем фильма «Остров»; «Моя страна сегодня напоминает Древний Рим»;
2. Михалков Н. «Когда корни крепки — буря не страшна»;
3. Прошкин А. «Чудо — очень мощный толчок для внутреннего пробуждения»;
4. Хотиненко В. «Фильм «Поп» укрепил меня в православной вере».

УПОТРЕБЛЕНИЕ НЕКОДИФИЦИРОВАННЫХ ЭЛЕМЕНТОВ (СЛЕНГ, ЖАРГОН, АРГО) В ЯЗЫКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ XXI ВЕКА КАК СПОСОБ РАСШИРЕНИЯ ТЕЗАУРУСА

Букаева Екатерина Валентиновна

преподаватель БГМУ, г. Минск

E-mail: sandy.p@yandex.ru

Начало XXI века — эпоха бурных социальных изменений, которые связаны с отходом в области социальной жизни от определённых канонов, провозглашение свободы как в общественно-политической, экономической сфере, так и в сфере человеческих отношений. Это привело к преобразованиям в области литературного языка, который стал более открытым для вхождения в него неcodифицированных элементов, новых слов и иноязычных заимствований. Все эти составляющие сказываются на оценках некоторых языковых фактов и процессов: то, что раньше считалось принадлежностью социально непрестижной среды, начинает приобретать «право гражданства» наряду с традиционными средствами литературного языка. Как следствие этих процессов происходит смягчение литературной нормы, допущение в литературный речевой оборот таких средств, которые до недавнего времени считались принадлежностью неcodифицированных подсистем русского национального языка.

Многие из подобных жаргонных элементов утрачивают свою социальную прикреплённость, становятся хорошо известными и употребительными в разных социальных группах носителей русского языка. Это даёт основание некоторым исследователям говорить о начале формирования так называемого общего жаргона или общего сленга — «языкового образования, которое не просто занимает промежуточное положение между собственно жаргонами (тюремно-лагерным, воровским, нищенским), но и активно используется носителями литературного языка в неофициальной обстановке» [4, с. 18].

В лингвистической литературе понятия «сленг», «жаргон» и «арго» трудно различимы. Приведём некоторые точки зрения на разграничение данных понятий. Никитина Т.Г. понимает термины «сленг» и «жаргон» как синонимичными друг другу. «Сленг — сравнительно недавнее заимствование из английского языка, обозначало первоначально исключительно язык молодёжи или профессиональный жаргон какой-либо новой, активно развивающейся

сферы. В последнее время сочетание слова расширяется, новый термин вытесняет слово «жаргон, которое в советский период приобрело негативную окраску» [8, с. 4]. Беликов В.И. и Крысин Л.П. различают эти понятия: «сленг — более нейтральный: в отличие от жаргона, он не имеет отрицательных коннотаций, так как не связывается в сознании носителей русского языка ни с какой криминальной группировкой» [4, с.48]. В «Стилистическом энциклопедическом словаре» термин *жаргон* заменяется термином *арго* и *сленг*: «сленг — то же, что жаргон» [11, с. 151]. У жаргонизма почти всегда имеется семантическая параллель в литературном языке, тогда как у арготизма её может и не быть. Жаргонизм, в отличие от арго, понятен всем, употребляя жаргонное слово, говорящий относит себя к определённой социальной группе и выражает свое отношение к окружающему миру с позиции этой социальной группы. Однако резкой границы между жаргонизмами и арготизмами нет: арго составляет ядро жаргона, его номинативную базу.

В современной художественной прозе представляется достаточно проблематичным разграничить жаргон и арго, потому что оба эти элемента являются закодированными и равнозначно употребляются при изображении уголовной среды. Например, в рассказах В. Кунина «Сволочи» и «Ночь с Ангелом»: пахан, «форточник», «щипач», хлебало, зашмонать, замостырить. *Весь этот парад обуви сорок третьего года с тоской принимает маленький Тяпа — тринадцатилетний «форточник» и убийца* [5, с. 25]. *Теперь дотумкал, что такое «щипач»* [5, с. 55]. Данные жаргонизмы обозначают различные виды воров по типу краж: «форточник» — «вор, проникающий в квартиру через форточки» [3, с. 651], «щипач» — «вор-карманник» [3, с.709]. *Заткни скворечник, сам ты лох! — нас на зоне один ботаник опущенный был, он при мне выиграл миллион* [1, с. 131]. Данные сочетания вошли в литературный контекст из уголовного жаргона, но, несмотря на то, что являются закодированными, они употребляются в молодёжном сленге. В контексте жаргонизм *скворечник* употреблён в значении «рот». Жаргонизм в первом своём значении («рот») может использоваться в молодёжном сленге с целью унижения собеседника. Словосочетание *ботаник опущенный* приобретает образное содержание, причём жаргонизм *ботаник* возник из школьного жаргона в значении «прилежный ученик, зубрила, отличник» [3, с. 47], в уголовном жаргоне имеет пренебрежительный оттенок.

Среди жаргонизмов употребительными являются жаргонизмы, образованные от глаголов. В рассказе В. Кунина «Ночь с Ангелом»

автор употребляет глаголы со значением грубого, прямого, стремительного действия. *Были бы — он бы тебя и зашмонал, не пожалел* [5, с. 17], *шмонать* — «обыскивать кого-либо, проводить проверку» [3, с. 697]. *Как войдут, одного я **вырублю**, а вы **сквозите*** [5, с. 210]. Глаголы *вырубить* и *сквозить* встречаются в литературном языке, в уголовном жаргоне имеют значение «вести кого-либо в состояние шока» [3, с. 116] и «незаметно убежать» [3, с. 578]. В тексты художественных произведений включаются жаргонные по происхождению устойчивые сочетания, например: *Жора Москалюк известная сволочь, вдобавок ко всему ещё и любитель **жарить в фуфляк*** [7, с. 126]. Автор преобразует данное сочетание путём употребления иного глагола и жаргонизма с суффиксом *-як-*, что придаёт фразеологизму индивидуальность. Также в уголовном жаргоне употребляются фразеологизмы, значение которых становится понятным при обращении к словарной дефиниции. *Не пускай **мулю***, — подначал Савушкин [2, с. 38], фразеологизм обозначает «обмануть кого-либо» [3, с. 361]. *Жога пошёл в глухую **несознанку**, стал **панты крутить**: я, мол, искал хату дружбана, по буху познакомились* [2, с. 25].

Фразеологизм *панты крутить* означает «приставать к кому-либо, надоедать кому-либо» [3, с. 418], *уйти в глухую **несознанку*** — «отрицать свою вину, причастность к чему-либо» [3, с. 382]. Также многие фразеологизмы из уголовного жаргона употребляются в разговорном языке. *Перестал стесняться **отстёгивать на лапу** кому надо, от кого в эту минуту зависела его судьба* [5, с. 321]. *Не хотите же вы, чтобы я сейчас **отбросил копыта***

[6, с. 347]. *В морг не звонить, **копытами не бить**, звонким голосом не ржать* [5, с. 33]. *Что же вы тогда **ушами прохлопали?*** [5, с. 347]. Фразеологизмы имеют метафорическое значение, первоначально употреблялись только в уголовном жаргоне, но на современном этапе развития языка переходят в литературный язык, а также в разговорную речь. Так, например, в разговорную речь перешли из уголовного жаргона некоторые наименования денег в преступной среде. Например, *Привезёшь **капусту** — заберёшь песка* [5, с. 118], где *капуста* — «иностранный валюта» [2, с. 320]. *Так у него наших **деревянных** не хватило, и он со мной по счётчику **зелёненькими** расплатился* [5, с. 98].

Значительная часть лексем жаргона возникает в результате семантической деривации: по своему происхождению они — производные значения слов, в своих основных значениях входящих в литературный язык. Например, в повестях Ю. Полякова и

3. Прилепина встречаются нейтральные слова, употреблённые в контексте в значении, отличном от литературного. *Вскоре консул вызвал к себе и потребовал установить в кабинете посла «жучки»* [9, с. 183]. *Олег сидел с милиционерами в дежурке гостиницы «Витебск», когда привели партию только что отловленных «ночных бабочек»* [9, с. 71]. *Обмен дворовой и мировой информацией происходил обычно по воскресеньям в процессе забивания «козла»* [10, с. 81]. Жаргонизмы «ночные бабочки», «жучки», «козёл» в литературном языке употребляются в прямом значении, в данном же контексте являются метафорическим переносом, при котором одушевлённым предметам или явлениям присваиваются значения неодушелённых. Также это могут быть названия средств передвижения, употребляемые в профессиональном жаргоне водителей.

Большое количество сленгизмов можно отметить в произведениях И. Денежкиной. Основное число сленгизмов в современной художественной прозе приходится на иноязычные заимствования, передающиеся средствами русского языка: *«месседж, стюпид, сейшин, бразерс, пипл, импосибл, гудбай, дарлинг»*. Некоторые заимствования переходят в сленг, в частности в молодёжный, и закрепляются в виде усечённых слов. *Я хочу купить кроссы* [12, с. 8]. *Галя села за комп, но идти в чат ей не хотелось* [2, с. 167]. *Может, к отцу заехала попрощаться и отключила мобилу* [2, с. 169]. *Хочу шампусика* [2, с. 71]. *Пора завести новый мейл* [12, с. 141]. *Мы стояли и держались за руки. А Волкова никак не могла нас сфоткать* [12, с. 48]. В данных сленгизмах к корням английских слов добавляются русские аффиксы соответствующих частей речи, предпочтительно разговорного варианта. В результате появляется производное слово с русской внешней формой, но с иноязычным содержанием.

Таким образом, основным способом расширения тезауруса является использование жаргонизмов и сленгизмов. Основная часть сленгизмов — это иноязычные заимствования, усечение литературных слов. В исследовании мы не употребляем термин «арго», потому что он синонимичен термину «жаргон», который является более употребительным в научной литературе. Некоторые элементы жаргона переходят в разговорный язык (*ботаник, отбросить копыта, зашмонать, вырубить*). В основу многих жаргонизмов положено образное воссоздание действительности: «ночные бабочки», «проверять фанеру», «отстёгивать на лапу», «ушами прохлопал».

Список литературы:

1. Время учеников. — М.: Назрань: АСТСПБ.: Terra Fantastica, 2000. — 603 С.
2. Дышев С.М. Кладбище для одноклассников / С.М. Дышев. — М.: Эксмо, 2008. — 346 С.
3. Елистратов В.С. Толковый Словарь Русского Сленга / В.С. Елистратов. — М.: Аст-Пресскнига, 2007. — 666 С.
4. Крысин Л.П. Современный русский язык / А.П. Крысин. — М.: Академия, 2007. — 239 С.
5. Кунин В.В. Рассказы / В.В. Кунин. — М.: Аст, 2004. — 342 С.
6. Кунин В.В. Сволочи / В.В. Кунин. — М.: Аст: Транзиткнига, 2004. — 236 С.
7. Миры «Если». — М.: Московские Учебники и картолитография, 2005. — 476 С.
8. Никитина Т.Г. Молодёжный Сленг: Толковый словарь / Т.Г. Никитина. — М.: Астрельтверь: Аст, 2007. — 910 С.
9. Поляков Ю.М. Замыслил Я Побег.../ Ю.М. Поляков. — М.: Молодая Гвардия, 1999. — 476 С.
10. Прилепин З. Патологии / З. Прилепин. — М.: Ad Marginem, 2006.— 351 С.
11. Стилистический Энциклопедический Словарь / Под ред. М.Н. Кожинной. — М.: Флинта: Наука, 2003 . — 696 С.
12. Трауб М. Собирайся, Мы Уезжаем; Глянец / М. Трауб. — М.: Хранитель, 2007. — 285 С.

РЕЧЕВАЯ СВОБОДА КАК ОСНОВА КОНСТРУИРОВАНИЯ Я-ОБРАЗА В ЛИЧНОМ ДНЕВНИКЕ

Калинина Екатерина Игоревна
аспирант КузГПА, г. Новокузнецк
E-mail: iv.moro@mail.ru

Дневник как речевой жанр представляет собой уникальный лингвокультурный и социокоммуникативный феномен. Его уникальность заключается, прежде всего, в разнородности текстов, считающихся дневниковыми, что позволяет исследователям усматривать элементы ведения дневников во многих сферах человеческой жизни. К.С. Пигров, исследующий феномен личного дневника с философских позиций, отмечает, что «в некотором роде все формы человеческой активности — это дневник в широком смысле слова» [2, с. 65]. Лексема *diary* прочно вошла в язык и употребляется для наименования различных коммуникативных явлений: это и колонка в периодическом издании, и ежедневник, и книга регистрации посетителей отеля, и собственно, личный дневник. Такое разнообразие значительно осложняет задачу типологии дневниковых текстов, делая поиск универсального основания классификации проблемным. Однако следует признать, что не все жанровые разновидности дневникового дискурса занимают одинаковое место в культуре и коммуникации, многие из форм являются деривативными и, как следствие, периферийными.

Главной чертой (она же — жанровая доминанта), объединяющей разные типы дневников, является центрирование информации вокруг субъекта — автора дневника, что приводит к конструированию Я-образа, которое неизбежно происходит в дневнике как эго-тексте: тексте о себе и для себя. Однако стратегии построения Я-образа в дневниках разного типа значительно разнятся в зависимости от характера взаимодействия автора с адресатом, что, в свою очередь, влияет на противопоставление жанров друг другу по признакам «фатика — информатика», «публичность — интимность», «риторичность — нериторичность». В данной статье мы остановимся на рассмотрении особенностей конструирования Я-образа в личном (интимном) дневнике, то есть адресатом в котором является сам автор. Настоящее исследование проводится на материале личного дневника Рейфа Нёвилля, юного офисного клерка, проживавшего в Англии в XIX веке.

Личный (интимный) дневник как объект исследования находится в сфере интереса многих гуманитарных наук: источниковедения, психологии, лингвистики, культурологии, литературоведения, философии. Столь пристальное внимание к данному жанру свидетельствует о его значимости в культуре, что, например, отражено в определении дневника как культурной практики [5]. А. Понсонби связывает появление личных дневников с эволюцией в психологии и с интеллектуальным развитием общества [6, с. 4]. Отношение же к личному дневнику остаётся амбивалентным. С одной стороны, психологи и философы, изучающие дневники, сходятся во мнении о полезности ведения дневников, признавая эту технику важным условием развитого самосознания, которое в свою очередь, является неотъемлемой частью личности. «Здесь случается самосознание», — пишет К.С. Пигров о пространстве дневникового текста [2, с. 69]. Самосознание (под которым понимается совокупность представлений о себе, включающая их оценку) словно навязывается автору дневника, оно как вид психической деятельности (не всегда осознаваемой авторами) имеет место в любом дневнике и, вероятно, является тем самым мотивом, который побуждает человека приниматься за его ведение. С другой стороны, некоторые лингвисты говорят о пренебрежительном отношении к дневникам со стороны самих авторов. Р. Барт упоминает о неразрешимом сомнении в ценности того, что пишется в дневнике, которое мешало ему самому начать вести дневник [1, с. 249]. Пренебрежительное отношение к дневниковым текстам («чтобы потом прочитать и посмеяться над собой») подтверждает тезис о непонимании авторами роли своих текстов в личностном становлении, которое и определяется развитостью самосознания (ценность содержательного наполнения, о которой говорит Р. Барт, всё же остаётся весьма спорной).

Самосознание, с которым ассоциируют ведение дневника, становится возможным благодаря процессам рефлексии. Рефлексию можно рассматривать как жанровую доминанту в плане содержания личного дневника. В той или иной степени все дневниковые записи рефлексивны, поскольку представляют собой субъективный взгляд на мир и на себя. Сам факт упоминания того или иного события в дневнике уже является своего рода рефлексией. Результатом рефлексивной деятельности является Я-образ, конструируемый автором на страницах своего дневника. Дневник как способ фиксации своего Я рассматривает, к примеру, голландская исследовательница Х. ван Дейк [5]. Я-образ, создаваемый в дневнике, не всегда всецело находится во власти автора. В этом отношении особый интерес представляют личные дневники

«простых людей», не профессиональных писателей, умело владеющих техникой вербализации мыслей, и не политиков, пытающихся произвести впечатление на аудиторию, именно в интимном дневнике простого человека лучше всего прослеживается связь языка и сознания, функционирование живого языка. Не имея интенции управлять впечатлением о себе, авторы личных дневников не ограничены в свободе самовыражения.

Автор рассматриваемого в данной статье дневника — Рейф Нёвилль — приступает к его ведению в возрасте 15 лет, в возрасте, когда вопросы самоопределения встают наиболее остро. Имеющийся в нашем распоряжении материал охватывает временной промежуток с 1859 года по 1865 (15-летний подросток за это время успел превратиться во взрослого 22-летнего юношу), а значит, анализ записей дневника может помочь увидеть, как проходил процесс личностного становления Рейфа, что сказалось и на характере записей. Если записи первых лет выглядят довольно примитивными (был там-то, ходил туда-то, видел то-то), то записи 1865 года являются более объёмными и содержат размышления и анализ событий и фактов из жизни автора.

Поскольку степень стереотипности текста в речевом жанре личного дневника довольно низкая, речевые особенности того или иного дневника во многом детерминируются личностью автора, что, в свою очередь, обязывает исследователя обращать внимание на субъективные признаки продуцента текста, влияющие на его речевое поведение. Выбор принципов построения записей, их содержания, а также языковых средств всецело зависит от продуцента текста. Абсурдным было бы предположить, что авторы ориентированы на текст-образец, скорее, они продуцируют свой текст, опираясь лишь на свои интуитивные представления о личных дневниках.

Проявления коммуникативной жанровой свободы при этом могут быть довольно разнообразны. Первый свободный выбор, осуществляемый автором, — это само решение начать вести дневник, которое является добровольным и не навязанным извне. Принявшись за дневниковую деятельность, автор сталкивается с необходимостью принять несколько важных в отношении речевого жанра решений: как писать, о чём писать, как это оформлять.

Например, принято считать, что записи в дневнике должны быть датированы, однако, формат записи дат (наблюдаются и случаи их полного отсутствия) может значительно варьироваться. Рейф Нёвилль не демонстрирует определённости в решении этого вопроса: в его дневнике мы встречаем как полные записи дат (*Saturday Jany 1st.*,

Mar. 25. Monday afternoon.), так и редуцированные до наименования дня недели (*Tuesday.*). Особо следует отметить записи, содержащие оценку прошедшего дня (*Good Friday*), когда уже по формату записи даты можно сделать вывод об эмоциональном состоянии пишущего.

V. Evans и M. Green отмечают, что отбираемые нами языковые единицы содержат информацию как о нашем отношении к другим людям и ситуации, в которой мы находимся, так и к самим себе [4, с. 11]. Таким образом, для читателя (когда в его роли не выступает сам автор) дневник являет собой код, который нужно разгадывать, чтобы реконструировать Я-образ автора и его индивидуальную картину окружающего мира, соответственно, чтение дневника требует от читателя наличия определённых умений.

В качестве признаков, определяющих речевое поведение автора, могут выступать его возраст, гендер и социально-территориальная принадлежность. Вышеперечисленные признаки, прежде всего, оказывают влияние на содержательное наполнение дневника. Так, Рейф Нёвилль на одной из первых страниц своего дневника отмечает:

I fired a gun for the first time in my life altho' I am nearly 16.

Я стрелял впервые в жизни, хотя мне почти 16.

Огнестрельное оружие как тема для обсуждения характерна для представителей мужского пола, поэтому подобная запись в дневнике не кажется особенной, тогда как схожая запись в женском дневнике воспринималась бы совершенно иначе.

Людям свойственно ассоциировать себя с определёнными социальными ролями, восприятие себя вне социума невозможно, именно статусно-ролевая идентификация является доминирующей составляющей Я-образа человека. На первый план выступают роли, занимаемые человеком в иерархии семейных взаимоотношений, поэтому не представляет трудности реконструировать семейную ситуацию Рейфа Нёвилля: отец (46 упоминаний в дневниковых записях), мать (25), сестра Изабель (26).

Основные темы записей в дневнике Рейфа — девушки и развлечения, реже встречаются рассказы о семейных делах и проблемах со здоровьем (как своих, так и своих родственников и знакомых), эти темы служат основой для восприятия себя и своей роли в социально-коммуникативном пространстве, окружающем автора. Обладая свободой в отборе фиксируемой в дневнике информации, автор отдаёт предпочтение приятным для себя темам. Рейф видит себя, прежде всего, как молодого человека, находящегося в поиске спутницы жизни, на страницах его дневника упоминаются имена

различных девушек, по поводу каждой из которых он высказывает своё мнение, которое чаще всего сводится к оценке внешних данных.

Present was a very scrumptious sort of girl called Amy Abotson, about 5.11 high, very well made and pretty, also.

Присутствовала и великолепная девушка по имени Эмми Эботсон, около 5.11 ростом, с хорошей фигурой, симпатичная, к тому же весёлая.

Предложение, в котором рассказывается о девушке по имени Эмми, содержит четыре оценочных атрибутива (*scrumptious, well-made, pretty, larky*). Из пяти характеристик, описывающих девушку (к выше обозначенным добавляется ещё и информация о её росте), три относятся к её внешности, что свидетельствует о значимости данного параметра для автора. Лексические единицы *scrumptious, larky* стилистически маркированы и относятся к разговорному стилю речи. Вообще, несмотря на письменный характер дневниковой коммуникации, её стиль тяготеет к разговорному, характерному для частно-бытового дискурса.

Восприятие себя также включает принятие своей внешности. Рейф имеет проблемы со здоровьем (а именно — хромота), которые оказывают значительное влияние на характер его взаимодействия с окружающими, по крайней мере, именно в хромоте Рейф видит основную причину своих социально-коммуникативных неудач:

Who would look upon a wretch with a lame leg, when they might get plenty of others with good ones.

Кто посмотрит на хромого неудачника, когда есть возможность заполучить многих других без подобных проблем.

Основное времяпрепровождение Рейфа — участие в различных светских обедах и балах, где умение танцевать является ключевой составляющей успешности. В силу своего физического недостатка Рейф лишён возможности пригласить на танец понравившуюся ему девушку, поэтому многие танцевальные вечера для него превращаются в испытание. На страницах своего дневника он задаётся вопросом — «*Who would look upon a wretch with a lame leg*», ответ для него очевиден, отсюда и отсутствие вопросительного знака, маркирующего вопросительное предложение. При этом Рейф называет себя неудачником, несчастным человеком (*a wretch*), противопоставляя себя большинству других молодых людей (*plenty of others*).

Результатом сравнения может стать не только противопоставление себя другим. Так обладание схожими качествами (особенно наличие общих проблем) позволяет посмотреть на окружающих под другим углом: увидеть в них близких себе людей.

Так, хромота других людей, способна вызвать у Рейфа симпатию к ним:

She sings in a most charming manner and is very lame. Her voice, especially in the high shakes resembles that of a bird.

Она совершенно очаровательно поёт и очень хромая. Её голос, особенно на высоких тонах, напоминает голос птицы.

Нехарактерные для дневника Рейфа лексические единицы с явной положительной коннотацией (*a most charming manner, resembles that of a bird*) отличают эту запись от многих других, где автор даёт оценку артистам. Сочетание двух никак не связанных между собой качеств певицы — хорошего голоса и хромоты — в одном предложении свидетельствует о важности второго признака для Рейфа при восприятии окружающих. В попытке наиболее ярко выразить свою симпатию автор прибегает к использованию образно-выразительных средств — сравнение (*resembles that of a bird*). Сочувствие, которое вызывает хромота певицы, выливается в восхищение её вокальными данными.

Примечательно, что лексема *lame* встречается в тексте дневниковых записей всего дважды (в примере — когда автор называет себя хромым неудачником в порыве отчаяния, и в примере — когда он описывает певицу), хотя косвенные упоминания физического недостатка встречаются неоднократно.

It was blowing very hard while I was there & nearly blew me off my legs especially as I am not very firm upon them.

Пока я был там, дул сильный ветер и почти снёс меня с ног, а я и так не особо твёрдо на них стою.

Возможно, для автора слишком болезненным является вопрос собственной хромоты, поэтому он намеренно избегает использования лексемы *lame*, заменяя её другими, щадящими его психику лексическими единицами, как в приведённом примере (*I am not very firm upon them*).

Речевая свобода проявляется не только на уровне содержания и лексики, но и на уровне синтаксиса. Главным субъектом записей личного дневника является сам автор, отсюда и следующая синтаксическая особенность построения предложений — редукция подлежащего:

Went this evening to Cremorne gardens, not a bad place for fun, but expensive. Plenty of women, and bad drink.

Ходил этим вечером в сады Креморн, неплохое место для развлечения, но дорогое. Много женщин и плохих напитков.

Подобная синтаксическая конструкция является типичной для дневника Навилля — третья часть всех записей (32,6% — 43 записи) начинается с подобных предложений. Автор дневника не ощущает необходимости придерживаться принятых в языке норм построения предложений, поскольку ему не надо делать свою речь понятной для других, а сам он всегда знает, о чём пишет, какой субъект, объект или действие находится на месте редуцированного члена предложения. Отсутствие подлежащего в дневниковых записях маркирует действия, совершаемые самим автором.

Речевое поведение — единственный инструмент существования личности в дневнике. Автор, лишённый возможности выражения эмоций неязыковыми средствами, должен искать наиболее эффективный способ их передачи. В дневнике Рейфа встречаются эмфатические конструкции, выделение главной информации в которых происходит за счёт стилистической инверсии.

Mr J is a healthy active old gentn. of about 80, though not looking more than 65. We had lunch, & a very nice one it was.

Мистер J здоровый и активный старый джентельмен около 80 лет, выглядящий не старше 65. Мы пообедали и очень славный обед это был.

Так, обед, о котором говорится в приведённом примере, отличается для Рейфа от других и подчеркнуть это позволяет использование инверсии, которое приводит к смещению логического ударения в предложении.

Проведённый анализ дневниковых записей позволяет определить роль речевой свободы в системе признаков личного дневника как речевого жанра. Дневник является отражением внутренней и внешней картин мира своего автора, реконструкция которых представляется возможной за счёт анализа избирательности автора на содержательном, композиционном и собственно языковом уровнях. Статусные, возрастные и гендерные характеристики коммуниканта определяют не только тематическое содержание речи, но и отбор языковых средств, что позволяет автору актуализировать различные свойства своей личности. В парадигме жанрообразующих признаков личного дневника доминирующими являются высокая степень субъективации повествования, сопряжённая с выражением собственных оценок, отсутствие строгих жанровых канонов, следование авторскому идиостилю как основе подачи информации и текстовой организации. Каждое речевое действие, осуществляемое автором, содержательно наполнено и дополняет Я-образ. Речевая и языковая свобода, возникающая вследствие отсутствия чётко сформулированных

требований к речежанровому поведению коммуниканта, является тем самым условием, благодаря которому конструирование Я-образа становится доступным любому субъекту, независимо от возраста, пола и социальной принадлежности.

Список литературы:

1. Барт Р. [Дневник] / Р.Барт // Ролан Барт о Ролане Барте. М.; Сталкер, 2002. — С. 246-251.
2. Пигров К.С. Интимный дневник как «простая вещь» // Вестник Самарской Гуманитарной Академии. Серия «Философия. Филология» . — 2008. — № 1. — С. 64-78.
3. Спиркин А.Г. Философия: Учебник. 2-е изд. М.: Гардарики, 2002. — 736 с.
4. Evans V., Green M. Cognitive Linguistics: An introduction. Edinburgh University Press, 2006. — 803 p.
5. Dijk J. Composing the self: of diaries and lifelogs. // Fibreculture [электронный ресурс]. Режим доступа: http://journal.fibreculture.org/issue3/issue3_vandijck.html (дата обращения 13.06.2012 г.)
6. Ponsonby A. English diaries: a review of English diaries from the sixteenth to the twentieth century with an introduction on diary writing. Methuen, 1923. — 447 p.

**ЛЕКСИЧЕСКОЕ И СИНТАКСИЧЕСКОЕ
МАРКИРОВАНИЕ КОНЦЕПТА «ИНОБЫТИЕ
(ЗВУКОПРОЯВЛЕНИЕ) ОБЪЕКТА»
В АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ
(на примере использования глаголов
физиологического и эмоционального проявления)**

Мишина Наталья Олеговна

*преподаватель, Воронежский институт ФСИИ России,
г. Воронеж*

E-mail: nmishina@bk.ru

Когнитивно ориентированное исследование синтаксических структур является основополагающим принципом нашей работы. Структурная схема высказывания служит вербализатором концепта, имеющего многокомпонентную сложную ментальную организацию. Вслед за З.Д. Поповой, И.А. Стерниным и Г.А. Волохиной в семантическом пространстве языка мы различаем лексические, лексико-фразеологические и синтаксические концепты, то есть концепты, которые объективированы соответственно словами, фразеосочетаниями или синтаксическими структурами.

Концепт «инобытие (звукотпроявление) объекта» в английском языке рассматривается с использованием метода семантико-когнитивного анализа, который «предполагает, что в процессе лингвокогнитивного исследования мы переходим от содержания значений к содержанию концептов» [3, с. 15].

«Семантика слов, фразеосочетаний, предложений и текстов — ключ к содержанию концептов. Через семантику языка можно выделить концептуальные признаки (компоненты концепта), поскольку они соотносятся с семантическими признаками (семами) в значении слова (семеме); то, что при семантическом препарировании открывается в семемах лексемы, соотносится со слоями концепта; если семемы структурированы по семам, а семантемы по семемам, то концепт жестко не структурирован, не ограничен, имеет размытые края своего содержания» [1, с. 9].

Этот научный подход отражен в понимании и толковании проблем когнитивной лингвистики воронежской теоретико-лингвистической школы, чью позицию мы принимаем за исходную в нашем исследовании.

Концепт «инобытие (звукотпроявление) объекта» вербализуется в английском языке синтаксическими знаками, обладающими планом

содержания и планом выражения. Такими репрезентантами являются структурные схемы с участием разнообразных и многочисленных глаголов звучания:

Таблица 1.

Синтаксическая репрезентация концепта «инобытие (звукопроявление) объекта» в английском языке

кто издает звуки голосом <i>Who sounds with voice (S — P)</i>	кто производит звуки с помощью чего <i>Who makes sounds with (by) what (S — P — O)</i>	что издает звуки <i>What sounds (S — P)</i>	издает звуки, звучит <i>There is a sound</i>
---	---	--	--

Структурная схема «кто издает звуки голосом» репрезентирует в языке концепт «инобытие (звукопроявление)» с помощью существительных или местоимений, обозначающих человека или животного, в позиции субъектива, глагола со значением звучания в позиции предикатива; место объектива, как правило, свободно, так как семантический состав субъектива и предикатива (словоформ в их позициях) обладают похожими семами «звук», «способность к звучанию», «голос», «живое существо», что позволяет им вступать в синтагматическое согласование и формировать смысловое высказывание самостоятельно.

Таблица 2.

Структурная схема «кто издает звуки голосом» в английском языке

кто издает звуки голосом	
человек издает звуки голосом <i>she shouted, he was crying, they giggle</i>	животное издает звуки голосом <i>the dogs were barking, horses neighed, hens are cackling</i>

Если смысловым субъектом действия — звучания выступает человек, то очень часто его говорение в форме прямой речи сопровождается дополнительным звукопроявлением отношения к происходящему, характера, позиции, настроения и пр. (“Yes! Hurrah!” *I shouted*). Звучные физиологические и эмоциональные проявления человека называются в языке так же глаголами звучания, но уже безотносительно процесса говорения (*he coughed, she groaned*).

Синтаксическая структура «кто (человек) издает звуки голосом» реализуется в английском языке для обозначения звучных физиологических и эмоциональных проявлений человека с использованием соответствующих глаголов, например, *to babble* (бормотать, лепетать), *to bellow* (реветь, орать), *to blow smb's nose* (сморгаться), *to cough* (кашлять), *to chatter* (болтать, стрекотать), *to chuckle* (смеяться тихо), *to coo* (ворковать), *to howl* (рыдать, выть), *to hoot* (кричать), *to giggle* (хихикать), *to groan* (стонать), *to growl* (рычать, ворчать без информации), *to grumble* (ворчать), *to grunt* (бормотать, буркать), *to guffaw* (ржать), *jeer* (насмехаться, смеяться), *to laugh* (смеяться) — *to roar with laughter*; *to bellow with laughter*; *to let out a burst of laughter*; *to burst out laughing* *to hoot with laughter*; *to moan* (стонать), *to scream* (кричать без информации), *to shout* (орать без информации), *to sigh* (вздыхать), *to sip* (прихлебывать), *to sob* (всхлипывать), *to sneez* (чихать), *to snigger* (хихикать), *to snore* (храпеть), *to whistle* (свистеть), *to yell* (орать без информации).

Эти глаголы занимают позицию предикатива, субъектив — существительное со значением человек; смысловой объект направленного действия — звучания, как правило, отсутствует, возможно дополнение высказывания компонентами, характеризующими образ, характер звукопроявления говорящего или указание на инструмент говорения — голос, если необходимо уточнить его особенное состояние и проявление.

to babble — лепетать, бормотать, болтать

*Linda was still **babbling** with the glee of a zealot when they got to Chiswick (Armstrong).*

Героиня не просто болтает, лепечет, а делает это с ликованием фанатика. Ее самодостаточность и повышенное эмоциональное возбуждение не нуждается в адресанте действия. Такое звукопроявление человека носит обусловленный характер, обеспечивается наличием возможности подобного поведенческого проявления (маленькая аудитория, близкий круг, плохое воспитание, чрезвычайное возбуждение, неконтролируемость поведения и пр.).

to bellow — реветь, орать, бушевать, рычать

*But then it reminded me of all the times Geoffrey has totally humiliated me in his environment, **bellowing** at the top of his voice (Fielding).*

Глагол *to bellow* и так эмоционально окрашен, но автор счел необходимым еще более выразить степень неординарного поведения героя, который не просто орал, ревел и бушевал, а делал это во весь

голос. Как правило, глаголы звукопроявления-говoreния не сопровождаются в структурной схеме «человек издает звуки голосом» инструментивом, потому что и так понятно, что человек издает звуки с помощью собственных голосовых связок. Однако в случае уточнения характера звучания высказывание пополняется существительным «голос» в позиции инструментива с обязательным его уточняющим описанием.

Характерный звук очищения носа или кашля можно не услышать, если человек хорошо воспитан и делает это редко. Сила звука вербализуется дополнительными языковыми средствами, например, громко:

to blow smb's nose — сморкаться

*At the end of her second Diet Coke, Helen **blew her nose loudly** and announced how much better she felt (Armstrong).*

to cough — кашлять

*Rank **coughed loudly** (Conrad).*

Некоторые звуки человек издает, сознательно или бессознательно подражая животным. Словарь предлагает толкование глагола *to chatter* в словосочетании «трещать как сорока» — *to chatter like a magpie*. Автор следующего высказывания пошел дальше и проводит параллель с голосовым поведением попугая.

to chatter — болтать, щебетать, стрекотать

*Mrs. Slocum **chattered** like a parrot, but her eyes were shrewd (Macdonald).*

Воркуя (как голубь) над кем- или чем-либо, человек проявляет особое теплое заботливое отношение.

to coo — ворковать

*In fact, her own children looked more like his sister than he did, but he was very lovely, and he **cooed** happily when she held him (Steel).*

Любое из звуковых проявлений человека сообщает о его настроении, отношении к происходящему, даже характеризует его как личность, свидетельствует о **мотивированности** действий: трещит, щебечет — болтает без умолку, бесцеремонно, недальновидно; воркует — любит, заботится, ухаживает.

to chuckle — посмеиваться, хихикать

*The Patroni **chuckled** as he depressed the transmit button. "Patroni to ground control. Tell him he's on" (Hailey).*

Пэтрони не смеялся, а посмеивался, наверное, потому что, нажимая кнопку радиопереговорного устройства и принимая пари, он не видел собеседника и так автоматически проявлял свое удовольствие от заведомо успешной для него сделки.

to giggle — хихикать

Характер озвученного веселья может быть разным — от тихого смешка исподтишка (*giggling*) до громкого хохота (*uncontrollable laughing*).

*Sue **giggled**, and the giggle turned into a shaking, **uncontrollable laughter**, until she finally had to pull the car off onto the side of the road (Sheldon).*

Глагол *to giggle* сам обладает семами «тихо», «с недобрый намерением», «издевка, насмешка», вносит их в общий контекст высказывания, окрашивает его определенным смысловым образом и тем самым отличается от своих синонимов.

*Sydney **was still giggling** the morning after (Armstrong). And looking very dignified, the two young women walked back to the house arm in arm, and up the front steps, as they **began to giggle** (Steel).*

to groan — стонать, тяжело вздыхать, охать

Человеческий стон — проявление боли:

*“What’s the matter? Are you in pain?” asked Sydney. He (Dylan — H.M.) pulled his knees up to his chest and **groaned** (Armstrong);*

раздражения: *“... The complaints have started coming in already.” Mel **groaned** (Hailey);*

неприятных ассоциаций: *“They all wanted to be arrested.” Victoria laughed more, and Olivia **groaned**, remembering the phone call from Sergeant O’Shaunessy at the Fifth Precinct (Steel);*

отчаяния, безысходности: *“My God, so early?” ... He (Morris — H.M.) put his hands on opposite shoulders and rocked himself and **groaned** (Macdonald).*

Таким образом, именно глагол придает высказыванию определенный смысловой оттенок. Ситуация приобретает признаки намеренности, эмотивности.

to growl — рычать, ворчать, жаловаться

Явный признак недовольства или раздражения говорящего по отношению к происходящему маркируется в английском языке глаголом *to growl*.

*She **growled** every time she thought of the house they were wasting in New York, and the fun they might have had there (Gardner). “Poor bastards, what a shit to make a living,” he said sympathetically, as Adam **growled** (Steel).*

to grumble — ворчать, жаловаться (в дурном настроении)

to moan — стонать, жаловаться

Динамичность, интенсивность, нарастание эмоционального фона ситуации описывается двумя глаголами с частично дублирующимися

семами: «невнятно», «нудно», «недовольно», «страдальчески», «жалуясь».

He (Reavis —H.M.) moaned and grumbled, raised his heavy head, painfully uncoiled his long sluggish body (Macdonald).

Представленные и другие англоязычные речевые образцы демонстрации звучного физиологического и эмоционального проявления живого существа (человека) отличаются широким лексическим варьированием и синтаксической устойчивостью, свойственной аналитическому языковому типу.

Список литературы:

1. Булынина М.М. Глагольная каузация динамики синтаксического концепта (на материале русской и английской лексико-семантических групп глаголов перемещения объекта) /М.М. Булынина. — Воронеж: Воронежский государственный университет, 2004. — 212 с.
2. Волохина Г.А. Синтаксические концепты русского простого предложения / Г.А. Волохина, З.Д. Попова. — Воронеж, 1999. — 196 с.
3. Попова З.Д. Семантико-когнитивный анализ языка / З.Д. Попова, И.А. Стернин — Воронеж: Изд-во «Истоки» 2007. — 252 с.
4. Попова З.Д. Синтаксическая система русского языка в свете Теории синтаксических концептов / З.Д. Попова— Воронеж: Изд-во «Истоки» 2009. — 209 с.

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

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЛСГ «ЖИЛИЩЕ» В КРЫМСКОТАТАРСКОМ ЯЗЫКЕ

Баталова Алиме Сейтмамутовна

аспирант 2 года обучения КИПУ, г. Симферополь, Украина

E-mail: alimeBatalova@mail.ru

Национальный язык есть неотъемлемая часть культуры народа. Это важнейший способ формирования знаний человека о реальном мире. Результаты познания объективной действительности фиксируются в языке и формируют языковую картину мира. Реальный мир по-разному отражается в сознании различных этносов, таким образом, национальное восприятие и отражение реальности зафиксировано в словах. В семантике слов любого языка фиксируются особенности национальной культуры.

Языковое освоение предметов и явлений внешнего мира состоит не только в их наименовании, но и в стремлении их классифицировать. Разнообразные и разнородные языковые элементы, такие как фонемы, морфемы, слова и др. образуют единое целое (язык) и внутри этого единого целого многочисленные и разнообразные множества классифицируются на основании различных семантических связей. Именно благодаря семантическим связям язык представляет собой систему языка, т. е. совокупность взаимосвязанных и упорядоченных в единое целое языковых элементов [6].

Согласно лингвистической теории относительности чувственное восприятие действительности определяется ментальными представлениями человека. В свою очередь, ментальные представления и окружающая действительность по-разному концептуализируются в языке. Восприятие окружающего мира и ментальные представления различных носителей языков могут не совпадать. Лексико-семантическая система любого национального языка уникальна, так как она отражает своеобразную материальную и духовную культуру носителя этого языка.

Такие современные направления в лингвистике, как лингвокультурология, этнолингвистика, рассматривают культуру с позиции лингвистики, что расширяет и углубляет понимание самой культуры. Язык является элементом культурного наследия нации. Жилище — одна из важнейших составляющих материальной культуры любого народа. В прошлом с жилищем была связана вся жизнь человека — от рождения до ухода в иной мир; в нем совершались все семейные обряды; каждая часть дома имела своё название, назначение и символику. Традиционное жилище крымских татар имело свои особенности в зависимости от природно-климатических условий и ландшафта Крымского полуострова и полностью соответствовало основным требованиям в отношении нормы воздуха, света, тепла. В процессе выработки жилищ, несомненно, имели важное значение природное окружение, материал, формы хозяйства, кроме того, целый ряд причин исторического порядка: взаимодействие иных культур, иных влияний. По строительным признакам и по употребляемому строительному материалу жилища в Крыму делятся на несколько типов:

- **чит** (дома-плетенки. Каркас состоит из деревянных столбов с подкосами, между которыми влетается стена в виде корзинки из молодых веток; внутри и снаружи стены обмазываются смесью глины и соломы. [3 с. 60]).

- **чатма эв** (дома типа северных бревенчатых изб. Строились в горном, предгорном районах Крыма и в Бахчисарае).

- **сантрач** (фахверковый дом. Районы распространения — центральный, горный и предгорный районы Крыма).

- **саман** (саман является самым старым видом построек, присущим крымским татарам [3 с. 25]. Район распространения — степные районы Крыма [3 с. 87].)

- **таш эв** (дом построенный из дикого камня, скрепленный глиной или известковым раствором. Район распространения — центральный, горный, предгорный, восточный Крым [3 с. 60]).

В данной работе будет рассматриваться ЛСГ со значением традиционного крымскотатарского жилища. Понятия, отражающие части традиционного крымскотатарского жилища, обусловлены национальной спецификой обозначаемых денотатов, отражают особенности быта и этнические представления крымских татар.

Актуальность исследования объясняется неизученностью данной ЛСГ. Целью данной работы является семантический анализ лексических единиц, входящих в состав ЛСГ «жилище» в крымскотатарском языке.

Достижение данной цели предполагает решение следующих задач:

1. выявить количественный состав данной ЛСГ;
2. определить семантическую структуру ЛСГ «жилище» в крымскотатарском языке
3. выявить внутренние связи слов в пределах лексико-семантической группы.

В данной работе использованы следующие методы исследования: компонентный анализ, позволяющий представить лексическое значение слова в виде системы компонентов; описательный, позволяющий объяснить особенности строения и функционирования языковых единиц на определенном этапе развития языка; метод концептуального анализа лексических единиц, который направлен на выявление особенностей национальной ментальности, выраженной в языковых единицах.

Объектом исследования являются языковые единицы, которые в совокупности отражают отдельный сегмент материальной культуры в крымскотатарском языке в виде ЛСГ со значением «жилище» (27 языковых единиц). Материалом для исследования послужили данные разного рода словарей [7;10—16], а также других источников по этнической истории и культуре Крыма [3; 4; 5]. По происхождению большая часть рассматриваемых языковых единиц (17) — общетюркская лексика. Имеются заимствования из арабского, иранского и персидского языков [11—16]. Для формирования ЛСГ со значением «жилище» отобраны языковые единицы, имеющие в своем значении дифференциальную сему «помещение для жилья». Было выделено ядро, выражающее название группы и периферия, составляющие которой связаны синонимическими и деривационными отношениями. Ядром группы было выбрано существительное *мескен*. С целью определения ядра ЛСГ *мескен* использовались словари [7; 10], на основании которых можно выделить следующий синоним существительного *мескен* — *эв*. Периферию рассматриваемого в данной статье ЛСГ составили следующие лексемы «мескен»: *ашхане, етимхане, козь, ода, хане, ичери эв, сарай, аят, собалы эв, джиез эв, сув долабы* ⁶ (*диал. амам*), *сачакъ, таван, ичери эв, терен эв* (*диал. дерен хане*), *ышыкъ, къонакъ ода, сакълы эв, саман, тереме, тола эв* и др.

Из слов входящих в периферию в современном крымскотатарском языке активно функционирующих 11 единиц: *ашхане, етимхане, козь, ода, хане, ичери эв, сарай, аят, собалы эв* и др. В большинстве жилищ постройки конца XIX века преобладал общеевропейский тип планировки внутреннего пространства, поэтому, оставшиеся языковые единицы отражают понятия традиционного крымскотатарского жилища. Эти языковые единицы вышли из

употребления, как и предметы, которые они обозначали. В современном крымскотатарском языке они преимущественно употребляются в исторических и этнографических текстах: *джиис эв, сув долабы, ичери эв, дерен хане, ышыкъ* и др.

Семантическая структура языковых единиц, входящих в состав ЛСГ со значением «жилище» в крымскотатарском языке, в словарях представлена [12; 13] следующим образом: **однозначных** единиц — 12 (*аишхане, етимхане, ода, сарай* и др.); **двухзначных** единиц — 9 (*аят, ичери, япы, соба*); **трехзначных** единиц — 1 (*эв*); **пятизначных** — 1 (*хане*); **десятизначных** — 1 (*козь*); **одиннадцатизначных** — 1 (*оджакъ*). Как видно из перечисленных выше примеров, имеют место как основные (*ода, сарай, аишхане*) так и производные (*козь, оджакъ*) типы лексических значений.

Одним из способов семантического описания ЛСГ является распределение языковых единиц по тематическим группам.

Семантическая характеристика компонентов ЛСГ предполагает распределение по семантическим группам исследуемых единиц. В крымскотатарском языке жилище и его составные части именуется с учетом их следующих особенностей:

- формы (*бир къат эв* ‘одноэтажный дом’, *эки къат эв* ‘двухэтажный дом’);
- целевого назначения: для жилья (*собалы эв* ‘комната в которой находится печь’, *терен хане* ‘спальня’, *сув долабы (амам)* ‘отсек для купания’);
- для приема гостей (*селямлыкъ* ‘комната, в которой хозяин угощает гостей’, *къонакъ ода* ‘гостиная’, *сакълы эв* ‘прибранная комната для гостей’);
- для свадебных церемоний (*джиис эв* ‘комната невесты’);
- строительных материалов (*чит* ‘дом из плетени’, *саман* ‘саманный дом’, *чатма эв* ‘сруб’, *тола эв* ‘кирпичный дом’, *сантрач* ‘фахверковый дом’) [3 с. 60].

Системные связи между анализируемыми компонентами данной ЛСГ проявляются в синонимии и гиперо-гипонимии. В составе рассматриваемой ЛСГ можно выделить следующие синонимические ряды со значением ‘жилище’ *мескен, эв*; ‘комната’ *ода, эв, козь, хане*; ‘гостиная’ *мусафирхане, сакълы эв, селямлыкъ*; ‘прихожая’ *алт ода (диал.), аят хане (диал.), аит*. Как видно из вышеизложенных примеров, по характеру семантических различий данные синонимы являются идеографическими, которые различаются отдельными компонентами понятийными оттенками.

В анализируемой ЛСГ можно выделить следующие гиперонимы — *мескен* ‘жилище’, *эв* ‘дом’. Гипонимами в данном случае выступают лексические единицы, именующие части жилища — *аишхане*, *аят сени*, *дерен эв*, *ичери эв*, *кьонакъ ода*, *собалы эв*, *сув долабы*, *мусафирхане*, *сакълы эв*.

Выводы.

Семантическая характеристика ЛСГ показала, что из рассмотренных языковых единиц активно функционирует 11, остальные лексемы можно считать пассивной лексикой, редко употребляющейся в современном крымскотатарском языке. Рассмотренные лексические единицы распределены на 5 семантических групп в зависимости от целевого назначения помещения, строительного материала и т. д. В данной ЛСГ 5 многозначных слов, выделено 3 синонимических ряда, 2 гиперонима и 9 согипонимов.

Список литературы:

1. Засыпкин Б.Н. Памятники архитектуры крымских татар / Б.Н Засыпкин — М.: Наука, 1936. — 168 с.
2. Крикун Е.В. Памятники крымскотатарской архитектуры (XVII-XX) / Е.В. Крикун — Симферополь: Крымучпедгиз, 1998. — 111 с.
3. Крымские татары: хрестоматия по этнической истории и традиционной культуре [сост. М.А. Араджioni, А.Г. Герцен]. — Симферополь : Доля, 2005. — 568 с.
4. Крымскотатарско-русско-украинский словарь [сост. Усеинов С.М.]. — Симферополь: Тезис, 2008. — 836 с.
5. Лингвистический энциклопедический словарь [гл. ред. Ярцева В.Н.]. — М.: Советская энциклопедия, 2002. — 707 с.
6. Основы семасиологии: [Под ред. Супруна А.Е.]. — Минск: Вышэйшая школа, 1984. — 223 с.
7. Русско-крымскотатарский крымскотатарско-русский словарь [сост. Усеинов С.М.]. — Симферополь : Тезис, 2007. — 640 с.
8. Современный русский язык: [Под ред. Белошапковой В.А. и др.]. — М.: Высшая школа, 1989. — 800 с.
9. Телия В.Н. Метафоризация и её роль в создании языковой картины мира / В.Н. Телия. — М.: Наука, 1988. — 178 с.
10. Эмирова А.М. Словарь-справочник лингвистических терминов / А.М. Эмирова. — Симферополь, 1995. — 92 с.
11. Этимологический словарь тюркских языков [сост. Севортян Э.В.]. — М.: Наука, 1978. — 349 с.
12. Этимологический словарь тюркских языков [сост. Севортян Э.В.]. — М.: Наука, 1974. — 767 с.

13. Этимологический словарь тюркских языков [сост. Севортян Э.В.]. — М.: Наука, 1980. — 395 с.
14. Этимологический словарь тюркских языков [сост. Севортян Э.В.]. — М.: Наука, 1984. — 261 с.
15. Этимологический словарь тюркских языков [сост. Севортян Э.В.]. — М.: Наука, 1989. — 291 с.
16. Этимологический словарь тюркских языков [сост. Севортян Э.В.]. — М.: Наука, 1989. — 474 с.
17. Озенбашлы Э. Крымцы/ Э. Озенбашлы — Симферополь: Доля, 1997. — 62 с.

СЕКЦИЯ 2.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

2.1. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

САКРАЛИЗАЦИЯ СМЫСЛОВ СВАДЕБНОГО ОБРЯДА В СТАВРОПОЛЬСКОЙ ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ

Мельникова Инна Ивановна

канд. ист.наук, доцент ФГБОУ «СГУ», г. Ставрополь

E-mail: stv-inna@yandex.ru

Приоритетные задачи демографической политики России невозможно решить только материальными стимулами — без возвышения ценностей семьи и брака.

Проблему сакрализации семьи и брака не может вполне разрешить и такое явление, как все более массовое освящение новобрачных в церкви: народ в любом случае «играет» мирскую свадьбу, в которой должно быть место и сакральному, и утилитарному. Такие широкие космологические смыслы сохранены лишь в традиционных народных свадебных обрядах, которые до сих пор свершаются в российской глубинке. Синтезируя в себе тысячелетия народной мудрости, сочетающей в себе «здоровый смысл» и высокие духовные ценности, традиционная народная свадьба включает в себя все основные виды искусства, возвышающие и одновременно придающие «живость» всем элементам свадебного обряда, и роль песни в «свадебной игре» — незаменима.

Свадебная обрядность украинцев и крестьян ставропольских поселений включила в себя не только целый комплекс обрядов и обычаев, несших в себе определенную смысловую нагрузку, но и сохранила своеобразную этническую специфику. В аспекте решения проблемы этнокультурной и социокультурной интеграции, которая противостоит негативным процессам глобализации, несомненный интерес представляет и культура такой устойчивой социальной общности, как казачество, сплавившая традиции различных этносов.

Исследование актуально также и тем, что тема сакральных смыслов русского и казачьего свадебного обряда и их отражения в русской песенной традиции специально никем не разрабатывалась, в то время как эти знания могут значительно обогатить исполнительскую, педагогическую и воспитательную практику фольклорных коллективов и соответствующих им культурно-просветительских, воспитательных и образовательных учреждений.

Свадебный обряд изучается довольно интенсивно. Назовем этнографические исследования Ленинградской области «Старинная свадьба Сланцевского района» (авторы А.М. Мехницов и Е.И. Мельник), работы этнографов и историков Л.Б. Заседателевой, Я.С. Смирновой, Л.Т. Соловьёвой и др. Ценный материал по южнорусским свадебным традициям содержится в работах Листопадава А.М., Земцова С.Н., Невской Т.А., Невской В.П., Шацкого П.А. Чекменева С.А. Кроме того, для сравнительного анализа в данном исследовании привлечены материалы, связанные с семейной обрядностью казаков Дона, Кубани и поселенцев русского и украинского крестьянства из внутренних регионов России. Эти материалы обнаружены в архивах Краснодарского и Ставропольского края, собраны во время экспедиций в станицу Баклановскую Изобильненского района Ставропольского края.

Свадьба издревле на Руси считалась важнейшим этапом жизни человека, который необходимо было пройти каждому. Поэтому умершую, но не успевшую выйти замуж девушку, было принято хоронить в свадебном наряде, а во многих местах России в качестве крестильной пеленки использовали нарядную венчальную отцовскую рубаху, которая в таком качестве служила многим поколениям.

Сегодня свадьба нередко сводится к регистрации в ЗАГСе или во Дворце бракосочетания и праздничному застолью с приглашенными гостями. И хотя в последнее время все больше и больше браков освящается в церкви, сама свадьба потеряла большую долю своей священной ритуальности. «Участниками свадебного обряда становилась вся деревня, а то и две, если жених и невеста были из разных деревень. Свадьбу не просто справляли, ее играли, эпизод за эпизодом... Каждый участник обряда знал свою «роль», старался исполнить ее как можно точнее...» [5, с. 341] Определенная мера театральности и развлекательности, присущая свадьбе, — это лишь внешняя ее сторона, так как за каждым действием скрывался глубокий сакральный смысл.

Русская свадьба на Ставрополье, отличаясь большим разнообразием региональных особенностей, сохраняла обязательную для всех мест структуру. Она состояла из нескольких основных

разделов: сватовство, рукобитье (пропой, сговор), баня, девишник, утро перед венчанием, венчание, встреча молодых, свадебные столы. *К концу XIX века в свадебном обряде в одних районах они четко следовали один за другим и фиксировались определенным временем проведения, а в других — могли объединяться, и тогда один свадебный эпизод включал несколько обрядовых действий, названия которых менялись. В основном это относится к обрядам, предшествующим собственно свадьбе.*

Свадьбы играли в основном зимой, в период между двумя постами: Рождественским и Великим, были свадьбы и осенью, реже — летом, перед Троицей. Зимой местом знакомства молодежи были посиделки, беседы, вечеринки, куда девушки приходили с рукоделами, а с приходом парней устраивали игры. Знакомились и во время праздников, на гуляньях, в церкви. Но выбор все же оставался за родителями - против воли родителей не шли.

Красотой русской свадьбы, ее обязательной и неотъемлемой частью были песни, которые начинали петь подруги невесты сразу же после сватовства. Эти песни после удачного сватовства теперь часто будут слышны у дома просватанной девушки. Кроме того, каждый обряд, каждое действие свадьбы заканчивалось угощением, которое играло символическую роль. Представления и правила, связанные с едой, имеют очень древние корни и наблюдаются даже в наше время. Совместная еда, еда за одним столом как бы скрепляла, фиксировала новый союз людей. И сейчас на свадьбу стараются пригласить всю родню обеих семей — это и знакомство двух родов, и их породнение, и принятие новой, молодой семьи.

За свадебными столами пели величальные песни, цель которых - вызвать взаимное расположение и уважение родов жениха и невесты. Прежде всего величали жениха и невесту, называя их князем и княгиней, сравнивая с голубем и голубкой, с месяцем и солнышком. В этих песнях распространен был мотив переправы: жених переводил через речку свою суженую. Переправа через реку — завершение подвига, обретение нового статуса, новой жизни.

Непреренно величали и других участников свадьбы, особо тех, от кого многое зависело в самом обряде: дружков и подружек, свах и сватов, крестных. Утром, на второй день свадьбы, когда будили молодых, били горшки, бросали деньги, солому, сор и заставляли невесту мести пол — обязательно поперек половиц, к печке.

Таким образом, свадьба — это серьезный, рубежный этап в жизни человека, переход во взрослое состояние, требующее от каждого особой ответственности за жизнь и счастье другого — бывшего «чужим» и

становящегося теперь родным, «своим». Это налагает священные обязанности на мужчину (функции достойного своих предков продолжателя рода, главы, хозяина и защитника своей семьи, достойного члена всей общины) и на женщину (чистота, красота, здоровье, функции продолжательницы рода, трудолюбивой, скромной, заботливой хозяйки дома, способной к смирению и терпению, почитающей не только своих отца и мать, но теперь более всего – мужа и новую родню).

Весь свадебный обряд пронизывает идея радости жизни, соединенная с идеей самопожертвования (веселье, шутки, соблюдение запретов, особых норм и правил, множественные взаимные дары от имени жениха, невесты, их родителей, родственников, друзей и подруг). Кажущийся утилитаризм многих элементов свадебного обряда (приданое, выкупы, подарки, выпрашивание денег и пр.), помимо цели обеспечения сытой и богатой жизни молодых, также имеет символический смысл жертвы во имя жизни, ее благополучного и счастливого продолжения. Все «дают друг другу» — стараются как можно лучше обеспечить будущую жизнь новой пары, но и требуют от них ответного шага — знака благодарности.

Высокое предназначение свадьбы и космологический характер свадебного обряда обусловили богатство его смыслов и форм, где, наряду с соблюдением строгих норм и правил, было немало шуток, вольностей, иносказаний, приглашались колдуны, устраивали ряженье, дабы задобрить «нечистую силу», «отвести сглаз», «порчу» и т. п.

Все это многообразие содержания находило отражение в музыкальном сопровождении свадьбы, и главное место в ней принадлежало песне. Пели, в основном, девушки и женщины. Это песни величальные, корительные, хороводные, плачи-причитания невесты и ее матери, а также плясовые, шуточные, застольные, лирические. Музыка, хоровые, ансамблевые и сольные песни, сопровождающие свадьбу, играли особую роль, призванную подчеркнуть эмоционально-эстетический, сакральный смысл всего свадебного действия, опоэтизировать его и в то же время придать ему «живой», жизненный характер.

Южнорусская свадьба — очень красивый и торжественный обряд, выражающий духовную культуру, нравственность, эстетические вкусы народов Юга России, несущий в себе определенную символику и впитавший элементы древней магии и культур входящего в данный регион населения. Поэтому, говоря о южнорусской свадьбе, мы не можем обойти ни русский, ни украинский, ни казачий свадебные обряды, влияние которых не могло не сказаться на вариантах свадебного обряда на Ставрополье и, в частности, в станице Баклановской.

Из исторических источников нам известно, что ст. Баклановская заселялась переселенцами из Средней полосы России (Воронежской, Курской в меньшей степени Орловской, Харьковской и Тамбовской губерний, Украины и Дона). С момента появления на Ставрополье первых поселенцев прошло более 200 лет, и невозможно абсолютно точно выяснить, какая свадебная традиция была первоначальной. В селах со смешанным населением в свадебном обряде прослеживается переплетение русских и украинских элементов. В традиционной казачьей свадьбе исследователи отмечают многие черты южновеликорусской и украинской свадьбы. В этих селах утвердилась последовательность свадебных действий, характерная для традиционной русской свадьбы. Однако на характер этих действий оказала большое влияние украинская свадьба с присущим ей игровым настроением, обилием плясок и песен, хождениями ряженных, веселыми развлечениями. В свадебный обряд сел и станиц, где население в конце XIX — начале XX вв. считало себя русскими, вошло много деталей из украинского «весілля», хотя на свадебный обряд украинских сел Ставрополья, в свою очередь, оказала большое влияние русская свадьба.

Анализ свадебной обрядности казаков показывает, что она представляет собой сложный комплекс обычаев и традиций, который означает переход из одной социально-возрастной группы в другую, предусматривает строго определенное чередование элементов обряда, которые претерпевали изменения, развивались, приобретали новые формы, взаимозаменялись, обогащались под влиянием культур соседних народов, например, джигитовка, игры, скачки. «Культура казаков тесно переплелась с культурой горцев... Семейная обрядность включила в себя не только целый комплекс обрядов и обычаев, несших в себе определенную смысловую нагрузку, но и сохранила своеобразную этническую специфику» [3, с. 6]

Свадьба казаков, украинцев и русскоязычных крестьян начиналась со сватовства, в котором, по просьбе родителей жениха, принимали участие самые уважаемые родственники. Выбор невесты определяли родители, учитывая социальный статус и достоинства семьи, с которой хотели породниться. Кульминационный момент свадебной обрядности — день свадьбы, со свадебным поездом, распорядителями, количество которых определяли накануне свадьбы, из числа тех, кто хорошо знал народные традиции, был речист, пользовался авторитетом. Наибольшее число магических приемов и действий относится на этот день, среди которых немало предохранительных (покрывание головы невесты, стрельба из ружей, звон колокольчиков, «творение креста и молитвы»), иголки или скрещенные булавки на платье невесты и т. п.).

Магические приемы несли на себе ограничительные функции (запрет на еду и прикосновение голыми руками жениха и невесты до венчания), функции богатства (вывернутая наизнанку шуба, обсыпание хмелем, монетами, конфетами, хлеб и т. д.), перехода из одной социальной категории в другую (повивание, выкуп косы), очистительные — с помощью воды и огня; плодородные и супружеские (мед, сладкий пирог, вареная курица и др.). Многие из этих магических обрядовых элементов утратили сегодня свое начальное значение.

Особенностью свадебной обрядности казаков (как и у крестьян) было строго определённое чередование элементов свадебного цикла, за исключением венчания в церкви, которое иногда не совпадало с днем свадьбы, являясь в то же время ее центральным религиозным оформлением.

В послесвадебном цикле значительная роль отводится выяснению непорочности невесты, хождению невесты за водой, умыванию жениха и его родителей, завтраку в доме жениха с разделыванием вареной курицы в присутствии гостей, выкупу родителями жениха. Характерным признаком казачьей свадьбы были песни и танцы под гармонь, балалайку; важное место отводилось величальным песням, посвященным жениху и невесте, а также шуточным частушкам, в которых «отпевали» главных персонажей свадьбы и гостей.

Таким образом, свадебный обряд — древнейший и важнейший элемент человеческой культуры. Украшая жизнь людей, меняя свои формы, но, сохраняя при этом основные свои священные функции, он долгое время полноценно действовал в большинстве сельских и поселковых местностей Юга России. Вместе с тем, русские, украинские и казачьи свадебные обряды имели не только внешние, формальные, но и внутренние, смысловые отличия. В русской свадьбе больше плачей, а религиозность больше выступает в виде духовности, где табуирование (запреты) касается более всего разведения мужского, женского и родительского начал (здесь гораздо мягче запреты по национальному и конфессиональному признакам), тогда как украинские свадьбы более мирские, яркие, веселые, а казачьи больше пронизаны энергичным мужским, воинским духом.

Значительная территория расселения русских и длительное проживание в контактных зонах с другими этносами, а также многие другие факторы оказали влияние на разнообразие проведения свадебного обряда. Старые люди говорили: «В каждой деревне своя мода». И действительно, во время фольклорно-этнографических экспедиций в станицу Баклановскую Изобильненского района Ставропольского края уже знакомый свадебный обряд раскрывался для

нас новыми интересными деталями. Сложился особый маргинальный тип культуры, который не может быть вполне идентифицирован ни с украинской, ни с южнорусской, ни с казачьей традицией. В то же время он синтезировал в себе черты всех этих культур совершенно безболезненно для населения, не испытывающего дискомфорта от этого синтеза и до сих пор почитающего сакральные смыслы свадебного обряда, разделяемые с соседними народами.

Широчайший спектр смыслов и красок, отраженный в собранных нами баклановских свадебных песнях, можно обнаружить и в песнях, которые исполнялись строго в соответствии с тем или иным элементом обряда («Во горенке», «Над лесом, над тёмно - зелёным», «Чёрная галка», «Во чистом поле гремливо», «Вечёр девки», «Уж ты ягодка красна», «Ой, младенький», «Летели гуси-лебеди», «Усе утушки» и др.), и в тех, исполнение которых было более свободно («С поля, с поля», «Гости милаи», «Молодка» и др.).

При всем жанровом и смысловом разнообразии надо отметить их неповторимую красоту, метафоричность, скрывающую сокровенный смысл происходящего, а также особый сплав южнорусских, украинских и казачьих певческих традиций, создающий особый «аромат» этих песен, который можно назвать и «баклановским», и «ставропольским». Наличие общих с южнорусскими песнями черт (подвижность, оригинальность ладовых и мелодических приёмов, тесное расположение голосов, звонкая, прямая подача звука и др.) не затмевает своеобразия баклановских песен, где используемые средства выразительности более всего сближают их с песнями украинскими и отчасти — с казачьими (двухголосие с элементами трехголосия, плотное звучание, диапазон в пределах кварты-квинты, силлабика ритма с элементами тоничности и пр.).

Исполнялись песни строго в соответствии с тем или иным элементом обряда. Так, на сводах звучали «Во горенке», «Над лесом, над тёмно-зелёным», везли постель — пели «Чёрная галка», на девешнике — «Во чистом поле гремливо», «Вечёр девки». Свадебному поезду жениха пели «Осенние ночи», а невесте «Уж ты ягодка красна». Когда ехали за невестой — «Ой, младенький», когда девки продавали стол — «Летели гуси-лебеди». Песня «Усе утушки» звучала после выкупа, а песней «Ни заря, моя зоренька» вели молодых на посад. Перед венчанием исполняли «Из-под камня», «Ой, Анина мамушка» с временной разницей пелась как в доме невесты, так и в доме жениха, только в первом случае произносится текст о потере, а во втором о приобретении. Обряд повивания сопровождался песней «Ой, на хате зелья». На второй день исполнялись песни разных жанров, тут уже не придерживались строгого построения, пели «С поля, с поля», «Гости милаи», «Молодка».

В настоящее время свадебный обряд не может быть воспроизведен в полном объеме. Стал очевиден разрыв между накопленным этнографическим материалом, его теоретическим осмыслением и низким уровнем практического применения. «...Свадебный обряд в его традиционном и нынешнем состоянии имеет прямое отношение к тем проблемам, которые мы обозначаем сегодня как проблемы семьи и брака...» [12, с. 15].

Таблица 1.

**Свадебный обряд станицы Баклановской
(по материалам фольклорной экспедиции 2009 г.)**

Основные разделы свадебного обряда	Название песен	Описание обряда и его сакрального смысла
«Сватовство»	Песен не пели	<p>Свадьбы играли осенью, в «мясоед», после окончания полевых работ. Сватать приходило 2—4 человека сваха, сват, дядя, тётки, крёстные родители, зачастую в сватья старались взять крёстных. Поздно вечером шли к дому невесты, чтоб меньше людей видело. Сваты были празднично одеты. Они обязательно несли с собой хлеб, сладкий пирог, вино и закуску. Хлеб в данном случае символизировал пожелание молодым материального благополучия, сладкий пирог - сладкую жизнь в супружестве. <i>В славянской мифологии каравай символизировал собой солнце, украшающие его шишки - его лучи, а хлеб в любом виде — богатство и плодородие, веточки в каравае символизируют «мировое дерево», которое, «согласно мифологии многих народов, находится в центре мира и соединяет землю с небом и с подземным миром».</i> При отказе хлеб уносили назад. При согласии хлеб разрезали. На сватовстве разрезанный хлеб нес такую смысловую нагрузку: девушка навсегда отрезала себя от родительского дома, возврата в который не было, как не было возможности соединить половинки разрезанного хлеба. Свою речь сваты начинали с традиционного аллегорического обращения «Пустите странных людей переночевать» или заявляли о продаже и поиске тёлочки и т. п.</p>
«Смотрят двор»	«Частушки»	<p>Родители невесты, молодёжь ехали в дом жениха смотреть подворье. Пока родители осматривали хозяйство, подруги невесты обмеряли комнату, окна, печь, где будут жить молодые.</p>

«Своды»	«Во горенке», «Над лесом, над темно-зеленым»	<p>Родственники жениха и невесты дарили дары. Символическое соединение молодых, ещё раз спрашивали, согласны ли они на брак, если да то их обвязывали рушником и сажали вместе. Выпивали за молодых. Совместное питье символизировало окончательное согласие родителей невесты на брак.</p> <p>Отказ после пропоя, который в ст. Баклановской объединился с обрядом «своды», считался оскорблением другой стороны, за это полагалось возмещение ущерба. Количественная сторона штрафа оговаривалась после завершения официальной церемонии сватовства. Во время пропоя назначался и день свадьбы. Подруги плели невесте косу, вплетая много разноцветных лент. После этого невесту называли «пропитуха» т. е. просватанной. Просватанная девушка не имела права участвовать в играх и хороводах, она внутренне готовилась к вступлению в новую жизнь.</p>
«Постель везли»	«Черная галка»	<p>Подруги невесты, сваха везли приданое невесты. Украшали комнату, при этом старались косо прибить ковёр, вбить не туда гвоздь, на изнанку повесить занавески, а сваха со стороны жениха должна была налить девчатам вина, «подмазать», угостить, чтоб те не поргачили.</p>
«Девшишник»	«Во чистом поле гремливо», «Вечер девки»	<p>Устраивали только в доме невесты. Пели, играли, танцевали. Невеста не принимала в этом участия, она грустила. В этот вечер жених не оставался ночевать у невесты. После отъезда сватов невеста голосила, прощаясь со своей молодостью. Утром «после благословения невесте причёсывают голову, заплетают косу, наряжают в белое платье и «сажают на посад» на разостланную шерстью вверх овчинную шубу» «чтобы молодые были богатые и счастливые, да чтоб в хозяйстве было также густо, как шерсти в овчине».</p> <p>Белый цвет был символом красоты, непорочности и молодости. Чтобы уберечь невесту от дурного глаза в подол ее платья закалывали попарно крест-накрест с четырёх сторон иголки без ушек из «непечатой» пачки, иногда за пазуху с той же целью клали кусочки ладана, сыпали мак. В станице широко распространено мнение, что венчальное платье обладает магической силой, его хранили всю жизнь и нередко использовали в лечебных целях. Вспоминают так же, что жених дарил невесте к свадьбе туфли, что означало попадание ее под власть мужа.</p>

«Свадебный поезд»	«Осенние ночи» (пели жениху), «Уж ты ягодка красна» (подруги пели невесте),	Свадьба символизировала собой как бы присягу, данную на людях, уважать и любить друг друга на всю жизнь. С наступлением утра обращали внимание на погоду. По народному поверью, ясная и солнечная погода в день свадьбы сулила молодым счастливую супружескую жизнь, ненастная - унылую и тоскливую. В день свадьбы в доме жениха готовили свадебный поезд, в нем было обязательно нечетное число участников, лошадей и повозок. (С четными числами у православных народов ассоциируются траурные события). Украшали лошадей, вешали бубенчики, красные ленты, чтоб отогнать нечисть.
«Выкуп невесты»	«Ой, младенький» (во время выкупа), «Усе утушки» (после выкупа). Когда жениха с невестой везут на «посад» т. е. на свадебный поезд после выкупа «Ни зоря, моя зоренька»	Когда поезд подъезжал к воротам дома невесты, то там уже стояли всяческие заграждения, и мужчины на воротах требовали выкупа – «магарыча», после чего поезд пропускали во двор. Брат продавал косу невесты, ребяташки получали сладости, подругам невесты подносили вино. Подруги невесты требовали также платы за свою помощь в подготовке приданного - «озолотить стол» и «на четыре угла положить четыре рубля». После выкупа жених садился рядом с невестой.
«Венчание» венчанию в ст. Баклановской большого значения не придавали, как и в украинской свадьбе, главное сама свадьба, а повенчаться могли и после или до свадьбы.	перед венчанием пели «Из-под камня»	Для венчания дружка передавал молодых священнику, который связывал руки молодых платком, которым дружка выводил их из-за стола и вводил в церковь. Видимо, отсюда пошла поговорка: «Судьба придет и руки свяжет». С платком связан и запрет касания молодых в день свадьбы голыми руками до венчания. У всех славянских народов платок является символом богатства, поэтому, вероятно, он так часто встречается в обрядах.

«Встреча молодых»	«Ой, Анина мамушка»	В доме жениха молодых встречали отец и мать с хлебом с солью в руках и иконой, их благословляли. Новобрачные кланялись целовали родителей, хлеб и икону, стоя на расстеленной мехом в верх шубе. После этого мать жениха осыпала молодых хмелем (хмель у славян - олицетворение плодородия, богатства и изобилия), серебряными и медными монетами, конфетами и орехами, желая изобилия и счастья. Обряд осыпания известен с древних времен многим народам, его смысл заключается в пожелании молодым много детей, кроме этого - невестке легко войти в дом мужа.
«Повивание»	«Ой, на хате зелье»	В доме жениха, за шалью, которую держали дружки, невесте расплетали косы (одну косу расплетал жених, другую свашка или дятка), делали ей женскую причёску - «курдюк» и надевали шлычку.
«Дары»	«С поля, поля», «Молодка», «Гости милаи»	Тем, кто поздравлял молодых, подносили спиртное и кусочек каравая или шишку, которые наряду с курицей сохранялись у славянских народов как культовая пища с глубокой древности, будучи принадлежностью еще языческих свадеб. В каравай вставляли веточки калины. Нужно заметить, что у донских казаков калина считалась символом чести. Нередко можно было услышать напутствия такого рода: «Дарю вам серебро, чтобы в доме было добро», «дарю вам ложки, чтоб рождались Сережки, а еще чашки, чтоб рождались Наташки», «даю вам руб, чтоб купили тулуп» и т.д. Подаренные подарки записывали кочергой на потолке или печи. Считалось, что теперь есть кому забелить. Наутро к приходу гостей молодая жена должна была привести его в порядок, помазать, побелить, показать свои навыки в хозяйских делах.

Список литературы:

1. Заседателева Л.Б. Терские казаки. — М, 1974.
2. Кириллов П. Черноморская свадьба //Кубанский сборник. — Т. 2. — Екатеринбург, 1891.
3. Куракева М.Ф. Семейная обрядность казаков. — Черкесск, 1996.
4. Листопадов А.М. Старинная казачья свадьба. — Ростов-на-Дону, 1947.
5. Лаврентьева Л.С., Смирнов Ю.И. Культура русского народа. Обычаи, обряды, занятия, фольклор. — СПб., 2004.
6. Лобачева Н.П. Официальный религиозный обряд в системе традиционных свадебных церемоний //Свадебные обряды народов России и ближнего зарубежья. — М.: РАН, 1993.

7. Невская Т.А., Чекменев С.А. Ставропольские крестьяне: Очерки хозяйства, культуры и быта. — Пятигорск: ТОО «КИНТ», 1994.
8. Обряды и праздники на Дону. — Ростов н / Дону, 1979.
9. Русские: семейный и общественный быт. — М.: Наука, 1989.
10. Смирнова Я.С. Культура и быт народов Северного Кавказа. — М., 1968.
11. Ставропольский архив ГАСК ф.1253, оп.1. Д34; ГАСК. Ф.оп.1.Д32; 190 ГАСК ф. 1253. Оп.1 Д185.
12. Ткаченко П.И. Кубанская свадьба. – Краснодар: Традиция, 2009.
13. Шаманов И.М. Свадебные обряды карачаевцев // Свадебная обрядность у народов Карачаево-Черкесии: традиционное и новое. — Черкесск: КЧНИИ, 1989.

2.2. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

ГРАФФИТИ КАК ЭЛЕМЕНТ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ

Вендланд Наталья Алексеевна

*преподаватель специальных дисциплин, ГБОУ АО СПО
«Астраханского техникума легкой промышленности», г. Астрахань
E-mail: vendland2008@mail.ru*

Современная молодежь разносторонне развита, но много из того, что происходит в мире, ее не интересует. Однако ее собственная судьба в социуме вызывает интерес.

Сейчас существует много течений субкультуры, которые формируются в зависимости от взглядов и убеждений определенных молодежных групп. Но можно сказать с уверенностью, что многим из этих течений близка и понятна культура улиц, язык граффити.

Субкультурные движения стараются донести до общества свою позицию, свои взгляды. И так как формируются они в основном на улицах, это хиппи, эмо, готы, металлисты, и др., и соответственно сами граффитеры, то можно сказать, что доносить до общества свои идеи они будут именно по средствам уличного искусства, такого как граффити [2.]

Само понятие «Граффити» означает писать, нацарапывать и берет свое начало еще с доисторических времен. Когда первобытный человек нацарапывал на стенах своей пещеры сцены из своей жизни. Потом искусство граффити прослеживается в последующих эпохах истории искусства. Это были надписи, отпечатки рук, ног, но не их примитивное изображение, а зрительное преобразование в какое-то более сложное изображение, природного и животного мира.

Уже более позднее распространение граффити получило в 20 года прошлого века. Тогда граффити начали изображать на вагонах и в метрополитене в Нью-Йорке.

В 70-х годах искусство граффити тесно связывают с хип-хоп культурой. Граффити развивалось из так называемых «тэгов» (tag — дословно «отметка»), когда авторские надписи наносили на поверхность стен с целью обозначить свое присутствие [1.]

В Россию искусство граффити проникло в середине 90-х годов XX века. Материалы были низкого качества, и в ходу было всего 3-4 цвета, но русских художников — райтеров это не останавливало.

Это было новое воплощение современного мира, новой культуры, новых потребностей современной молодежи. Нового облика современных городов.

Самое главное в эстетике граффити — это доступность в содержании изображения, мы можем не понять надписи, но изображение полностью раскроет содержание, которое будет понятно и востребовано современной молодежью.

Текст пишется на латинице, но сейчас появилось много мастеров, которые приспособили русские шрифты и содержание. Кроме того шрифт стилистически должен подходить к изображению.

Существует два основных направления в граффити: тэгинг — официальное, разрешенное граффити и бомбинг — быстрое нанесение рисунков, не легальное граффити, чаще всего его рисуют ночью.

Тэгинг — это направление в граффити, которое используется в рекламе, дизайне, видео, и т. п. [2.].

Изображения надписи могут носить политический характер, реклама, чаще социальная, как борьба против вредных привычек в молодежной среде. Ведь при помощи такой рекламы быстрее можно достучаться до сознания современной молодежи, так как ей более понятен этот язык [3, с. 584].

Изображения, выполненные по средствам краски на стене, могут быть воплощением идей всего общества, призывом к чему-то конкретному, или к глобальной проблеме общества. В таком случае, граффити будет выступать в качестве агитационного материала, призыва обращенного к молодежи на изменение ее в лучшую сторону.

О каком бы виде граффити мы бы не говорили — это будет воплощение идей художника, его видения проблем общества. Поэтому целесообразно отметить и то, что граффити это хоть и искусство улиц, но все же этим искусством увлечены люди грамотные, имеющие свою позицию на происходящее в окружающем мире, свой собственный взгляд на происходящее в действительности. Так же можно сказать, что это влияние имеет большую силу воздействия на человека.

Граффити эволюционирует, находясь в тесной связи с жителями города. Развитие одного влечет развитие другого. Общество меняется, меняются потребности, меняются взгляды, в связи с этим меняется и само искусство граффити.

Сейчас, часто, на стенах рисуют изображения, украшая серость, которая окружает нас на улицах нашего города, или любого города в

нашей стране. Чаще всего этим занимаются ученики художественных школ, изображая достопримечательности родного города. И это тоже один из видов граффити, правда, не профессионального, но все же несущего определенную смысловую нагрузку. Это способ показать, что наш город прекрасен. И наша задача принять этот призыв.

Как известно в современном мире диктуют правила средства массовой информации. Молодежь мало ходит на выставки, в музеи и граффити — это тоже один из способов показать, чего достигло человечество за период своего существования, ведь многие райтеры тесно связаны с культурой и изобразительным искусством. Получая навыки рисования в художественных школах или в заведениях среднего и высшего звена, а многие учатся по средствам того же интернета, который дает возможность узнать больше и развить свои способности.

Зная законы композиции, можно показать художественный образ, раскрыть идею, содержание творческой работы. Конечно, нельзя говорить, что художественный образ в классическом произведении искусства будет соответствовать образу у райтеров, он будет утрирован и более понятен людям проходящим мимо граффити.

Художественный образ — это способ и форма освоения и воплощения действительности в искусстве. Образ есть иносказательная мысль, метафора. Творческая работа художника не будет иметь художественной ценности, если в ней отсутствует образное содержание. Это относится как к изобразительному, так и неизобразительному (архитектоническому) искусству.

Каждый человек, хотя бы раз в жизни хотел научиться рисовать, мотивы у всех разные, но объединяет их одно — это приобщиться к миру искусства, сказать: «Что у меня тоже есть своя точка зрения на происходящее», — которую я могу показать по средствам рисунка, графики, живописи, или граффити, которое объединяет все вышесказанные средства.

Искусство граффити хоть и существует в нашей стране с середины 90 годов, но все же наибольшее распространение оно получило в городах близким к столице нашей родины, а на периферии это пока еще не столь развитое направление в искусстве улиц, и чаще всего это бомбинг. Но все же те изображения, которые сейчас присутствуют на стенах нашего города, говорит о том, что мы движемся в том направлении, когда граффити станет востребованным и легальным. И самая главная задача общества не отвергать новшества, а стремиться принять и понять их, ведь, это в некотором роде крик души современной молодежи.

Создание граффити — это один из видов самовыражения молодежи. Каждый выражает свои мысли и чувства по-разному, кто-то пишет стихи, кто-то играет на музыкальных инструментах, кто-то поет, а кто-то рисует, так, что его хочется слушать и соглашаться с его мыслями, так как они близки Вашим собственным, а если Вас уже двое, значит есть возможность быть услышанным.

Список литературы:

1. Граффити — Википедия [электронный ресурс] — Режим доступа <http://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения 25.05.2012).
2. Субкультуры. Неформальные движения молодежи. [Электронный ресурс] — режим доступа. - http://www.subcult.ru/ru_bric17.html (дата обращения 25.05.2012).
3. Энциклопедия для детей. [Том 7]. Искусство. Ч. 2. Архитектура, изобразительное и декоративно-прикладное искусство 17-20 вв. — 3 издание, перераб. / ред. кол.: М. Аксёнова, Н. Майсуриян, Н. Масалин и др. М.: Мир энциклопедий Аванта+, Астрель, 2010., с. 615.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВЗАИМОСВЯЗИ В КУРСЕ ИСТОРИИ ИСКУССТВ КАЗАХСТАНА: АЙБЕК БЕГАЛИН — ЧИНГИЗ АЙТМАТОВ

Золотарева Лариса Романовна

*канд. пед. наук, профессор, КарГУ им. Е.А. Букетова, г. Караганда,
Республика Казахстан*

E-mail: zolutareva-larisa@yandex.ru

Айбек Каленович Бегалин — казахстанский художник универсального дарования; он одинаково плодотворно работает в области живописи, графики, монументального искусства. Графика тесно связана с живописью. Профессиональное художественное становление Айбека началось в Государственном художественном институте имени В.И. Сурикова в Москве, куда он поступил в 1983 году после Алма-Атинского художественного училища. Учился у Дехтерева Бориса Александровича, известного советского книжного графика, автора иллюстраций к произведениям В. Шекспира, Ш. Перро, Ф. Шиллера, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова и др.

По окончании Суриковского художественного института в 1989 году он выполнил дипломную работу — серию иллюстраций к роману Чингиза Торекуловича Айтматова *«И дольше века длится день»*, заслужившую похвалу государственной экзаменационной комиссии под председательством вице-президента Российской академии художеств Д.С. Бисти и в 1992 году отмеченную Дипломом Российской Академии художеств. Айбек бережно хранит экземпляр книги с надписью Ч. Айтматова: «Айбеку Бегалину, молодому художнику, с надеждой на большой успех и пожеланием мастерских картин. 28 июля 1989 года».

Роман Ч. Айтматова *«И дольше века длится день»* отличает чувство народа, чувство истории. История здесь воспринимается как личная судьба — судьба, которую человек выстрадал в своем сердце. Именно такое жизневосприятие отличает главного героя — Буранного Едигея.

А. Бегалин выполнил шестнадцать графических листов в смешанной технике, включая два разворота. Иллюстрации полны драматической напряженности — «Плач Раймалы», потрясающей душу боли — «Манкурты», «Найман-Апа и Манкурт», «Смерть Найман-Апы»; психологической экспрессии — портреты Буранного Едигея, Зарипы и др. По словам самого художника, ему хотелось

непрерывно наряду с сюжетными композициями по основным действиям в романе сделать портретный ряд главных персонажей, потому что именно в портретах возможно более полное раскрытие человеческих характеров. Роман оказался психологически близок художнику: он сам себя ощущал Едигеем в разных ситуациях его жизни; Зарипу рисовал, имея в сознании образ своей матери. Портрет Зарипы очень понравился Ч. Айтматову.

Исполнению каждого листа предшествовала большая подготовительная работа: в эскизах и набросках было собрано много материала, вплоть до этнографического. Позже уровень и объем дипломной работы, по высказыванию А. Бегалина, «стал для него своего рода критерием оценки последующих работ в качестве уже свободного художника» [1, с. 146].

И в настоящее время А. Бегалин продолжает работать над книжными иллюстрациями в Московском государственном издательстве «Детская литература» (серия «Школьная библиотека»). В августе 2004 года издана книга «Пегий пес, бегущий краем моря» с иллюстрациями А. Бегалина к «Пегому псу...» и «Ранным журавлям» Чингиза Айтматова.

В 2006 году художник завершил иллюстрации к роману «Плаха»: «Волчица Акбара», «Волки», «Охота», «Авдий», «Седьмой», «Девушка», «Гришан и Авдий», «Понтий Пилат и Иисус», «Иисус», «Распятие» и др.

Можно выделить три формы двуединства *«литература и графика»*, три основных вида иллюстрирования художественно-литературных произведений: первая, когда иллюстратор просто следует за автором, не слишком углубляясь в дух и стиль, в особый психологический строй литературного произведения; вторая, когда художник передает основную идею, дух и стиль литературного произведения, его подтекст; третья, когда художник не следует точно за авторским сюжетом, а создает своего рода «иллюстрацию-сопровождение», своеобразную изобразительно-пластическую метафору, возникшую в виде сложно опосредованных образов литературного персонажа. Современный процесс развития книжной графики характеризуется усложненной изобразительной метафорой, созданием иллюстрации-сопровождения [2, с. 209].

Как поясняет сам А. Бегалин, он «пошел за писателем»; ставил задачей передать основную идею, дух и стиль литературного произведения, его подтекст. Такова была позиция издательства: создать академические, реалистические рисунки — не более пяти иллюстраций, обложку, шмуцтитул и заставку. Это, естественно, несколько

ограничило творческую свободу художника. Иллюстрации выполнены вполне реалистично, в смешанной технике — уголь, тушь, перо.

Анализ литературно-художественного двуединства следует начать со вступительной статьи Владимира Воронова «Когда кончается детство: о повестях Чингиза Айтматова». В лучших повестях и романах Ч. Айтматова слова о детях всегда звучат особенно проникновенно, а судьба их часто связана с глубоким смыслом всего происходящего. Начало жизни, по мысли писателя, очень ответственный период: он определяет дальнейшие судьбы мальчишек и девчонок от 12 до 16 лет. Дети для Айтматова — мерило человечности, носители духовной и нравственной чистоты. У каждого народа на земле есть своеобразный культ детей. Дети — продолжатели семейных вековых традиций; они же связывают настоящее с будущим. В «Заметках о себе», написанных более тридцати лет назад, Ч. Айтматов вспоминал, как в киргизских аилах воспитывали в детях память о предках. Старики строго спрашивали мальчишек: «Ну-ка, батыр, скажи, из какого ты рода, кто отец твоего отца? А его отец? А его? А какой он был человек, чем занимался, что говорят люди о нем?». И если мальчишка не знал своих предков, его называли человеком без роду, без племени [3, с. 12].

Повесть «*Пегий пес, бегущий краем моря*» Ч. Айтматов посвятил своему другу, нивхскому писателю Владимиру Санги. Для одного народа — киргизов — родной стихией стали горы и небо, для другого — нивхов, живущих на дальнем Севере, на берегу холодного Охотского моря, — родная стихия — Земля и Океан, Земля и Вода. Эти природные стихии определяют характер и мироощущение людей на берегу бескрайнего океана. У нивхов, рыбаков и морских охотников, свои законы, свои нравы.

В атмосфере повести «*Пегий пес, бегущий краем моря*» вводит обложка книги и шмуцтитул «Все мы в одной лодке». Фон ассоциативно передает бухту, сопку Пегого пса — образ родного очага, дома. Первая иллюстрация изображает женщину — жену, мать, одиноко стоящую на берегу моря; художник не показывает лица, но схватывает позу женщины — передано ее состояние, предощущение тревоги, потери. Вернутся ли?

Небольшая лодка-кайк, выдолбленная из цельного ствола тополя, вышла в открытое море, и оно расступилось, заполняя собой все видимое пространство. А в лодке четверо: одиннадцатилетний мальчик Киrisk, его отец Эмраин, дядя Мылгун и старик Орган. Так начинается у Киriskа вступление в большой тревожный мир: ему предстояло начать жизнь морского охотника. Об этом все знали;

все поселение клана Рыбы-женщины у сопки Пегого пса знало, что сегодняшний выход и плавание предпринимали ради него, Кирикса, будущего добытчика и кормильца. Выражением лица художник передает настроение Кирикса: чувство гордости, что он вместе со взрослыми, его радостное нетерпение и вместе с тем настороженность, предчувствие опасности: тут он понял, как дорог ему Пегий пес; какой могучий и добрый был Пегий пес, несокрушимый и всесильный на своем месте.

Привлекательность повести Ч. Айтматова — в том, что в канву реальных событий он вплетает мир поэтических легенд — родовое сказание о Великой Рыбе — женщине, прародительнице рода, живущего у Пегого пса. В этот мир-сон вводит иллюстрация четвертая: «Поднял он Рыбу-женщину из воды, подхватил на руки, тут она обняла его...». То был сон-спутник, часто навещающий старика Органа, доставляя ему и отраду, и печаль, и неземные страдания. Тонкими изящными линиями, штрихами передана стремительность и гибкость тела Рыбы-женщины, ее жемчужная теплота. «Он шел к берегу, прижимая ее к груди... А она умоляла его, в слезах заклинала, чтобы он отнес ее обратно в море, на волю... Она не могла любить его вне большого моря... И он поворачивал назад, шел через отмель к морю, погружаясь все глубже и глубже в воду, и здесь осторожно выпускал ее из своих объятий. Старик Орган и Прекрасная Рыба-женщина — великие архетипы, прародители клана нивхов, живущих у Пегого пса...

Где ты плаваешь, Великая Рыба-женщина?

Твое жаркое чрево — зачинает жизнь,

Твое жаркое чрево — нас породило у моря...» [3, с. 38]

Ч. Айтматова увлекла жизнь северного народа, его многовековое единоборство с суровой природой, когда она восстает против маленького, но сильного духом человека. Такой час настал и для четверых охотников, плывущих на легком деревянном каяке. «...Туман обрушился как обвал, погребая их в пучину безмерного мрака. Все исчезло. С этой минуты не стало ни неба, ни моря, ни лодки. Они не различали даже лиц друг друга...». Судьба уготовила охотникам тяжелое испытание: туман, шторм, страшная жажда из-за отсутствия питьевой воды. Как ведут себя люди в последние дни своей жизни, «у своего Предела», когда они обречены? Здесь — смысловой узел повести Айтматова, кульминация ее сюжета. Иллюстрации А. Бегалина наглядно раскрывают эти психологические страницы: старый Орган, прощаясь с Эмрайном, первым прорывает эту смертную цепь; он решает уйти в морскую пучину, чтобы оставить

малые запасы воды мальчику и двум молодым нивхам. Потом уходит в ледяную воду дядя Мылгун. Но перед этим с ним случилась истерика, он, схватив весло, стал проклинать Шамана ветров. Именно это мгновение запечатлено художником. Остаются в лодке двое — отец Эмрайин и сын Кириск. И однажды на рассвете Кириск, проснувшись, увидел, что отца в лодке нет.

Ах, синяя мышка, дай воды!..

«Один в лодке» — иллюстрация, передающая отчаянное состояние Кириска: «...Он плакал страшно, до изнеможения, а потом упал на дно лодки, хрипя, и бился головой о борт. То была его плата отцам, любовь, его горе и причитание по ним... Так он лежал в полубреду и полусне, и неизвестно, сколько прошло времени...». Он останется жив, но детство его в одиннадцать лет закончится.

Пегий пес, бегущий краем моря,

Я к тебе возвращаюсь один... [3, с. 117]

Как говорит художник, он «становился на узловых, эмоциональных, психологических моментах». И на этот раз ему удаются портретные характеристики главных персонажей, передающие их внутреннее состояние.

Юный читатель погружается в сюжетное действие повести «Пегий пес, бегущий краем моря» — взаимосвязанную драматургию писателя и художника; это позволяет ответить для себя лично на вопрос: «А как становятся взрослыми? Иначе говоря, когда кончается детство?..»

Повесть «Ранние журавли» художнику А. Бегалину импонирует больше; это произведение зрелое — Чингиз Айтматов сам пережил войну, которая открыла ему глаза на трудные и голодные будни его земляков [3, с. 119].

Название «Ранние журавли» глубоко символично: раннее возмужание главного героя повести семиклассника Султанмурата и его сверстников — мальчишек-подростков, переживших тяготы и потери военного времени. Им рано пришлось проститься с детством. Но из тяжких даже для взрослого человека испытаний мальчишки выходят достойно — уже другими, повзрослевшими людьми. Повести Ч. Айтматова по-настоящему эпичны; не случайно эпитафии к «Ранним журавлям» взяты из древнейших книг человечества.

И приходит к Иову вестник и говорит:

«А отроков сразили острием меча...» (Книга Иова)

Литературное произведение открывается шмуцтитолом, где изображен родной аил. «...Да что и говорить, вся жизнь была устроена при отце по-иному — надежно, разумно, красиво. И не только дома,

а всюду... Двор их, например, выглядел теперь иначе. Чего-то в нем не хватало, как листьев на дереве по осени. Аил стоит на месте, улицы, дома все те же, а все равно не так, как было при отце...». Заставка «Журавль» — своего рода лейтмотив и символ повести. «Ранние журавли — хорошая примета... Журавли снова набирали высоту...» Мальчишки «набирали высоту» — и в их жизни остался большой общечеловеческий смысл.

В реальные эпизоды военного времени вплетаются детские воспоминания Султанмурата: «Все довоенное — как иной мир, уже и не верится, это была она, довоенная жизнь...». Эти воспоминания переполнены пронзительным чувством любви к отцу, так как «отец у него такой, лучше которого не может быть... Как здорово, что на свете есть отцы...».

Тепло семейного очага наполнена иллюстрация, изображающая, как «вечером пили чай всей семьей из самовара. Со сметаной, с горячими лепешками. На дворе расположились, у арыка, под яблоней. Отец сидел в окружении младших — с одного боку Аджимурат, с другого — девочки. Мать чай наливала, а Султанмурат подавал пиалы, углей досыпал в самовар. С удовольствием все это делал...». Рука художника ласкает образы, оживляет крону старой яблони и напев арыка — здесь и в самом деле литература и изобразительное искусство слились в едином потоке, полнокровно воздействуя на читателя. Пожалуй, эта сцена наиболее удалась художнику-графику [3, с. 129].

Но прекрасное воспоминание-сон прерывается тревожными буднями: в классе холодно, слышится кашель, надо приносить солому и протапливать печь. А однажды в классе появляется председатель колхоза Тыналиев для важного разговора. Портрет Тыналиева столь удачен, как и Буранного Едигея: «...суровый и замкнутый человек, ходивший в своей неизменной армейской серой шинели, в которой он, конечно, мерз, в серой ушанке, с озабоченным заострившимся лицом, а сам молодой еще, скособоченный, с недостающими ребрами, с неразлучной полевой сумкой на боку» — таким и изобразил его художник, точно следуя за писателем.

Пятеро ребят должны были оставить школу и ехать на далекий Аксай поднимать сотни гектаров яровых для фронта с надеждой, что будет хлеб аксайский. Так сформировался «аксайский десант»: Анатай-батыр, Эркинбек-батыр, Эргеш-батыр, Кубаткул-батыр во главе с Султанмуратом. «За ум и за храбрость командиром назначен был он, сын Бекбая, Султанмурат. А отец его, самый лучший из всех, был в то время в походе далеком, на большой войне. Своего боевого коня Чабдара он оставил ему, Султанмурату».

Эти иллюстрации («Аксайский десант перед Тыналиевым»; «Султанмурат с конем Чабдаром») — еще один важнейший движущий фактор повести.

А далее выдались тяжелые дни: с утра до ночи работа на конюшне, обязанности командира десанта, подготовка к выходу в Аксайское урочище, нездоровье матери, забота о доме. Нельзя оставлять семью без огня и тепла. Серьезный Бытовой эпизод — поход с младшим братом Аджимуратом за хворостом в дальнюю балку Туяк-Джар, а с ними конь Черногривый и дворняга Акташ. Когда несешь курай, очень важно долго не позволять себе отдыхать. И поэтому Султанмурат шел и думал; думал о матери, о том, как облегчить ей жизнь. Но были и светлые, отрадные мысли, как струи воды, — мысли о ней, о луноликой девочке Мырзагуль-бийкеч, которую он тайно любит.

О пробуждении первого чувства Чингиз Айтматов пишет осторожно, ненавязчиво: «Султанмурат решил написать ей Ашыктык кат — любовное письмо и рассказать, как он тоскует о ней, потому что очень, очень редко видит ее». Сцена долгожданной встречи Султанмурата и Мырзагуль искренне показана и писателем, и художником. Смешанная техника, эмоциональное пространство листа трогательно передают это начало неведомого радостного состояния: «...Величиной с тетрадный лист, платочек был ярко расшит по краям узорами, цветами, листиками, а в одном углу были обозначены красными нитками две большие и одна маленькая буквы среди узоров: «S. c. M.», это означало: «Султанмурат джана Мырзагуль»... Эти латинские буквы и были ответом на его многословное письмо и стихи...».

И приближались те дни... «Фронтное задание: хочешь или не хочешь, не имеет значения. Для нас Аксай — это наша атака. И идем мы в ту атаку с последними силами — с ребятами школьных лет. Других людей нет», — так говорил Тыналиев.

В огромном предгорном пространстве у подножия Великого Манасового хребта хранилась давно никем не нарушаемая тишина. Отсюда начиналась Аксайская степь, которую предназначено было пахать и пахать, чтобы было где урожай собирать. И однажды ночью конокрады, вооруженные взрослые мужчины, проникли в легкую юрту, где спали мальчишки-пахари, забрали упряжь и угнали лучших лошадей. Напрасно Султанмурат погнался за ними на своем любимом коне: коня бандиты пристрелили. И, поднявшись с земли, он вдруг увидел перед собой матерого голодного волка, почуявшего острый запах конины и свежей крови. «Сизым злобным сполохом вспыхнули

волчьих глаза. Пригнув голову, скалясь и свирепея, волк начал медленно приближаться...».

Айтматов не говорит, чем завершилась та роковая встреча человека и зверя. Однако читатель понимает, что для Султанмурата в те часы погони за конокрадами и схватки с волком произошло прощание с детством. Художник не иллюстрирует эти страницы повести писателя, но оба они оставляют надежду, ведь «ранние журавли — хорошая примета».

Таким образом, рассмотрение взаимосвязей «художник — писатель» позволяет осмыслить полноту литературно-художественного текста.

Список литературы:

1. Айтматов Ч. Пегий пес, бегущий краем моря. Ранние журавли: Повесть / Вст. ст. В.И. Воронова; Худож. А.К. Бегалин. — М.: Дет. лит., 2004. — 237 с.
2. Взаимодействие и синтез искусств: Сб. науч. ст. — Л.: Наука, 1978. — 269 с.
3. Золотарева Л.Р. «Картина мира» А. Бегалина // Простор. — 1995. — № 11 — 12. — 160 с.

2.3. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

АКТУАЛЬНАЯ КЛАССИКА: ДВИЖЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА ВО ВРЕМЕНИ («ЗАВТРАК НА ТРАВЕ» ДО И ПОСЛЕ ЭДУАРДА МАНЕ)

Бойченко Мария Анатольевна

аспирант кафедры искусствоведения СПбГУП, г. Санкт-Петербург

E-mail: m.a.boychenko@gmail.com

«Завтрак на траве» — одна из самых известных картин Эдуарда Мане, тема и образы которой вызывают много споров даже сейчас, порождая и новые и искусствоведческие и художественные интерпретации, показывая, тем самым значимость классического наследия в современной культуре.

Развитие искусства сопровождается старением одних средств художественной выразительности и появлением других, что означает возможность новых прочтений и интерпретаций классических тем, сюжетов и образов. Многие образы и композиции, успевшие стать «вечными», используются повторно молодыми авторами, желающими показать эти образы по-своему, решая проблемы волнующие их самих. Одной из самых часто встречающихся интерпретаций в современном искусстве является картина Эдуарда Мане «Завтрак на траве», не смотря на то, что знаменитый сюжет был написан почти полтора века назад (об истории создания картины и реакции критики см. [4, с. 47—53; 7; с. 56—60]).

В то время, говоря словам А.А. Иванова, человечество почувствовало себя «на перепутье», и в искусстве это состояние «перепутья» воплотилось и в сюжетах, и в самом художественном языке. В первую очередь — в своеобразной игре с категориями времени. И как пишет И.Е. Данилова — одной из форм игры со временем, был прием художественного цитирования. Одним из первых в изобразительном искусстве, если не первым, применил подобный прием Э. Мане в картинах «Олимпия» (1863, Музей д'Орсэ, Париж.) и «Завтрак на траве» (1863, Музей д'Орсэ, Париж) [2, с. 70].

Еще П.П. Гнедич в «Истории искусств: Зодчество. Живопись. Вааяние» описывая «Завтрак на траве» говорит о том, что «автор перенес натурщиков и натурщиц из мастерской на воздух, под яркое солнце. Он первый понял «plein-air» [1, с. 142]. Э. Мане решает

изобразить мирную идиллию завтрака на природе — двое полностью одетых мужчин денди в компании с нагой женщиной. Мужчины сильно увлечены разговором и, как кажется зрителю, совсем не замечают обнаженной женщины. У К. Кларка в «Наготы в искусстве» говорится о том, что Мане использует «портрет конкретной женщины и ее тело имеет ярко выраженные особенности, т. е. любителям искусства неожиданно напомнили об обстоятельствах, в которых они видят женскую наготу в действительности» [5, с. 174]. Так же на картине, по левую сторону от женщины лежит ее скинутая одежда, корзина с фруктами и круглый хлеб. На заднем плане изображена еще одна женщина в лёгкой одежде, которая находится в реке. Она выглядит непропорционально большой по сравнению с тремя фигурами на переднем плане, рядом мы видим лодку и птицу над ней — и кажется, что картина содержит историю, которая разъяснит, все детали. Однако сам автор не потрудились рассказать ее зрителю. Как и тогда, так и сейчас можно строить лишь догадки о том, что делали эти персонажи и почему они оказались там. Этой картиной Э. Мане решает проблематику идеального и реального воплощений — показывая нелицемерное обнажение женской натуры. Мане применяет форму цитирования, используя симбиоз двух образов — гравюры Марк-Антонио Раймонди «Суд Париса» (1636) и картины Джорджоне «Сельский концерт» (1508-1510, Лувр, Париж.). Хотя в то время публика и специалисты в большей степени не приняли картину, но признали, что автор опередил свое время.

В своем новом видении Э. Мане не отказался от старых канонов, он транспонировал композицию, разработанную классической школой, возрождая ее в современность. В качестве основы композиции, он использовал гравюру XVI века Марк-Антонио Раймонди «Суд Париса», которая выполнена с утраченной фрески Рафаэля. В ней в правом нижнем углу располагается нимфа и два речных божества, наблюдающие за выбором самой красивой женщины в мире. Э. Мане точно повторил положение персонажей — нимфы и речных божеств в композиции гравюры. Сам художник назвал этот метод «фрагментированием» — перенесением классического фрагмента из родной среды в иную, современную. В своей работе «Судьба картины в европейской живописи» И.Е. Данилова называет это метод «цитированием». При этом зритель чувствует несоответствие, дискомфорт, угадывая в мотиве нечто классическое, но одновременно опровергающее привычные эстетические нормы. Однако это сторона цитирования касается лишь расположения персонажей. Сама идея изобразить двух одетых мужчин и обнаженную женщину

позаимствована у итальянского живописца Джорджоне. Общеизвестно, что «Завтрак на траве» — своеобразная интерпретация «Сельского концерта». У Джорджоне — лирическая пастораль: двое полностью одетых мужчин играют на музыкальных инструментах, обнаженная девушка, сидящая спиной, вторит им на свирели, другая, красиво склонившись, зачерпывает воду из колодца, в отдалении пастух пасет овец. Умиротворенность и гармония словно наполняют эту сцену. Э. Мане «переносит» пасторальный мотив в обстановку приближенную к современности [3, с. 153]. Полотно «Сельский концерт» также вызывало споры, но только относительно авторства. Принято считать, что картина написана Джорджоне совместно с Тицианом. Многие историки искусства склоняются к тому, что авторство работы принадлежит Тициану единолично.

Действия всех трех произведений разворачиваются на природе. Однако, как на картине Джорджоне «Сельский концерт», так и на гравюре «Суд Париса» — подразумевалось, что обнаженные фигуры принадлежат нимфам и божествам, чья нагота естественна. В «Сельском концерте» нимфы невидимы для одетых людей, занимающихся на фоне пейзажа привычными делами, — это аллегория двух непересекающихся миров: идеального невидимого и материального. В свое время Мане в обыденной, бытовой сцене, не просто соединил миры, а показал материальный современный мир и обнаженную натуру в своем времени и в едином пространстве. Мало того, что Мане изобразил обнаженную женщину такой, какая она есть, без сглаженных форм и идеализации, он сделал ее центральным элементом. Несмотря на то, что обнаженная женщина формально не находится в центре, все указывает на нее: жесты руки, трость, даже фигура выше переводит внимание на обнаженную женщину. Мане подчеркивает реальную женскую наготу, освещая ее. Он выбирает прямое освещение, которое позволяет более детально рассмотреть неидеальную фигуру. Н.А. Дмитриева в «Краткой истории искусств» говорит о том, что при таком освещении «фигуры, сами по себе, прекрасно написанные, смотрятся отдельно от пейзажа» [3, с. 154]. Как бы продолжая это размышление, И.Е. Данилова пишет, что такое решение объясняется «желанием по-новому понять прошлое, осветить обратным светом настоящего, вступить с ним в диалог» [2, с. 70]. В том же «Сельском концерте» используется боковое освещение, при котором формы нимф показаны более округло, приятно и более выгодно — это лицемерная нагота, которая не показывает реалии женской фигуры.

Помимо замысла Эдуарда Мане, показать реальность такой, какова она есть, он отображает единство сюжета. В отличие от Джорджоне, он соединял не миры, а живописные стихии белого и черного на фоне зеленого. Н.А. Дмитриева отмечает, что Э. Мане добился решения «трудной живописной задачи: объединив в гармоническое целое фигуры и пейзаж, материальность и свет, одежду и наготу». Картина привлекала внимание, но не вписывалась в каноны, бросая вызов истории. Данилова утверждает, что в этом цитировании, а точнее «в этом свободном манипулировании временными параллелями не следует усматривать откровенную игру, рассчитанную на то, чтобы шокировать публику». Хотя момент художественной провокации присутствует в работах Эдуарда Мане, и сериях Пабло Пикассо и многих других, кто использовал художественный образ «Завтрака на траве» для решения собственных проблем [3, с. 154].

«Завтрак на траве» в частности, как и живопись Эдуарда Мане можно назвать авангардной, в связи с этим, многие последующие картины других художников были естественны. Главный представитель импрессионизма, Клод Моне двумя годами позже пишет свою версию «Завтрака на траве» (1865—1866, фрагменты «Завтрака» находятся в ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва и Музее д'Орсэ, Париж) [См.: с. 19—21]. Его целью было создать нечто столь же современное и фундаментальное. В его полотне, занимающем шесть метров, не присутствует обнаженная натура, это просто гигантский пикник. Но проект оказался чересчур амбициозным, и К. Моне так его и не завершил.

Идея, выраженная в картине Мане, привлекла и других художников того времени. В 1870 году Сезанн пишет несколько версий с одетыми мужчинами и обнаженными женщинами на природе, в частности «Завтрак на траве» (1870, частное собрание), в котором представлено иное, чем у Мане и образное и предметно-пространственное решение.

В одно время с Сезанном в 1870 году появляется вариация Джеймса Тиссо «Завтрак вчетвером» (1870, частная коллекция). Картина салонного живописца демонстрирует то, как тогда следовало рисовать подобные картины. На ней представлены две светские молодые пары, которые расположились у водоема на пикнике. Они полностью одеты, поднимают бокалы, и в этот момент одна из женщин смотрит на зрителя. Она словно написана на показ, как антипод «Завтраку на траве». Это цитирование художественного образа пытается разрешить проблему архаического образа, вызванную появлением «Завтрака на траве» Э. Мане.

Вдохновились этой картиной и другие художники уже XX века. Однако они все по очереди, воплощая художественный образ «Завтрака на траве», пытаются разрешить проблему, связанную с новым визуальным языком.

Зигмунд Валишевский являет свету «Остров любви» (1935). Картина больше напоминающая симбиоз идеи Мане и цветочные решения Пикассо. Группа людей расположилась на берегу озера или реки, однако, о том, что это пикник говорит нам маленькая корзинка и тарелочка с тремя то ли фруктами, то ли булочками. На переднем плане три пары. Две из трех женщин раздеты и также как и на картине «Сельский концерт» повернуты к нам спиной. Мы не видим их скинутой одежды, но все дамы в шляпках, что говорит нам, что они также реальны, как и трое мужчин, которые увлечены кто игрой на гитаре, кто женщиной. И лишь один из них смотрит на нас и не замечает обнаженной женщины, очевидно ищущей его внимания. На заднем плане купающиеся женщины, но в отличии от Э. Мане, Валишевский пишет не одну, а двух купальщиц совершенно обнаженными.

Андре Дерен пишет свою версию «Завтрака на траве» (1938). Картина представляет собой двух женщин, скинувших свою одежду и отдыхающих прямо на ней среди природы. Женщины смотрят на зрителя, они лишены бывалой салонной лицемерной наготы, в этой версии, как и у Мане, натуральная нога. Женщины на природе, у них есть общество друг друга, фрукты, им очевидно удобно — все являет собой естественную картину.

Долгие годы картина «Завтрак на траве» словно преследовала Пикассо. И на излете модернизма Пикассо пишет около 26 полотен, более 140 рисунков, многочисленные линогравюры, макеты, керамику и даже скульптуру. На выставке в музее д'Орсэ представлены 14 из 26 вариантов «Завтрака на траве» кисти Пикассо. Пикассо в этих вариациях предлагает разные возможности. Его «Завтрак на траве» — это традиционные двое одетых мужчин и обнаженная женщина, чаще всего представленные смещением синего цвета и его оттенков, буйством красок и форм. Все это кажется выплеском бессознательной агрессии, искажающей, деформирующей художественный образ хрестоматийного полотна, но таковым было видение Пикассо. Гертруда Стайн говоря о Пикассо, считает, что «он всегда знал, что интересен ему только человек», а воплощение его в цвете. И, как всем известно, синий или голубой цвет у Пикассо считался «королем» цветов. Гертруда Стайн так же отмечает, что по Пикассо «чтобы уметь говорить рисунком и цветом требуется гораздо большая

отстраненность чем для того чтобы говорить скульптурой кубической или круглой» [8]. И раз за разом воплощая художественный образ «Завтрака на траве» Пабло Пикассо решает для себя проблематику цвета.

Возможно, картину Хуареса Мачадо «Пикник в лесу Густава Климта» (1992—2002) стоит внести в этот же список. На ней традиционно троица на пикнике. Только в этой интерпретации один одетый мужчина отдыхает в обществе двух женщин, одна из которых разоблачена полностью и лишь прикрывает интимные части тела. Обнаженная женщина смотрит на зрителя, в то время как два других персонажа совершенно на нее не смотрят, они, словно увлечены своими мыслями.

Ровно через сто лет после написания Мане «Завтрака на траве» представитель поп-арта Алан Жак сделал свою версию «Завтрака на траве» (1964). Изначально это была фотография, представляющая собой пикник у бассейна. Традиционно на переднем плане остались двое одетых по современной моде мужчин и обнаженная женщина, на заднем одетая женщина, чуть подле которой зеленые деревья. Однако позы мужчин и женщины на заднем плане изменились — они теперь так же смотрят на зрителя, хотя на фотографии и принято смотреть в кадр. Затем с помощью трафаретной печати был перенесен образ на холст и увеличен до такой степени, что изображение превратилось в ряд точек. Тут необходимо отметить, что Жаке по способу передачи изображения также скопировал Мане. Во-первых, Э. Мане делал видимыми свои мазки, оставляя ощущение незавершенности картины, Жаке гиперболизировал элементы технического процесса. Во-вторых, с помощью света Мане сделал так, что фону картины не хватает глубины и создается впечатление, что вся сцена происходит в студии, а не на природе. Жаке так же делает изображение плоским, путем помещения в двух мерное пространство и сгладил перспективу и эту картину нельзя воспринять, потому что, если подойти ближе, то ничего не видно, а если отойти, то все объекты становятся размытыми. Так как Жаке использовал оборудование для репродуцирования и создал более одной копии, преследуя идею, чтобы картина была в каждой стране.

В 1981 году композиция «Завтрак на траве» используется как образ в поп-культуре, благодаря группе «Wow wow wow». Малькольм Макларен — продюсер группы, предложил использовать идею картины в обложке первого альбома «Последний из могикиан». Его привлекла не сама идея картины, а реакция на ее появление. Ведь, «Завтрак на траве» сотню лет назад был принят неоднозначно,

а многими и вовсе отторгался. Они сделали фотографию, где вся группа повторила сюжет картины. Двое мужчин одетых в стиле пост панк и обнаженная женщина, смотрящая в кадр, разбросанные фрукты и одежда, даже задний план практически повторял оригинал, хотя и с некоторыми изменениями. По причине того, что обнаженной девушке на фотографии — вокалистке Аннабелле Ливин, было 14 лет, от идеи пришлось отказаться. Но произошла утечка информации и фотографии попали в прессу. И «Завтрак» снова стал поводом для скандала. Впоследствии, эта обложка вышла и была признана лучшей в своем роде. В то время это сделало оригинал более известным.

Есть еще одна интерпретация идеи «Завтрака на траве» — художественная фотография, созданная в XX веке Рене Кокс и названная «Кузены на берегу пруда» (1990—2000). Автор подвергла образ персонажей картины Мане критике. Идея обнаженной женщины в компании полностью одетых мужчин вызывает противоборство у Кокс. И в своей работе «Кузены на берегу пруда» автор разоблачает всех трех персонажей, вручает оружие мужчинам и обращает и взоры на обнаженную женщину. Тем самым, представляя главной фигурой женщину, а не мужчин. Теперь действие разворачивается вокруг женщины, а мужчины становятся второстепенными героями — ее охранниками.

На сегодняшний день самым выдающимся цитированием композиции «Завтрака на траве» является скульптура Стюарта Джонсона «Завтрак на траве». В 1992 году реализовался проект «Земля скульптур». В Гамильтоне, штат Нью-Джерси в США существует своего рода площадка, где скульптуры не зависимо от их габаритов будут свободно размещены. Их восприятию не будут мешать стены музеев или мастерской. Сегодня сотни скульптур расположены среди двух тысяч деревьев, сотен кустов роз и тихих прудов. Среди леса, под небом, на берегу настоящего, а не нарисованного ручья, композиция — двое полностью одетые мужчины денди с нагой спутницей, купальщицей в воде. Данная работа, позволила зрителю рассмотреть идею со всех сторон и прикоснуться к ней. Сам скульптор считает, что у трехмерного изображения особая сила, и он использовал ее для того, чтоб изменить восприятие картины «Завтрак на траве», создать ей эффект присутствия — теперь зритель может стать частью картины. До этого момента никто не видел картину сзади. Хотя, при этом изменении, конечно, искажилась аутентичность картины.

Есть масса драматических, чувственных и сильных сюжетов, но именно «Завтрак на траве» будоражит умы, заставляя художников оборачиваться в прошлое. Он снова и снова привлекает к себе

внимание. И нельзя сказать, что это всего лишь из-за шока, вызванного обнаженной натурой. Просто «Завтрак на траве» оставляет место для размышлений, новых идей и свершений. Картина будет и дальше бросать вызов молодым авторам, которые будут стараться раскрыть загадку самой ее сути, предлагая свои интерпретации. Художники продолжат использовать сюжет и образы «Завтрака на траве» для решения новых художественных проблем своего времени, например, таких как отношение к художественному наследию или создание нового визуального языка. «Завтрак на траве» в силу концептуальной насыщенности и смысловой многозначности своего образа в полной мере может претендовать на статус «вечного» образа в искусстве.

Список литературы:

1. Гнедич П.П. История искусств: Зодчество. Живопись. Ваяние. В 3-х т. Т. 3. — М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2004. — 576 с.
2. Данилова И.Е. Судьба картины в европейской живописи. — СПб: Искусство-СПб., 2005. — 291 с.
3. Дмитриева Н. Краткая история искусств. — М.: АСТ-Пресс, Галарт, 2008. — 624 с.
4. Кашен Ф. Мане. — М.: Астрель; АСТ, 2001. — 176 с.
5. Кларк К. Нагота в искусстве. — СПб.: Азбука-классика, 2004. — 480 с.
6. Патен С. Клод Моне: «Глаз ..., но Бог мой, какой глаз!». — М.: Астрель; АСТ, 2003. — 176 с.
7. Чегодаев А.Д. Эдуард Манэ. — М.: Искусство, 1985. — 237 с.
8. Пабло Пикассо [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL.: <http://www.picasso-pablo.ru/library/gertruda-stein-picasso.html> (дата обращения 5.07.2012 г.)

ИМПРЕССИОНИЗМ В ИСКУССТВЕ США: ОСОБЕННОСТИ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ

Сосницкая Ольга Александровна

*студент 4 курса направления культурология Национального
университета «Киево-Могилянская академия», г. Киев, Украина*

E-mail: chornobruva@gmail.com

По масштабам инновации и влияния на искусство XX века импрессионизм можно определить как первое современное направление в живописи. Возникновение импрессионизма в 1860-х годах в Париже — это революция не только техники, но и художественного видения живописца; это изобретения новой системы восприятия мира и особенного языка, который мог её выразить. Произошёл мощный интеллектуальный сдвиг, который вскоре пересёк границы живописи и проник в сферу музыки, литературы, скульптуры.

Развившись как целостное мировоззренческое и художественное направление во французском искусстве, импрессионизм через пару десятилетий порывает с национальными границами и распространяется в Европе и США. Однако роль направления в живописных традициях других стран сегодня всё ещё остаётся темой для дискуссий и научных поисков.

Необходимо подчеркнуть, что, преодолевая хронологический и территориальные границы, импрессионизм каждый раз попадает в особенный культурно-исторический контекст и трансформируется в новое художественное явление. В связи с этим в научном дискурсе мы можем столкнуться с сознательным игнорированием такого феномена, как импрессионизм вне французского искусства, в частности в искусстве США.

Например, такой подход присущ традиции советского искусствоведения. Исследователь А. Чегодаев, характеризуя период 1865-1900 годов как время расцвета американского искусства, в центр рассмотрения ставит художников-реалистов: Дж. Уистлера, Т. Икинса и У. Хомера [6, с. 7], что касается импрессионизма, который активно развивается в искусстве США с 1886 года, то искусствовед лишь бегло вспоминает про «декоративно-импрессионистические тенденции» конца XIX века, безапелляционно обозначая их как симптомы кризиса и субъективизма в живописи [5, с. 70].

С другой стороны, для американских исследователей, в частности и для классика исследований творчества импрессионистов США Уильяма Гердтса, американский импрессионизм — не только аксиома,

но и значительное художественное явление в масштабах всего мирового искусства.

В данном контексте, бесспорно, ошибочным является как отрицания импрессионизма вне французского искусства, так и утверждение его независимости либо равенности французскому. Симбиоз новаторских тенденции, возникших в Париже, с традициями местной живописной школы, особенностями истории, культуры и характера ведёт к возникновению неоднозначного, но всегда интересного феномена, каким и был импрессионизм в искусстве США.

Особенности истории развития американского искусства XIX века способствовали той лёгкости, с которой новаторские приёмы французских художников вошли в творчество их американских коллег. В первую очередь следует выделить доминирование пейзажа как основной художественной формы, что было утверждено в начале века художниками Школы реки Гудзон. Именно пейзаж стал олицетворением национального «природного» наследия, которое заменило США человеческую историю. В середине XIX века, вследствие нарастания национального духа в американской культуре, на первый план выходят идеально-типизованные портрет и пейзаж, а во второй половине века сложилась мощная школа реалистичной живописи.

С окончанием Гражданской войны в 1865 году США вступили в новую эру, выйдя на мировую политическую и экономическую арену. Сформировалась плеяда коллекционеров и патронов живописи, которые ориентировались на европейское искусство. Изменение во вкусах коллекционеров и дилеров было одним из стимулов для американских художников получать образование в Европе. Вследствие этого искусство около 1870 года начало развиваться в сторону космополитизма.

Необходимо понять природу потребности в европейском образовании: молодые художники из США в первую очередь стремились овладеть академичными приёмами живописи и достичь совершенства в технике [2, с. 21], так как их родному искусству не доставало классической школы, тогда как знакомство с новыми авангардными направлениями не было основной целью путешествий. Каждый американский художник мечтал представить свои работы на парижских выставках, в особенности Салонах, что означало не только официальное признание в Париже, но и выход на мировую художественную арену.

Конечно же, во время обучения во французских академиях и студиях, американцы не могли обойти вниманием новаторские поиски

французских коллег, в частности выставки импрессионистов, но долгое время относились к ним с подозрением и неприятием. Восприятие импрессионизма часто ограничивалось его пониманием как декоративного и дилетантского стиля, который игнорирует интеллектуальный аспект творчества художника [4, с. 828].

Постепенно представления американского мира об современном французском искусстве начали обретать более чёткие очертание, особенно благодаря экспонированию в США отдельных работ импрессионистов (Дега и Мане). Однако поворотной стала масштабная выставка французского импрессионизма 1886 года, организованная Дюран-Рюэлем в Нью-Йорке, в залах American Art Association. Дилер представил более 300 работ, среди каких были работы как «классиков» течения (Мане, Моне, Ренуара, Дега, Писсарро, Сислея), так и неоимпрессионистические работы.

Выставка 1886 года была коммерчески успешна. Отзывы прессы демонстрировали хоть и ещё неоднозначное восприятие импрессионизма, но всё же гораздо более глубокое понимание течения. Основной тезис большинства статей состоял в том, что прорыв живописи импрессионистов в США вооружит американских художников множеством новых идей и техник. Более всего критики восхищались творчеством Клода Моне [3, с. 292], подчёркивая мягкую красоту импрессионистических пейзажей, однако критиковали использование методов импрессионизма в изображении человеческих фигур. В подобных замечаниях уже можно проследить направление развития импрессионистических приёмов в искусстве США.

То, что искусство США получило международную ориентацию, подтверждает основание в 1877 году Ассоциации американских художников, организации, которая проявила большой интерес к работе французских импрессионистов и поддерживала молодых американских художников-новаторов, которые обучались в Париже и Мюнхене. В 1897 году от Ассоциации отделилась группа «Десять американских художников», центральными фигурами которой были Джон Туоктмен, Джулиан Вейр и Чайльд Хессем.

Если французские импрессионисты объединялись на основе общности художественного видения и противопоставления своего творчества академическому искусству, то целью объединения их американских коллег было проведение общих выставок и организация пространства для сотрудничества и обмена идеями. К тому же, к импрессионистическому течению можно отнести творчество лишь лидеров-основателей «Десяти», но никак ни всех художников группы. Это ещё раз подтверждает то, что импрессионизм в США не стоит

рассматривать как независимое и полноценное направление, аналогичное французскому.

Ко времени наибольшего успеха «Десяти» импрессионизм в США стал основной эстетической парадигмой творчества, исключая разве что Юг, где течение не распространилось. Центрами развития импрессионизма были Нью-Йорк и Бостон, а также художественные колонии, среди которых наиболее важной была Олд Лайм, Коннекут, где работал Чайльд Хессем.

Художники «Десяти» достаточно смело как для периода национальной неопределённости в американской культуре провозгласили самодостаточность американского искусства и самоценность его попыток развить импрессионистический метод. Именно метод, так как понимания импрессионизма как способа мировосприятия приходит лишь в начале XX века.

Главным вкладом французской традиции в американскую живопись стало новое понимание цвета и способа работы кистью, а также использование работы на пленере. Однако что касается выбора сюжетов, то тут очевидно расхождение. Американские художники восторженно использовали импрессионистические приёмы для создания лиричных пейзажей, а также сентиментальных сцен, изображающих молодых девушек или матерей с детьми, но редко обращались к образам каждодневной жизни города: сцен на улицах, в театрах и кафе, столь популярных у французских художников. Взамен на холстах американских импрессионистов можно увидеть сцены работы и коммерции, а также интимные образы домашнего уюта. Обращение к таким темам связано с протестантской этикой, национальной чертой характера американца.

Ещё одной особенностью развития импрессионизма в США можно считать его сосуществование с тонализмом, направлением, которое развивалось в период 1880—1920 годов и характеризовалось созданием упрощённых композиций, эмотивных световых эффектов и использованием палитры тёмных цветов [1, с. 54]. Тоналисты почти не работали на пленере, а их работы имели приглушенную тональность, но граница между этим направлением и импрессионизмом достаточно тонкая, поскольку общим был сам базис творческого метода: осознания несовпадения реального и визуального.

Американские художники продолжали использовать импрессионистический метод до 1920-х годов, но это было уже повторение отработанных приёмов, так как до 1910 года в американском искусстве вновь на первый план вышел реализм, представленный Ашканской школой, которая уже в 1913 году отходит в прошлое из-за мощного взрыва авангарда.

Таким образом, очень важным фактором принятия эстетики импрессионизма в США было обучение американских художников в Париже, что считалось обязательной составляющей профессионального образования. Однако своим прорывом на другой континент импрессионизм обязан деятельности арт-дилеров и особенно выставке в Нью-Йорке 1886 года. Импрессионистический метод не был переломом в американской живописи: передача света, цвета, воздушной массы, скоротечности мгновения волновала ещё художников Школы реки Гудзон, пейзажистов, которые сформировались под влиянием Барбизонской школы, а также тоналистов.

Однако импрессионисты выбрали другой способ репрезентации: вместо создания декоративных, отдалённых образов, воспроизводили городские и природные ландшафты в непосредственной близости и конкретности мгновения и всегда соразмерно человеку.

Следует подчеркнуть, что стили американских художников, которые выбирали импрессионистический метод работы с 1880-х годов до первого десятилетия XX века (М. Кессет, Дж. Сарджента, Т. Робинсона, Дж. Туоктмена, Ч. Хессема, Дж. Вейра, У. Чейз и других), различались так же, как и сюжеты их полотен. Изучение импрессионистических влияний на творчество каждого из них является крайне интересным и плодотворным полем для исследований.

Список литературы:

1. Marter J. The Grove Encyclopedia of American Art.- New York: Oxford University Press, 2011. — 2608 p.
2. Moore S.J. John White Alexander and the Construction of National Identity: Cosmopolitan American Art, 1880—1915. — Newark : University of Delaware Press, 2003. — 133 p.
3. Rewald J. (Ed.) Camille Pissarro. Letters to His Son Lucien. — Boston: MFA Publications, 2002. — 448 p.
4. Weir J. American Art: Its Progress and Prospects // Princeton Review. — 1878, № 54. — P. 815—829.
5. Чегодаев А.Д. Искусство Соединенных Штатов Америки от войны за независимость до наших дней. М., 1960. — 323 с.
6. Чегодаев А.Д. Искусство Соединенных Штатов Америки. 1675—1975. Живопись, архитектура, скульптура, графика. — М.: Искусство, 1976. — 280 с.

СЕКЦИЯ 3.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

3.1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ТОЛСТОЙ И XX ВЕК В РОМАНЕ М.А. АЛДАНОВА «ЖИВИ КАК ХОЧЕШЬ»: «МЫСЛЬ СЕМЕЙНАЯ»

Бобко Елена Ивановна

*канд. филол. наук, Саратовский государственный университет
им. Н.Г. Чернышевского, г. Саратов
E-mail: bobko72@mail.ru*

XX век в диалоге с аксиологией Л.Н. Толстого как системой классических ценностей — так можно обозначить одну из магистральных составляющих рецепции толстовского творчества в произведениях М.А. Алданова. Такая аксиологическая «взаимопроверка» позиций в осмыслении основополагающих вопросов индивидуального (нравственный выбор как определение позиции в любовных, семейных, дружеских отношениях; решение экзистенциальных вопросов) и общего (выбор исторически значимого поведения) существования представляется актуальной в ситуации «смены вех» начала XXI столетия. В статье предложен ряд наблюдений, касающихся специфики воплощения в романе Алданова «Живи как хочешь» «мысли семейной», центральной в аксиологии Толстого.

В «Живи как хочешь», как и в произведениях Толстого, при всей значимости проблем общей, или исторической, жизни «принципиальное внимание к человеку, взятому интимно» [6, с. 31], обуславливает авторскую стратегию: на первом плане — интеллектуальная (но психологически обусловленная) рефлексия героев на происходящее, самоопределение в границах частных, исторических, экзистенциальных обстоятельств; это определяет значимость «мысли семейной» в идейно-художественном целом произведения. Однако в качестве претекста Алданов акцентирует не эпически заверченный роман «Войну и мир», а катастрофичную

«Анну Каренину»: центральную сюжетную линию романа можно рассмотреть как историю несостоявшейся семьи Нади и Яценко; отношения с Грантом во многом определяют самоубийство Тони; сюжет адюльтера значим в пьесах Яценко «Рыцари свободы» и «The Lie Detector», входящих в композицию романа как «текст в тексте».

В XX веке, констатирует автор, институт семьи претерпевает серьезные изменения. В «Живи как хочешь» есть ироническая редукция этой темы — в словах Нади: «Разошелся же у нас в Москве Петька с женой из-за того, что она не понимала диалектического материализма. Правда, она просто ему осточертела, и он ухватился за это» [1, с. 45], но в сюжетной линии Яценко — Надя она звучит исключительно серьезно: несовпадение исторического и жизненного опыта, устремлений и темпераментов героев приводит к отказу от создания семьи. По Алданову, изменение идеологических, социальных, бытовых реалий не отменяет значимости тех аспектов семейной жизни и шире — взаимоотношений мужчины и женщины, о которых первым с предельной откровенностью сказал автор «Анны Карениной».

В романе семья как подлинная ценность по-толстовски противопоставлена ценностям мнимым, но реализована «мысль семейная» именно как мысль — в размышлениях героев. Так, Яценко во внутренних монологах убеждает себя: «Я знаю, что я должен иметь свой очаг, иметь жену и детей. <...> И я думаю, что женюсь на Наде, я не совершаю ни опрометчивого, ни нечестного поступка» [1, с. 137]. Приоритет концептуального над эстетическим, как подчеркивали многие исследователи, является характерной особенностью романного мышления автора, но в данном случае это также прием художественного психологизма, выявляющий недостаток «живого чувства». Виктор Николаевич признается, что «по-настоящему» — иррационально — был влюблен только в Мусю Кременецкую (трилогия «Ключ. Бегство. Пещера»). В литературно-критической книге «Загадка Толстого» Алданов пишет о великом предшественнике: «...рационалист, отдавший столько сил критике нечистого разума» [2, с. 313], неразрешенность дилеммы рациональное/иррациональное определяет как «коренной дуализм» Толстого. На наш взгляд, сюжетная линия Виктора Яценко, убедившегося в невозможности семейного счастья, основанного только на рассудочных, пусть и нравственно верных, доводах, — еще один аргумент в доказательство гениальности Толстого-художника и психолога и ограниченности Толстого-моралиста. Отметим, что главные герои «Живи как хочешь» «испытываются» иррациональными персонажами: Виктор — Тони, Надя — Делаваром. В романной

действительности их отношения развития не получают, но в пьесах Виктора Николаевича они «активизированы», из возможных становятся реализованными: Бернар — Лина — Лиддеваль в «Рыцарях свободы», Марта — граф в «The Lie Detector».

Алданов в «Живи как хочешь» (1952) продолжает начатый еще в «Загадке Толстого» (1923) спор с автором «Анны Карениной» о моральном критерии и «нелогичности человеческой природы» [2, с. 52] — она отражена в названии произведения, романских коллизиях, диалогах и внутренних монологах героев, пьесах Яценко. Интертекстуальная стратегия автора также несет полемическую нагрузку. Так, повествование начинается с разговора об «Анне Карениной» — фильме с Г. Гарбо режиссера К. Брауна, эстетически и этически редуцирующем классический текст. При этом реплика, содержащая интертекстуальную отсылку непосредственно к толстовскому произведению, оспаривает его «нравственную идею»: «Я видела Грету Гарбо во всех ролях, в Анне... Как зовут ту русскую аристократку, которая думает, что настал конец мира от того, что она изменила мужу? Да, в Анне Карениной...» [1, с. 11]. Через точечную цитату в роман вводится в качестве интертекста пьеса «Amougeuse» Георга де Порто-Риша, которую можно рассмотреть как своеобразный вариант сюжета и конфликта «Анны Карениной», предложенный французской драматургией XX века. Характеристику героини де Порто-Риша приводит М. Волошин в книге «Лики творчества», констатируя высказывания Сеше и Берто: «Не героиня, а женщина, целиком настоящая, нервная, изменчивая современная парижанка. <...> В глубине этого нового персонажа лежит тонкость и остроумие. Внешне — дерзость, легкая элегантность, вкус к любовной интриге, иногда — способность к страсти. <...> Это вся гамма любовных желаний, вся сверкающая и трагическая звучность великих страстей на не прекращающейся теме вольного легкомыслия» [3, с. 416]. По «Amougeuse» в годы Первой мировой войны был снят кинофильм-мелодрама, популярный в Америке и Европе; об этой пьесе как реалистично отражающей невозможность в современном браке соединить «церемонии и ритуалы» с «любовью и эротизмом» пишет в книге «Второй пол» Симона де Бовуар. При безусловно неоднозначном отношении Алданова к обозначенным интертекстам они контекстуально воссоздают «нравы эпохи», выступают в роли аргументов в полемике с «моральным императивом» Толстого: «Нравы никогда не подчинялись суровости установлений и законов; любовь во все времена утверждала себя вопреки им» [4].

Надя, которая «все романы Толстого ... знала чуть не наизусть» [1, с. 238], размышляя об отношениях с Яценко, сетует, что их не связывает такая страсть, как Анну Каренину и Вронского. Для героини актуально не толстовское разоблачение страсти, а противопоставление «рассудочности» брака Анны и Каренина «иррациональности» чувств Анны и Вронского. Показательна в этом плане и другая интертекстуальная отсылка: Марта, «актуализирующая» Надю в пьесе «The Lie Detector», рассказывая о своих впечатлениях от чтения «Войны и мира», признается: «Там есть девочка Наташа. И ее хочет похитить один князь. <...> И мне так хотелось, так хотелось, чтобы и меня кто-нибудь похитил!» [1, с. 356]. Авторская идея об исключительности нравственного опыта Толстого соединяется с интертекстуальным приемом: толстовский «код» выступает в роли нравственно-психологического маркера. Не случайно Надя колеблется, оказавшись перед выбором между семьей и успешной карьерой в кинематографе, где главное, по ее словам, «деньги и связи»; о ее свойстве, которое Яценко называет «vitality», «friendeiness», казалось бы безоценочно говорит близкий автору герой-резонер и философ Н.Ю. Дюммлер: «очень любит жизнь, свет, их радости», но потом добавляет, выходя на обобщающий уровень: «Чрезмерная любовь к «fun» ... ничего хорошего миру не предвещает» [1, с. 478].

Писателю Яценко, определившему в качестве «основного, главного» для себя семью и литературное творчество, с его «сухостью, некоторым равнодушием к людям и большой любовью к мыслям, даже к идеям» [1, с. 137], семью создать не удастся, счастливым семьянином в романе является Альфред Исаевич Пемброк, бывший журналист, «кинематографический магнат». Его взгляды на мораль и искусство далеки от максим Толстого, но при этом автор подчеркивает — герой «...был всегда верен своей жене Сильвии, им оставалось четыре года до золотой свадьбы» [1, с. 308]. Именно в реплике Пемброка в беседе с Яценко: «Живу, как мне хочется, семью устроил, могу и другим помогать» [1, с. 308] — находит отражение единство центральных тем романа: жизненного выбора, свободы, семьи.

Авторская позиция сформулирована в реплике Макса, героя-философа пьесы Яценко, о необходимости снисходительности к людям, которую диктует катастрофический опыт XX века: «Теперь надо прощать гораздо больше, чем полвека тому назад. Просто по чувству справедливости» [1, с. 424]. В этом, по сути, говорит и Дюммлер: «Уж лучше иметь спорные, пусть даже ошибочные, но не гнусные духовные ценности, чем не иметь никаких!» [1, с. 453].

В «Живи как хочешь» Алданов создает «диалектическую взаимосвязь противопоставлений и тождеств» [5, с. 24] с аксиологией великого классика. Обращаясь к человеку и миру «после Толстого», писатель констатирует один из его «парадоксов»: опыт художественно-философских исканий Толстого проблематизируется историческим, частным, экзистенциальным опытом XX века, но при этом его актуальность носит сущностный и вневременной характер.

Список литературы:

1. Алданов М.А. Живи как хочешь / Алданов М.А. Сочинения: В 6 кн. — М.: Новости, 1995. Кн. 5. С. 15—536.
2. Алданов М.А. Загадка Толстого / Алданов М.А. Сочинения: В 6 кн. — М.: Новости, 1996. Кн. 6. С. 19—140.
3. Волошин М. Лики творчества. — Л.: Наука, 1988. — 848 с.
4. Де Бовуар С. Второй пол. [электронный ресурс]. — Режим доступа — URL: http://www.french-book.net/text/Biblio/Ru/Beauvoir/vtoroi_pol.html (дата обращения 05.07.2012).
5. Успенский Б.А. Поэтика композиции. — СПб.: Азбука, 2000. — 348 с.
6. Эйхенбаум Б.М. О противоречиях Льва Толстого // Эйхенбаум Б.М. О прозе. — Л.: Художественная литература, 1969. С. 25—61.

ЛУНАРНЫЙ КОД В РАССКАЗЕ Б.К. ЗАЙЦЕВА «СПОКОЙСТВИЕ»

Иванова Надежда Анатольевна

аспирант ЧГПУ им. И.Я. Яковлева, г. Чебоксары

E-mail: iv_nadezhda@list.ru

В художественном наследии Б.К. Зайцева важную роль играет семантика космического кода, составляющая основу мировоззренческих установок писателя и характеризующая сознание эпохи в целом. В конце XIX — начале XX века актуализация вопросов космического бытия обуславливается астрономическими открытиями и развившейся философией русского космизма, которая утверждала идеи возрождения целостного мира, взаимосвязи и единении человека и космоса, идею взаимного полагания рационального и нравственного начала человека, идеал единства человечества как планетарной общности людей. «Космическое» как факт сознания человека является

важнейшей характеристикой эпохи рубежа веков. Космическое сознание свойственно миропониманию Зайцева, более того, явилось доминантой его художественного мира. Не случайно современники (З.Н. Гиппиус, К.И. Чуковский, Ф.А. Степун и А.Г. Горнфельд) называли Зайцева «поэтом космической жизни» [8]. Важной составляющей семантики космического кода Б. Зайцева является лунарный код. Особую рецепцию лунарный код получает в рассказе «Спокойствие» (1909).

Рассказ «Спокойствие» относится к числу лучших произведений ранней прозы Б.К. Зайцева. Е.А. Колтоновская называет рассказ «настоящим шедевром», в котором «импрессионистская техника достигает виртуозности»: «Из капризных зигзагов человеческой психологии в «Спокойствии» постепенно возникает поэма Жизни, полная гармонии и музыки» [11, с. 82]. Современные исследователи, анализируя это произведение, отмечали мотив одиночества, тишины, странничества, предчувствия гибели, тип повествования (рассказ-созерцание), усматривали особую роль рассказа в формировании концепции любви, выделяли организацию художественного пространства [1;4;5;6;10]. Однако несмотря на разностороннюю исследованность рассказ Б. Зайцева «Спокойствие» не являлся объектом изучения с позиции лунарного кода. Под кодом подразумевается «совокупность знаков (символов) и система определенных правил, при помощи которых информация может быть представлена (закодирована) в виде набора из таких символов для передачи, обработки и хранения (запоминания)» [12, с. 423], коды — «ассоциативные поля», «перспектива цитации, мираж, сотканный из структур; <...> осколки чего-то, что *уже* было читано, видно, совершенно, пережито: код и есть след этого *уже*» [1]. Лунарный код являет собой соединение разнообразных трактовок, связанных с образом луны, возникших в лоне различных концепций, религиозных и мифологических систем, литературных традиций.

Целью данной работы является исследование рассказа Б.К. Зайцева «Спокойствие» сквозь призму лунарного кода.

В рассказе «Спокойствие» создаются различные сюжетные линии (Семенов, Климухин, Федя, Тумановы, Яшин, Марианна Николаевна и др.), но все они возникают на пересечении с линией судьбы главного героя произведения — Константина Андреевича, образ которого наиболее полно раскрывается сквозь призму лунарного кода. Константина Андреевича «покинула и забыла та, кому отдано полжизни», воспоминания о которой нередко возникают при лунном

свете (где бы ни находился герой: в России, Италии) [7, с. 118]. Герою предстает видение именно при свете луны: «Чуть взглянула луна, в комнате легли ее светлые ковры; на старых лицах портретов замерцало, бледно зажило. / Странное мление охватило. Луна подымалась, серебряно-дымней делалось в комнате. Он сел. Показалось, что сейчас будет остро-прекрасное, такое, чего никогда он не видел. Он ждал. Прошла минута — вдали ему послышались колокольчики. Ближе, ближе, он ясно знает, что тройка: остановились у крыльца, отворяются двери — он не может подняться. Но и не нужно — как задыхается сердце! Дверь открылась, да, Наташа. Как легка! Такой он не знал ее в самые высокие минуты» [7, с. 123]. Лунный код несет в себе некую семантику таинственности, мистичности. Подобное имеет некую связь с традицией символистов, в особенности К.Бальмонта, где луна выступает символом идеального мира, мира мечты, красоты. Так, в стихотворении «Луна» поэт окутывает образ луны дымкой тайны, воспевает ее печальную красоту («Луна богата силою внушенья, // Вокруг нее всегда витает тайна...»).

Рецепция лунарного кода в рассказе «Спокойствие» осуществляет некий выход из сиюминутного к вечному, формирует «диалог» героя с космосом. С особой силой это наблюдается и в эпизоде встречи Константина Андреевича с беглым осужденным Семеновым («Во второй комнате, освещенной луной, стоял человек, роясь в комод» [7, с. 128]). Встреча с человеком, свободным от всякого рода социальных связей, чувствующим свою обреченность в этом мире, в рассказе является одним из ключевых эпизодов. После ухода Семенова Константину Андреевичу казалось, что сегодня дан последний напутственный привет родины. Голос этого привета был вянут. Так слышал он его, что клубок подкатывал к горлу, на глаза шла едкая слеза. Упал бы на эту землю мерзлую, дорогую, бедную землю, прижал бы к сердцу... «Мать, - когда раскроется твоя правда?» И только пережив еще одно потрясение — гибель друга — герой даст ответ на свой вопрос. Смерть Феде на дуэли была словно предсказана луной: после назначения дуэли «в воде луна серебрилась; поздняя, бледная, она была омыта слезой» [7, с. 143]. Лунный образ воплощает в себе некое всеобщее знание, выступает предвестником трагического события. Родство луны и смерти имеет литературную традицию, в частности четко обозначено в рассказах А.П.Чехова («Человек в футляре», «Палата № 6», «Ионыч» и др.), которого Б. Зайцев считал своим учителем. Интерпретация луны как символа смерти восходит к мифологическому образу луны Гекаты, демонической богини, а к

мифологическому образу греческой богини Селены (римскому — Дианы), которая страдала от неразделенной любви, восходит как символ несчастной любви [9]. Любовь Феде к Тумановой приведет к гибели Феде.

Отправляясь в Венецию, погруженный в воспоминания, Константин Андреевич выглядывает в окно поезда: «Над лугами взошла луна. Пахло сеном, теплом; казалось, въезжаешь в новую и тихую страну. Константин Андреевич отбросил Федю, смерть, тоску — только слушал, вдыхал эту жизнь вокруг — такую благозвучную, цветущую жизнь. Может быть, ничего и нет, — лишь это луговое сено, липы, луна... Может, это самая большая правда» [7, с. 146]. Героя характеризует космическое мироощущение — «более глубокое и широкое мироощущение и сознание», которое «не допускает тех рационалистических иллюзий, для которых будущее мира определяется лишь силами, лежащими на самой поверхности ограниченного куска земли. Действуют силы более глубокие, еще неведомые, приливают энергии из далеких миров. Нужно иметь мужество идти навстречу неведомому дню, идти во тьме к новой заре» [3].

Константин Андреевич размышляет о своем месте в этом мире: «Да, я в чужой, но и в своей стране, — потому что все страны одного хозяина, и везде он является моему сердцу. И здесь я его чувствую», и вечером у моря видит новый месяц: «Надо было зачерпнуть адриатической воды и плеснуть ею к месяцу: в честь любви, друга, погибшего за нее на этих берегах, женщины, ушедшей с ним, в честь иного далекого сердца, иной страны» [7, с. 150]. Образуется некое единение всего — верха и низа, настоящего и прошлого, своего и чужого — единство мира как гармонического целого, формируется убеждение имманентной причастности человеческого существа к космосу, столь характерные для философии русского космизма.

Таким образом, Б. Зайцев в художественной ткани рассказа «Спокойствие» задает перспективу восприятия жизни в контексте литературно-мифологической традиции, воплощенной в лунарном коде. Код луны раскрывает семантику таинственности, мистичности, устремленности к идеалам, семантику вечности (лунный свет выступает как код-напоминание о краткости человеческой жизни и вечности мира), воплощает некое всеобщее знание, предсказание. Лунарный код способствует поэтизации картины мира.

Список литературы:

1. Бабенко Н. П. Духовно-нравственные проблемы творчества Б.К. Зайцева 1900—1920-х годов: дисс. ... канд. филол. наук — М., 2010.
2. Барт Р. S/Z / Пер. с фр. Г.К. Косикова — М.: Эдиториал УРСС, 2001.— 232 с.
3. Бердяев Н.А. Космическое и социологическое мироощущение // Бердяев Н.А. Судьба России: [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://krotov.info/library/02_b/berdyayev/1918_15_16.html
4. Денисова Е.А. Типы повествования в рассказах Бориса Зайцева // Русский язык: исторические судьбы и современность: III Международный конгресс исследователей русского языка (20—23 марта 2007 г.) — С. 306—307.
5. Драгунова Ю.А. Б.К. Зайцев: художественный мир — Орел: Издательский Дом «ОРЛИК», 2005. —128 с.
6. Дудина Е.Ф. Творчество Б.К. Зайцева 1901 — 1921 годов: своеобразие художественного метода: дис. ... канд. филол. наук. — Орел, 2007.
7. Зайцев Б.К. Собрание сочинений : В 5 т. (т. 6—11 — доп.). Т. 1 — М.: Русская книга, 1999. —608 с.
8. Иезуитова Л.А. В мире Бориса Зайцева // Б.К. Зайцев Земная печаль: Из шести книг — Л.: Лениздат, 1990. —С. 5—16.
9. Из мифологии о луне [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://psipower.ru/index/luna_mifologija_principyu_luny/0-221
10. Князева О.Г. Религиозно-философские основы художественного творчества Б.К. Зайцева 1910 — 1920-х гг.: дис. ... канд. филол. наук — Курск, 2007. — 187 с.
11. Колтоновская Е.А. Поэт для немногих // Колтоновская Е.А. Новая жизнь: Критические статьи. — СПб., 1910.—С. 79—86.
12. Культура и культурология: Словарь / Сост. и ред. А.И. Кравченко. — М.: Академический проект, 2003.—928 с.

СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАССКАЗА И. ШМЕЛЕВА «ЛИК СКРЫТЫЙ»

Ляпаева Лариса Васильевна

*канд. филол. наук, доцент, ЧГУ им. И.Н. Ульянова, г. Чебоксары
E-mail: lar.lyapaeva@yandex.ru*

И.С. Шмелев, говоря о русской литературе, отмечал, что «в ней есть попытки найти разгадку вечных вопросов: о Боге, о Бытии, о смысле жизни, о правде и кривде, о Зле-Грехе, о том, что будет там и есть ли это там?» [5, с. 544]. Слова эти в полной мере относятся к рассказу «Лик скрытый» (1916), в котором осмысление «тайных» загадок судьбы человека и бытия в целом нашло прямое отражение. Исследователи, обращаясь к этому рассказу, отмечали программность произведения, видя в его смысловом поле «квинтэссенцию религиозно-философских раздумий» писателя [1, с. 145].

Ряд исследователей рассматривает рассказ «Лик скрытый» в контексте военной прозы тех лет. На наш взгляд, такое отношение к рассказу вполне правомерно, но сама художественная реальность уводит от социально-исторической конкретики — в рассказе нет прямого изображения батальных сцен и эпизодов, есть лишь осмысление происходящего героями, что позволяет переключить рассказ в контекст религиозно-философских исканий.

Рассказ вобрал в себя черты, которые свойственны «малой прозе» рубежа веков в целом: ослабление сюжетно-фабульного начала, акцент на внутреннем мире героев, особая роль детали, ассоциации и символики. Именно с помощью этих универсалий происходит формирование религиозно-философского дискурса, структуры. С этой точки зрения и структуры рассказ практически не изучен, что актуализирует избранный ракурс исследования.

В фокусе изображения рассказа оказывается поручик Сушкин, который возвращается с фронта домой, в отпуск, и по пути в поезде встречает и беседует с офицерами — капитаном Грушкой, капитаном Шеметовым. Всех их сближает военный опыт, который повлиял на их сознание, психику, заставил пересмотреть жизнь свою, близких и мира.

Композиционно рассказ состоит из 8 главков, но структурно распадается на три части: в первой части каждый из героев излагает свое понимание вопроса, что такое судьба человека на войне. Эта часть представляет собой сухое теоретизирование, в котором ощущаются ассоциативные переключки с философскими идеями классиков — Толстым, Достоевским, Ницше и др. Три героя

(Шеметов, Сушкин, Грушка) представляют три позиции в споре. Обилие второстепенных косвенных историй призваны доказать или опровергнуть философскую доктрину оппонента.

Позиция капитана Грушки связана с «упованием на радостные случайности и на веру в милосердие и на человеческую доброту». Его рассказ о помощи немецкой семье, где голодные дети, старик и женщина скрывались в лесу, голодали, ярко доказывает неизбежность категорий добра. Русские солдаты делятся своим пайком и помогают немецкой семье обустроить быт. Для капитана Грушки это главный аргумент в пользу спасительной доброты и человеческого участия.

Представления Сушкина о закономерностях жизни ориентированы на философскую систему Ницше, где главным оказывается культ человеческой воли, расчет, организованность, и полемику с Л. Толстым. Неслучайно Грушка, подвергая критике жесткость доктрины, иронизирует: «Это вы у ихнего Ницше прочитали?» [4, с. 99]. Сушкин убежден в своей правоте: «Нашему расхлебайству, да еще и евангельскую мораль... подставление щек надо сдать в архив. Теперь все глядят, нет ли третьей щеки готовой» [4, с. 98].

Позиция Шеметова ориентирована на выявление глобального закона жизни — Закона Великих Весов: «На этих весах учитывается и писк умирающего самоедского ребенка, и мертвая жалоба обиженного китайца, и слезы нищей старухи» [4, с. 106]. И здесь усматривается связь с Толстым, Достоевским, евангельскими истинами. Однако главным оказывается представление о том, что в каждой жизни есть «лик скрытый»: «Жизнь идет к неведомой цели... есть и для жизни Закон! И носит она в себе свой Лик скрытый. Но этот закон можно только предугадать пока» [4, с. 111]. Сущность теории Шеметова в принятии «круговой поруки», точнее ответственности друг за друга, и человечеству для этого «подрости надо, душой прикоснуться к скрытому Лику жизни, мир в себя влить и связать с миром» [4, с. 109].

Вторая часть структуры — это своеобразная проверка развернутых теорий, испытание идей мирными обстоятельствами, связанными с возвращением героев домой. Это возвращение оборачивается серией потерь: Сушкин узнает, что его невеста Наташа вышла замуж и уехала, денщик Жуков остается один без исчезнувшей Дуняши, Шеметов едет хоронить мать. Для того, чтобы подчеркнуть ущербность теорий Сушкина и Шеметова и контрастность мира и войны, Шмелев активно вводит ассоциативные и символические ряды образов, антиномичные эпизоды. Эту функцию выполняет система второстепенных, эпизодических персонажей — героинь. Так, образ Наташи (невесты Сушкина) конкретен и одновременно философски обобщен:

в восприятии Сушкина она входит в гармоничный мир природы, она — воплощение истинной, живой красоты (антитеза «живой-мертвый») очень важна в рассказе и последовательно проводится на разных уровнях — живой взгляд, мертвые глаза, мертвая батарея). Думая о Наташе, Сушкин вспоминается запахи леса, цветов (ландыша, лютика, сирени), голубого неба и ощущение радости не покидает его. Эти ассоциации духовно «спасают» Сушкина в военных походах: «...вызвал куртину маков и махровой гвоздики в саду у Петровых, белую Наташу, окутавшуюся цветным серпантинном, вызвал синее небо и белую ромашку» [4, с. 131]. образу Наташи антитетичен образ продавщицы пряников на станции, отделяющей мир от войны. Образ продавщицы, обладающей «другой красотой», шаржирован: «говорящие глаза..., играющая белая шея в родинках..., полные яркие губы..., волосы в локонах как на картинке..., фальшивый блеск глаз, закидывающийся на плечо пушистый хвост лисьего меха, раздражающе яркого» [4, с. 119—120]. И в этом же ключе дан и образ спутницы толстяка в ресторане, которых встречает Сушкин: «Тронутое искусством лицо более тонко тронутое, чем у пряничной продавщицы» [4, с. 130]. Мещанская сытость и равнодушие к тому, что происходит на фронте, сближает эти образы женщин. Яркая, броская, телесная красота продавщицы пряников страшна тем, что это предошущение конца. Не случайно Сушкин говорит прапорщику: «Поглядите на красоту с хвостом... последняя красота. Там такой красоты не увидите» [4, с. 147].

Образы матери и детей развивают эту линию. Ангелоподобные образы детей, приносящих радость (дети капитана Грушки), и голодных немецких детей, пробуждающих в русских солдатах заботу и сострадание, призваны для того, чтобы оттенить антигуманную сущность войны, высветить вечные ценности, ради которых следует жить. В этом плане важны образы матерей: мать капитана Шеметова, который едет прощаться с ней, чтобы потом вернуться на свою батарею и продолжить «мертвить» все, и образ матери Сушкина, которая ждет сына и во сне видит его. Эти эпизоды важны как моменты нравственного осмысления жизни и очищения героев, как варианты возможного возмездия. Образ матери Сушкина необходим для понимания иного смысла жизни, который открывается ей именно потому, что она жизнь воспринимает в понятиях божеских, и открывается «тайное»: она «видела» сына вдали от нее, на фронте, в лесной полосе, когда он собирал ландыши. Она смотрит на привезенные Сушкиным цветы (для Наташи, но вручены ей) и радуется им как чуду. Сушкин объясняет это для себя тем, что ей «никто никогда не дарил цветов». Именно матери Сушкин излагает теорию Шеметова. Мать слушает о «непокрытых

обидах» жизни, об этапах, когда страшно много напутано, «когда заносится грязью человеческая дорога» и «когда наступает час великого очищения». Мать не спорит, она только говорит о том, что верит в Божий Промысел, что все обиды будут разрешены «там». И эти утверждения не что иное, как демонстрация силы веры в Бога. Таким образом подтекстно формируется еще одна «теория», которую спорщики не берут в расчет, речь идет о христианском понимании жизни.

Третья структурная часть связана с мотивом возвращения героев на фронт и их новой встречей. Эти эпизоды чрезвычайно важны с точки зрения проверки теорий: Сушкин получил телеграмму от Грушки, где сообщается, что все в жизни Грушки благополучно, все родные и дети живы. Теория Грушки была самой гуманной, поэтому судьба благоволит ему. Встреча Сушкина и Шеметова имеет огромное значение. Шеметов не удивился этой встрече, спросил лишь: «Вы что, хворали?» [4, с. 148]. Это замечание важно, поскольку Шеметов полагал, что жизнь умеет «писать на лицах», видимо, ему удалось «прочесть» крах всех надежд и волевых решений Сушкина. Сушкин получает согласие Шеметова на просьбу взять в свою батарею, и этот шаг Сушкина означает отказ от своей теории в пользу «теории Великих Весов». В этом плане интересны его размышления, предвещающие трагический исход: «Спокойствие безразличия явилось к нему, не жаль ничего, ни по чему не грустно. Словно замкнулось и округлилось то, что нужно было округлить и замкнуть. И воли никакой не нужно. Что это? Или уже не осталось никакой жизни? — спросил он себя. Пусть, все равно. Это лучше, чем мучиться. Отдаться и течь, а там как-то все взвесится и распределится. Да, утрясется. Вот. А маму жалко...» [4, с. 149]. Последняя мысль о матери настраивает на трагический исход в соответствии с теорией Шеметова. Но есть еще надежда на Божий Промысел, в силу которого верит Мать. Поэтому, финал можно считать открытым, двойственным.

Таким образом, структура рассказа такова, что последовательно проводит героя от понимания жизни как результата волевых решений к принятию теории «Великих Весов».

Список литературы:

1. Захарова В.Т. Импрессионистические тенденции в русской прозе начала XX века: учеб. пособие — М., 1993. — 162 с.
2. Спиридонова Л.А. К вопросу о творческом методе Шмелева // Русское зарубежье. — 2004. — № 2. — С. 58—71.
3. Судьбы русского реализма. — Л., 1972. — 284 с.
4. Шмелев И.С. Собр. соч. в 12 т. Т. 5 — М., 2008. — 446 с.
5. Шмелев И.С. Это было — М., 1999. — 605 с.

3.2. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ

ПРОБЛЕМА ПРОРОКА В ТВОРЧЕСТВЕ В. ГЮГО

Алиева Айгюн Ильхам гызы

*старший преподаватель ГГУ, докторант Гянджинского
регионального научного центра НАН Азербайджана, г. Гянджа*

E-mail: nadir.ibadov@gmail.com

Проблема пророка всегда привлекала внимание представителей мировой литературы. Она также обозначена в творчестве выдающегося французского поэта и мыслителя XIX века Виктора Гюго. В целом произведения, посвященные теме пророка, отличаются своим разнообразием. В чём же заключается это разнообразие?

В некоторых произведениях, посвященных проблеме пророка, повествуется лишь о явлении «вознесения». Так, например, в «Тысяче и одной ночи» великого азербайджанского поэта Низами Гянджеви представлен всего один эпизод из жизни пророка, а именно отношение к имевшему место таинственному явлению и его интерпретация.

В произведении Гусейна Джавида «Пророк» отражены все стадии, которые были пройдены Мухаммедом со времени его пребывания в облике обычного человека вплоть до превращения его в пророка. Их насчитывается четыре: Бисат, Дават, Хиджрат и Нусрат.

В произведении выдающегося французского мыслителя XVIII века Вольтера «Эссе об обычаях и духе наций», написанном в 1756 году, в общих чертах отражён весь жизненный путь пророка Мухаммеда от самого его рождения до последнего дня жизни. Поскольку это восьмитомное произведение Вольтера основано на историческом принципе развития событий, жизнь пророка соответственно отражена здесь в историческом ракурсе. Произведение Хатамула-Анбии «Хазрат Мухаммед и его жизнь» также целиком посвящено жизни пророка.

Несомненно, этот перечень может быть продолжен. Однако считаем целесообразным вернуться к основной проблеме данного исследования — проблеме пророка Мухаммеда в стихотворном творчестве Виктора Гюго. В частности хотелось бы выразить своё отношение к преданиям и некоторым эпизодам из его произведения «Девять лет Хиджры», перекликающимся с жизнью пророка Мухаммеда:

1. В произведении В. Гюго повествуется о том, что при последнем посещении Мухаммедом мечети и его обращении к людям один из шейхов сказал ему, что в день его рождения взошла звезда и обрушились три башни дворца Хосрова:

Le jour où tu naquis une étoile apparut
Et trois tours du palais de Chosroes tombèrent.

В книге Хатамула-Анбии «Хазрат Мухаммед и его жизнь» отмечено, что в утро понедельника двенадцатого дня месяца Рабии уль Авваль года слона, когда ещё чуть забрезжило, произошло невообразимое — свет озарил весь мир: родился Мухаммед Мустафа. Не было и нет больше ночи, подобной той самой ночи.

Поэт пророка Хасан ибн Сабит рассказывал, что ему было восемь лет. Вспоминается, как-то ранним утром в Медине один еврей, окликаая другого еврея, говорил, что этой ночью взошла звезда Ахмеда. Позже подсчёты показали, что это событие совпало с ночью рождения Мухаммеда.

Следовательно, слова «в день твоего рождения взошла звезда» были произнесены не случайно. Опираясь на имеющиеся в своём распоряжении источники, он представил это предание одной строкой, а строка, указывающая на «обрушение трёх башен, трёх символов дворца Хосрова» была намёком на окончание правления Хосрова.

Вольтер с восхищением писал, что в течение девяти лет он (пророк Мухаммед) покорил оружием и словом всю Аравию, а также великий Иран, который не удавалось завоевать римлянам. Все дивились храбрости этого человека, стоящего во главе четырёхтысячного войска.

Вольтером также отмечается, что после победы над жителями Мекки увеличение численности его бойцов представляется естественным. Укрепляется вера в Мухаммеда. Ему же хочется воплощения в жизнь своих мыслей, идей и чаяний без кровопролития. С этой целью им было предложено сдаться без боя четырём правителям, находившимся вокруг него. Письмо с предложением Мухаммеда было сердито разорвано иранским шахом Хосровом II.

Мухаммед совершил нападение на Сирию, подчинившуюся тогда Гераклиусу, и завоевал несколько городов.

Одна часть земель, принадлежавших Гераклиусу, перешла во владение Хосрова, а другая часть — во владение Мухаммеда.

Несомненно, что обрушение при рождении Мухаммеда трёх башен — трёх символов дворца Хосрова, о котором повествуется в произведении В. Гюго, было аллюзией на это. Он заведомо предвещал, что в будущем земли Хосрова будут завоёваны Мухаммедом.

2. Связанное с жизнью пророка Мухаммеда другое предание, которое представлено в произведении Гюго, также нашло очень широкое распространение.

А. Мазурка, повествуя об исламских обычаях, пишет, что, согласно мусульманским обрядам, каждый человек, расплатившись перед смертью со всеми долгами, должен поделиться своим добром с бедняками. Гийом Потийе в своём произведении «Священная книга Востока» акцентирует принадлежность этого мифического дележа пророку. Сцена смерти отражена В. Гюго следующим образом:

La foule s'écarterait muette à son passage
Il se leva la barbe en puits d'Aboulféia

Un homme réclama trois drachmes qu'il paya,
Disant : — Mieux vaut payer ici que dans la tombe.

Толпа расступилась, когда он проходил,
Он встал с умытой в колодце Абулфея бородой.

Некто потребовал три дирхама. Он их отдал,
Приговаривая: — Лучше заплатить здесь, чем в могиле.

Как было отмечено, В. Гюго заимствовал это предание у Потийе. Однако существует несколько её версий и следует особо отметить, что французы были знакомы с этим преданием ещё за целый век до Потийе.

Сначала предлагаем обратить внимание на различие между версиями.

В книге Хатамула-Анбии «Хазрати Мухаммед и его жизнь» мы читаем о версии этого предания: «Это произошло до его ухода из жизни. С одной стороны сын Аббаса Фадл, а с другой Али, поддерживая бесчувственного его, привели в мечеть. По его лицу блуждала неопишемая улыбка. Он степенно поднялся на кафедру и повернулся лицом к людям:

...— если я кому-то задолжал, вот моё добро, пусть заберёт то, что ему причитается.

— Один из господ сказал, что должен забрать у него три дирхама, так как он по велению пророка подал милостыню в три дирхама одному бедняку. Эта сумма была тотчас возмещена.

Здесь следует обратить внимание на следующее: как в произведении В. Гюго, так и в этом предании повествуется о том, что при посещении пророком Мухаммедом мечети в последние минуты

жизни Али находился рядом с ним. Вернее, ослабший и больной пророк пришёл в последний раз в мечеть с помощью Али.

В другом предании, представленном в книге А. Билгиза, повествуется о том, что пророк Мухаммед, чей самоотверженный труд не позволил запятнать его жизнь, спросил, обращаясь к своим последователям: «Нет ли у меня долга кому-нибудь? Если есть, скажите. Я не смогу уйти из жизни, не возместив его. Тот, кто оставляет после себя долг, на том свете должен ответить за него и возвестить его, потому что всё ставится на весы».

Один человек поднялся и сказал:

«Пророк, ты мне должен один дирхам. Помнишь, что я нарубил тебе дров. Ты мне должен был заплатить за это один дирхам».

Пророк позвал Аишу и тотчас велел вернуть долг мужика. Аиша исполнила просьбу пророка.

Три дирхама из произведения В. Гюго были в данной версии представлены как один.

Вольтер, повествующий о последних минутах жизни пророка Мухаммеда, отмечает, что наконец шестидесятирехлетний тяжелобольной владетель Аравии Мухаммед, усомнившись во всех соседях, совершил нападение на Медину, и в последние мгновения жизни «он громко сказал: То, что я совершал, казалось насилием и несправедливостью. Я готов это исправить». Один человек поднялся и попросил у него немного денег. Мухаммед велел дать ему денег и отпустил душу».

Это повествование-предание о жизни пророка Мухаммеда напоминает судьбу азербайджанских баяты:

Çağırđım gülə naz
Bülbül edər gülə naz.
Bu gün bir yerə vardım
Ağlayan çох, gülən az.

Назвал цветок кокеткой
Соловей кокетничает с цветком
Сегодня я был там, где
Плачущих много, смеющихся мало.

Эти баяты по истечении времени приобрели несколько вариантов, как например:

Dövrən elə dövrəndir
Ağlayan çох, gülən az.
Сейчас такие времена, когда
Плачущих много, смеющихся мало.

В одном из вариантов этих баяты люди, говорящие «Мир — дом печали, Плачущих много, смеющихся мало», а в другом «Боже упаси, Плачущих много, смеющихся мало» словно смиряются со своей судьбой.

Однако ещё в одном из вариантов народ, больше не выдерживающий гнёта и насилия, восстаёт и требует перемен.

В. Гюго использовал в своём произведении ту версию предания о Мухаммеде, к которой имел доступ.

3. В произведении В. Гюго «Девять лет Хиджры» представлено ещё одно предание, связанное с жизнью пророка Мухаммеда. Повествование вновь затрагивает последние минуты, секунды его жизни. Для обоснования данной мысли, конечно же, следует обратиться к самому тексту произведения:

Et l'ange de la Mort vers le soir à la porte
Apparut, demandant qu'on lui permit d'entrer.
« Qu'il entre ». On vit alors son regard s'éclairer
De la même clarté qu'au jour de sa naissance.
Et l'ange lui dit : « Dieu désire ta présence ».
« Bien » — dit-il. Un frisson sur ses tempes courut,
Un souffle ouvrit sa lèvre et Mahomet mourut. »

И ангел смерти появился вечером
У двери с просьбой позволить ему войти.
«Пусть войдёт». Видно было, как загорелись его глаза,
Так же ярко, как и при его рождении.
И ангел сказал ему: «Бог хочет, чтобы ты пришёл».
«Хорошо» — сказал он. Дрожь прошла по его вискам,
Губы его раскрылись от дыхания, и Мухаммед умер».

Аладдин Билгиз представляет это же предание следующим образом: «Люди, собравшиеся вокруг него, плакали. Они понимали, что это последние мгновения жизни пророка... Пророк же говорил: «Прости меня, Аллах, прости меня. Я хочу быть возле тебя, повелитель мой».

В это время раздался стук в дверь. Фатима, подойдя к двери, спросила: «Кто там?»

Укутанное с ног до головы лицо у двери ответило: «Позвольте мне войти».

Фатима решила, что это посетитель, который пришёл к пророку и ответила: «Пророк болен».

Фатима, не желавшая впускать его, сказала: «Посланный Аллахом пророк очень болен». Незнакомец настойчиво попросился в третий раз: «Позволь мне войти. Я хазрат Джабраил!».

Больной Мухаммед, услышав это, прошептал: «Входи, входи, Джабраил».

Джабраил вошёл в комнату и, приблизившись к Мухаммеду, сказал: «Меня послал Аллах. Я пришёл за твоей душой».

Сказав «Выполняй поручение», пророк обратился к Аллаху, повторяя «О всемогущий повелитель, я хочу быть рядом с тобой».

Все, затаив дыхание, взирали на это чудо. Внезапно один из окружающих заметил, что пророк недвижим. Было видно, что он безмолвен и не дышит. Душа покинула Мухаммеда. Народ, упав на колени, рыдал. Вопли людей доносились до небес.

Здесь следует обратить внимание на одно сходство. В. Гюго пишет: «Un souffle ouvrit sa lèvre et Mahomet mourut», что дословно означает «Дыхание раскрыло его губы, и Мухаммед умер». А. Билгиз же пишет: «Внезапно один из окружающих заметил, что пророк недвижим...».

Душа покинула пророка».

Как видно, В. Гюго при создании произведения «Девять лет Хиджры» опирался одновременно на исторические факты и на предания.

Ссылаясь на приведённые выше примеры, А. Мазурка пишет, что В. Гюго действительно настолько мастерски изобразил сцену агонии пророка, что она производит тяжёлое впечатление на каждого (явление ангела смерти, улыбка пророка, его кончина, угасание, дрожь виска, тяжёлое дыхание).

Исследователь из Туниса, высказавшийся по поводу последних строк произведения В. Гюго, отмечает, что эта сцена является победой персонажа, так как он принимает смерть, как праздник. По мнению Шарля Бодуи, сцена агонии пророка настраивает читателя на такие философские мысли, как рождение и смерть, начало и конец. В этом произведении смерть знаменует не конец света, а лишь начало новой жизни. Смерть человека и порождение мифа, смерть пророка и создание художественного произведения, рождение искусства создаёт каждому условия для желаемого восприятия этого.

Интересно также мнение исследователя из Туниса по поводу следующего положения. Он пишет: «Диалог между ангелом смерти и пророком указывает на то, что если Аллах хочет даже смерти пророка, тот воспринимает это желание Аллаха с радостью и не просит отсрочки для воплощения в жизнь своих дальнейших планов».

В произведении сцена смерти является драматическим элементом, а разговор ещё больше оживляет эту сцену и обеспечивает детальное её описание.

Исследователь также не упускает из виду использованные В. Гюго художественные приёмы. Приступая к этой теме, он акцентирует внимание на том, что в действительности В. Гюго не стремился создать произведение. Он философ, и переход от одного эпизода к мифологическому или историческому аспекту совершается им с большой категоричностью. Его поэма — это история, услышанная в мире мифов.

Список литературы:

1. Victor Hugo. La légende des siècles. Paris, Flammarin, 1967, 445 p.
2. Əli Hümət Bərki, Osman Kəskioğlu. Xatəmül-Ənbiya. Nəzrəti Məhəmməd və həyatı. Ankara, Aliç Okul Yayınları, 1993, 584 p.
3. Bilgiz Ələddin. Məhəmməd peyğəmbərin həyatı. (İngilis dilindən tərcümə edən Rəna Paşabəyova.) Bakı, Gənclik, 1991, 93 s.
4. Zeynalov Ə. Şərq Volter yaradıcılığında. Bakı, Azərbaycan Milli Ensiklopediyası nəşriyyatı, 2001, 160 s.
5. Zeynalov Ə. Viktor Hüqo. Bakı, Mütərcim, 2001, 104 s.

СПЕЦИФИКА ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ В РОМАНЕ МАРТИНА ЭМИСА «ЗАПИСКИ О РЕЙЧЕЛ»

Лунина Вера Леонтьевна

ассистент ННГУ, г. Нижний Новгород

E-mail: v.l.lunina@yandex.ru

Начало литературной карьеры Мартина Эмиса можно назвать весьма удачным. Написанный им в 1973 году дебютный роман «Записки о Рейчел» не просто обратил внимание читателей на молодого автора, но и вызвал множество благосклонных отзывов со стороны критиков. Роман был признан настолько удачным, что в 1974 году принес своему создателю престижную Букеровскую премию.

Критики объясняли успех первого произведения Эмиса не только наполненным комическими ситуациями сюжетом, но и специфическим

образом главного героя, описывающего себя, окружающих его людей и происходящие события с истинно постмодернистской иронией.

Чарльз Хайуэй вечером накануне своего двадцатилетия занимается разбором своих многочисленных блокнотов и дневников, пытаясь «разложить по полочкам всю свою скороспелость и ребячество, всю одаренность и несносность, стеснительность, отвращение к себе и самовлюбленность...» [1, с. 9].

Кажется, что он обычный подросток, повествование о котором будет сосредоточено вокруг давно очерченного круга острых подростковых проблем: взаимоотношения со сверстниками и родителями, первая любовь, выбор жизненного пути и др.

Однако герой «Записок о Рейчел» не обыкновенный подросток, а, по его собственному признанию, будущий писатель, что кардинальным образом меняет его отношение к окружающему миру, описываемым событиям и собственно к самому процессу разбора дневников. Записки о Рейчел» представляют собой не просто роман о будущем писателе, а собственно сам роман, который завершает цикл юношеских произведений будущего писателя. По признанию героя это далеко не первый его литературный опыт: «Я написал две эпические поэмы: рыцарский роман в двадцати четырех песнях «Встреча» (1968) и астматическую, в шесть тысяч строк, поэму «Один лишь Змей улыбается» (1970), отдельные части которых вновь появляются в ранее упомянутом цикле сонетов «Монологи юноши». У меня были стихи, посвященные всем, кого я когда-либо знал. Я записывал все, что видел, чувствовал, думал» [1, с. 44]. Но этому роману герой отводит особое место в своем творчестве, тщательно подготавливая вечер накануне своего совершеннолетия, планируя посвятить его разбору своих дневников. Этот ритуал необходим Чарльзу не только для подведения итогов подросткового периода своей жизни, но и для завершения первого этапа своей творческой биографии. Недаром планируя последние месяцы перед совершеннолетием, герой в числе прочих задач говорит о необходимости «сочинить еще парочку трогательных неказистых стихотворений, завершив тем самым цикл «Монологов юноши» [1, с. 12]. Словом, он хочет выполнить все необходимые формальности перед вступлением «в эту отвратительную Страну Великанов, в которой, как кажется детям, их ожидает взрослая жизнь» [1, с. 9].

Стоит отметить, что такой случай, когда повествователь в романе становления признается в выборе писательской карьеры, не первый в мировой литературе. Одним из самых ярких примеров является повествователь в романе Ч. Диккенса «Дэвид Копперфильд». Однако

герой Диккенса рассказывает о своем жизненном опыте с позиции вполне зрелого человека, успешного писателя, чьи произведения нашли признание читателей, отца семейства, обладающего определенным жизненным статусом. Герой Мартина Эмиса, напротив, только начинает свою творческую карьеру, и сам признается: «Может, в двадцать ты еще и не вполне созрел...» [1, с. 8].

При этом Хайуэй не просто будущий писатель — он творец эпохи постмодернизма, где процесс записывания приобретает особую важность, где факт существования человека определяется оставленными им письменными памятниками: записками, дневниками, документами и др. Записки Чарльза Хайуэя — это не только материал для планируемого им романа собственного становления, но и способ самоутверждения, определения своего места в мире. Он признается: «В среднем я исписываю по семь дневников за год; не важно, насколько велики страницы и насколько я стараюсь быть лаконичным, но у меня каждый день находится о чем написать [1, с. 37]. Его отношения с членами его семьи определяются по количеству посвященных им страниц, блокнотов, тетрадей: «Странно: несмотря на то, что в моих архивах отец, вероятно, наиболее полнее описанный персонаж, он не удостоился даже личного блокнота, не говоря уже о папке. У матери, конечно, есть персональное «дело», а у моих братьев и сестер — по стандартному буклету (кроме весьма непоследовательной Саманты, которая получила лишь трехпенсовую записную книжку). Почему же у моего отца — ничего? Или это способ ему отомстить?» [1, с. 15].

Выросший в профессорской семье, Чарльз Хайуэй отличается чрезвычайной начитанностью: «Я прочел в доме все, что можно было прочесть, и большую часть из того, что прочесть невозможно» [1, с. 43]. Поэтому неудивительно, что на страницах его «Записок» читатель находит весь набор постмодернистских признаков: ирония, стремление к деструктивному существованию существующих канонов, обман с читателем, игра с повествовательными формами и др. Все вышеперечисленное заставляет читателя относиться с недоверием к творению постмодерниста Мартина Эмиса, который в качестве повествователя выбирает только входящего в мир литературы постмодерниста Чарльза Хайуэя.

И читательские подозрения быстро находят подтверждение. Желая формально завершить юношеский период своей жизни, герой составляет список дел, которые, по его мнению, являются неотъемлемой частью жизни любого подростка: закончить цикл юношеских стихов, написать «Письмо Отцу», вступить в половую связь во взрослой женщиной, найти работу, желательно черную,

поступить в университет и др. Подобный план действий не кажется необычным для подростка. Как уже было отмечено, конфликт с представителями старшего поколения, стремление зарабатывать деньги как доказательство своей независимости от родителей и способности к самостоятельной жизни, взаимоотношения между полами — все эти проблемы являются актуальными для становления личности в подростковом периоде.

Но по ходу развития романного действия становится все более очевидно, что эти подростковые проблемы не столь остро встанут перед героем, как мог бы ожидать читатель романа становления. Они привлекают его внимание скорее как формально необходимые для любого человека его возраста. В духе постмодернизма Чарльз подменяет действительность своеобразным заменителем, симулякром, искусственно создавая ситуации, в которых, по его мнению, непременно оказываются все его сверстники. Неожиданное открытие, что все его одноклассники в той или иной степени испытывают ненависть к своим отцам, вызывает у него попытку отыскать подобное чувство в себе: «Не то чтобы у меня не хватало причин ненавидеть отца; просто он являет собой такой тривиальный типаж — вовек не сделает ничего чарующе безобразного. И, боже мой, в наше время человек моего возраста просто обязан быть на что-то зол, — независимо от того, есть ли у него на это основания» [1, с. 14]. Это признание является одним из ключей к роману: поступками героя зачастую руководит не свойственный подросткам максимализм, протест против грубой, неидеальной действительности, а своеобразный социокультурный стандарт, который, по мнению Чарльза, содержит набор традиционных действий и поступков, набор глупостей, ошибок, конфликтных ситуаций, являющихся неотъемлемым этапом становления личности.

Он с детства знает о любовнице отца, и его измены матери не вызывают у Чарльза особо сильных эмоций. Наоборот, в какой-то мере он рад, что в его благополучной семье есть хоть какой-то изъян, делающий его похожим на сверстников: «Дело в том, что я представитель печального, ныне вымирающего меньшинства... ребенок из полной семьи. С одиннадцати лет, пойдя в среднюю школу, я стал чувствовать себя белой вороной: не проходило и дня, чтобы кого-нибудь из моих знакомых не усыновляли или не объявляли незаконнорожденным. То чья-то мамаша сбегала из дома с каким-нибудь типом, то умирал чей-то отец, и тогда за воспитание брался злой отчим. Какой насыщенной была жизнь этих детей! Как я

завидовал их безоглядному самокопанию, их праведному гневу и великодушной снисходительности!» [1, с. 13].

Как будущий писатель он чувствует острую необходимость в сильных эмоциях, источником которых может быть только окружающая действительность. Но если одиннадцатилетний Чарльз Хайуэй может только завидовать разнообразию эмоциональных оттенков своих сверстников, то в девятнадцать лет он пользуется возможностью самому творить эти события, обеспечивая себя, таким, образом, если не подлинным опытом, то хотя бы искусственно созданными симулякрами.

Считая, что образ его отца не был достаточно отражен в дневниках и записках, Чарльз чувствует необходимость создать «Письмо Моему Отцу», что, однако, вызывает у него определенные трудности: «Сейчас, думал я, доставая ручку и свои записи, этот листок получит сполна. Через сорок минут передо мной лежал листок с двумя строчками: Дорогой Отец! Мне нелегко было писать это письмо» [1, с. 105]. Подобное объяснение предполагает наличие долгого и напряженного конфликта, накал страстей, который не дает возможность личного объяснения, заставляя его участников прибегать к общению посредством письма. Но в случае Чарльза Хайуэя нет ничего вышеперечисленного, что приводит к тому, что дальше двух стандартных строк письмо не продвигается.

Подобное же происходит и в отношениях с Рейчел, которая, несомненно, нравится герою, но главным критерием его выбора становится тот факт, что Рейчел на полгода старше его, а, следовательно, входит в категорию «взрослая женщина», отношения с которой, по его мнению, должны завершить подростковый этап его жизни. Что же касается сексуальных отношений со сверстницами, то упоминание Глории и других половых партнерш Чарльза создает впечатление, что встречи с ними являются всего лишь малозначащими эпизодами в биографии героя, которым всегда в таких ситуациях руководило простое любопытство к запретному плоду, но никак не невинная первая любовь. Эти отношения являются своеобразным материалом для создания теории, которому Чарльз посвящает целую папку с солидным названием: «Завоевания и Методы: Синтез». А роман с Рейчел, «взрослой женщиной», представляет собой своеобразный финальный эксперимент, подводящий итог первому двадцатилетию его жизни.

Характерный для романа о подростке мотив выбора жизненного пути также оказывается симулякром: предложение отца попробовать поступить в находящийся неподалеку от их городка Оксфордский

университет не вызывает у Чарльза колебаний: «Учитель английского считал меня чертовски способным, и я не особенно стремился поступать куда-либо еще. Это казалось разумным» [1, с. 10]. Чарльз не испытывает ни мучительных переживаний по поводу поступления в университет, ни сомнений в правильности своего выбора, словом, характерных для романа становления долгих и мучительных исканий.

Читатель, ожидающий увидеть на страницах «Записок о Рейчел» муки и радости первой любви, жестокое столкновение подростковой наивности с грубостью и циничностью взрослой жизни будет разочарован.

Таким образом, специфика повествователя наносит удар по одному из главных признаков романа взросления, а именно, глубокой эмоциональности описываемых событий и искренности переживаний молодого героя.

Список литературы:

1. Эмис М. Записки о Рейчел — М.: Астрель, 2010. — 352 с.

ДЛЯ ЗАМЕТОК

**«ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ:
АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ»**

Материалы международной заочной научно-практической
конференции

16 июля 2012 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 30.07.12. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 8,5. 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