



МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ ЗАОЧНОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

**АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ
ФИЛОЛОГИИ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
И КУЛЬТУРОЛОГИИ**

Новосибирск, 2012 г.

УДК 008+7.0+8
ББК 71+80+85
В74

В74 «Актуальные вопросы филологии, искусствоведения и культурологии»: материалы международной заочной научно-практической конференции. (12 ноября 2012 г.) — Новосибирск: Изд. «СибАК», 2012. — 148 с.

ISBN 978-5-4379-0162-5

Сборник трудов международной заочной научно-практической конференции «Актуальные вопросы филологии, искусствоведения и культурологии» 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.

Рецензенты:

- канд. филол. наук, Бердникова Анна Геннадьевна (г. Новосибирск).
- 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);

ISBN 978-5-4379-0162-5

ББК 71+80+85

© НП «СибАК», 2012 г.

Оглавление

Секция 1. Языкознание	7
1.1. Русский язык.	7
Языки народов Российской Федерации	
АНАЛИТИЧЕСКАЯ КОНСТРУКЦИЯ «САМЫЙ + ИМЯ СУЩЕСТВИТЕЛЬНОЕ С СЕМАНТИКОЙ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ОРИЕНТАЦИИ» В РУССКОМ ЯЗЫКЕ Родионова Инесса Геннадьевна	7
1.2. Славянские языки	13
К ВОПРОСУ О СЕМАНТИКО-ГРАММАТИЧЕСКОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ- СИНОНИМОВ (НА ПРИМЕРЕ НЕКОТОРЫХ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ БЕЛОРУССКОГО И РУССКОГО ЯЗЫКОВ) Якшук Людмила Мечиславовна	13
1.3. Германские языки	18
ЗАКОНОМЕРНОСТИ ЭВОЛЮЦИИ ЗНАЧЕНИЙ НЕМЕЦКИХ ПОЭТИЗМОВ Афтайкина Светлана Дмитриевна	18
НОМИНАТИВНОЕ ПОЛЕ КОНЦЕПТА ВНЕШНОСТЬ Валюкевич Татьяна Викторовна	22
ОККАЗИОНАЛЬНОЕ СЛОВО И СПОСОБЫ ОККАЗИОНАЛЬНОГО СЛОВООБРАЗОВАНИЯ НА ПРИМЕРЕ РОМАНА ДЖ.К. РОУЛИНГ «ГАРРИ ПОТТЕР И ДАРЫ СМЕРТИ» Кузнецова Анастасия Александровна Смирнова Елена Александровна	28
ОСОБЕННОСТИ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ РЕФЛЕКСИИ В РОМАНЕ В. БУШЕРА «ПЕШЕЕ ПУТЕШЕСТВИЕ: БЕРЛИН — МОСКВА» Русяева Мария Михайловна	32
1.4. Теория языка	38
ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ КУРСИВА В РОМАНЕ ДЭНА БРАУНА «THE DA VINCI CODE» Бентя Евгения Викторовна	38

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ НОВООБРАЗОВАНИЙ-СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫХ В РОМАНЕ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «В КРУГЕ ПЕРВОМ» Корнейчук Снежана Николаевна	42
1.5. Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание	46
ОСОБЕННОСТИ ПРЕЗЕНТАЦИИ КОНЦЕПТА «ТУМАН» В ТОЛКОВЫХ СЛОВАРЯХ НЕМЕЦКОГО И РУССКОГО ЯЗЫКОВ Войтешук Ирина Владимировна	46
АССИМИЛЯЦИЯ ЗАИМСТВОВАНИЯ «BOYFRIEND» С ГЕНДЕРНЫМ КОМПОНЕНТОМ «BOY» В УСТНО-СПОНТАННОМ РУССКОЯЗЫЧНОМ ДИСКУРСЕ ТАТАРСКИХ БИЛИНГВОВ Климентьева Амина Даниловна	51
1.6. Языки народов зарубежных стран Европы, Азии, Африки, аборигенов Америки и Австралии	55
СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ОБРАЗОВ ЖИВОТНЫХ В КИТАЙСКОМ И РУССКОМ ЯЗЫКАХ Цуй Чжэнлин	55
Секция 2. Искусствоведение	60
2.1. Театральное искусство	60
«ИНТЕРНЕТ-ПРОЕКТ «МОСКОВСКИЕ НОВОСТИ»: ОПЫТ ОСМЫСЛЕНИЯ» Арабият Раби А.В. Полонский	60
2.2. Музыкальное искусство	66
ВОСПИТАНИЕ АРТИСТА ДУХОВОГО ОРКЕСТРА: ОПЫТ ДУХОВНОГО И ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО СТАНОВЛЕНИЯ Зарицкий Владимир Денисович	66
ДЖАЗЗИНГ: ЗА И ПРОТИВ Огородова Алёна Владимировна	70

КЕЛЬТСКАЯ МУЗЫКА: ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ-ГИТАРИСТОВ Теслов Дмитрий Викторович	74
2.3. Техническая эстетика и дизайн	80
ДИЗАЙН В ОБРЯДАХ И ЛЕГЕНДАХ СЕВЕРНОГО ТУРИЗМА Гостяева Мария Андреевна Н.П. Гарин	80
НОВАЯ ПАРАДИГМА ДВИЖЕНИЯ: ТРАНСПОРТ «ОТ ЧЕЛОВЕКА» (ОПЫТ УРАЛЬСКОЙ ШКОЛЫ ДИЗАЙНА) Гарин Николай Петрович Суслова Анна Константиновна	86
2.4. Теория и история искусства	91
СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО И ПРОБЛЕМА СМЫСЛА: ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ ПОДХОД Серпионова Елена Игоревна	91
МУЗЫКАЛЬНЫЙ СТИЛЬ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ НАУЧНОЙ ПАРАДИГМЫ Грушко Г.И.	99
Секция 3. Литературоведение	104
3.1. Русская литература	104
«СТИХОТВОРЕНИЯ ИВАНА НИКИТИНА» 1859 Г. КАК ЦЕЛОСТНОЕ ЕДИНСТВО Баранова Галина Николаевна	104
СИМВОЛИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ПРОСТРАНСТВА РОМАНА М.М. ПРИШВИНА «ОСУДАРЕВА ДОРОГА» Логвиненко Сергей Викторович	108
«КВАЗИПРОСТРАНСТВО ЛЖИ» КАК ОСНОВА ОРГАНИЗАЦИИ ХРОНОТОПА В ПОВЕСТЯХ М.Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА Фуникова Светлана Васильевна	112
ДУХОВНЫЕ ИСКАНИЯ САМАРСКОЙ ПОЭТЕССЫ АЛЁНЫ АМОСОВОЙ Целищева Лариса Владимировна Гундорова Елена Юрьевна	117

3.2. Литература народов стран зарубежья	126
РАЗВИТИЕ СЕМЕЙНОЙ ТЕМЫ И ПРОБЛЕМА ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В РОМАНЕ ИРВИНА ШОУ «ВЕРШИНА ХОЛМА» Локтева Надежда Михайловна	126
3.3. Теория литературы. Текстология	132
НАУЧНАЯ ФАНТАСТИКА — ПРОБЛЕМЫ ОПРЕДЕЛЕНИЯ (ЛИТЕРАТУРНЫЙ ОБЗОР) Акрамов Шухрат Рахматович	132
ЯЗЫК ОПИСАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА: СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ Андриевская Галина Петровна	142

СЕКЦИЯ 1.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

1.1. РУССКИЙ ЯЗЫК. ЯЗЫКИ НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

АНАЛИТИЧЕСКАЯ КОНСТРУКЦИЯ «САМЫЙ + ИМЯ СУЩЕСТВИТЕЛЬНОЕ С СЕМАНТИКОЙ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ОРИЕНТАЦИИ» В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Родионова Инесса Геннадьевна

канд. филол. наук,

доцент Пензенского государственного университета,

г. Пенза

E-mail: Inessa96@bk.ru

Одной из особенностей развития русского языка на современном этапе является усиление аналитических тенденций. Академик В.В. Виноградов писал: «В современном русском языке грамматическая структура многих слов и форм переживает переходную стадию от синтетического строя к смешанному, **аналитико-синтетическому**, и как в лексике слова перерастают в идиомы и фразы, так и в грамматике слово может обрастать сложными, аналитическими формами, своего рода грамматическими идиоматизмами» [1, с. 36]. По мнению П.А. Леканта, к сфере аналитизма можно отнести употребление интенсификаторов, функция которых заключается в акцентировании (подчёркивании), усилении, выделении того или иного словесного знака [2, с. 131]. В корпус интенсификаторов, помимо наречий степени, усилительных частиц, прилагательных с качественно-количественной семантикой, входят местоименные слова, в том числе слово *самый*. Использование данного слова в качестве вспомогательного при образовании аналитической формы превосходной степени прилагательного, наречия, безличного предикатива описано в лингвистической литературе (хотя до сих пор у учёных

нет единства в терминологической частеречной характеристике данного слова, как, впрочем, и в квалификации его сочетания с названными частями речи), в то время как функционирование местоименного слова *самый* как интенсификатора с именами существительными требует глубокого изучения. Анализ материала показал, что синтаксические конструкции «*самый* + имя существительное» широко распространены в современной речи, как устной, так и письменной, в частности в художественных и публицистических текстах: *Мы попадали в самую гущу бури, задыхались, поворачивались к ней спиной* (К. Паустовский); *Он показал на лист бумаги, лежавший на самом дне папки* (Б. Акунин); *Если что, тут одна дощечка поднимается. Вот с самого низа* (В. Быков); *«Великаниша с большим добрым сердцем» — так охарактеризовали её в Японии, где, на наши удивление и гордость, песни Зыкиной были в почете до самой её смерти* (А. Велигжанина).

Из множества значений слова *самый*, зафиксированных в Словаре русского языка С.И. Ожегова, в аспекте рассматриваемой проблемы актуальны следующие: «Употребляется для уточнения места и времени в значении прямо, как раз, непосредственно: *У самого моря. В самый низ. С самого утра. Самое время учиться. Сейчас самая пора обедать*» и «При существительном указывает на крайнюю степень количества или качества: *Самая малость. Самые пустяки. В самом разгаре событий*» [3, с. 641]. Вполне очевидно, что оба значения слова *самый* связаны с его усилительной, интенсифицирующей функцией. По мнению А.Б. Шапира, употребляясь с существительными, местоименное слово *самый* служит «для обозначения крайнего предела, высшей меры при названиях места, времени, предметов и явлений, имеющих различные степени интенсивности» [4, с. 6]. Таким образом, способность слова *самый* выступать в роли интенсификатора существительного, устойчивость и распространённость сочетания «*самый* + имя существительное» в современной русской речи позволяют считать названную конструкцию аналитической конструкцией.

Как показал анализ языкового материала, интенсификатор *самый* употребляется с именами существительными с семантикой пространственной ориентации, т. е. с существительными, называющими предметы, актуальные для ориентации человека в пространстве. В первую очередь, это слова с **собственно пространственным значением**, выражающие следующие оппозиции:

а. далеко — близко (существительные *даль, глушь, глухомань* и под.): *Я забирался в самую глушь, где стоял заброшенный дом,*

садился на ступеньки террасы и читал (К. Паустовский); **В самой гуще** парка, под шатрами непроглядных лип, телега остановилась около маленького деревянного дома с освещёнными окнами (К. Паустовский); Одни [школьники] демонстративно, решительно проходили **перед самым носом** растерявшегося учителя (Б. Горбатов);

б. низко — высоко (существительные *высь, высота, макушка, низ* и под., а также *небо* и *земля* в значении высоко — низко): *Время, наверно, перевалило за полночь, месяц взобрался в самую высь* неба и тихо мерцал там в круге светловато-туманного зорев (В. Быков); *Скорым шагом они вместе обошли карьер, осмотрели окрестности, постояли недолго на самой верхушке* возле обрыва (В. Быков); *Скоро они были уже на самом верху* пригорка, и он не мог понять, что там случилось (В. Быков); *Но самое худшее открылось его взору, когда он ступил на кромку обрыва, — с его крутизны до самого низа* обринулся пласт суглинка, начисто похоронив под собой сегодняшнее место его раскопок (В. Быков); *В дыму дождя подымались, казалось — до самого неба,* знаменитые Александрийские сады графини Браницкой (К. Паустовский); *Потом всё завывло и засвистело. Заскрипели столетние липы. Жёлтая мгла помчалась над самой землёй* (К. Паустовский);

с. глубоко — мелко (существительные *глубь, глубина, дно* и под.): *Агеев спустился с пригорка к дороге и протоптанной им в бурьяне тропинкой, местами оскальзываясь на мокрой земле, спустился в самую глубь* карьера (В. Быков);

д. центр — периферия (существительные *центр, край, окраина* и под., а также метафоры *сердце, точка, яблочко* и под.): *Мелеховский двор — на самом краю* хутора (М. Шолохов); *Одним из первых в городе им дали эту трёхкомнатную квартиру почти в самом центре* (М. Рошин); *Винтовка хорошая: бой в самую точку* (В. Быков); *Это лучший способ попасть в самое сердце* столицы, минуя дорожные посты и заставы (Б. Акунин);

е. начало — конец (существительные *начало, конец*): **В самом начале** улицы на углу высились домище (В. Быков); **Рыбак упал в самом начале** кустарника, свалил со спины овцу (В. Быков); *Теперь без труда нашёл их фамилии — неглубоко высеченные на камне в самом конце* этого скорбного списка (В. Быков).

К собственно пространственной лексике можно также отнести существительные, называющие

- стороны горизонта: *Цепь народов от востока и северо-востока потянулась таким образом по всей Европе к самому югу*

(Н. Гоголь); *Столкнутые гуннами, они притеснились к самому югу нынешней Украины и Молдавии* (Н. Гоголь);

- природные реалии ландшафта местности: *С карабином в руке он привстал на коленях и увидел вдали Сотникова, который слабо шевелился под самым пригорком* (В. Быков); *А там, за спиной, малинник, там огород и картошка до самого оврага* (В. Быков); *Когда Горбун подошёл к самой реке, Маса зарычал и выкатился ему навстречу* (Б. Акунин); *Посмотрите, вон он сидит на берегу, у самой воды* (М. Роцин); *Она [корчма] стояла на самом берегу Брагинки, под ивами* (К. Паустовский);

- топонимические объекты: *Где это слыхано, чтобы завозить пассажиров до самых Теремцов!* (К. Паустовский); *Мощный паровоз, срочно снаряжённый Даниловым, нагнал харбинца на границе Московской губернии и далее сохранял верстовую дистанцию, которую сократил лишь перед самым Владимиром* (Б. Акунин); *Второй же покатыт дальше, до самого Байкала* (Б. Акунин); *Грузового порта в Первопрестольной не имеется, товарные пристани начинаются от Краснохолмского моста и тянутся с перерывами вниз по течению на несколько вёрст, до самого Кожухова* (Б. Акунин).

Помимо существительных с собственно пространственной семантикой, с интенсификатором *самый* употребляются существительные с семантикой **пространственной ориентации**, обозначающие предмет, относительно которого происходит названное действие. Таким предметом может быть:

- а. человек — участник речевой ситуации; в этом случае в качестве существительных с семантикой пространственной ориентации выступают слова, называющие части тела человека (*глаза, голова, руки и под.*): *Ту мысль, которая виделась нам в такой отделённой перспективе, Брюллов вдруг поставил перед самыми нашими глазами* (Н. Гоголь); *Голубь вспорхнул и, трепеща крыльями, пролетел мимо самого уха арестантки, обдав её ветром* (Л. Толстой); *Голова её по самые брови была от пыли повязана белым платком* (Л. Толстой); *Инженер едва успел присесть, пуля свистнула над самой головой* (Б. Акунин);

- б. объект, созданный человеком: *Широкая с утра тень от деревьев сузилась до неровной полосы под самой оградой* (В. Быков); *Лошадь успела свернуть перед самым паранетом, однако замедлила бег не более чем на долю секунды* (Б. Акунин); *Он надел рубаху перед самыми хуторами и заправил её широким солдатским ремнём* (Б. Горбатов); *Солнце грело грудь и влажную голову, и хотелось*

только хохотать и болтать об интересных вещах или бежать наперегонки с Глебом обратно **до самой дачи** (К. Паустовский);

с. составная часть объекта, созданного человеком: **У самого выхода** со двора на улицу кособоко ютилась старая, крытая гонтом беседка (В. Быков); **Наконец** полицией пригнал двое саней, одни остались на улице, а другие со скрипом и лошадиным топотом подъехали **под самое крыльцо** (В. Быков); **Кто-то** прошёл **возле самой стены**, слышался близкий скрип подошв на снегу (В. Быков); **Встревоженный**, Фандорин подкрался **к самой двери** (Б. Акунин);

д. природные объекты: **За этим** последовал бешеный натиск, загнавший Эраста Петровича в угол площадки, **к самым кустам** (Б. Акунин).

Значение рассматриваемой аналитической конструкции может быть усилено включением её в уточняющий оборот при уточняемом обстоятельстве места: **Внизу**, **у самого подножия** строения, небольшие куполы целою оградой обходят его пространные стены, как покорные рабы (Н. Гоголь); **Гедимин**, назначив старост и начальников, шёл далее **на юг**, **к самому сердцу** южной России (Н. Гоголь); **Вокруг** крошечный мрак, но **далеко**, **на самом горизонте**, сияет яркий и ровный свет (Б. Акунин), а также использованием препозитивной частицы **прямо** со значением «непосредственно» [3, с. 579]: **Шуметь** и шевелиться было никак нельзя, потому что на мосту, почти что **прямо над самой головой** у Масы, торчал агент, переодетый нищим (Б. Акунин).

Осложнение аналитической конструкции частицами **чуть не** (**чуть ли не**), выражающей «почти полную уверенность, незначительное сомнение» [3, с. 816] и **почти (что)** со значением «без малого, так, что немного недостаёт до чего-нибудь» [3, с. 528] ослабляет роль интенсификатора **самый** и семантику всего выражения: **Мне даже** показалось, что автобус притормозил, и тогда я снова бросился к нему **чуть ли не под самые колёса** (В. Быков); **Снова** зажёг спичку, и пока листок горел, посмотрел на часы, поднеся их **чуть не к самому носу** (Б. Акунин); **Баржа** осела **чуть не до самой ватерлинии** (Б. Акунин); **Фандорин** увидел румяную физиономию, **почти до самых глаз** заросшую густой чёрной бородой, чрезвычайно живые глаза, сочный рот (Б. Акунин).

Список литературы:

1. Виноградов В.В. Русский язык. Грамматическое учение о слове. — М.: Высшая школа, 1972. — 616 с.
2. Лекант П.А. Субъективная аналитическая категория *интенсива* в русском языке // Аналитизм в лексико-грамматической системе русского языка. Монография / Под ред. П.А. Леканта. — М.: МГОУ, 2011. — с. 130—136.
3. Ожегов С.И. Словарь русского языка. Около 57000 слов. Изд. 10-е, стереотип. Под ред. д-ра филол. наук проф. Н.Ю. Шведовой. — М.: Советская энциклопедия, 1973. — 846 с.
4. Шапиро А.Б. Об употреблении местоимений *сам* и *самый* в русском языке // Труды Ин-та русского языка АН СССР. — Т. II. — М. — Л., 1950. — с. 3—37.

1.2. СЛАВЯНСКИЕ ЯЗЫКИ

К ВОПРОСУ О СЕМАНТИКО-ГРАММАТИЧЕСКОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ-СИНОНИМОВ (НА ПРИМЕРЕ НЕКОТОРЫХ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ БЕЛОРУССКОГО И РУССКОГО ЯЗЫКОВ)

Якишук Людмила Мечиславовна

канд. филол. наук, преподаватель

*Гродненского государственного университета имени Янки Купалы,
г. Гродно*

E-mail: michalina@mail.ru

Под фразеологическими синонимами обычно понимаются такие фразеологизмы, которые «обозначают те же самые понятия, но отличаются оттенками значения или оттенками стилистической окраски либо обоими этими качествами» [4, с. 176]. Более точное, на наш взгляд, определение находим в работе И.Я. Лепешева [2, с. 82]: «Фразеологические синонимы обозначают одно и то же понятие, имеют тождественное или погранично близкое значение, принадлежат к одному семантико-грамматическому типу, но обычно отличаются друг от друга оттенками значения, стилистической окраской и другими отличительными признаками».

Из этого определения, во-первых, следует, что фразеологизмы-синонимы могут отличаться друг от друга не только оттенками значения и стилистической окраской, но и «другими отличительными признаками». Далее автор конкретизирует эти «другие отличительные признаки»: неодинаковость структуры, разные особенности сочетаемости, отличия грамматического характера, неповторимость внутренней формы фразеологизмов и др. Во-вторых, наличие в упомянутом определении слова «обычно» позволяет допустить и такие случаи, когда фразеологизмы-синонимы могут и не отличаться ни в смысловом, ни в стилистическом планах. А таких случаев, как показывают наблюдения, довольно много.

С другой стороны, в приведенном выше определении говорится, что фразеологизмы-синонимы «принадлежат к одному семантико-грамматическому типу». И это, безусловно, правильно. В двухтомном

ФСБМ И.Я. Лепешева [3] («Фразеологічны слоўнік беларускай мовы» — самый полный на сегодняшний день фразеологический справочник белорусского языка) можно встретить синонимические ряды (под синонимическим рядом понимается объединение двух и более фразеологических единиц, возглавляемое доминантой), в которых есть представители не «одного семантико-грамматического типа». Кстати, то же самое замечаем и в «Словаре фразеологических синонимов русского языка» [1]. Здесь, например, как синонимы приводятся выражения *воды не замути́т*, *мухи не обиди́т*, *тише воды <и> ниже травы* и *божья коровка*. Но первые три фразеологизма соотносятся с прилагательными по своему категориальному значению, а четвертый является субстантивным. Это отражено и в самой словарной статье. Общее значение фразеологизмов подается как «не причиняющий обиды или вреда, робкий в обращении; кроткий, застенчивый». *Тише воды <и> ниже травы* дополнительно объясняется как «очень скромный, такой, который держится приниженно, незаметно», а значение фразеологической единицы *божья коровка* передается субстантивным словосочетанием «кроткий, безответный человек». Как видим, даже в самом определении фразеологизмов присутствует указание на их категориальную принадлежность. На разницу между категориальным значением этих выражений указывает также непохожесть их синтаксических возможностей. Как известно, типичная функция адъективных фразеологизмов — это сказуемое и определение, что и отражено в словарных примерах-цитатах (они взяты из соответствующих статей «Словаря фразеологических синонимов русского языка»): Прежде Арина Ивановна очень косо на нее глядела, а там видит, что немочка и *воды не замути́т*, утихла (М. Вовчок. Игрушечка); — Что ж, теперь, слава богу, дождались: старого-то, плохого-то, в шею, а приехал такой — *мухи не обиди́т* (А. Эргель. Гарденины); — Они только и хотят, чтобы все им в ноги кланялись да были бы *тише воды ниже травы* (Ф. Gladков. Повесть о детстве). А вот примеры употребления фразеологической единицы *божья коровка*: — Стало быть, будет петь, коли об заклад побился, *божья коровка* ты этакая (И. Тургенев. Певцы); Сотни, тысячи, миллионы самых пестрых событий вдруг хлынули водопадом в незаметное существование кроткого и безобидного человека, в это тихое прозябание *божьей коровки* (А. Куприн. Звезда Соломона).

Тут выражение *божья коровка* употреблено в синтаксических функциях обращения и дополнения, свойственных субстантивным, но совсем не характерных для адъективных фразеологизмов. В подобных

синтаксических конструкциях взаимозамена выражений из приведенного синонимического ряда абсолютно невозможна, что в конечном итоге проистекает именно из их принадлежности к разным категориально-грамматическим разрядам при схожести семантики. Стержневой компонент фразеологизма *божья коровка* соотносится с существительным, что также отличает это выражение от остальных, где стержневой компонент соотносится с прилагательными или глаголом. Таким образом, по трем показателям — семантическому, морфологическому и синтаксическому — можно считать, что выражение *божья коровка* — субстантивное, а все остальные — адъективные. На наш взгляд, их нельзя объединять в один синонимический ряд.

Кстати, в ФСБМ есть такой же синонимический ряд: *божая кароўка* (во 2 знач.) — *вады не замуціць* — *мухі не пакрыўдзіць* — *цішэй вады <i>* ніжэй травы. Здесь же наблюдаем несколько аналогичных случаев:

1. *вецер у галаве <гуляе>* у каго — *гуляй-вецер* — *з ветрам* — *куды вецер дзьме* — *падбіты ветрам* (во 2 знач.) — *узвей-вецер* — *як у полі вецер*;

2. *мех з саломай* — *без галавы* — *без клёпкі ў галаве* — *без цара ў галаве* — *галава <i>* два *вухі* — *галава садовая* — *галава яловая* — *дубовая галава* — *конь божы* — *курыная галава* — *куст альховы* — *медны лоб* — *пень асінавы* — *пустая галава*;

3. *светлая галава* — *з галавой* (в 1 знач.) — *з царом у галаве* (в 1 знач.) — *у цемя не біты* и др.

В первом ряду субстантивных фразеологизмов два: *гуляй-вецер* и *узвей-вецер*; остальные — адъективные; во втором — почти все фразеологизмы субстантивные, кроме *без галавы* и *без клёпкі ў галаве*, которые относятся к адъективным.

Третий ряд рассмотрим более подробно. Выражение *светлая галава* — субстантивное. Оно обозначает «очень умный человек», стержневой компонент *галава* соотносится с существительным. Фразеологизм способен употребляться в роли разных членов предложения. Приведем пример на употребление его в роли подлежащего (типичная синтаксическая функция субстантивных фразеологизмов): Там [у Пецярбургу] ёсць *светлыя галовы* і шчырыя *народалюбцы*, якія душой хварэюць за свой абяздолены народ (А. Якімовіч. Кастусь Каліноўскі). Здесь *светлыя галовы* и *народалюбцы* — однородные члены. Если же заменить *светлыя галовы* на *з галавой*, *з царом у галаве* либо *ў цемя не біты*, синтаксические отношения сразу изменятся следующим образом:

как однородные атрибутивные члены предложения станут восприниматься слово *шчырыя* и вышеназванные фразеологизмы. Эти фразеологические единицы являются адъективными. Они обозначают «очень умный, смекалистый» и «очень смекалистый, умный, догадливый» соответственно и употребляются в роли определения либо сказуемого: Што казаць, з *галавой* хлопец, дзялок-чалавек... (М. Лынькоў. Світка); Старшыня чалавек бывалы, з *царом*, як кажуць, у *галаве* (В. Карамзаў. Я любіў яго...); О гэтак! О! Я ў *цемя не біт* (В. Дунін-Марцінкевіч. Ідылія). К тому же в фразеологизме *ў цемя не біты* стержневым является компонент атрибутивного характера.

Говоря о субстантивных фразеологизмах белорусского языка, отметим, что в ФСБМ даны 69 синонимических единиц этих рядов, а всего в синонимических отношения вступают около 40 % субстантивных фразеологических единиц.

Делая вывод, напомним, что с учетом отличий в смысловой и стилистической структуре фразеологические синонимы, как и лексические, подразделяются на абсолютные, семантические, стилистические и семантико-стилистические. Абсолютные синонимы имеют тождественную смысловую и стилистическую характеристику. Семантические синонимы имеют нетождественные, но очень близкие значения, отличаются небольшими смысловыми оттенками. Фразеологические синонимы с одинаковой семантикой, но разные по функционально-стилистической принадлежности и экспрессивно-оценочной окраске, относятся к стилистическим синонимам. Есть единицы, сочетающие в себе отличность семантических и стилистических оттенков. Это семантико-стилистические синонимы. Помимо этого, даже при смысловой и стилистической тождественности (как и при отсутствии ее) синонимы могут отличаться по другим параметрам: внутренняя форма, структура (одноструктурные, подобноструктурные и разноструктурные фразеологизмы), грамматическая характеристика (фразеологические единицы могут иметь разную синтаксическую сочетаемость, синтаксические функции, морфологическую характеристику и под.). Причем в рамках синонимических рядов, которые содержат более 2 единиц, могут объединяться синонимы разных видов. Однако при всех возможных отличиях фразеологизмов-синонимов по вышеуказанным параметрам неизменной остается категориальная принадлежность членов синонимического ряда.

Список литературы:

1. Жуков В.П., Сидоренко М.И., Шкляров В.Т. Словарь фразеологических синонимов русского языка. — М.: Рус. яз., 1987. — 448 с.
2. Лепешаў І.Я. Фразеалогія сучаснай беларускай мовы: вучэб. дап. Для студэнтаў філал. фак-таў ВНУ / І.Я. Лепешаў. — Мн: Вышэйш. шк., 1998. — 271 с.
3. Лепешаў І.Я. Фразеалагічны слоўнік беларускай мовы: у 2 т. / І.Я. Лепешаў — Мн: БелЭн, 1993. Т. 1—2.
4. Янкоўскі Ф. Роднае слова. — Мн: Вышэйш. шк., 1972. — 448 с.

1.3. ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

ЗАКОНОМЕРНОСТИ ЭВОЛЮЦИИ ЗНАЧЕНИЙ НЕМЕЦКИХ ПОЭТИЗМОВ

Афтайкина Светлана Дмитриевна

канд. филол. наук,

доцент Мордовского государственного университета,

г. Саранск

E-mail: sunaikina@yandex.ru

В процессе развития и функционирования языка претерпевают эволюционные изменения как словарный состав в целом, так и его отдельные лексические единицы. Развитие и совершенствование лексики в целом определяется противоречием между возможностями языка в каждую историческую эпоху и растущим стремлением людей выражать свои мысли и чувства адекватнее, стилистически разнообразнее и логически точнее. Совершенствование лексики не сводится к ее количественному увеличению. Одним из важнейших путей развития словарного состава языка является изменение значения слов. Обновление лексики происходит не только как явное включение в вокабуляр новых единиц. Поскольку слово находится в постоянном функционировании, в его семантической структуре могут намечаться или совершаться сдвиги, ведущие к более или менее значительным изменениям, инновациям.

Изменение стилистической окраски слов является одной из причин того, что состав поэтической лексики на разных этапах развития языка различен. Сравнивая данные словаря немецкого языка И. Кампе, изданного в начале XIX века, и данные словарей современного немецкого языка под редакцией Г. Дроздовского и Г. Варига, изданных в конце XX века, рассмотрим изменение стилистической окраски слов в течение двух столетий.

Как показывает анализ, значительная часть поэтических в современном немецком языке слов были отмечены как поэтические и в словаре И. Кампе. К числу таких поэтизмов относятся:

1. существительные: das Antlitz, das Eiland, der Erdenlauf, das Erdenrund, der Erdenschoß, der Edensohn, das Erdenwallen, der Erdenwurm, das Gemach, das Gestade, das Gewand, das Gezelt, der Götterfunken, die Himmelsbahn, der Himmelsbogen, die Himmelsfeste, das

Himmelslicht, die Himmelsmacht, die Himmelspforte, das Himmelszelt, die Jugendblüte, das Laubdach, der Lenz, der Odem, das Sternenaue, die Windsbraut, die Zähre;

2. прилагательные: dämmerhell, erdgeboren, liebestrunken, mondbeschienen, rosenfingerig, ruhmbeKränzt, ruhmgekrönt, wonnetrunken, wonnevoll;

3. глаголы: dahinfahren, dahinfliegen, dahingehen, dahinscheiden, durchatmen, durchglühen, durchrauschen. erblassen, erbleichen, erglimmen, genesen, umglänzen;

4. наречия: danieden, himmelan, himmelauf.

Некоторые слова в начале XIX века являлись стилистически нейтральными словами, лишь в более поздний период развития языка они стали восприниматься как поэтические: der Busen, die buhlen, der Demant, demanten, das Erdenglück, das Erdenleben, der Erdenkloß, sich gatten, die Himmelsbläue, die Himmelsbraut, das Himmelsgewölbe, der Lobgesang, lobsingem, lobpreisen, der Mondenglanz, der Mondenschein, das Mondeslicht, morgem, die Nachtstille, der Nebelschleier, die Rosenzeit, die Scheehaube, der Sonnenglanz, sonnenhell, umfächeln, umstrahlen, vorzeiten, verwehen.

Незначительная часть слов утратила стилистическую окраску поэтического слова, испытав на себе противоположный характер развития от поэтического к стилистически нейтральному: dahingleiten, dahinhaben, die Sternbahn. Эти слова, зафиксированные в словаре И. Кампе как поэтические, признаются авторами современных словарей немецкого языка под редакцией Г. Дроздовского и Г. Варига как стилистически нейтральные слова.

Некоторые поэтические слова к концу XX века приобрели к тому же статус устаревшей лексической единицы и сопровождаются в словаре Г. Дроздовского двумя стилистическими пометами — *dichter*. и *veraltet*: das Gezelt, vergülden, allebendig, zernichten, lenzlich и др.

Поэтические в начале XIX века слова die Maid, gülden в конце XX века могут выступать в некоторых позициях как экспрессивные лексические единицы с иронической, эмоциональной оценкой. В словаре Г. Дроздовского эти поэтизмы помимо стилистической пометы *dichter*. имеют при себе также помету *ironisch*.

Изменения, происходящие в значении поэтических слов, могут наблюдаться не только на уровне стилистического микрокомпонента. «Изменение семантики слова — яркое проявление накопительно-информационной, когнитивной функции слова» [1, с. 116]. Семантическая структура поэтизмов нередко подвергается расширению

значения за счет появления новых значений слова. Так, например, в словаре И. Кампе зафиксировано одно значение поэтического слова *erbleichen*: *bleich werden, die Farbe verlieren*.

Словарь Г. Дроздовского указывает на более расширенную семантическую структуру этого слова, состоящую из двух лексико-семантических вариантов. При этом поэтическим и, одновременно, устаревшим согласно данным словаря современного немецкого языка является лишь второе значение лексемы; первый же лексико-семантический вариант является возвышенным:

erbleichen:

1. a) (geh.) *bleich, blaß werden, erblassen*;
b) *heller, fahl werden, an Farbe verlieren*;
2. (dichter., veraltet) *sterben*.

Сужение значения слов представляет собой процесс, противоположный расширению значения. В ряде случаев сужение значения связано с утратой лексико-семантического варианта многозначного поэтического слова. Два лексико-семантических варианта включал в свою семантическую структуру согласно словарю И. Кампе поэтизм *der Himmelsbogen*:

1. *der farbige Bogen in der Luft*;
2. *der Himmel selbst, der die Erde umgebende Raum*.

Словарь современного немецкого языка Г. Дроздовского отмечает лишь одно значение этого поэтизма:

Himmelsbogen, der (dichter): Himmelsgewölbe.

Аналогичный путь развития прошли поэтические слова *der Erdenwurm*, *das Sternenzelt*, основные значения которых в словаре И. Кампе отмечены следующим образом:

der Erdenwurm: ein Wurm der Erde, auf der Erde.

das Sternenzelt: ein mit Sternen geschmücktes Zelt.

Кроме того, уже в начале XVIII века эти поэтизмы обладали и переносными значениями:

der Erdenwurm: uneigentlich, der Mensch.

das Sternenzelt: uneigentlich, der Sternenhimmel, als ein über die Erde ausgespanntes Zelt betrachtet.

Возникшие в результате метафоризации переносные значения вышеназванных поэтизмов с течением времени заняли позицию основного значения, о чем наглядно свидетельствует словарь Г. Дроздовского:

Erdenwurm, der (dichter.): Mensch als vergänglicher, unbedeutender Teil der Natur.

Sternenzelt, das (dichter.): Sternenhimmel.

В словаре современного немецкого языка Г. Дроздовского значение поэтизма *der Sonnenglanz* дифференцируется как *helles Sonnenlicht*. В начале XIX века согласно данным словаря И. Кампе это слово обладало кроме того еще и диалектным лексико-семантическим вариантом:

der Sonnenglanz:

1. *der Glanz, der helle Schein der Sonne*;
2. (landsch.) *diejenige Schwäche der Augen, das man ein Stechen darin empfindet, wenn man in die Sonne sieht*.

Шире по своей смысловой структуре было раньше поэтическое слово *das Gewand*, которое в начале XIX века означало *überhaupt jedes Kleidungsstück bestimmter Gewebe aus Wolle, Lein und Seide*. Und in engerer Bedeutung *ein wollenes Gewebe, Tuch*. In noch engerer Bedeutung, *die Kleidung, Bekleidung*. Ein *Morgengewand, Nachtgewand*. В современном немецком языке слово *das Gewand* является поэтическим и имеет значение *Kleid, Festkleid* (словарь Г. Варига).

Возникшее в начале XIX века слово *umgolden* употребляется в значении *mit Golde umgeben, vergolden*, о чем свидетельствует словарь И. Кампе. Позднее данная лексема приобрела стилистическое значение поэтического слова, сузив сферу своего употребления, при этом ее лексическое значение частично трансформировалось. В словаре Г. Дроздовского значение этого поэтизма разъясняется следующим образом:

umgolden (dichter.): in goldenen Schein hüllen: Die Sonne umgoldete, die Luft umblaute die schlummernde Hespera.

Таким образом, поэтическая лексика немецкого языка в течение двух последних столетий проявляет относительную стабильность. Большая часть состава поэтической лексики была сформирована уже к началу XIX века и зафиксирована в словаре И. Кампе с соответствующей стилистической пометой. В процессе развития языка состав поэтической лексики пополнялся новыми поэтизмами, которые в начале XIX века являлись стилистически нейтральными словами, и лишь в более поздний период они стали восприниматься как поэтические. Изменение семантики поэтического слова происходит либо в результате расширения, либо сужения значения, либо при приобретении словом переносных и образных значений.

Список литературы:

1. Лапшина М.Н. Семантическая эволюция английского языка: Изучение лексики в когнитивном аспекте. — СПб.: Изд-во С. Петерб. ун-та, 1998. — 160 с.
2. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. / Hrsg. von G. Drosdowski. In 8 Bd. — Dudenverlag, Mannheim — Wien — Zürich, 1993.
3. Deutsches Wörterbuch / Hrsg. Von G. Wahrig. — Bertelsmann Lexikon Verlag, Gütersloh, 1997.
4. Campe J. Wörterbuch der deutschen Sprache. In 5 Bd. — Braunschweig. Schulbuchhandlung, 1807—1811.

НОМИНАТИВНОЕ ПОЛЕ КОНЦЕПТА ВНЕШНОСТЬ

Валюкевич Татьяна Викторовна

*соискатель Харьковского гуманитарного университета
«Народная украинская академия»,
г. Харьков, Украина*

E-mail: valyukevych@gmail.com

Объектом исследования является номинативное поле концепта ВНЕШНОСТЬ, а предметом — значения составляющих его лексем.

Целью исследования является установление и описание языковых средств, составляющих ядро номинативного поля концепта ВНЕШНОСТЬ.

Концепт, как совокупность находящихся в сознании представлений о предметах или явлениях, выражается языковыми и неязыковыми средствами, которые прямо или косвенно отражают его содержание. Однако, с точки зрения лингвистики, интерес представляют явления, объективированные с помощью языковых единиц [1; 2]. Как отмечает М.В. Пименова, «полное описание того или иного концепта, значимого для определенной культуры, возможно только при исследовании наиболее полного набора средств его представления» [5, с. 12].

Совокупность языковых средств, репрезентирующих концепт, определяется как его номинативное поле [6], важной характеристикой которого, по мнению В.И. Карасика, является номинативная плотность, под которой понимается «детализация обозначаемого

фрагмента реальности, множественное вариативное обозначение и сложные смысловые оттенки обозначаемого» [2, с. 111].

Построение номинативного поля концепта ВНЕШНОСТЬ представляет собой установление и описание совокупности языковых средств, номинирующих данный концепт и его отдельные признаки.

Первый этап предполагает выявление ключевого слова и его синонимов. Ключевое слово (имя концепта) это определяемая исследователем лексическая единица, которая представляет собой наиболее употребительное наименование, в более полном объеме называет изучаемый концепт [6].

На основании лексикографических источников [8; 9; 10] были выявлены следующие лексические единицы, вербализующие концепт ВНЕШНОСТЬ в английском языке — *air, appearance, attitude, aspect, bearing, carriage, cast, complexion, countenance, dress, expression, exterior, form, features, figure, frame, garb, guise, look, manner, mien, presence, physique, semblance, visage*.

Данные лексемы образуют синонимический ряд с доминантой — лексемой *appearance*, словом, семантически наиболее простым, стилистически нейтральным и синтагматически наименее закрепленным [4, с. 447].

Лексикографические источники выделяют следующие значения лексемы *appearance*:

1. The act or an instance of coming into sight.
2. the way someone/ something looks to other people; external show, outward look or aspect; the state, condition, manner, or style in which a person or object appears; outward or visible aspect of a person or thing
3. the act, action, process or fact of appearing, as to the eye or mind or before the public; arrival
4. superficial aspect; pretence; outward seeming; semblance; (pl.) outward and often deceptive indication or look;
5. the presentation of oneself in court; the coming into court of either party to a suit or action
6. Something that appears; a phenomenon;
7. Mental representation [8; 9; 10].

Таким образом, лексема *appearance* является многозначной. Все значения лексемы имеют общий компонент «зрительно воспринимаемый образ». Однако, следует отметить, что лексема *appearance* не описывает все признаки исследуемого концепта, а репрезентирует только его некоторые характеристики. Семантическая структура концепта уточняется, дополняется, расширяется значениями синонимов ключевого слова [7]. Как отмечает В.И. Карасик, в памяти людей

хранятся некие целостные образы предметов или явлений, а не их дифференциальные признаки. Эти целостные образы анализируются, в результате чего выделяются их различные характеристики или семантические признаки [3].

Семантическое описание номинативного поля концепта ВНЕШНОСТЬ заключается в представлении значений входящих в него лексем.

В результате анализа лексикографических источников была выделена родовая интегрирующая сема — «внешний вид», входящая в состав значений десяти лексем — *appearance, aspect, air, exterior, form, guise, look, mien, presence, semblance*. Данные лексемы являются понятийными (идеографическими) синонимами, общими по своей семантике и называют целостный внешний вид, выделяемый в качестве основного фактора при зрительном восприятии человека.

Указанные лексемы, уточняя общее значение («внешний вид»), характеризуют разные его аспекты. Так, лексема *appearance* употребляется для объективации целостного внешнего вида, который впоследствии детализируется, например:

Hazlitt carefully observed the visitor's appearance — the broad, high forehead, the projecting eyebrows, and the dark, rolling eyes /BNC/

Лексема *aspect* означает внешний вид в определенное время или определенных обстоятельствах, часто выражает эмоциональное отношение [11], например:

These two old people presented at this moment precisely the aspect of a drooping plant to which a little water has given fresh life after long dryness

/J. Austen, Emma/

Лексема *air* означает внешний вид человека, отличающий его от других, выражающий определенную личную характеристику [8], например:

She began to sew, sometimes pausing and looking round, or with the air of a privileged person /T. Hardy, Far from the Madding Crowd/

Общий, не детализируемый внешний вид человека объективируется лексемой *exterior*, например:

He looked more than ever like a prosperous bagman. It is hard that a man's exterior should tally so little sometimes with his soul

/S. Maugham. The Moon and Sixpence/

Внешнее очертание, целостный внешний вид выражает лексема *form*, например:

Such, in outward form and garb, was Clemency Newcome
/Ch. Dickens. The Battle of Life/

Лексема *guise* означает обманчивый внешний вид [11], например:
In his guise of a French gentleman of leisure, Werper found little difficulty in deceiving his host /Tarzan and the Jewels of Opar/

Лексема *look / looks* означает внешние физические характеристики человека [11], например:

My dear little creature, do not stay at Portsmouth to lose your pretty looks. Those sea-breezes are the ruin of beauty and health /J. Austen, Emma/

Внешний вид как отражение характера, чувств, манеры поведения, объективируется лексемой *mien*, например:

His manners in private were even more mild and attractive than in public, for there was a certain dignity in his mien during his /M. Shelley, Frankenstein/

Производящая впечатление внешность представлена лексемой *presence*, например:

Richard was not a big man but his presence was overwhelming
[/http://oxforddictionaries.com/definition/english/presence/](http://oxforddictionaries.com/definition/english/presence/)

Лексема *semblance* называет внешний вид, внешнюю форму, не имеющую внутреннего содержания, создаваемое внешнее впечатление, видимость [11], например:

He rose with some semblance of dignity /R. Sabatiny, Mistress Wilding/

Восемь из указанных десяти лексем, кроме интегральной семы «внешний вид», имеют в составе своего значения дифференциальные семы, уточняющие родовое понятие и называющие различия лексем, соотносящихся друг с другом на основании интегрально-дифференциальных признаков в своих значениях.

Наибольшее количество сем в составе своего значения имеет лексема *appearance*:

«физическое состояние» (*the state in which one appears*)

The crew were observed to have a very healthy-like appearance
/L. Stevenson, Records of a Family of Engineers/

«манера» (*manner or style in which a person or object appears*)

I will say, then, that we have seen him two or three times, and that my friends here are very much struck with his gentlemanlike appearance
/J. Austen, Emma/

«видимость» (*semblance; outward and often deceptive look*)

With difficulty however could she prevent her from following him herself; and to persuade her to check her agitation, to wait, at least, with the appearance of composure /J. Austen, Emma/

«признак» (*outward indication fitted to make a particular impression or to determine the judgment as to the character of a person or thing*)

You will wish to hear my opinion of Maria's degree of comfort as a wife. There is no appearance of unhappiness. /J. Austen, Emma/

«внешнее впечатление» (*outward impression by which a person or thing is assessed*).

Miss Fairfax is naturally so pale, as almost always to give the appearance of ill health /J. Austen, Emma/

Остальные семь лексем имеют свои дифференциальные семы, иногда являющиеся общими для нескольких лексем. Например, лексемы *aspect*, *look* и *mien* имеют общую дифференциальную сему «выражение лица»:

... a visit from their brother, who came with a most serious aspect to talk over the dreadful affair /J. Austen, Sense and Sensibility/

So now Rinkitink, with a serious look on his fat, red face, took off his purple robe and rolled up the sleeves of his tunic and tried again

/L. Frank Baum, Rinkitink in Oz/

These internal emotions of jealousy and rage wrought a change on the man's mien, visible to all who saw him /W. Scott, The Heart of Mid-Lothian/

Лексемы *mien* и *air* — дифференциальную сему «манера»:

Mr. Darcy soon drew the attention of the room by his fine, tall person, handsome features, noble mien /J. Austen, Pride and Prejudice/

There was Miss Rosamund Hunt with her native air of being dressed for some party that never came off /G.R. Chesterton, Manalive/

Дифференциальная сема «подобие» актуализирована в лексеме *semblance*.

Clothes were the emblems of that hypocrisy for which civilization stood — a pretense that the wearers were ashamed of what the clothes covered, of the human form made in the semblance of God

/E.R. Burroughs, Tarzan the Untamed/

Дифференциальные семы «физическое состояние» и «фигура» имеет лексема *form*:

Then he would give me little happy glances, so that I might notice in how much better form the patient was /S. Maugham, The Moon and Sixpence/

Marianne was still handsomer. Her form, though not so correct as her sister's, in having the advantage of height, was more striking

/J. Austen, Sense and Sensibility/

Общую с лексемой *appearance* дифференциальную сему «видимость» имеет лексема *semblance*

*I have subdued him entirely by sentiment and serious conversation, and made him, I may venture to say, at least half in love with me, without the semblance of the most commonplace flirtation /J. Austen, *Sense and Sensibility*/*

Дифференциальная сема 'одежда' выявлена в составе значения лексемы *guise*

She had never worn a more becoming guise /R.L. Stevenson, *The Wrecker*/

Таким образом, лексемы *appearance, aspect, air, exterior, form, guise, look, mien, presence, semblance*, имея в своем составе общую, интегральную сему «внешний вид», составляют ядро номинативного поля концепта ВНЕШНОСТЬ.

Описание периферии номинативного поля концепта ВНЕШНОСТЬ выходит за рамки данной статьи и является перспективой дальнейшего исследования.

Список литературы:

1. Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика: курс лекций по английской филологии. Тамбов: Изд-во Тамб. ун-та, 2001. — 123 с.
2. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2004. — 477 с.
3. Карасик В.И. Язык социального статуса. М.: Ин-т языкознания РАН; Волгогр. гос. пед. ин-т, 1992. — 330 с.
4. Новиков Л.А. Синонимы // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990.
5. Пименова М.В. Душа и дух: особенности концептуализации: монография. — Кемерово: ИПК «Графика», 2004. — 386 с. (Серия «Концептуальные исследования». Выпуск. 3).
6. Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. — М.: АСТ, Восток-Запад, 2007. — 315 с. (Серия. Лингвистика и межкультурная коммуникация).
7. Розенталь Д.Э., Голуб И.Б., Теленкова М.А. Современный русский язык: Айрис-Пресс 2008. — 448 с.
8. Merriam-Webster Online Dictionary [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: <http://www.merriam-webster.com/>.
9. The Longman Dictionary of Contemporary English [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: <http://www.ldoceonline.com>.
10. Cambridge Dictionary Online [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: <http://www.dictionary.cambridge.org>.
11. Your dictionary [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: <http://thesaurus.yourdictionary.com>.

**ОККАЗИОНАЛЬНОЕ СЛОВО
И СПОСОБЫ ОККАЗИОНАЛЬНОГО
СЛОВООБРАЗОВАНИЯ
НА ПРИМЕРЕ РОМАНА ДЖ.К. РОУЛИНГ
«ГАРРИ ПОТТЕР И ДАРЫ СМЕРТИ»**

Кузнецова Анастасия Александровна

*магистрант кафедры иностранных языков и культур Казанского
(Приволжского) федерального университета, г. Казань*

E-mail: an.kuznetsova91@yandex.ru

Смирнова Елена Александровна

*канд. филол. наук, доцент кафедры контрастивной лингвистики
и лингводидактики Казанского (Приволжского)*

Федерального Университета, г. Казань

E-mail: selena929@rambler.ru

Несмотря на то, что авторские новообразования всегда привлекали внимание исследователей, активное исследование окказиональности начало развиваться относительно недавно. Материалом для исследований чаще всего служат литературные произведения, так как индивидуально-авторское словообразование является яркой особенностью, прежде всего, художественной речи.

Целью данного исследования является изучение проблем окказионального словообразования в современной английской прозе. Были поставлены следующие задачи: изучение имеющегося теоретического материала по теме, определение понятия «окказионализм», его отличительных черт и особенностей, осуществление сплошной выборки окказиональных слов из литературного произведения. Методологической базой для исследования послужили научные работы таких исследователей как Г. Пауль, Н. Бабенко, Е. Земская, Э. Ханпира и многих других.

Ознакомившись с научными работами по данной теме, было выявлено, что в современной лингвистике существует множество взглядов на сущность явления окказиональности. Впервые данный термин был употреблен в работе Г. Пауля «Принципы истории языка», где он говорил о том, что в узальном плане слово многозначно, а в окказиональном — всегда однозначно, при этом оно всегда богаче узального по содержанию и уже его по объему [3, с. 93—139].

Э. Ханпира в своем труде «Окказиональные элементы в современной речи» характеризует окказиональность как «известную

степень незаданности речевого факта системой языка, что создает определенную степень неожиданности такого факта для языковой системы» [5, с. 245—317].

Среди признаков, отличающих окказиональное слово от узуального, Л.П. Терентьева называет следующие:

1. Незафиксированность в словаре.
2. Нарушение норм употребления.
3. Асистемность значения.
4. Невоспроизводимость в «готовом виде» в акте коммуникации (то есть принадлежность к определенному автору).
5. Ощутимая новизна восприятия слова.
6. Необычность употребления.
7. Наличие переноса значения.
8. Обязательная экспрессивность значения.
9. Большая зависимость от контекста, непредсказуемость в контексте.
10. Графическое выделение на письме с помощью кавычек [4, с. 92].

Однако некоторые признаки не могут быть присущи исключительно окказионализмам. Так, например, недавние заимствования и неологизмы тоже могут быть не зафиксированы в словарях.

Необходимо отметить, что значение и окказиональный смысл слов могут быть правильно истолкованы лишь в контексте, в котором они были употреблены. Однако создавать их может любой носитель языка, при этом возможна одновременность и многократность действия, независимо друг от друга.

Изучение создания авторских окказионализмов весьма увлекательный процесс, где новое слово раскладывается на компоненты, и каждый компонент, в свою очередь, изменяет значение, «трансформируя» его в окказиональное.

Как уже было сказано выше, окказионализмы — это те слова, которые отсутствуют в языковом узусе, но создаются в определенных целях, чаще всего художественных, по законам словообразования или же нарушая их.

Рассмотрим окказионализмы Дж.К. Роулинг в книге «Гарри Поттер и Дары Смерти» с точки зрения стандартных способов словообразования:

Аффиксация. В английском языке, как и в русском, широко используется аффиксация — образование новых слов от основ существующих слов при помощи суффиксов и префиксов. Знание значений суффиксов и префиксов помогает определить значение

незнакомых слов, образованных при их помощи от знакомых слов. Необходимо отметить, что при окказиональном словообразовании совершенно необязательно использовать суффиксы английского языка. Достаточно часто встречаются примеры слов, образованных с помощью грамматик других языков.

Примерами данного типа окказионализмов могут быть имена собственные, такие как: Pius *Thickness*, где фамилия *Thickness* была образована путем прибавления суффикса *-ness* к основе 4:23 *thick*, *Scabior*, где к основе *scabby* добавлен суффикс *-o*. Большое количество заклинаний было образовано, используя данный метод: *Apparation* — образовано путем присоединения к латинской основе *appareo* — появляться был добавлен английский суффикс *-tion*, *Muffiato* — к основе *muffle* добавлен суффикс *-iato*, *Petrificus Totalus* — в первой части окказионализма к слову *petrify* был добавлен латинский суффикс *-us*, во второй части к слову *total* также добавлен суффикс латинского происхождения *-us*, *Obliviate* — к английской основе *oblivion* был прибавлен суффикс *-ate*, однако, в данном случае, основой так же может служить латинское слово *oblivio* — забвение. Также слово *to de-gnome* (a garden) было образовано путем прибавления к основе *gnome* префикса *de-*, тем самым, образуя значение «избавиться от гномов», *Deluminator* — к латинской основе *lumen* добавлены префикс *de-* и суффикс *-ator*.

Сложение. Сложение — это способ словообразования путем соединения двух (или более) слов в одно, которое пишется слитно, или через дефис.

Примерами могут служить такие окказионализмы, как: *Voldemort*, где в единое целое соединена французская фраза *vol de mort* (полет смерти), *Xenophilus Lovegood* — в имени соединены греческие основы *xenos* — странный и *phile* — любовь, но также здесь использован метод аффиксации и добавлен суффикс латинского происхождения — *us*, что характеризует персонажа как человека, любящего странности, *Neville Longbottom* — здесь в единое соединены основы *long* и *bottom*, что означает, что человек не слишком смывленный, *Godric Gryffindor* — в данном окказионализме в единое соединены английское слово *griffin* и французское *d'ore* — золото, *Expelliarmus* — здесь соединены английские основы *expel* и *arm* с добавлением латинского суффикса —*us*, *Merpeople* — слово состоит из двух основ: французской *mer* — море и английской — *people*.

Составные слова. Чаще всего, данные окказионализмы создаются при помощи существительных, первое из которых

приобретает значение прилагательного. Зачастую, слова, составляющие новообразования данного типа, пишутся через дефис.

Например, *Crumple–Horned Snorkack* — первая часть окказионализма образована путем составления слов *crumple* и *horned*, а вторая — *snorkack* — путем сложения *snore* и *crack*, окказионализм *Skele–Gro* составлен из основ *skeleton* и *grow* с усеченной последней буквой, *Alastor "Mad–Eye" Moody* — здесь прозвище "*Mad–Eye*" также может быть рассмотрено в качестве составного окказионального слова.

Кроме стандартных способов словообразования, авторы также используют нестандартные. Ниже представлены некоторые из приемов нестандартного словообразования.

Контаминация. Суть данного приема состоит в том, что при соединении двух узуальных основ рождается окказионализм. При «слиянии» часть одного слова не входит в окказионализм, но несет в себе фоновую информацию. Данное явление характерно для разговорной речи и является нарушением литературной нормы.

Можно привести следующие примеры, созданные Дж.К. Роулинг:

Dementor — в данном окказионализме, по всей видимости, соединены основы *dement* и *tormentor*, в результате чего мы получаем значение «мучитель, который сводит с ума», *Wizengamot* — в данном слове объединены слова *wizard* и *witenagemot* (совет старейшин при короле англо–саксов), что как окказионализм значит «совет старейших волшебников», *to be splinched* — окказионализм образован при соединении основ *split* и *inch*, приобретая значение «отделение части от чего-либо».

Кроме перечисленных способов образования окказионализмов, Дж.К. Роулинг также использовала способ **окказиональной аббревиации**: *O.W.L.* — что в развернутом виде представляет собой *Ordinary Wizarding Level*, а так же метод комплексной адъективации, например, *to give a stop–talking–now! sort of look*.

При изучении окказиональных слов и словосочетаний, созданных Дж.К. Роулинг, было выявлено, что наиболее часто встречающиеся способы образования окказионализмов в ее романе — аффиксация и сложение, в то время как контаминация и составные окказиональные слова встречаются довольно редко.

Необходимо учитывать, что окказиональные слова не имеют эквивалентов в других языках и для полного понимания слова необходимо вникнуть в его состав, разложить на компоненты.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что процесс создания окказионализмов является творческим и этот процесс

направлен не на подчинение правилам и нормам языка, а является испытанием его возможностей.

Список литературы:

1. Бабенко Н.Г. Окказиональное слово в художественном тексте. Структурно-семантический анализ: учеб. пособие. — Калининград: Калинингр. ун-т, 1997. — 84 с.
2. Земская Е.А. Словообразование как деятельность. — М., 2007. — 224 с.
3. Пауль Г. Принципы истории языка: учеб. пособие. — М.: Издательство иностранной литературы, 1960. — С. 93—139.
4. Терентьева Л.П. Семантика и прагматика лексических окказионализмов: автореф. дис. канд. филол. наук. — М., 1983. — С. 92.
5. Ханпира Э.И. Окказиональные элементы в современной речи // Стилистические исследования. — М.: Моск. гос. ун-т, 1972. — С. 245—317.
6. Rowling J.K. Harry Potter and the Deathly Hallows. — N.Y.: Arthur A. Levine Books, 2007. — 784 с.

ОСОБЕННОСТИ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ РЕФЛЕКСИИ В РОМАНЕ В. БУШЕРА «ПЕШЕЕ ПУТЕШЕСТВИЕ: БЕРЛИН — МОСКВА»

Русяева Мария Михайловна

*канд. филол. наук, доцент МГУ им. Н.П. Огарёва,
г. Саранск*

E-mail: marijaru@mail.ru

В современном обществе возрастает интерес к проблемам межкультурной коммуникации. Важную роль в осуществлении межкультурной коммуникации играет процесс рефлексии. Термин «рефлексия» пришел в филологию из социальной психологии, где он обозначал процесс зеркального взаимоотражения субъектами друг друга и самих себя в пространстве коммуникации и социального взаимодействия (интерактивные концепции) [3]. Применительно к лингвистике рефлексия может рассматриваться как фундаментальная структура языкового сознания, в самой природе которого заложено субъективное «прочтение» объективного мира [5, с. 199]. Рефлексия художественного текста подразумевает, что осваиваемый образ

представленной в тексте ситуации получает некоторые признаки уже освоенных субъектом ситуаций. При этом изменяется отношение субъекта к уже наличному опыту, к образам представленных в нем ситуаций [2]. Иными словами, согласно учению Г.И. Богина, рефлексия определяется как связка между опытом мышледействия реципиента (опыт мысли, опыт знаний, опыт мышления, опыт коммуникации, опыт практической деятельности, сложившийся к моменту обращения реципиента к тексту) и осваиваемыми текстовыми ситуациями [1, с. 17]. При чтении художественного текста, сопровождаемом рефлексией, происходит активизация всех возможных уровней восприятия человека и психических механизмов, их обслуживающих [4, с. 442]. Кроме того, выход на рефлексию позволяет охватить и эмоционально-оценочное отношение личности к миру, так как процесс рефлексии связан с осознанием и оценкой собственных эмоциональных реакций и состояний, указывающих на индивидуальное отношение к происходящему [6, с. 13]. Как известно, в любом тексте (как в художественном произведении, так и в обычном речевом высказывании) можно обнаружить языковые следы присутствия говорящего [8, с. 164]. Писатель экстраполирует в художественном тексте себя: свою авторскую позицию, ощущение времени и места, свое видение «другого», т.е. читателя. Таким образом, можно говорить о двусторонней рефлексии, поскольку в художественном тексте представлена и ситуация продуцента, диктующая оптимум средств пробуждения рефлексии, и субъективный характер порождения текста автором с учетом его представления о будущем читателе (реципиенте), здесь же имеет место и рефлексия субъекта над опытом смысло- и текстопостроения [9, с. 329].

При этом рефлексия может использоваться как стратегия сознательного освоения знаний о культуре инофона, отраженных в текстах этой культуры. С другой стороны существует обратный процесс, когда автор описывает чуждую для него культуру, включая в текст своё знание об «инофоне». Автор, продуцируя текст, будет отражать в нём своё видение чуждой для него культуры через призму индивидуального восприятия данной культуры, основываясь на своих знаниях. При этом характеристики даваемые автором чуждым культурным элементам зависят не только от объективных сведений и культурных реалий, но и от субъективных эмоциональных оценок, указывающих на индивидуальное отношение к ней, что в свою очередь, отражается на текстопостроительных моделях, используемых автором. Интерес представляет и сам механизм появления и функционирования в тексте элементов «инофона». Понятие инофон

включает в себя носителя иностранного языка и соответствующую языковую картину мира [7, с. 63]. Другими словами, если мы говорим о инофоне в тексте художественного произведения, то подразумеваем всякое упоминание иностранцев, а также иностранных реалий в нём.

В рамках данной статьи проанализирован роман Вольфганга Бушера «Пешее путешествие Берлин — Москва». Данный роман выбран для исследования не случайно. По жанровым характеристикам он представляет собой путевые заметки немецкого автора, совершившего пешее путешествие из Берлина в Москву. Исходя из высказывания о том, что «во всей неразберихе внешнего мира мы выхватываем то, что навязывает нам наша культура, и мы имеем очевидную тенденцию воспринимать эту информацию в форме стереотипов» [10, с. 81], можно предположить, что автор, описывая чуждую для него действительность исходил из своего мировосприятия, руководствовался стереотипными представлениями о России, которые были запечатлены в тексте и, несомненно, повлияли на текстопостроение. Таким образом, можно проследить, каким образом в тексте осуществляется межкультурная рефлексия.

Как видно уже из названия романа, речь в нём идёт о России. Текст изобилует стереотипными для иностранцев русскими реалиями, такими как: пельмени, золотые купола, колхоз, степь: *Oksana schlug vor, **Pelmeni** zu kochen. Aus der Ebene tauchten auf einer Anhöhe **die goldenen Kuppeln** von Wjasma auf, und wenn sie nicht mehr golden waren, so waren sie es gewiss einmal gewesen. Schwarze Wolken rasten heran und rissen die Schleusen wieder auf, nach einer Stunde Regen und Sturm erreichte ich den **Kolchos Kirow**. Dann lief ich durch **Steppenland**, alle halbe Stunde hatte irgendwer irgendwo ein schmales Kartoffelfeld herausgeschnitten, die krummen Furchen im Gras sahen aus wie Spuren allererster Besiedlung.*

Автор часто упоминает революцию и советское прошлое. Слово «революция» в тексте романа упоминается 14 раз, что свидетельствует об устоявшемся у автора стереотипе о России, как стране с коммунистическим прошлым, и революции, как о ключевом событии в её истории. В одном из монологов он представляет революцию следующим образом: *Ich bin die Revolution. Ich habe die harmlosen alten Dekogötter gestürzt und sie durch lebende Götter mit Fausten und Karabinern ersetzt, Arbeiter und Soldaten, die lächerlichen Heroen des altsprachlichen Gymnasiums habe ich aus der Stadt gejagt und an ihre Stelle den Heroismus des Sowjetalltags gestellt, ich habe die babyspeckigen Putten, sind sie nicht drollig, auf den Müllhaufen der Geschichte geworfen und weizenblonde Garbenträgerinnen geschaffen, weizenblond wie das*

Land, und positiv denkende Kolchosmilchmädchen, und in meine Parks und auf meine Plätze habe ich kolossale

Dichter gestellt. В данном примере автор использует приём противопоставлений: alte Dekogötter-Lebende Götter mit Fausten und Karabinern, Arbeiter und Soldaten — weizenblonde Garbenträgerin und Kolchosmädchen. Если в первом случае автор акцентирует внимание на насильственном характере революции и подмене ценностей, то другое противопоставление необычно для русского читателя, поскольку рабочий, колхозница, доярка и солдат — образы одного порядка и не могут быть противопоставлены, тем более, в контексте советского прошлого. Образ России как пшенично-белой страны — довольно характерная ассоциация для русской поэзии. Присутствие её в тексте немецкоязычного автора говорит о знании им русской художественной литературы.

В тексте романа много размышлений автора о России. Но все они несут в себе мрачную, негативную окраску. Одно из самых ярких таких умозаключений иллюстрирует следующий пример: Den ganzen Tag hatte ich einen einzigen Gedanken gehabt: bodenlos, alles bodenlos. Völlige Abwesenheit von Form und Schönheit. Und dass es unendlich viel mehr Kraft kostete als daheim, sich nicht gehen zu lassen. Nicht zu verkommen. Dass die Kräfte der Auflösung und des Verfalls ungeheuer stark seien. Ich liebe Russland. Ich hatte das gesagt, um etwas zu sagen, was dem Mädchen in dieser sterbenden Stadt gefiel, in der nachts Männer auf engen Balkonen standen, mit dem Rücken zu ihren Frauen, allein, rauchend, und in die Nacht hinaus sahen, ihren wirren Gedanken nach hingen. Es schnitt mir ins Herz, sie taten mir Leid, mir schien, eine einzige Umarmung hatte die Macht, sie zu erlösen. Ja ljublju Rossiju. Создают ощущение безысходности прилагательные bodenlos, unendlich, ungeheuer. Существительные Auflösung (разложение) und Verfall (распад) усиливают негативную смысловую нагрузку. Странно для русского читателя и то, что обыденная для России ситуация, когда мужчина выходит на балкон покурить, автором рассматривается в контексте безысходности и даже какого-то неуважения к своим жёнам. Это свидетельствует о наличии в тексте смысловых лагун межкультурного характера, которые можно было бы преодолеть, опираясь на межкультурную рефлексия.

Еще один яркий образ, передающий отношение Бюшера к России запечатлен в следующем примере: Der Krieg, der Krieg, der verdammte Krieg. Er war in Wjasma gewesen, er war noch da, und es war nicht der Krieg der Deutschen, der war lange her, mein Großvater war lange tot, es war der Krieg der Russen gegen sich selbst, und die Wut war eine tiefe,

protestantische Wut, und ein gutes, starkes Wort tauchte auf: Schrott. Ungeheure Mengen Schrott hatte das Kriegsregime hinterlassen. Hausschrott. Staatsschrott. Essundtrinkschrott. Autoschrott. Atomschrott. Stadtlandflussschrott. Benimmschrott. Kirchenschrott. Seelenschrott. Неоднократное употребление слова Krieg свидетельствует об устоявшейся у автора ассоциации России с войной, которую он хочет донести до читателя, используя приём повтора. Многочисленное использование «хорошего, старого» слова Schrott — отходы позволяет усилить и конкретизировать рамки разрухи, которую оставила после себя война: отходы в домах, в государстве, в питании, в автомобилях, атомные отходы, отходы на полях и в реках, отходы в поведении, в разрушенных церквях и в душах людей....

Мне кажется, что в таком негативном восприятии России, отражённом в тексте, виноваты не только неприглядные российские реалии, но и неспособность автора погрузиться в культурное пространство России. И причина этому наличие стереотипов в создаваемых им образах. Из вышесказанного следует, что недостаточность знания об инофоне ведёт к заблуждениям и стереотипности, отражающейся в тексте в виде использования типичных ассоциаций и появлении смысловых лакун для читателей, принадлежащих к отличной от автора культуре. Преодолеть недопонимание, вызванное межкультурными отличиями, может помочь разносторонняя рефлексия, когда автор не только описывает элементы чуждой для него культуры, исходя из своего опыта и мировосприятия, адресуя свой текст потенциальному читателю, но и включает в это описание концепты самих элементов, уже запечатленных в данной культуре. При этом реципиент должен обладать способностью найти такого рода концепты и правильно их интерпретировать. Только в этом случае процесс межкультурной рефлексии может считаться успешным.

Список литературы:

1. Богин Г.И. Герменевтический круг как техника понимания текста // Текст: структура и анализ: Сб. науч. тр. — М.: Наука, 1989. — С. 18—30.
2. Богин Г.И. Обретение способности понимать: Введение в филологическую герменевтику. — М.: Психология и Бизнес ОнЛайн, 2001. — 516 с. // [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://sbiblio.com/biblio/archive/bogin_obretenie.
3. Жеребило Т.В. Словарь лингвистических терминов. — Изд. 5-е, испр. И доп. — Назрань: Пилигрим, 2010 // [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: http://lingvistics_dictionary.academic.ru/3367/рефлексия.
4. Зырянова Т.В. Культура прочтения художественного текста: деятельность понимания. // Вестник ННГУ. — 2004. — № 1 (3) — С. 439—445 // [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <http://www.unn.ru/pages/issues/vestnik/51.pdf>.
5. Лютикова В.Д. Языковая личность: Идиолект и диалект: Дис. ... докт. фил. Наук. — Екатеринбург, 2000. — 316 с. // [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <http://www.dissercat.com/content/yazykovaya-lichnost-idiolekt-i-dialekt>.
6. Малькова Е.В. Формирование межкультурной компетенции в процессе работы над текстами для чтения: Автореф. дис. ... канд. пед. наук. — М., 2000. — 22 с.
7. Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь. — 3-е изд., перераб. — М.: Флинта: Наука, 2003. — 320 с.
8. Падучева Е.В. Говорящий как субъект речи и субъект сознания // Логический анализ языка. Культурные концепты. — М.: Наука, 1991. — С. 164—180.
9. Шульженко М.Ю. Концепция риторики художественного текста // Известия российского педагогического университета им. А.И. Герцена. — 2008. — № 69. — С. 327—329 // [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/kontseptsiya-ritoriki-hudozhestvennogo-teksta>.
10. Lippman W. Public Opinion — N.Y.: The Free Press, 1922. — 422 p.
11. Источник примеров: Büscher W. Berlin-Moskau. Eine Reise zu Fuss. 9. Auflage — Hamburg: Rowohlt, 2003. — 293 S.

1.4. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ КУРСИВА В РОМАНЕ ДЭНА БРАУНА «THE DA VINCI CODE»

Бентя Евгения Викторовна

*магистрант II курса обучения, Кокшетауский Государственный
Университет им. Ш. Уалиханова, г. Кокшетау
E-mail: yevgentya@gmail.com*

«The Da Vinci Code» Дэна Брауна одно из самых популярных книг начала XXI века. Роман, изданный в 2003 году, многие по праву считают лучшей книгой десятилетия. Стиль произведения — интеллектуальный детективный триллер, что, несомненно, обусловлено его сюжетом, научной обоснованность, особенностью лексического состава и непосредственно структурой текста.

Роман соответствует всем признакам современного произведения, созданного в мире, захваченном процессами глобализации. Значительное количество разнообразной информации, скорость повествования, обеспечиваемая характером предложений, которым в основном не свойственны сложные сочинительные и подчинительные связи, краткими абзацами и параграфами, частой сменой сцен и линий повествования. Последнее обеспечивает эффект параллельного участия читателя в различных ветвях повествования, которые в итоге приводят к единому концу, — контаминация голосов автора и персонажа, конвергенция речевых форм контекстно-вариативного членения. Произведение, вмещенное на 489 страницах, поделено на 105 глав, пролог и эпилог. «The Da Vinci code» является в первую очередь интеллектуальным произведением и едва ли оно бы стало самой читаемой книгой десятилетия, будь его структура более традиционной, содержащей, под стать роману, длинные сложно-подчиненные предложения и объемные размышления, заключенные в абзац длиной до полутора тысяч знаков.

Одной из несомненных особенностей романа Дэна Брауна является использование паралингвистических средств в тексте: разрядка, рисунки символов, шрифтовое варьирование. Из этих средств наиболее частотен курсив. Это паралингвистическое средство нередко используется в текстах различных жанров и стилей, обычно

оно несет дополнительную коннотацию, эмоциональную нагрузку и, несомненно, привлекает внимание адресата (читателя) [3].

Проведенный анализ текста «The Da Vinci Code» позволил выявить характер функций свойственных курсиву в рамках данного произведения.

Так невысказанные мысли (внутренняя речь) персонажей выделены у Брауна курсивом. К внутренней речи здесь мы также относим изображенную речь:

1. *There it is.*
2. *Misguided sheep*, Aringarosa thought, his heart going out to them.
3. *I have been on the defensive for too long.*
4. *Twenty million euro*, the bishop thought, now gazing out the plane's window. The sum was approximately the same number of U.S. dollars. *A pittance for something so powerful.*

Приведенные примеры представляют четыре случая употребления курсива:

1. внутренняя реакция;
2. внутренняя реакция в сопровождении авторских слов;
3. внутренняя речь;
4. внутренняя речь в сопровождении авторских слов или изображенная речь.

Посредством такого оформления текста, информация воспринимается легче, так как не затрачивается время на осмысление того, где заканчиваются слова героя и начинаются слова автора.

Использование малых вкраплений внутренней речи (внутренняя реакция) у Брауна служит для отображения моментальной эмотивной реакции персонажа на происходящие события, что, несомненно, соответствует представлениям традиционной лингвистики. Но, по В.А. Кухаренко, внутренняя реакция «пунктуационно оформляется скобками или тире из диалога или авторского повествования» [1], что у Брауна заменено на курсив.

1. The curator lay a moment, gasping for breath, taking stock. *I am still alive.* He crawled out from under the canvas and scanned the cavernous space for someplace to hide.
2. The curator recoiled. *The others?*

Сложнее дело обстоит со следующей функцией курсива — акцентированием:

1. "Your agent said Jacques Saunière *himself* did—"
2. "Mr. Langdon, can you at least *guess* what our murder victim might have wanted to discuss with you on the night he was killed? [...]"

3. [...] the visible security cameras sent a clear message to visitors:
We see you. Do not touch anything.

4. The group's popular website — *www.odan.org*—relayed frightening stories [...].

5. The security gate *separated* Saunière from his attacker.

Если первые два примера, являясь произнесенной речью, посредством курсива наделены эмоциональной нагрузкой и акцентирующей интонацией, то примерам (3), (4), (5) присущи несколько другие типы акцентуации. Так в примере (3) слова не были нигде написаны, тем более произнесены, но в них выражается впечатление (послание), посылаемое наличием камер в галерее и воспринимаемое посетителями. Можно это назвать подтекстом данной ситуации. Употребление (4) довольно интересное — выделение адреса в Интернете из общего текста, причем автору показалось недостаточно обозначение его с обеих сторон тире, и опять появляется курсив. А вот в примере (5) явный подтекст, так как *separated* здесь так же предстает как *saved, protected*, но автор наделяет ворота (*gate*) лишь свойствами неодушевленного предмета и в глаголе отражает его физические свойства и форму (плоская вертикальная прочная поверхность). Таким образом, акцентуация может быть представлена различными ситуациями, неся в себе эмоциональную нагрузку, интонирование и подтекст. Распознать истинную идею акцента, представленного курсивом, возможно лишь в рамках контекста данной ситуации и произведения.

Кроме перечисленных функций курсив также выступает как заместитель кавычек при включении в текст названий, надписей, отдельных слов и их перевода:

1. Picasso's masterpiece *Les Demoiselles d'Avignon* was a perfect anagram of *vile meaningless doodles*.

2. Langdon wondered what Sophie would find at the *Mona Lisa*... if anything

3. The embassy's night operator was reading *Time* magazine's International Edition when the sound of her phone interrupted.

4. Langdon considered offering an etymological sidebar about the word *hermaphrodite* and its ties to Hermes and Aphrodite, but something told him it would be lost on this crowd.

Следующей функцией курсива является представление текста (слов, словосочетаний, названий, прямой речи и проч.) на иностранном языке. В тексте романа преобладает французская речь, но также использованы и другие языки:

1. The curator's true identity, along with the identities of his three *sénéchaux*, was almost as sacred as the ancient secret they protected.

2. As a veteran of *la Guerre d'Algérie*, the curator had witnessed this horribly drawn-out death before.

3. "*Monsieur Langdon est arrivé. Deux minutes.*"

4. "*Hago la obra de Dios,*" Silas whispered.

5. The Priory of Sion believed that it was this obliteration of the sacred feminine in modern life that had caused what the Hopi Native Americans called *koyanisquatsi* — "life out of balance" [...].

Таким образом, на основе выборки случаев употребления курсива, число которых составило 1327, можно заключить, что применение курсива в романе Дэна Брауна «*The Da Vinci Code*» несет в себе пять функций:

1. выделение внутренней реакции;
2. акцентуация;
3. замещение кавычек;
4. представление французского языка;
5. представление других иностранных языков.

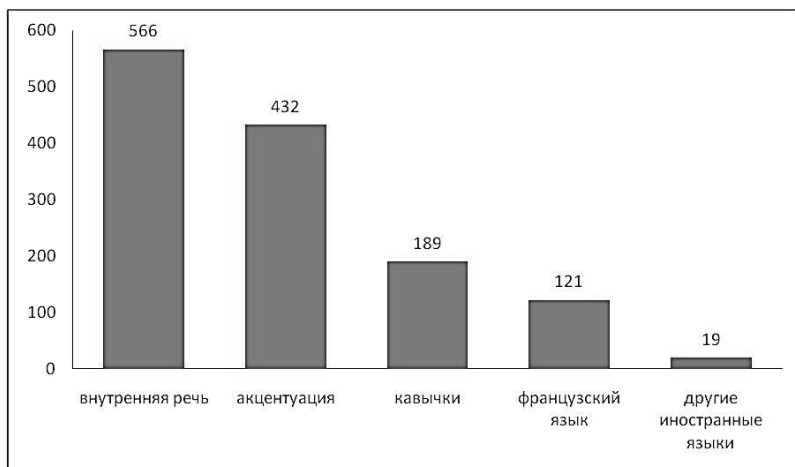


Рисунок 1. Числовое представление типов функциональности курсива в романе Д.Брауна «*The Da Vinci Code*»

Первая и третья функции курсива в свою очередь значительно облегчают восприятие и понимание текста романа читателями. В то время как вторая функция заставляет задуматься не только рядового читателя, но и лингвиста, о том, какой именно акцент

(подтекст) содержится в данном слове, фразе или предложении. Этот аспект романа может стать предметом дальнейших лингвистических исследований творчества Дэна Брауна.

Список литературы:

1. Кухаренко В.А. Интерпретация текста, 2-е изд., перераб., — М., 1988.
2. Колшанский Г.В. Паралингвистика — М., 2005.
3. Швецова М.Г. Паралингвистические средства в лингвистике текста // LingvoMaster. [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <http://www.lingvomaster.ru> (дата обращения: 25.09.2012).
4. Brown Dan The Da Vinci Code, New York, 2003.

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ НОВООБРАЗОВАНИЙ-СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫХ В РОМАНЕ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «В КРУГЕ ПЕРВОМ»

Корнейчук Снежана Николаевна

*преподаватель русского языка и литературы
Краснодарского президентского кадетского училища,
г. Краснодар
E-mail: votetoda@yandex.ru*

А.И. Солженицыну принадлежит в современной русской словесности особая заслуга: уже в первых своих публикациях он пролил на читателя, отойдя от канонов казенного тоталитарного языка, живой поток слов, которые воспринимались как индивидуально-авторские лексические новообразования (окказионализмы).

Однако в этом потоке не все слова можно считать прямым результатом словотворческой деятельности писателя. В предисловии к своему «Русскому словарю языкового расширения» А.И. Солженицын замечает, что «лучший способ обогащения языка — это восстановление накопленных, а потом утерянных богатств». Пояснением к этому замечанию служат признания самого писателя о внимательном изучении всех четырех томов словаря В.И. Даля «для своих литературных нужд и языковой гимнастики», о «выписках» слов и выражений «в форме, удобной для охвата, повторения и использования» [4, с. 3]. Не только в словаре, но и во всех произведе-

дениях Солженицына «подобраны слова, никак не заслуживающие преждевременной смерти, еще вполне гибкие, таящие в себе богатое движение — а между тем почти целиком заброшенные, существующие близко рядом с границей нашего изношенного узкого употребления» [4, с. 4].

Лингвистический анализ произведений А.И. Солженицына, имеющий своей целью выяснение специфики его словотворчества, неизбежно приводит исследователя к мысли о реальном авторстве конкретного *непривычного* слова или *необычной* формы слова: созданы ли они самим писателем или извлечены им из языкового запаса, забытого современными пользователями? Размышления об этом находим и у Т.Г. Винокур и не можем не согласиться с ее выводом: «Ни в одном конкретном случае мы не можем с уверенностью сказать, что перед нами слова, которые Солженицын «взял да и придумал». Больше того, вряд ли сам он решился бы точно определить границу между созданным и воспроизведенным, настолько, как правило, бывает близка ему и органична для него та речевая среда, которую он изображает и членом (а следовательно, в какой-то мере и творцом которой) он является» [1, с. 64—65]. Вот почему методика выборки лексического материала является многоступенчатой и использует интуитивный, лексикографический, сопоставительный и историко-словообразовательный подходы: слова, интуитивно воспринятые как окказиональные, сопоставляются с материалами толковых, этимологических, словообразовательных словарей и «Словарем живого великорусского языка» В.И. Даля [2, с. 4]. Кроме того, принимается во внимание фиксация слова в «Русском словаре языкового расширения», составленном А.И. Солженицыным.

Языковой материал, выбранный нами из текста романа «В круге первом» [5], позволяет выделить наиболее типичные модели и приемы образования окказиональных существительных, отметить специфику их словообразования и смыслообразования.

Префиксальные новообразования представлены относительно небольшим количеством примеров, причем наиболее распространенный прием — замена в узуальном слове приставки при сохранении его семантики: *погасший недокурок* [5, с. 75] при узуальном *окурок*, *удатливость* [5, с. 308] при узуальном *податливость* и т. д.

Суффиксальное образование окказиональных слов в романе более продуктивно, чем образование префиксальное. Наиболее представительной является группа окказиональных существительных, образованных от глагольных (реже именных) основ с помощью различных суффиксов:

-аниј(е)/ -аньј(е), -ениј(е): **снование** [5, с. 9], **думанье** о еде [5, с. 42], с лицом сосредоточенного **думанья** [5, с. 282], их любовь ясно виделась ему роковой, обреченной на **растоптание** [5, с. 184];

-к(а): **разграфка** на клетки [5, с. 25], **угадка** [5, с. 61], **пожимка** толстых губ [5, с. 221];

-ин(а): какую-то сентиментальную **обсосину** передавали по радио [5, с. 32], **прокатины** от шин [5, с. 227];

-ость: **неокрепость** юного сознания [5, с. 43], **неабсолютность** шифрации [5, с. 85], **перебросчивость** [5, с. 109], вот из таких **внезапностей** она была вся [5, с. 154], еще дальше ... в **мутности** поднимался ... парок паровоза [5, с. 201], все сердца привлекал его необидчивый нрав, **удатливость**, **быстрота** [5, с. 308] и др.

Многочисленны в романе отглагольные существительные, образованные безаффиксным способом, усиливающие экспрессивность повествования: **распах** комбинезона [5, с. 24], **волосы** его, с **распадом** на бока, **были густы** [5, с. 28], **гнаться** за обманчивым **поблеском** Золотой Звезды [5, с. 53], **огляд** вечности [5, с. 74], перед новым **швырком** в лагерьный провал [5, с. 74], оказывался в захвате, в **защеме** ... **сроков** [5, с. 147], **смык** дверей [5, с. 180], недоступен для **заруба** топором [5, с. 158], она не подавала ему руки на **перепрыг** [5, с. 275] и др.

Примеры существительных, образованных суффиксально-префиксальным способом, единичны: от долгого **неупражнения** ум стал бесполезен [4, с. 85], **отструек** бороды [5, с. 20], он сравнивал себя с этими кривляками, **попрыгунами** [5, с. 109], освежила **подкраску** бровей и ресниц [5, с. 328].

Использует А.И. Солженицын и прием семантической конденсации, когда заменяет развернутое узуальное наименование предмета одним словом. Этот прием широко используется в разговорной речи (**читальный зал** — **читалка**, **блок бесперебойного питания** — **бесперебойник**, **машина скорой медицинской помощи** — **скорая** и т. п.), поэтому существительные-конденсаты вполне закономерно появляются в тексте романа, особенно при передаче прямой речи его героев — ээков из «шарашки». Например: **настольник** [5, с. 24] «настольная лампа», **половняк** [5, с. 55] «половинки кирпичей» (**уцелевших кирпичей почти не оставалось, а только половняк**), **черняшка** [5, с. 300] «черный хлеб» (**Нам предлагают отдать остатки совести за двести грамм черняшки**) и др.

Приведенные выше примеры свидетельствуют, о том, что окказиональные существительные создаются А.И. Солженицыным, во-первых,

с использованием общих моделей словообразования (префиксация, суффиксация, конденсация и др.), во-вторых, на основе имеющихся в языке готовых словообразовательных элементов, однако писатель изменяет привычные комбинации этих элементов, расширяет их дистрибутивные возможности и, создавая необычное слово, повышает экспрессивность текста.

Суть статьи — систематизация индивидуально-авторских лексических образований (окказионализмов) прозы Солженицына. Объектом исследования являются окказионализмы романа А.И. Солженицына «В круге первом».

П.А. Николаев говорил о Солженицыне: «Его художественное, поэтическое мастерство поистине уникально. Например, то, что он «возродил» Даля, ввёл в свои произведения множество забытых слов..., Солженицын в языковых поисках... открыл много нового. Я думаю, что русская филология в целом, наша стилистика не вполне освоили его опыт. Со временем он, конечно, будет освоен. Серьёзными учёными опыт Солженицына принят уже сегодня» [3, с. 5].

Список литературы:

1. Винокур Т. С новым годом, шестьдесят вторым! // Вопросы литературы. — 1991. — № 11—12. — с. 48—69.
2. Горовая И.Г. Авторские окказионализмы в романе А.И. Солженицына «Красное колесо» / «Август четырнадцатого» (на материале сложных прилагательных): Автореф. дис... канд. филол. наук. — СПб., 2009. — 23 с.
3. Николаев П.А. Он в высшей степени стильный писатель. Спиваковский беседует с П.А. Николаевым// Филологические науки. 1999. № 6 М.: Изд-во Министерства образования РФ, с. 121—128.
4. Солженицын А.И. Объяснение // Русский словарь языкового расширения / Сост. А.И. Солженицын. — М.: Наука, 1990. — с. 3—6.
5. Солженицын А.И. В круге первом. Книга I. — М.: ИНКОМ НВ, 1991. — 352 с.

1.5. СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ

ОСОБЕННОСТИ ПРЕЗЕНТАЦИИ КОНЦЕПТА «ТУМАН» В ТОЛКОВЫХ СЛОВАРЯХ НЕМЕЦКОГО И РУССКОГО ЯЗЫКОВ

Войтецук Ирина Владимировна

канд. филол. наук,

доцент Челябинского государственного университета,

г. Челябинск

E-mail: wfirina@mail.ru

Основной задачей толковых словарей, как известно, является описание семантики актуального слоя лексики какого-либо национального языка, т. е. толкование значений слов этого языка и их оттенков. Помимо дефиниций, толковые словари содержат также грамматическую, стилистическую характеристики слов, указания относительно их произношения, правописания, этимологии, а также примеры употребления слов в свободных и фразеологических словосочетаниях. Толковые словари не ставят перед собой задачу описания концептов и их признаков, однако раскрывают их в той или иной мере путем описания значений. Известно, что словарное значение коррелирует с концептом, называет его существенные, ядерные признаки. Оно позволяет также оценить номинативную функцию слова в отношении к концепту. Описывая значения слов, авторы словарей, таким образом, невольно дают информацию о концептах. Сложность состоит в том, что информация эта представлена разрозненно, на уровне различных лексем в разных частях словаря. Ее необходимо увидеть и интерпретировать.

Концепт «туман» описывается нами на материале «Словаря русского языка» под ред. А.П. Евгеньевой [1] и «Deutsches Universalwörterbuch» издательства «Дуден» [2]. Методом сплошной выборки данных этих словарей мы выявили 199 и 185 номинантов концепта в немецком и русском языках. Они образуют номинативное поле концепта «туман» в исследуемых языках.

Основные значения ядерных лексем концепта *Nebel*, туман представляют собой определения природного явления:

туман: 1. Скопление мелких водяных капелек или ледяных кристаллов в приземных слоях атмосферы, делающее воздух непрозрачным ...

Nebel, der: 1. *dichter, weißer Dunst über dem Erdboden; für das Auge undurchdringliche Trübung der Luft (durch Konzentration kleinster Wassertröpfchen)...*

Для выражения этого смысла в немецком и русском языках существуют и другие слова, в значении которых туман выступает уже архисемой. Это синонимы, гипонимы и гиперонимы ключевых слов. Они обладают несколько иным номинативным потенциалом, т. к. обозначают разновидности тумана, более узкие понятия, передают концепт недифференцированно по отношению к схожим атмосферным явлениям и/или фиксируют концепт производным значением слова, нередко со стилистической окраской:

Hochnebel, der: *in relativ großer Höhe auftretender Nebel ...*

дымка: 1. Легкая, похожая на дым, застилающая пелена чего-л. (тумана и т. п.) ...

Aerosol, das: *a) feinste Verteilung schwebender fester od. flüssiger Stoffe in Gasen, bes. in der Luft (z. B. Rauch, Nebel)...*

наволочь: обл. Облака, тучи, туман ...

Waschküche, die: 2. (ugs.) *dichter Nebel ...*

курево: 3. перен. *Поднимающиеся над водой, землей испарения, туман, мгла ...*

Номинантами концепта мы считаем также слова, в значении которых сема «туман» является дифференциальной. В ходе анализа мы выявили несколько типов дифференциальных сем. Во-первых, в нашей картотеке представлены лексемы, в определениях которых туман описывается через максимально абстрактные количественные понятия «масса», «слой», «остаток», «скопление». Дифференциальная сема «туман» привносит конкретность в определения и является по сути родо-видовой семей:

Nebelbank, die: *größere zusammenhängende Masse von Nebel, die über einem Bereich lager ...*

Nebelschwaden, der: *Schwaden von Nebel ...*

туманность: 1. *Скопление тумана (в 1 зн.) ...*

космы: разг. ... | *О ключьях тумана, дыма, пены волн и т. п. ...*

Лексемы подобного рода мы относим к ядру номинативного поля концепта «туман» в немецком и русском языках.

Во-вторых, дифференциальная сема «туман», как показывает наш анализ, имеет различную значимость в раскрытии содержания понятия. Нередко она является необходимой частью описания и идентификации объектов, процессов, связанных с туманом:

nebeln: 1. (geh.)

a. <unpers.> *neblig sein, werden;*

b. *Nebel entstehen lassen ...*

туманиться: 1. *Застилаться туманом, туманной дымкой ...*

Nebelscheinwerfer, der (Kfz-T.): *Scheinwerfer beim Kraftfahrzeug, der durch breite Streuung des Lichtes den unmittelbar vor dem Fahrzeug liegenden Teil der Fahrbahn bei Nebel zusätzlich ausleuchten soll ...*

диафон: *акустическое устройство, применяемое на маяках для сигнализации во время тумана ...*

Она может быть одним из вариантов схожих явлений, стоящих в одном ряду:

verziehen: 4. a) *allmählich weiterziehen u. verschwinden: die Regenwolken verziehen sich; das Gewitter, der Nebel hat sich verzogen ...*

застлать: 2. *Закрывать, заволочь (о тучах, тумане, облаках и т. п.; о слезах и т. п.) ...*

В-третьих, сема «туман» часто не называется, но подразумевается в дефиниции, о чем говорят следующие за определением речевые примеры:

aufwallen: b) *in dichten Schwaden aufsteigen: Nebel, Dunst wallt [aus einer Niederung] auf ...*

окутать: 2. *перен. Обволочь, окружить со всех сторон. ... С рождества стояли крепкие морозы. Землю окутал густой, холодный туман. Марков, Строговы.*

Значимость или яркость идентифицирующей семы в структуре словарной дефиниции мы считаем важным критерием при определении места номинанта в периферии номинативного поля концепта. Чем ярче идентификатор в структуре значения, тем ближе номинант к ядру поля, соответственно, неяркая или менее яркая идентифицирующая сема свидетельствует о большей удаленности понятия от ядра концепта.

Идентифицирующая сема концепта может присутствовать в форме слова или словосочетания, но отсутствовать в значении, или выступать в качестве внутренней формы, так называемого мотивационного признака лексемы:

сухой туман: *спец. помутнение воздуха, вызванное наличием в нем дыма, гари, пыли ...*

Nebelkrähe, die: Krähe mit grauem Gefieder auf dem Rücken u. auf der Unterseite...

туманность 2. *Астр. Внутригалактические светящиеся или темные облака межзвездного газа и пыли ...*

Nephelin, der; ... [zu griech. nephilē = Nebel, Wolke]: *farblös-durchsichtiges bis weißes od. graues Mineral ...*

Естественно, что номинанты, связанные с концептом формально и этимологически, относятся нами к дальней периферии поля.

Как видим, в номинативное поле концепта «туман» входят не только ключевые лексемы, номинирующие само природное явление, его виды и скопления, но и номинанты периферии — обозначения явлений, процессов, признаков, связанных семантически с туманом. Последние, по данным нашего анализа, делятся на три функциональные группы. Первую образуют номинанты характеристик концепта «туман» — его цвета, густоты, движения, способности покрывать и т. п.:

седой: 3. *Серовато-белый, белесый. Седой туман ...*

dicht: 1.b) *(für den Blick) eine fast undurchdringbare Einheit bildend; undurchdringlich ...*

густой: 3. *Малопроницаемый для глаз, света; плотный ...*

zerteilen: 2. <z. + sich> *auseinander gehen, sich auflösen (1 b): der Nebel zerteilte sich ...*

рассеяться: 2. ... || *Разрежаясь, исчезнуть, разойтись (о тумане, дыме и т. п.) ...*

einhüllen: *mit etw. hüllend umgeben, etw. als Hülle, als Umhüllung um jmdn., sich, etw. legen ... Nebel hat die Berge eingehüllt ...*

набежать: 1. ... || *Быстро надвинувшись, покрыть, закрыть собой (о волнах, облаках, тумане и т. п.) ...*

Вторую составляют номинанты характеристик других объектов, связанных так или иначе с туманом:

eintrüben: 2. <e. + sich> *sich völlig mit einer Dunst-, Wolkenschicht bedecken...*

подернуться: ... || *Закраться, заволочься (туманом, мглой и т. п.) ...*

dunstig: a) *leicht neblig, trübe ...*

мглистый: *затянутый мглой, туманный ...*

nebelgrau: *durch Nebel trübe u. grau ...*

В третью входят обозначения объектов (приборов, погодных, небесных явлений, леса и т. п.), объясняемых через «туман»:

Nebelhorn, (Seew.): *bei Nebel verwendetes akustisches Signalgerät mit weit hörbarem, tiefem Ton ...*

***наутофон:** электромагнитный мембранный аппарат, устанавливаемый на маяках, молах, дамбах и т. п., подающий звуковые сигналы во время тумана, пасмурной погоды ...*

***Nebelnässe, die:** durch Nebel verursachte Nässe ...*

***Nebelwald, der (Geogr.):** tropischer Regenwald mit häufiger Nebelbildung ...*

Анализ материала толковых словарей немецкого и русского языков показал, что концепт «туман» имеет обширное номинативное поле, в которое, наряду с ключевыми лексемами, входят номинанты характеристик концепта, а также номинанты других объектов, процессов, признаков, в идентификации которых участвует сема «туман». Выявленные особенности концепта «туман» относятся к надындивидуальным, общенародным знаниям, т. к. установлены на материале толковых словарей. Концептуальная информация, содержащаяся в этих словарях, не является, по нашему мнению, «наивной», а содержит в себе бытовые и специальные знания, сформировавшиеся в результате длительного процесса познания человеком свойств природного явления «туман».

Список литературы

1. Словарь русского языка: в 4-х т. / РАН Ин-т лингвистических исследований; под ред. А.П.Евгеньевой. 4-е изд., стер. М.: Рус. яз., Полиграфресурсы, 1999.
2. Duden.Deutsches Universalwörterbuch / herausg. vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion. 5., neu bearb. u. erw. Aufl. Mannheim: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG, 2003.

АССИМИЛЯЦИЯ ЗАИМСТВОВАНИЯ «BOYFRIEND» С ГЕНДЕРНЫМ КОМПОНЕНТОМ «BOY» В УСТНО-СПОНТАННОМ РУССКОЯЗЫЧНОМ ДИСКУРСЕ ТАТАРСКИХ БИЛИНГВОВ

Амина Даниловна Климентьева

*преподаватель Астраханского Государственного Университета,
г. Астрахань*

E-mail: seriousbut@mail.ru

Современная лингвистическая теория, ведущими принципами которой стали функционализм, когнитивизм и антропоцентризм, исходит из понимания языка как культурного кода нации, средства трансляции социально значимого и духовно-ценностного опыта носителей языка, как вербализованной формы этнического сознания, отражающей национально-культурные особенности мировидения и миропонимания. Особую актуальность на данном этапе приобретает изучение различных языковых явлений в гендерном ключе.

Одним из наиболее перспективных направлений гендерных исследований являются сопоставительные кросскультурные, этно — и лингвокультурологические исследования, которые характеризуются наименьшей представленностью. В рамках этих подходов можно наиболее четко определять специфику отражения гендера в той или иной картине мира, а также исследовать формирование гендерной картины мира, гендерной языковой картины мира и этнокультурной гендерной языковой картины мира [1, с. 57].

В свете все более усиливающихся культурно-экономических связей между народами, антропоцентрической направленностью исследований, становится очевидным влияние особого фонда интернациональных слов на строй и развитие языка. Среди них особое место занимают заимствованные из английского языка единицы с компонентом «boy».

Методом сплошной выборки заимствованных из английского языка единиц с компонентом «boy» из русскоязычных публикаций татарских билингвов отобранные заимствованные единицы были разделены на три подгруппы согласно их контекстовой коннотации и представлены в процентном соотношении от общего числа отобранных заимствованных единиц следующим образом:

1. Заимствованные единицы, относящиеся к категории «тип социальных отношений» — 41,6 %;

2. Заимствованные единицы, относящиеся к категории «профессия» — 33,3 %;

3. Заимствованные единицы, относящиеся к категории «манера поведения в обществе» — 25,1 %

Далее респондентам предлагалось определить значение 5 лексических единиц заимствованных из английского языка лексических единиц с гендерным компонентом «boy».

В роли информантов выступали 121 носитель русского языка как неродного, представляющих собой социолингвистическую группу татарских билингов и 200 представителей руссконационального населения, для которых русский язык является родным. В соответствии с возрастными характеристиками, респонденты были распределены следующим образом:

А. носители русского языка как неродного (татарские билингвы)

12—18 лет: 13 человек;

19—35 лет: 38 человек;

36—50 лет: 34 человека;

51—71 год: 36 человек.

В. носители русского языка как родного (руссконациональный пласт населения)

12—18 лет: 41 человек;

19—35 лет: 58 человек;

36—50 лет: 44 человека;

51—71 год: 57 человек.

Опрашиваемые относились к различным социальным группам:

- работники сферы образования (педагоги, учащиеся школ и студенты ВУЗов) — 67 %,

- работники сферы сервиса и туризма (гиды, бармены, обслуживающий персонал) — 12 %,

- работники сферы искусства (искусствоведы, музыканты) — 10 %,

- работники сферы информационных технологий (программисты) — 6 %,

- работники практической сферы деятельности (водители, охранники, технический персонал) — 5 %.

По гендерному признаку информанты первой группы разделились следующим образом: 56,2 % — представители мужского пола, 43,8 % — представители женского пола.

По степени владения татарским и русским языком информанты были представлены в следующем процентном соотношении:

- симметричные билингвы — 61,4 %;
- ассиметричные билингвы с уклоном в сторону русского языка — 34,3 %;
- ассиметричные билингвы с уклоном в сторону татарского языка — 4,3 %.

В ходе эксперимента отобранные нами заимствованные из английского языка лексические единицы с гендерным компонентом «boy», относящиеся к первой выделенной группе, к сфере «тип социальных отношений», были проанализированы респондентами и разделены по семантическим группам. Результаты психолингвистического эксперимента отражены в таблице № 1.

Таблица 1.

Семантические характеристики заимствованной единицы «boyfriend» в русскоязычном устно–спонтанном дискурсе

	Молодой человек, возлюбленный девушки, женщины, не связанный с ней брачными отношениями	Друг девушки мужского пола	Мальчик «на побегушках»	Жених	Покровитель	Сожитель
Татарские билингвы	39,3 %	12 %	19,1 %	0,3 %	3,7 %	25,6 %
Руссконациональное население	44,1 %	9,4 %	31,7 %	11,1 %	2,1 %	1,6 %

Таким образом, можно сделать вывод о том, что спектр семантических значений, характерный заимствованным единицам с гендерным компонентом «boy» и относящихся к сфере «тип социальных отношений», в языке — доноре шире, чем он представлен в заимствующем языке.

Также необходимо отметить, что, по мнению представителей группы татарских билингвов, также как и для представителей социолингвистической группы опрашиваемых, для которых русский язык является родным, семантическое наполнение единиц анализируемой тематической группы «молодой человек, возлюбленный девушки, женщины, не связанный с ней брачными отношениями» представляется наиболее актуальным. Особого внимания заслуживает тот факт, что наибольший процент ассоциаций с указанным

семантическим значением единиц исследуемой подгруппы был отмечен представителями возрастной категории 19—35 лет (58 % — группа татарских билингвов, 71,6 % — руссконациональное население), преимущественно мужского пола (67,4 % — татары-билингвы; 54,9 % — группа респондентов, для которых русский язык является родным).

Далее по значимости респондентами группы татарских билингвов выделяется семантическое значение «сожитель», причем данное семантическое наполнение единиц характерно для представителей более старшего поколения, представляющих возрастную категорию 36—50 лет. Подобное значение отмечалось преимущественно представителями женского пола (62,8 % опрошенных). Подобное семантическое значение указали респонденты группы татарских билингвов — 15,6 %, в отличие от респондентов группы руссконационального населения, указавшей 1,6 % ассоциаций.

Третьим по численности семантическим наполнением единиц анализируемой подгруппы татарскими билингвами было указано значение «мальчик на побегушках», для руссконационального слоя населения подобное семантическое наполнение единиц указанной подгруппы находится на втором месте. Причем, подобное семантическое значение отмечалось представителями возрастной категории 12—18 лет (83,7 %), преимущественно представителями женского пола (79,1 %).

Таким образом, для представителей социолингвистической группы татарских билингвов мужского пола возрастной категории 19—35 лет, наиболее характерным является понимание заимствованных лексем с компонентом «воу» сферы «тип социальных отношений» как «молодой человек, возлюбленный девушки, женщины, не связанный с ней брачными отношениями».

Список литературы:

1. А.В. Кирилина. Томская М.В. Лингвистические гендерные исследования [Текст] / А.В. Кирилина, М.В. Томская // Отечественные записки. — 2005. — № 2. — С. 24—25.
2. Большой словарь иностранных слов / Сост. А.Ю. Москвин. — М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф: ООО — «Полус», 2003. 816 с.

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

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ОБРАЗОВ ЖИВОТНЫХ В КИТАЙСКОМ И РУССКОМ ЯЗЫКАХ

Цуй Чжэнлин

магистр филол. наук,

лектор Шаньдунского транспортного университета,

г. Цзинань, Китай

E-mail: zhengling@mail.ru

Всем известно, что животные — друзья человека. Долго-временное и широкое общение с животными естественно привело к тому, что люди начали понимать их повадки, поведение и способы приспособления к жизни и использовать представления об особенностях и характерах некоторых животных для того, чтобы образно описывать человеческие взаимоотношения, характеры, обозначить некоторые общественные явления, указать на сходство с животными некоторых людей. Таким образом в языке возникло много фразеологизмов, пословиц, поговорок и образных выражений, в которых фигурируют названия животных. Но у каждой нации — своя природная среда, свой культурный фон, свой национальный менталитет, свои традиции и обычаи. Это значит, что у разных национальностей возникают неодинаковые психологические переживания, разные ассоциации по отношению к одним и тем же животным, что и привело к появлению в каждом языке особенных ассоциативных образов животных, символические значения которых очень богаты, различны и даже противоречивы. В данной статье мы анализируем образы животных, имеющих похожие символические значения в китайском и русском языках. Их символические значения иногда однозначны, а иногда двойственны или имеют более значений.

Образ змеи.

И для китайцев, и для русскоговорящих людей змея наделяется такими символическими значениями, как «коварная, жестокая, хитрая». В китайских пословицах и поговорках почти всегда

встречаются значение «гадкий» и «ненавистный». К примеру, «毒蛇口中吐莲花» (Коварные и жестокие люди постоянно напускают на себя вид милосердия), «强龙压不过地头蛇» (пришедший извне, пусть и очень сильный, не сможет совладать с местными тёмными силами), «蛇爬无声, 奸计无影» (У коварных людей лукавые заговоры, очень трудно заметить их движения.) [1, с. 156]. Также и в русском языке. Например, «змея подколотная» (阴险毒辣的人), «отогревать змею на груди» (施恩于忘义者), «Змею обойдешь, а от клеветы не уйдешь» (躲得过蛇, 却躲不过诽谤), «Пригрели змейку, а она тебя за шейку» (你好心照看了蛇, 它却咬了你的脖子, 比喻好心不得好报), «Сколько змею ни держать, а беды от нее ждать» (不管养蛇多久, 必受其害) .

Образ осла.

Осёл имеет такие символические значения, как «глупый», «упрямый», и в китайском, и в русском языках.

В династии Тан есть такие стихи: 世有一等愚, 茫茫恰似驴 (самое глупое на свете — осёл. Это вполне доказывает то, что осёл связан с идеей невежественности. В Китае известна идиома поэта Лю Чжуньюань: 黔驴技穷, подчёркивающая того, кто тщетно пытается прикрыть своё внутреннее убожество внешним эффектом (по притче Лю Цзуньюаня о тигре, прежде никогда не видевшем осла и испугавшемся его крика; когда тигр подошел к нему поближе, осёл лягнул его; «Только всего и уменья!» — вскричал тигр и загрыз осла) [5, с. 201]. В Китае, если хотят указать на твёрдость, упрямство, часто употребляют слово «осёл». В этом смысле в русском языке «осёл» также имеет подобное значение. Например, идиомы «упрямый или глупый как осёл» (倔强或者愚蠢得像一头驴) . Осёл ассоциируется с глупостью и упрямством. Пословица «Осёл и в Киеве конем не будет» (驴在基辅也不会变成马) по значению очень сходна с китайской пословицей: «驴子不能驮马鞍». Ещё пословица «Когда лошади нет, и осёл — скотина» (没马的时候, 驴也当牲口使用) совершенно одинакова в смысловом значении с китайской пословицей «槽上无马驴当差» (У ясли нет лошади — и осёл на службе) [2, с. 63].

Образ собаки.

В русском и китайском языках символическое значение собаки имеет двойственный характер.

С одной стороны, люди хвалили собаку за ее преданность, верность. Собака — верный друг человека, его спутник и помощник,

а не просто домашнее животное: она охраняет дома, ходит на охоту с хозяином, всегда готова выполнить его приказ. Известный русский писатель Антон Павлович Чехов называл свою жену «моя собака», потому что он считал собаку верным и преданным другом. Сравнивая кого-либо с собакой, хотят подчеркнуть положительные черты характера. Например: «собачья верность» (狗的可靠) или «верный как собака» (象狗一样的忠诚). В китайском языке тоже есть выражения, показывающие верность собаки. Например, такие, как: 儿不嫌母丑, 狗不嫌家贫 (Мать ребёнку никогда не кажется некрасивой, собака никогда не досадует на бедную семью и её бережёт каждую минуту) [3, с. 30]. В «Сборнике русских пословиц» мы находим такие: «И собака старое добро помнит» (狗也记得昔日的恩情), «Собака человеку неизменный друг» (狗是人的不变心的朋友), «Без собаки зайца не поймаешь» (没有狗, 就逮不着兔子), «На чужбине и собака тоскует» (狗在异国他乡也郁郁寡欢) и так далее.

С другой стороны, некоторые повадки собаки вызвали негативное отношение, поэтому в языке появились идиомы и пословицы со словом «собака», образно указывающие на отрицательный смысл: она бежит за хозяином и виляет хвостом, слишком громко лает, когда видит незнакомых. Поэтому по отношению к недругам используют выражения, в которых слово «собака» ассоциируется со злостью, отсутствием собственного мнения, даже глупостью.

В русском языке такие идиомы, как «собаке собачья смерть» (恶人不得好死), «Не будите спящую собаку» (不要去惹凶狠的人, 意为别去惹是生非), «и бить меня не имеешь права, собака ты паршивая» (你没有权利打我, 你这条可恶的狗), «злой, как собака» (象狗一样凶恶的人), «жить, как собака», «замёрзнуть, как собака» (象狗一样生活着, 象狗一样冻得要死, 形容艰难的生活条件), «измучился, как собака, но был чёрт знает, где он перевёл ночь» (А. Чехов) (他象狗一样疲惫不堪, 鬼才知道他在哪过的夜). Другие выражения также показывают негативное отношение человека: «Как собака, бежит за хозяином», «собачий сын, сукин сын, сукина дочь», «как псу под хвост», «ко всем псам», «фашистские псы», «сторожевые псы», «ко всем чертям собачьим». В китайском языке «собака» тоже чаще всего имеет отрицательное переносное значение. Люди называют болонкой таких лакеев и слуг, которые готовы на всё, чтобы порадовать своих господ. Подобное негативные значение подчёркивают и такие устойчивые выражения, как: 狗东西, 狗娘养的,

狗日的, 狗汉奸, 狗腿子, 狗崽子, 走狗, 狗头军师, 狗嘴吐不出象牙, 狗眼看人低, 狗仗人势, 狗胆包天, 猪狗不如 и т. д. Все эти бранные слова и выражения указывают на неприязнь, ненависть и отвращение человека по отношению к собаке.

Образ лисы.

Лиса в сознании китайцев — символ хитрости. Соответствующее значение и в русском языке: «Хитрый, как лиса». Таким образом, в русском и китайском языках «лиса» имеет сходные символические значения: «заискивающий», «хитрый» и «лукавый».

В Китае часто используются выражения: «狐群狗党» (несколько тайно сговорившихся злых людей), «狐假虎威» (угнетать людей при поддержке влиятельных лиц), «狐狸不知嘴巴臭» «狐狸看不见鸡毛, 怎能往陷坑里跳» и тому подобное [4, с. 50].

В русской культуре лиса, лисица, лисичка тоже предстают перед читателем очень хитрыми. Она жадная, любит есть рыбу и курицу, воровать: «Лиса во сне кур считает» (狐狸梦中也在数鸡), «Лисица всегда сытей волка бывает, сытей волка живет» (狐狸总比狼吃得饱, 日子比狼过得好), «Лиса семерых волков проведет» (一只狐狸能骗七只狼). В России лисой называют людей, если хотят указать на их хитрость, склонность к лести, подхалимству. К примеру: «Лисица — старая льстица» (狐狸是拍马屁的老手), фразеологизм «прикидываться лисой» также имеет значение «подхалимничать» [4, с. 52].

Кроме вышеупомянутых, в русской и китайской культуре есть ещё много образов животных, имеющих похожие символические значения. Например, волк — жадный, хамелеон — изменчивый, выюн — дипломатичный, попугай — повторяющий, орёл — храбрый и т. д. Осветив символических значений этих образов, китайцы и русские легче и глубже поймут друг друга.

Список литературы:

1. 叶芳来, Русско-китайский словарь пословиц и поговорок[M], 北京: 商务印书馆, 2005.
2. 谭林, Русский язык и страноведение[M], 长春: 吉林大学出版社, 1997.
3. 黄苏华, 汉俄文化中动物名词的象征意义之比较[J], 中国俄语教学, 1996, (2).
4. 穆重怀, 汉俄文化中动物形象象征意义的比较[J], 大连民族学院学报, 2003, (3).
5. 温瑞政, 汉语谚语小词典, 商务印书馆, 1989.

СЕКЦИЯ 2.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

2.1. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

«ИНТЕРНЕТ-ПРОЕКТ «МОСКОВСКИЕ НОВОСТИ»: ОПЫТ ОСМЫСЛЕНИЯ»

Арабият Раби

*аспирант факультета журналистики НИУ «БелГУ»,
г. Белгород*

E-mail: rabeeiarabyat@gmail.com

А.В. Полонский

проф., д-р филол. наук

В статье рассматриваются основные типологические особенности интернет-проекта газеты «Московские новости». Отмечается тот факт, что как само издание, так и его интернет-версия востребованы современной аудиторией благодаря как успешной деятельности журналистов, так и грамотному сочетанию достоинств традиционных, печатных масс-медиа и новых онлайн-технологий.

Ключевые слова: масс-медиа, «Московские новости», интернет-проект, онлайн-технологии, мультимедийный, инфографика, аудитория, контент.

Отличительной особенностью сегодняшнего дня является активное появление новых масс-медиа, распространяемых в Интернете [2, с. 6].

В предлагаемом исследовании мы бы хотели обратить внимание на типологические особенности интернет-проекта газеты «Московские новости» [5], являющегося сегодня одним из самых востребованных. Так, например, по данным рейтинговых агентств [7] в июне 2012 г. сайт посетило около двух с половиной миллионов человек. Заметим, что, по данным компании «Медialogия», «Московские новости» вошли в ТОП-10 самых цитируемых российских газет. Это, несом-

ненно, говорит об эффективности интернет-ресурса «Московские новости», которая достигается благодаря как успешной журналистской деятельности, так и умелому сочетанию достоинств традиционных, печатных масс-медиа и новых онлайн-технологий.

Для того чтобы минимизировать негативные особенности восприятия текстов в электронной версии, интернет-проект «Московские новости» стремится при разработке страниц сайта к тому, что веб-дизайнеры называют «дружественностью интерфейса» или «юзабельностью». Для максимального удобства пользователя дизайн сайта выдержан в лаконичной и строгой цветовой гамме, яркие цвета применяются только в логотипах, рекламе, фотоматериалах: основные тексты — черный шрифт на белом фоне, как известно, самый удобный для чтения; традиционный красный логотип издания, синие подзаголовки с графическим выделением шрифта. Следует также отметить жесткую «иерархию» структуры страниц: заголовков — слева изображение — справа текст лида — внизу основной текст. Ширина столбца не превышает 12 см, и в блоках текст не слишком плотный, так называемый, «разрыхленный» [1].

Интернет-проекты, представляющие собой дополнение традиционных масс-медиа, имеют несомненные преимущества перед ними, такие, например, как оперативность, непосредственная интерактивность и сравнительно невысокая себестоимость.

Издатели и редакционная коллегия «Московских новостей» всегда были открыты новым общественно-политическим и массмедийным тенденциям, поэтому не удивляет появление интернет-проекта издания, благодаря которому «Московские новости» стали доступными за пределами России, что сделало их транснациональным изданием. Не случайно поэтому и сайт, и газета имеют варианты на русском, английском и после длительного перерыва на арабском языках.

Учредителем газеты «Московские новости» и ее интернет-проекта является Агентство печати «Новости» (Российское агентство международной информации «РИА Новости»), которое и определяет характер информационного контента. Главным редактором «Московских новостей» с 2010 г. является В.С. Гуревич, а сайта «Московские новости» А. Богомолов.

После недолгой самостоятельности (в 1991 г. «Московские новости» стали коммерческим изданием) в 2008 г. газета вернулась к своему прежнему учредителю и стала выполнять в первую очередь задачи, формулируемые государственными структурами. Так, например, в одном из своих интервью главный редактор РИА Новости

С. Миролюбов заявила, что «Россия сегодня возвращает себе место серьезного политического игрока на Ближнем Востоке, борющегося за установление прочного и справедливого мира в регионе ... что туман, окутывавший и до сих пор окутывающий российско-арабские отношения, связан с тем, что арабские СМИ черпают информацию о России не из первоисточников, а «в большинстве кормятся тем, что печатают о России на Западе» [4]. По замыслу издателей «Московские новости» и должны прежде всего развеять этот «туман» о России, давая читателям ее новый образ.

«Московские новости» — это издание, ориентированное на социально активного человека с достаточно высоким уровнем образования. Это прежде всего горожанин, представитель среднего класса. Редакция называет свою целевую аудиторию «новой интеллигенцией». Заметим также, что между «интернет-аудиторией» и читателем традиционной, печатной версии существуют некоторые различия, прежде всего возрастные. По словам главного редактора сайта «Московские новости» А Богомолова, «сайт газеты «Московские новости» привлекает аудиторию, которая для бумажной газеты является, в силу объективных причин, менее доступной... сайт MN.RU старается давать аудитории контент в более привычных для нее форматах, предугадывать ее модели поведения» [8].

Заметим также, что аудитория сайта постоянно возрастает.

Газета «Московские новости» изначально была ориентирована прежде всего на иностранного читателя, выполняя функцию «моста между СССР и Западным миром», поэтому они имеют богатый опыт работы с иностранной аудиторией. Как известно, еще в советское время газета распространялась в 54 странах мира.

«Московские новости» позиционируют себя как общественно-политическая и деловая газета, поэтому ведущей становится политическая и экономическая проблематика, касающаяся жизни России и мирового сообщества, а также информация о культурной жизни и спорте. В специальных выпусках, выходящих по пятницам, преобладают статьи специалистов в областях культуры, истории, спорта, религии и других актуальных для современного человека вопросах.

Первоначально интернет-проект «Московские новости» был «зеркальным» отражением печатной версии, однако осенью 2011 г. сайт был переосмыслен и несколько изменен. Тем не менее интернет-проект «Московские новости» в содержательном отношении, как представляется, принципиально не отличается от печатной версии, меняется лишь порядок размещения публикаций. Так, например, на сайте тексты подаются в последовательности, ставшей

уже традиционной для интернет-изданий: сначала короткие новостные тексты и материалы на самые актуальные темы, далее следуют репортажи и в самом конце главной страницы сайта размещается аналитика, колумнистика, фотоподборки и т. п. «Задача сайта MN.RU, — как говорит А. Богомолов, — не публиковать просто статьи, просто фотографии или видео. Мы стремимся к тому, чтобы каждая наша публикация была минипроектом, мультимедийной историей... в рамках каждого минипроекта могут использоваться совершенно разные жанры и форматы: фото, аудио, видео, инфографика, комментарии аудитории, слайд-шоу. Разные каналы доступа к аудитории (социальные сети, мобильные приложения) позволяют не только давать информацию, но и получать ее от пользователей» [8]. При этом, заметим, преобладают такие жанры, как комментарий, мнение, аналитическая статья, репортаж. Важные особенности стиля публикаций — авторская интонация. На сайте редакция подчеркивает позицию тем, что в верхнем меню сайта первым функциональным разделом является «Мнения», далее — «Политика», «Общество», «Москва», «В мире» и т. д.

Редакционная политика издания ориентирована на принципы качественного освещения. Как пишет С.Г. Корконосенко, «качественной прессе свойственны аналитичность, взвешенность оценок, спокойный тон публикаций и главное надежность фактов и мнений» [3, с. 96]. На основе анализа публикуемых материалов «Московские новости» можно отнести к качественным изданиям, которым свойственны, как нам представляется, все названные признаки.

Интернет-ресурсы отличаются от традиционных масс-медиа тем, что их контент «подвижен», он постоянно обновляется, дополняется. Редакторы ресурса <http://mn.ru> применяют сразу несколько типов обновления:

- обновление с установленной периодичностью, то есть каждые три часа;
- постоянное и непрерывное обновление, то есть новости появляются на сайте сразу после поступления их от корреспондентов или информационных агентств. При этом некоторые рубрики (например, такие, как «Мнения», «Колумнисты», «Блоги») могут долгое время оставаться неизменными.

Читатель, посетив сайт, таким образом, с одной стороны, получает оперативную информацию об обстановке в стране и мире, а с другой — может обратиться к аналитическим и публицистическим материалам на одном ресурсе, что является несомненным преимуществом интернет-проекта «Московские новости» по срав-

нению с другими онлайн-изданиями, публикующими только оперативные новостные тексты.

Ключевая особенность интернет-проекта заключается в интерактивности, которая обеспечивает читателям возможность активно выходить на нужную информацию и реагировать на нее посредством комментария в чате или через такие ресурсы, как «Facebook», «ВКонтакте», «Twitter» со ссылками на источник. Кроме того, справа от основных материалов можно увидеть ленту с материалами, которые являются, по определению редакции, самыми востребованными читателями. Для того чтобы дать оценку материалу, читателю достаточно поставить «лайк» под материалом через страницу «ВКонтакте» или «рекомендовать» текст через аккаунт в «Фейсбуке» [9].

Интернет-ресурс «Московские новости», обладая хорошей материальной и технической базой, используют весь спектр мультимедийности, умело сочетая вербальные, визуальные (иллюстративные), аудио— и видеотехнологии, без увеличения времени «отклика» (страницы на сайте загружаются быстро и без ошибок) и уменьшения мощности передачи информации.

На сайте «Московских новостей» мы видим, что практически в каждом материале содержатся гиперссылки на другие текстовые материалы, фото— и видеоиллюстрации. Кроме того, блок с заголовком «Теги» позволяет расширить количество информации по ключевым темам материала. Гипертекстовость, то есть наличие многоходовых ссылок, позволяет создать уникальное, связанное смыслами, информационное пространство, ознакомить читателя с проблемой глубже, убедительнее и во всех возможных аспектах, включая историю вопроса. Если же читателя заинтересовал конкретный автор статьи, то он может по ссылке перейти к списку всех его работ в данном издании. «Московские новости» при этом дают ссылки и на другие источники информации, такие, как <http://www.newsru.com>, телеканал «Дождь», <http://www.gazeta.ru/>, «Во Москве» <http://inmsk.ru> (проект РИА «Новости»).

Таким образом, «Московские новости. Интернет-проект» открыты для широкой аудитории. Они стремятся к максимальной объективности, стремятся донести до широкого читателя достоверную и полную информацию о событиях, обращая внимание и на дружественные для учредителей интернет-ресурсы.

Список литературы:

1. Вейлер К., Маурер Р.И. Сетевые СМИ — другая журналистика? [Электронный ресурс] — Режим доступа URL: <http://www.mediasprut.ru/jour/theorie/online/webjour.shtml>.
2. Кихтан В.В. Онлайн-журналистика в России: становление, тенденции и перспективы развития: Дис. ... канд. филол. наук. 10.01.10: М., 2004, 237 с.
3. Корконосенко С.Г. Основы журналистики. — М.: Аспект Пресс, 2004, 86—108 с.
4. Миронюк С. Интервью. 2 ноября 2009 г. [Электронный ресурс] — Режим доступа — URL: http://ria.ru/news_company/20091102/191638051.html.
5. «Московские новости» [Электронный ресурс] — Режим доступа — URL: <http://mn.ru>.
6. «Московские новости» [Электронный ресурс] — Режим доступа — URL: <http://mn.ru/docs/about.html>.
7. «Московские новости» [Электронный ресурс] — Режим доступа — URL: <http://rating.openstat.ru/site/2167502>.
8. Новейшая история «Московских новостей» [Электронный ресурс] — Режим доступа — URL: <http://www.media-day.ru/mixed/10324/>.
9. Новейшая история «Московских новостей» [Электронный ресурс] — Режим доступа — URL: <http://www.gipp.ru/viewer.php?id=40336>.
10. Профконтекст — Новости СМИ [Электронный ресурс] — Режим доступа — URL: <http://www.radioportal.ru/articles/12457/vyshel-pervyi-номер-obnovlennykh-moskovskikh-novostei>.

2.2. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ВОСПИТАНИЕ АРТИСТА ДУХОВОГО ОРКЕСТРА: ОПЫТ ДУХОВНОГО И ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО СТАНОВЛЕНИЯ

Зарицкий Владимир Денисович

проф. засл. артист РФ,

Белгородский государственный институт искусств и культуры

г. Белгород

E-mail: noob45_91@mail.ru

Сфера духовной жизни общества, как известно, чрезвычайно многообразна. Ее характер определяется теми культурными и социальными практиками, в которых человек осуществляет себя как субъект и обретает свое национально-культурное имя. Одной из таких практик, особенно востребованных сегодня, является музыка — исключительно сложный феномен, обнаруживающий себя в разных аспектах: эстетическом, психологическом, коммуникативном, этнокультурном, социальном, педагогическом. Как особый источник душевной гармонии и нравственности, музыка позволяет человеку ощутить свою включенность в контекст современной жизни с присущей ей полифонией опыта, голосов, смыслений и образов.

Самым востребованным средством укрепления нравственной силы человека и его связи с отеческой традицией издавна является духовая музыка, отличающаяся особой демократичностью образного языка и уникальной способностью эмоционального воодушевления человека. Она несет в себе идеи гражданственности, патриотизма, чувство переживания Отечества и взволнованно-эмоционального единения людей.

Исполнительство на духовых инструментах, пройдя длительный путь развития, в последние десятилетия XX века достигло нового профессионального уровня. Существенно расширилась сфера технических приемов и средств выразительности, возросли запросы музыкальной практики и технической оснащенности исполнителей, к их способности отразить в своей игре и оптимизм Моцарта, и философские раздумья Чайковского, и сложнейшие поиски современного авангарда. Отсюда проистекают возросшие требования к научной достоверности теории исполнительства, а также необхо-

димось дальнейшего развития методики обучения игре на духовых инструментах.

Рост мастерства музыкантов-духовиков — явление не случайное. В наше время — период массовой подготовки музыкальных кадров, активной миграции выпускников учебных заведений — система музыкального образования не смогла бы обеспечить преемственности обучения в своих звеньях (школа, училище, вуз) без единой теории исполнительства.

Главная задача теории исполнительства и методики обучения игре на духовых инструментах состоит в том, чтобы, просвещая музыкантов-исполнителей, активизировать творческую мысль, которая позволяет отличать истинное знание от ложного, научное — от эмпирического, а также искать и находить ответы на непростые вопросы, возникающие у преподавателей и учащихся в процессе их взаимодействия.

Важнейшей стадией обучения в оркестровом классе является репетиционная работа, направленная на решение определенных исполнительских задач. Их четыре:

- ознакомление оркестрового коллектива с произведением;
- изучение музыкантами оркестровых партий;
- занятия по группам оркестра;
- оркестровая репетиция.

Наиболее целесообразным представляется начать занятия с краткого ознакомления студентов с жизнью и творчеством композитора разучиваемого произведения. Затем педагог раскрывает основное содержание произведения, дает сжатую характеристику образов, их развития, разъясняет форму и специфику оркестровой фактуры, отмечает особенности инструментовки сочинения (или переложения), указывает наиболее трудные фрагменты, обращает внимание на сольные и ответственные эпизоды в партиях, объясняет тональный план произведения, темп и его изменения, особенности динамических градаций, частные и общие кульминации.

Если предназначенное для разучивания музыкальное произведение написано на определенный литературный сюжет, то дирижер коротко излагает его содержание. Знание общей фабулы литературного первоисточника поможет учащимся лучше понять основное идейно-художественное содержание музыкального произведения, более осмысленно приступить к его изучению. Если композитор предписывает произведению определенную программу, то педагогу следует ознакомить студентов с ее содержанием.

Полезно проиграть оркестром произведение в целом. Это позволит определить примерный объем работы над сочинением и выяснить те главные звенья, на которых предстоит сосредоточить наибольшее внимание. Если предназначенное для разучивания музыкальное произведение написано на определенный литературный сюжет, то дирижер коротко излагает его содержание.

Любой оркестровый коллектив, независимо от его численности, представляет собой сложный ансамбль музыкантов. Каждый исполнитель имеет определенную музыкальную подготовку, отличается от других по характеру, темпераменту, взгляду на те или иные исполнительские проблемы.

Совместное исполнение требует от участников ансамбля, прежде всего общего художественного замысла на различных уровнях (от единого понимания содержания и стиливых особенностей произведения до определения правильного темпа, динамики и штрихов). Участники ансамбля должны научиться, основываясь на фактуре произведения, ясно определять роль и значение исполняемой партии в каждом определенном эпизоде.

Для повышения профессионального мастерства оркестра требуется постоянное совершенствование и своевременное пополнение репертуара новыми интересными произведениями различных жанров и, главное, на наш взгляд, значительное качественное улучшение репетиции с оркестром.

Основной стадией работы над музыкальным произведением является оркестровая репетиция. Период репетиционной работы — это сложный и ответственный процесс, целью которого является реализация исполнительского плана в живом звучании оркестра. Поэтому педагогу очень важно так организовать репетиции, чтобы наиболее рационально использовать отведенное для них время и добиться максимально эффективных результатов. В первую очередь, педагог должен заранее продумать план репетиции, скорректировать все голоса. Необходимо особо подчеркнуть важность уровня и последовательность исполнительских требований педагога к оркестру. Они должны быть художественно высокими, стимулирующими постоянное совершенствование студентов.

Генеральная репетиция завершает работу над музыкальным произведением и является последней перед встречей музыкантов с публикой. Желательно проводить ее на той сцене, где состоится концерт. На генеральной репетиции следует проиграть всю программу (или ее часть) не останавливаясь, «как на концерте». Возможно, не все получится гладко, могут быть даже существенные ошибки

и накладки. После проигрывания педагогу необходимо обратить внимание музыкантов на погрешности и указать, что и кому надлежит сделать для устранения ошибок. Если есть необходимость, повторить отдельные эпизоды и довести исполнение произведения до нужного уровня.

Результатом всей предварительной работы является концертное выступление, где исполнитель выступает посредником между композитором и слушателем, стремясь с помощью своих исполнительских средств передать эмоциональное состояние и характер исполняемого произведения. Концерт — один из ответственных моментов в жизни артиста. Понимание этого пробуждает у каждого участника оркестра сознание огромной ответственности и перед автором произведения, и перед оркестром, и перед солистом. Внешняя собранность, лаконичность выражения в соединении с искренностью темперамента воодушевляют, захватывают и оркестр и слушателя. Молодому музыканту с самого начала обучения необходимо воспитывать в себе отношение к концертному выступлению, как к событию большой важности. К любому выступлению, даже самому незначительному, он должен относиться с чувством большой ответственности. Организованность, самодисциплина придают смелость, уверенность.

Исполнители на духовых инструментах становятся, как правило, оркестрантами либо преподавателями. Потому, в годы учебы важнейшее значение имеют занятия в оркестровом классе. Ведь все, что достигнуто в процессе овладения искусством игры на том или ином инструменте, в сущности, должно способствовать созданию высокохудожественных образов в оркестровом исполнительстве.

Список литературы:

1. Адорно Т.-В. Избранное: Социология музыки [Текст] / Т.-В. Адорно. — М.-СПб.: Университетская книга, 1999. — 204 с.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная культура [Текст] / Б.В. Астафьев. — М.: Ком Книга, 1996. — 340 с.
3. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах: методическое пособие / автор Н.В. Волков. — М., 2002.
4. Зарицкий В.Д. Квнтет духовых инструментов: искусство и педагогика [Текст] / В.Д. Зарицкий // Вестник БГТУ им. В.Г. Шухова. — 2011. — № 4. — С. 200—202.

5. Основы методики репетиции с оркестром: учебное пособие / под ред. проф. Коростелева Б.Е. — М., 2000.
6. Полонский А.В., Зарицкий В.Д. Духовая музыка в общественной повестке дня специализированных российских СМИ: заметки на полях журнала «Оркестр» // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Гуманитарные науки. Филология. Журналистика. Педагогика. Психология. — 2011. — Вып. 13. — № 6 (125). — С. 201—208.

ДЖАЗЗИНГ: ЗА И ПРОТИВ

Огородова Алёна Владимировна

*канд. филол. наук, доцент Белгородского государственного
института искусств и культуры г. Белгород
E-mail: Ogorodova.aliona-2012@yandex.ru*

Джаззинг (от англ. *jazzing the classics* — «оджазирование классики») — обработка, аранжировка или исполнение в джазовой манере тем или целиком взятых произведений, принадлежащих композиторам-классикам [2 с. 41]. Джаззинг всегда вызывал споры и осуждение «пуристов» от музыки — подлежит ли какой-либо переработке классическое наследие? Проанализируем мнение о джаззинге ведущих исследователей джазового искусства

По мнению У. Сарджента, «*jazzing the classics*» вначале представлял джаз как музыкальную карикатуру: характерное джазовое синкопирование якобы специально изобретено для создания юмористических эффектов. Искушённый слушатель видит в такого рода «оджазировании» классической музыки не что иное, как проявление плохого музыкального вкуса, и не потому, что это наносит урон классикам (им это безразлично), а потому, вред причиняется этим в первую очередь джазу. Не ничего предосудительного в том, что какая-либо мелодия, извлечённая из симфонии, используется в качестве исходной основы для джазовых вариаций. «Но делать вид, что таким образом «оджазируется» или как-нибудь переиначивается сама симфония, значит прибегать к весьма низкопробной фальсификации», — считает Сарджент. Кроме того, в начале джазовой истории существовал разрыв между джазом и классической музыкой чуть ли не по всем параметрам. Несмотря на все попытки Пола Уайтмена и Бенни Гудмена и других музыкантов преодолеть этот разрыв, джазовые музыканты не могли исполнять

«классику», а «классический» — джаз [4, с. 33, 214]. Между тем, «серьёзные» композиторы также стремились преодолеть разрыв между джазом и академической музыкой. Идея синтеза джаза и таких традиционных классических форм, как соната и симфония, оказалась настолько заманчивой с точки зрения создания оригинального американского стиля концертной музыки, что пренебречь ею было бы очень трудно. И американские композиторы начали создавать многочисленные джазовые симфонии, джазовые концерты и джазовые фуги. Но после нескольких экспериментов они обычно отказывались от этой идеи, ограничиваясь при обращении к джазовому материалу лишь чисто внешними заимствованиями. Подобные композиции остаются «классическими», хотя и с «джазовой приправой». Знаменательным исключением является опера Дж. Гершвина «Порги и Бесс», построенная на фольклорном материале афроамериканцев. Иными словами, это специфический вид оперы, если её вообще можно считать оперой (возможно, это произведение правильнее называть мюзиклом). У. Сарджент заявлял о несовместимости джаза и академической музыки. Ведь джазовая тема, как и любая народная мелодия, в отличие от типичной «классической» темы представляет собой скорее самостоятельный законченный «напев», чем первичный элемент более крупного и сложного целого. Такие «напевы» просты и замкнуты в себе. Джазовый музыкант, подобно фольклорным музыкантам, создаёт свои мелодии спонтанно. Напротив, целенаправленная мыслительная деятельность академического композитора начинается там, где кончается стихийное творчество фольклорного музыканта, — с того момента, когда композитор приступает к развёртыванию исходного материала в высокоразвитые музыкальные формы типа симфонии или фуги. Эта техника и творческая изобретательность, необходимые композитору в его деятельности, как раз и являются главными объектами для музыкальной науки при рассмотрении проблемы композиции. Не менее пристального внимания джаз заслуживает как исполнительское искусство. Джазовые музыканты-виртуозы демонстрируют первоклассную технику, и почти всегда их игра отмечена яркой индивидуальностью стиля. Исполнение джаза оказывает на слушателя эмоциональное воздействие особого рода. Оно вызывает возбуждение совершенно иного типа, чем то, которое возникает при восприятии концертной музыки [4, с. 214—215].

С. Финкельстайн выдвинул положение о существовании двух методов освоения джаза в творчестве композиторов-академистов — французского и немецкого. Первый из них появился на базе контактов

серьёзной музыки с сюрреалистическими тенденциями в живописи и литературе, с лозунгом «назад — к природе!». Многие композиторы рассматривали джаз как свежее и первозданное искусство. Так, элементы джаза и афроамериканского фольклора стали характерны для сочинений К. Дебюсси, И. Стравинского, Д. Мийо, М. Равеля, А. Оннегера, Дж. Гершвина, А. Копленда и др. Немецкое направление относится к джазу, напротив, как к искусству чисто развлекательному, связанному с эстетикой театр менестрелей и со свойственной ему гротеском, сатирой, иронией, с острой критикой социальных пороков буржуазного мира. Так воспринимали джаз такие композиторы, как П. Хиндемит, Э. Кшенек, Г. Эйслер [3, с. 13—16].

Отечественный исследователь джазовой музыки Е. Овчинников взаимодействие джаза и академической музыки рассматривал с двух сторон:

1. как интерес композиторов-академистов к джазу;
2. как стремление джазовых музыкантов к серьёзной трактовке своего искусства.

Первый аспект связан с резким возрастанием удельного веса элементов внеевропейских культур в творчестве многих представителей разных видов искусств на рубеже XIX и XX веков. Так, например, творчество американского композитора Л.М. Готтшалка было близко европейскому романтизму, но и имело тесную связь и испанским и афро-латинским фольклором, с традициями Нового Орлеана [1, с. 297—300]. Ему принадлежат интересные фортепианные миниатюры «Бамбула», «Кубинский танец» и другие, где перемежаются или сочетаются черты хабанеры, кейкуока, рэгтайма. Композитором также созданы симфония, одна из частей которой называется «Деревенские сцены Кубы», пьесы «Память о Гаване», «Память о Кубе» и т. д. Впоследствии некоторые черты афроамериканского фольклора использовал целый ряд авторов, в частности жанр хабанеры встречается у Ж. Бизе, К. Дебюсси, М. Шабрие, М. Равеля. Элементы американской народной музыки привлекли внимание А. Дворжака (Симфония ми-минор, ор. 95, Квартет ор. 96, Квинтет ор. 97 и другие сочинения). В 1907 году американский композитор Генри Ф.Б. Гильберт создаёт «Комедию-увертюру на негритянские темы». Влияние новых видов американской музыки заметно в творчестве К. Дебюсси («Кукольный кекуок», «Менестрели», «Генерал Лавин-эксцентрик»), И. Стравинский («История солдата», «Рэгтайм для 11 инструментов», «Чёрный концерт» и т. д.). Танцевальные элементы, близкие джазу, встречаются в балете Э. Сати «Парад». Ф. Пуленк пишет «Негритянскую

рапсодию», Ж. Орик — «Фокстрот для двух фортепиано» и фугу на джазовую тему, А. Оннегер — «Прелюдию и блюз» и «Концертино», П. Хиндемит — сюиту «1922 год», М. Равель — «Блюзовую сонату», «Концерт для левой руки». Черты шлягера, танцевальной, связанной с джазовой сферой, встречаются в опере Э. Кшенека «Джонни наигрывает». Джаз использован А. Коплендом («Музыка для театра», концерт для фортепиано, «Четыре фортепианных блюза», соната для скрипки, концерт для кларнета. Вначале композитора привлекала нервозно-ритмическая сторона джаза, позднее — джазовая инструментальная техника и приёмы, близкие эллингтоновскому стилю. В Европе с элементами джаза и афроамериканского фольклора экспериментировали Э. Шульхофф, Б. Мартину, А. Мойзес. Среди советских музыкантов, в чьём творчестве отражён джаз, необходимо упомянуть Р. Щедрина, Б. Троицкого, М. Кажлаева. Подавляющее большинство композиторов, особенно в первые годы после появления джаза, относились к нему как к фольклору [3, с. 13—16]. Творчество Дж. Гершвина, по мнению всех исследователей, так или иначе касавшихся темы джаззинга, занимает особое место. Тщательно изучив и творчески переосмыслив элементы афроамериканского фольклора и джаза, композитор создал собственный уникальный стиль, который стал квинтэссенцией американской музыки. Произведения Гершвина — «Рапсодия в стиле блюз», концерт для фортепиано с оркестром фа-мажор, симфоническая картина «Американец в Париже» — вошли в сокровищницу мировой музыкальной культуры, а опера «Порги и Бесс» стала национальной оперой США. Именно с творчества Дж. Гершвина началась осознанная дифференциация джаза и фольклора. Степень органичности слияния черт джаза, используемых в тех или иных сочинениях академических композиторов, с их собственной индивидуальной стилистикой, по мнению Е. Овчинникова, неодинакова. Различно вообще и их отношение к данному виду искусства — оценка, понимание сущности и специфических свойств. Но не только академические композиторы проявляют интерес к джазу: сами джазовые музыканты стремятся к превращению его в высокое, серьёзное искусство. Это, как считает Е. Овчинников, другая сторона рассматриваемой проблемы, связанная с профессионализацией джаза, с движением его от простых фольклорных форм к образцам концертного искусства, свободного от прикладных функций [3, с. 16].

Д. Ухов считает, что «изолированно, независимо друг от друга, джаз и профессиональная музыка европейской традиции в XX веке не смогли бы. Во-первых, некоторые элементы джаза (в частности,

форма) достались ему в наследство от «европейских родителей»; во-вторых, джаз отражал те же исторические процессы, как духовные, так и материальные, что и всякий вид музыки, относящийся к сфере «надстройки». В силу этого джаз и европейская музыка постоянно взаимодействовали» [5, с. 114].

Список литературы:

1. Конен В. Пути американской музыки — М.: Сов. композитор, 1961 — 435 с., нот.
2. Королёв О.К. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок — и поп — музыки. Термины и понятия. — М.: Музыка, 2006. — 168 с., нот.
3. Овчинников Е. Джаз как явление музыкального искусства — М., 1984. — 354 с., нот.
4. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / Пер. с англ. М.Н. Рудковской и В.А. Ерохина; Вступ. Статья В.А. Ерохина; Общ. ред. и коммент. В.Ю. Озерова. — М.: Музыка, 1987. — 269 с., нот.
5. Ухов Д. Аналогии и ассоциации (к проблеме «Джаз и европейская музыкальная традиция» // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. Сборник статей. — М.: Сов. Композитор, 1987. — 592 с., ил.

КЕЛЬТСКАЯ МУЗЫКА: ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ-ГИТАРИСТОВ

Теслов Дмитрий Викторович

*победитель конкурса «Лучший преподаватель детской школы искусств 2012 г.», ТОГБОУ СПО «Тамбовский колледж искусств»,
г. Тамбов*

E-mail: dmitryteslov@yandex.ru

Для начала кратко опишем основные моменты развития жанра.

Кельтская музыка — термин, используемый для обозначения совокупности музыкальных традиций народов, являющихся потомками кельтов. Современные потомки кельтов проживают на территории Ирландии, Шотландии, Мэна (остров, расположен в Ирландском море), Корнуолла (графство и унитарная единица на юго-западе Англии, входит в состав региона Юго-Западная Англия), Бретани (историческая область Франции, занимающая полуостров на северо-западе страны), Уэльса, Галисии (исторический регион и автономное сообщество на северо-западе Испании), Астурии

(автономное сообщество и провинция на севере Испании) и Кантабрии (автономное сообщество и одноимённая провинция на севере Испании).

Пик мировой популярности кельтской музыки, пришедшийся на последние несколько лет, берет свои истоки в конце 60-х — начале 70-х годов. Как в коммерческой американской фолк-музыке, в которой причудливо переплелись романтические ирландские баллады, джиги («джига» — быстрый старинный британский танец кельтского происхождения) и рилы («рил» — тип традиционного танца, распространённый в Ирландии и Шотландии, а также музыкальный ритм, под который можно танцевать этот танец), в Ирландии композитор Шон О'Риада стал сочинять музыку, основанную на традиционной музыкальной культуре Ирландии, Шотландии и Бретани. Классический музыкант, О'Риада обратил свое внимание на ирландскую музыку в конце 50-х годов, организовал собственный музыкальный ансамбль «Ceolttoiri Chualann», играющий традиционную кельтскую музыку, и это стало возрождением интереса к культуре Изумрудного Острова.

«Ceolttoiri Chualann» повлиял на возникновение группы «Chieftans» — первой популярной ирландской группы (сегодня уже суперпопулярной, за плечами которой 5 премий Грэмми), которая в 60-х годах стала ассоциироваться с понятием «кельтская традиционная музыка». Позднее, примеру «Chieftans» последовали два других коллектива — «Planxty» и «The Bothy Band», которые открыли всему миру бодрость и задор кельтской музыки.

Однако наиболее популярными музыкантами в мире стали Кристи Мур, Энди Ирвин, Пол Брэди, они стали символами кельтской музыкальной традиции 1972—1980-х годов.

В восьмидесятые годы в Ирландии появилось новая плеяда групп, в творчестве которых отчетливо проступали традиционные мотивы — шотландцы «Capercaillie» и «Silly Wizard» и ирландцы «De Danaan». Кельтские напевы стали частью коммерческой поп—, рок— и фолк-музыки («The Pogues», «The Waterboys», «Runrig», «The Hothouse Flowers»).

В конце восьмидесятых кельтская музыкальная традиция прочно вошла в поп-музыку и «мэйнстрим», благодаря всемирно известным «Clannad» и Энии.

Третье поколение новых кельтских артистов пошло по направлению танцевальной музыки, например, четкий ритм и пронзительный мелодизм «Altan». Люка Блум (брат Кристи Мура) — ирландский певец, композитор и гитарист, играющий традиционную музыку, которая в его исполнении звучит очень современно, в начале 90-х

сделал свою версию песни Эл Эл Кул Джея «I Need You» в духе кельтской традиции. Канадская певица и арфистка Лорена Маккеннит сочетает в своем творчестве серьезную классическую музыкальную школу и множество музыкальных влияний — от испанской средневековой музыки до современного рока в рамках кельтской музыкальной традиции.

Обратимся теперь к гитарному исполнительству.

Это может показаться странным в наши дни, но в Ирландии гитара не считается традиционным музыкальным инструментом. И, хотя многие гитаристы играют кельтскую музыку, она не полностью вошла в мир шести струн. Гитара старше, чем инструменты, характерные для кельтской традиции — ирландская волынка, кельтская арфа, вистл и скрипка fiddle («fiddle» — термин, обозначающий скрипку в широком понимании, чаще всего народную, но также и в других стилях, таких как джаз, рок, фанк и фьюжн). Гитара является главным музыкальным инструментом испанской традиционной музыки, и ее предок — арабская лютня («oud»; по-арабски «al'ud», дерево, откуда и пошло слово «лютня») — широко использовался при исполнении классической и традиционной музыки Ближнего Востока.

Еще несколько десятилетий назад гитара была несвойственна для кельтской музыки, причиной чего, скорее были социальные и исторические, чем музыкальные факторы. За годы с тех пор, как гитара появилась на музыкальных сценах Ирландии, ирландская музыка (чей стиль претерпел изменения, после того как в ней стал использоваться аккордеон) переживала не лучшие времена. Приходящая в упадок культура склонна к консерватизму, а гитара, слишком часто ассоциировавшаяся с рок-н-рольной культурой, сильно отдавала революционным модернизмом. Несмотря на рост популярности гитары в шестидесятые и семидесятые годы прошлого столетия (или, возможно, из-за этого), пропасть между гитарой и ирландской традиционной музыкой не уменьшалась.

Впервые гитара была использована для исполнения ирландской музыки в 1930 г., когда группа ирландских музыкантов в США начала записывать свои композиции, взяв в качестве сопровождения ритм гитару. Впрочем, почти ничего нового в музыку это не привнесло. Возможно, наиболее значимым гитаристом тех лет был Мартин Кристи. В его стиле, созданном на основе джаза, играют скрипки в записях Джеймса Моррисона.

Несколько лет спустя интересный стиль аккомпанемента был придуман гитаристом Вилли Джонсоном на Шетландских

островах (Шетландские острова — архипелаг на северо-востоке от Шотландии). Влияние на Вилли Джонсона оказали записи великих американских джазовых гитаристов Эдди Ланга, Эдди Дарема и Лонни Джонсона. Вилли Джонсон адаптировал стиль свинг, в котором играли гитаристы, для аккомпанемента к традиционной скрипичной музыке Шетландских островов. Получившийся в результате «шетландский свинг», пронизанный типичными для джазовой музыки элементами (т. е. синкопированный ритм и проходящие аккорды) и во многих случаях украшенный мелизмами, до сих пор остается важным элементом музыкальной традиции этих островов.

Звучание кельтской музыки сильно зависит от акустических и стилистических характеристик музыкальных инструментов, поэтому первой (и одной из основных) трудностей, с которыми сталкивается гитарист, желающий играть эту музыку, является поддержание необходимых музыкальных тембров и стилистики. Самыми значимыми из тех гитаристов, которым удалось соблюсти это условие, являются Дейв Грэм, Джон Ренборн, Мартин Карти, Дейв Эванс, Пьер Бенсюзан и Дак Бейкер. Важную роль здесь также сыграл Стефан Гроссман, в особенности в том, что касается переложения кельтской музыки для гитары. Его записи, табулатуры и видео-уроки представляют собой драгоценный материал для тех, кто хочет стать «кельтским гитаристом».

Переложение кельтской музыки для гитары связано с несколькими проблемами. Первая из них — попытки гитариста сыграть партии нескольких инструментов. Другими словами, гитарист должен играть сразу мелодию, басовую партию и ритм. Если музыка медленная, он также должен контрапунктировать для сохранения кельтской стилистики.

Еще одна трудность состоит в том, что «кельтскому гитаристу» необходимо имитировать технику игры, присущую другим инструментам. Поэтому первое, что нужно сделать — это внимательно прислушаться к звуку этих инструментов в их собственном окружении. Ведь многое из того, что мы слышим сегодня, явилось в большей или меньшей степени итогом целенаправленного слушания. После многих часов внимательного прослушивания таких групп, как «Chieftains», «De Dannan», «Bothy Band» и других, гитарист, возможно, сумеет разработать технику игры, соблюдающую музыкальные стили кельтской музыки. По той же причине очень важно слушать группы «вживую», чтобы уловить «драйв» этой музыкальной структуры и перенести его в собственную технику игры.

Если внимательно прислушаться к кельтской музыке, можно быстро заметить, что основными в ней являются тональности

ре и соль. Вот почему оловянный вистл («вистл» — народная продольная флейта с шестью отверстиями на лицевой стороне, широко используемая в народной музыке Ирландии, Шотландии, Англии и некоторых других стран), кельтская арфа и ирландская волынка — «модальные» инструменты, отчасти тонально зафиксированные: вы можете играть только в нескольких тональностях и практически совсем не можете — во всех остальных. Основной стратегией для гитариста, играющего кельтскую музыку, является превращение гитары в «модальный» инструмент. Многие «кельтские» гитаристы используют известный строй D-A-D-G-A-D, поддерживающий тональности ре, соль и ля. Этот музыкальный строй восходит к шестидесятым годам, а одним из первых гитаристов, применивших его на практике, стал Дейв Грэм. Если понизить пятую и шестую струны еще на один тон, получается вариация этого строя, так называемый низкий «до» (low-C tuning) — C-G-D-G-A-D, часто используемый Дейвом Эвансом и Элом Мак Мином. Еще одна вариация получится, если понизить шестую струну до ре (пониженный «ре» — dropped D tuning): это позволяет получить более сочный звук в тональности ре. Использовать стандартный строй (E-A-D-G-B-E) возможно, однако он чрезвычайно затрудняет жизнь «кельтским гитаристам» (в музыкальном плане), поэтому большинство из них использует альтернативные строи. Как бы то ни было, сейчас в кельтской музыке, переложенной для гитары, стандартный строй по большей части не используется. Оба строя особенно подходят для передачи гудения, типичного для волынки. Для этого нужно всего лишь дергать открытые басовые струны.

Отличные результаты часто дают открытые строи: D-G-D-G-B-D; C-G-C-G-C-E и D-A-D-F#A-D. Иногда используются минорные строи (например, D-G-D-G-B-b-D в ре). Мартин Карти часто использовал строй D-A-D-E-A-E, позволяющий играть в ре мажоре и ре миноре, ля мажоре и ля миноре, ми миноре и соль мажоре. Сам Мартин Карти потом модифицировал этот строй в D-A-D-E-A-B и C-G-C-D-G-A, однако использовал их только в нескольких мелодиях.

Безусловно, использование альтернативных строев не обязательно для кельтского фингерстайла («фингерстайл» — англ. *fingerstyle* «пальцевый стиль» — техника игры на гитаре, преимущественно акустической, при которой звук извлекается пальцами одной руки): великий Дак Бейкер всегда с неохотой отказывался от стандартного строя и, тем не менее, подарил нам несколько наиболее прекрасных аранжировок для кельтской гитары.

И, наконец, можно сказать, что усвоение всех отмеченных выше альтернативных строев может быть полезным, однако они требуют широкого непредвзятого подхода, поскольку гитарист должен выучить новые позиции в условиях непривычного расположения нот на грифе. Использование какого-либо строя зависит от личного вкуса и восприимчивости каждого гитариста.

Список литературы:

1. Гитара «Celtic Fingerstyle» // [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <http://celtic-music.ru/гитара-celtic-fingerstyle/> (дата обращения: 06.11.12).
2. Традиционная музыка // [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <http://www.celts.ru/html/dophtml/trdmusic.htm> (дата обращения: 05.11.12).

2.3. ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И ДИЗАЙН

ДИЗАЙН В ОБРЯДАХ И ЛЕГЕНДАХ СЕВЕРНОГО ТУРИЗМА

Гостяева Мария Андреевна

магистрант, Уральская государственная архитектурно-художественная академия, г. Екатеринбург

Н.П. Гарин

*научный руководитель, канд. иск., проф., кафедра ИД
E-mail: tag_008@bk.ru*

*«Подлинные открытия — это не обретения новых земель,
а обретение нового видения»
Марсель Пруст*

Привлечение туристской индустрии как альтернативного пути развития Севера способно максимально раскрыть индивидуальность и самобытность России как северной страны [8]. Уникальный природный комплекс, объекты культурного наследия, а также «говорящие культуры» [6] коренных народов Севера — все это ценные ресурсы, создающие основу для формирования познавательного, экстремального, экологического, этнографического и других видов туризма.

Индустрия туризма становится наиболее перспективной отраслью для поддержания экономического баланса северных регионов. В настоящее время туристская деятельность является второй по доходности индустрией после нефтегазовой и охватывает более 10 % мирового ВВП [7]. Это нужная и полезная отрасль народного хозяйства, коэффициент полезного действия которой с подключением науки и современных технологий чрезвычайно высок [3].

Экономическая эффективность туристической отрасли основана на том, что она способна «вовлечь в свой производственный процесс такие объекты, явления и события, кои ни одна сфера человеческой деятельности не способна поставить себе на службу — ландшафты, панорамы городов, снежные склоны гор, опушки лесов, узкие полоски суши вдоль теплых вод морей, озер и рек, северное сияние, водопады, реликты растительного мира и прочие природные, культурные, промышленные достопримечательности» [9]. Более того, развитие

туриндустрии может оказывать стимулирующее воздействие на социальное развитие региона, а также на такие секторы экономики, как транспорт, связь, торговля, строительство, сельское хозяйство, товарное производство.

Идея превращения Северного региона в туристическую зону обретает более реальные формы. Ореол таинственности, суровой неприступности и первозданной естественной природы и, главным образом, культуры уже сейчас привлекают искушенных туристов и искателей приключений со всего мира. «Акцентируя внимание именно на ценности «некомфортных» условий, можно констатировать формирование в XXI в. нового направления развития туризма — туризм на северных территориях, которые априори считаются дискомфортными, экстремальными для проживания человека, требуют мобилизации физических и духовных сил для преодоления суровых климатических условий» [2]. Спрос на северный туризм уже существует и к тому же неуклонно растет. Об этом позволяют судить успех туриндустрии циркумполярных стран — Гренландии, Финляндии, Исландии, Канады, скандинавских стран.

В настоящее время процесс становления туристской индустрии охватил практически все северные регионы России и в частности Ханты-Мансийский автономный округ — Югру. Большие пространства «Югры нефтяной» на наших глазах переходят в наследство «Югре туристской» [1]. Важно отметить, что ХМАО обладает огромными туристическими ресурсами — это и культурная насыщенность региона, обладающая потенциалом для развития этнотуризма, и уникальность рельефа, климата и природных особенностей, дающая почву для развития экологического и экстремального туризма.

При всей очевидности потенциала данной сферы для региональной экономики, туризм в округе развит слабо, а его развитие носит стихийный и дискретный характер. В первую очередь это связано с природно-климатическим экстримом и труднодоступностью данных территорий. Климатообразующие и природные факторы в некоторой степени осложняют восприятие уникальных природных экосистем и явлений, но при этом они несколько не преуменьшают их эстетическую и рекреационную значимость. А доступность, досягаемость является ключевым условием превращения сырья в продукт, одним из важнейших критериев в оценке туристического потенциала территории [13].

Второй аспект — это дисперсность туристского ресурса. «Точечность», очаговость товара порождает «дискретный туризм», который мы наблюдаем в настоящее время. При таком организа-

ционном подходе регион имеет лишь стихийные ареалы оживления и не раскрывает в необходимой степени свой туристский потенциал.

К третьему фактору можно отнести слабо развитую инфраструктуру. Формирование, потребление и производство туристских ресурсов во многом зависит от уровня развития региональной туристской инфраструктуры. На данный момент она создается усилиями отдельных коммерческих деятелей, что приводит к фрагментарности и несогласованности всей системы туризма в ХМАО, т. е. все мероприятия, проводимые в рамках развития туристской индустрии, носят частный характер и зачастую не связаны между собой. Учитывая удаленность, труднодоступность региона, ехать только ради уникального заповедника или отдельно взятого праздника нецелесообразно.

В-четвертых, для создания успешного турпродукта только физических ресурсов территории недостаточно: «ни живописные ландшафты, ни культурная самобытность сами по себе не дают прибыль (цель и причина организации любой индустрии)» [13]. По словам Зорина И.В., ректора Российской международной академии туризма, туристская привлекательность во многом рукотворное качество, и если только уповать на природные факторы — на солнце, теплые воды, «ясные» дни, то регион никогда не сможет вырваться из своей туристской отсталости. Нужно делать упор на содержательную сторону туров, на программы отдыха [9].

Суммируя все вышесказанное, можно сделать вывод, что Ханты-Мансийский автономный округ обладает колоссальными туристскими ресурсами, но пока беспомощен в их использовании. Отсутствуют необходимые инструменты и механизмы для превращения ресурсов в туристский товар. «Туристский ресурс есть всюду, но его нужно уметь выявить, оценить, определить степень привлекательности для различных категорий потребителей и поставить на службу» [9].

По мнению всемирно известного футуролога экономики Рольфа Йенсена, мы на пути к обществу мечты, когда первостепенную роль будут играть впечатления, эмоции, желания и мечты. Впечатления постепенно становятся четвертым видом экономического предложения (сырье, товары, услуги, впечатления). Продажа (реализация) впечатлений — экономическая ниша туризма. При этом самым важным сырьевым ресурсом XXI века становятся истории, мифы и легенды. Обоснование экономической актуальности такого товара можно найти у Р. Йенсена: «Потребность людей в историях не признает ни культурных, ни национальных границ. <...> Мы ищем истории у других народов, особенно у народов, чья культура, стиль

жизни и география отличны от наших. Людей, больше всего отличающихся от жителей современных процветающих стран, можно найти среди немногих сохранившихся племен охотников-собирателей. Интерес к их культурам, их историям и их ценностям уже растет» [10].

В связи с этим, индустрия туризма — индустрия производства и потребления мифов, историй, впечатлений. Производство символов и образов нуждается в специальном «оборудовании», материальной базе. Невозможно произвести товар с символической составляющей при наличии только физических ресурсов; легенда — не механическое приложение к товарному «полуфабрикату», а первопричина выбора того или иного способа предметного наполнения пространства [13].

Если сузиться до границ избранного нами региона, то нам откроется живой источник бесценных историй и легенд — уникальная реликтовая культура коренного населения. «Грандиозные этнические полотна, философски глубокая мифология, своеобразные языки, богатые поэтической образностью и разнообразием стиля, сложные, подчас многодневные коллективные обряды и церемонии в совокупности составляют культурное наследие народов Севера. Оно существенно пополняет сокровищницу мировых ценностей» [12].

Туристическая индустрия как динамичный компонент «рынка эмоций» должна в первую очередь отреагировать на предвосхищенные Йенсеном и другими футурологами изменения в общественном сознании. Сектор туризма — это будущий «монополист» зарождающегося рынка историй. «Туристский товар Югры в упаковке из национальных мифов может приобрести большую ценность, а явление «Югорского туризма» — неповторимость и аутентичность» [1].

Таким образом, при грамотной организации туристического процесса появится больше возможностей максимально раскрыть индивидуальность и самобытность региона, оптимизировать подачу впечатлений, что позволит не только выявлять и сохранять, но и успешно использовать культурное и природное наследие, интерпретируя и приумножая его.

«Однообразное-разнообразие» существующих туристических услуг и специальность, исключительность альтернативных направлений на сегодняшний день могут являться препятствием для развития туризма в регионе. Шаблонные схемы отдыха уже не всегда приносят желаемый результат. При слаборазвитой инфраструктуре каждое второе местное турбюро берется показать туристу быт и обычаи аборигенов. Алгоритм примерно таков: туриста привозят на жилое стойбище, прогуливают вокруг, заводят внутрь чума, показывают обряд и увозят обратно [1]. Но необходимо учитывать что турист —

это носитель совершенно другой культуры, образа жизни и мировосприятия. Поданная в чистом виде вековая культура коренных народов будет для него не более чем «разговором на незнакомом языке».

В связи с этим, туризм выступает как своеобразная форма «встречи», освоения территории через взаимодействие человека (туриста) с другими культурами, средой. Особенностью этой формы соприкосновения является необходимость создания определенных условий для «диалога культур», т. е. проникновения в систему ценностей иной культуры, преодоления стереотипов и, главное, взаимного обогащения.

Для этого необходимо избежать «лобового» столкновения туриста с культурой коренного населения, сместив акцент с поверхностной «демонстрации» на осмысленную «интерпретацию». Цель такой интерпретации — это «раскрытие смысла объекта или предмета культурного наследия, установление контакта между посетителем и объектом, который делает возможным новое понимание, основанное не только на знании, но и на духовном и эмоциональном опыте» [11].

Эстетическая деятельность является составной частью практически-духовного освоения человеком действительности. Как гармонизирующая и интегрирующая дисциплина, эстетика, и дизайн как ее инструмент, позволяют создать диалоговую среду, своего рода амортизирующий элемент, способный смягчить соприкосновение туриста с традиционной культурой аборигенов. Включение синтетических, когнитивных и интегративных возможностей дизайна позволит организовать предметную среду как «оболочку контакта». Таким образом, срабатывая как своего рода «переводчик», дизайн может «говорить» одновременно на нескольких эстетических языках [1].

В данном контексте на дизайн возложена важнейшая роль трансляции инокультурному потребителю этических представлений аборигенов, их картины мира и модели образа жизни. Более того, введение дизайна в процесс формирования туристского продукта позволяет создать новый тип товара, обогатить (в предметном выражении) существующие, тем самым создать материальную оболочку для символического капитала — мифов, историй, впечатлений [13].

Мифы — это сильная энергия, чувственно-художественный феномен культуры. Используя и преобразуя эту энергию можно проектировать впечатления или цепочки переживаний, т. е. создавать эмоциональный климат и сценарий потребления туристского продукта. Миф, легенда, обряд в оболочке дизайн-интерпретации выводят посещение потребителя на новый эмоциональный уровень, превращая

его в «акт туризма», вовлекающий путешественника в другой, «потусторонний» мир. Все образы воздействуют на человека, минуя сознание, и создают эмоциональный фон высокого напряжения [1]. Джон Хенч, главный имаджинер Walt Disney Corp., говорил: «Как дизайнеры мы, имаджинеры, создаем Места — регулируемые переживания, осуществляемые в тщательно структурированных средах, давая нашим гостям видеть, слышать, даже обонять, касаться и испытывать ощущение вкуса неким иным образом... Мы усиливаем воображение гостей, выводя их за рамки повседневной рутины» [5].

В создании такого тотального произведения участвует как культура, так и природа, как прошлое, так и настоящее, как чужой умысел, так и свой душевный настрой. И исполняется такая «симфония» прямо в душе путешественника [4]. Таким образом, туризм будущего — это театрализованное (а значит — заранее спланированное), ритуализованное действо, в котором турист становится актером, полноправным участником, дизайнер выступает в роли дирижера, а вековая культура «преподносит» либретто, написанное языком мифов, историй и легенд.

Список литературы:

1. Ахунова А.Д. Дизайн-модель тематического туристского комплекса «Планета Югра» в системе северного туризма. Диссертация на соискание академической степени «магистр дизайна». Специальность 530402 — Промышленный дизайн // Екатеринбург: УралГАХА, 2008.
2. Винокурова Т.Г. Формирование информационного туристского потенциала северных территорий России // Известия ИГЭА № 2 (70), 2010. — С. 66—70.
3. Гарин Н.П., Усенюк С.Г. Дизайн для экстремальной среды: в поиске инноваций // Проблемы средового дизайна полиэтнических регионов: сборник тезисов докладов Международной научно-практической конференции. — Оренбург: ОГУ, 2010. — С. 50—56.
4. Генис А. Сочинения в 3 т. Т. 1 Культурология. — Екатеринбург: У-Фактория, 2003. — 539 с.
5. Глазых В.Л. Дизайн как он есть. — М.: Издательство «Европа», 2010. — 320 с.
6. Головнев А.В. Говорящие культуры: традиции самодийцев и угров. — Екатеринбург: УрО РАН, 1995. 607 с.
7. Голубчиков С.Н. Перспективы рекреационного освоения Российского Севера / С.Н. Голубчиков, Л.И. Рогачева // [Электронный ресурс] URL: <http://www.bibliofond.ru/view.aspx?id=59869>.
8. Громько Ю.В. Стыки 2 «Время вышло из пазов». // [Электронный ресурс] URL: <http://www.situation.ru/app/rs/lib/gromiko/joint/joint.html>.

9. Зорин И.В. Проблемы и перспективы развития внутреннего туризма. Тезисы доклада на межрегиональной научно-практической конференции; г. Дмитров, 21—22 апреля 2005 г. // [Электронный ресурс] URL: <http://rmat.ru/2005/09/27/problemu-i-perspektivy-razvitiya-vnutrennego-turizma.html>.
10. Йенсен Р. Общество мечты. Как грядущий сдвиг от информации к воображению преобразит ваш бизнес / пер. с англ. Серия «Книги Стокгольмской школы экономики в Санкт-Петербурге» — СПб.: Стокгольмская школа экономики, 2002. 272 с.
11. Краснова Е.М. Интерпретация культурного наследия как фактор развития туризма: международный опыт и перспективы развития в Беларуси. В сборнике «Туризм и региональное развитие». Выпуск 4. — Смоленск: Универсум, 2006. — 640 с.
12. Роббек В.А. Традиционные знания народов Арктики Севера — резерв устойчивого развития Арктики // [Электронный ресурс] URL: <http://www.hcpncr.com/journ609/journ609varobbek.html>.
13. Усеньюк С.Г. Дизайн-модель транспортной системы северного туризма (на примере Западно-Сибирского региона). Диссертация на соискание академической степени «магистр дизайна». Специальность 530402 — Промышленный дизайн // Екатеринбург: УралГАХА, 2007.

НОВАЯ ПАРАДИГМА ДВИЖЕНИЯ: ТРАНСПОРТ «ОТ ЧЕЛОВЕКА» (ОПЫТ УРАЛЬСКОЙ ШКОЛЫ ДИЗАЙНА)

Гарин Николай Петрович

*проф. кафедры индустриального дизайна УралГАХА, канд.
искусствовед. Уральская государственная архитектурно-
художественная академия г. Екатеринбург, Россия
E-mail: n_garin@mail.ru*

Сулова Анна Константиновна

*магистрант, Уральская государственная архитектурно-
художественная академия, г. Екатеринбург
E-mail: suslova.anja@gmail.com*

Термин «двигательная активность» долгое время означал «вынужденную необходимость» в движении, ассоциируясь с заработком на жизнь тяжелым физическим трудом. Сейчас это понятие входит в естественные биологические потребности человека и в научной

литературе определяется как поведенческий двигательный акт, сознательно осуществляемый в целях решения какой-либо двигательной задачи.

В ходе социально-экономического развития человечества, пропорции двигательной активности человека начали значительно меняться. Во времена промышленной революции, обозначенной в истории со второй половины XVIII века до конца XIX века, использование ручного труда составляло около 94 % [Вайнер], остальная часть энергии добывалась из природных источников. С приходом научно-технической революции в середине XX века труд человека уже составлял лишь 1 %, что неизбежно видоизменило все ежедневные процессы. В настоящий момент наблюдается дальнейшее уменьшение энергозатрат в день, согласно прогнозу Салмана Хана к 2060 году необходимость физического труда сведется практически к нулю [Khan]. В будущем людям будет необходимо самостоятельно восполнять показатели физической активности в течение дня и регулировать время, проводимое в неподвижной позе. Особенное внимание следует обратить на сидячее положение, в котором человек проводит до 70 % времени ежедневно.

Нахождение в положении сидя становится самым пассивным элементом в жизни человека и выражение «сидение — убивает» уже доказуемо. Так, профессор Илка Вуори, предлагает ввести новое понятие для Homo Sapiens—Homo Sedens, человека сидящего. Согласно исследованиям финского ученого, «изменения начинались с 1950-х годов, когда человек стал пребывать в сидячем положении едва ли не большую часть повседневной жизни» [Новый эволюционный вид...]. Подтверждая другими исследованиями, в настоящее время двигательная активность находится на низком уровне не только у людей среднего и пожилого возраста, но прогрессирует по мере взросления человека, что обусловлено сменой образа жизни. Наибольшие изменения происходят в возрастной группе 6—11 лет, где дети проводят сидя до шести часов в день [Там же].

По мнению физиологов, в ходе эволюции возможность к движению стало естественным показателем и регулятором здоровья организма. Постепенно у человека сформировалась энергетическая норма, которую необходимо израсходовать, что составляет около 23 ккал на кг массы тела в сутки (или во временном эквиваленте равно 3 ч. 40 мин. бега со скоростью 10 км/час) [Вайнер].

В целях поддержания двигательной активности человека разрабатываются и распространяются рекомендации Всемирной Организации Здравоохранения, а также гиды физической активности

по отдельным странам и регионам, где рекомендуемая нагрузка начинается от 30 мин./день. Тем не менее, во многих развитых странах выделяют недостаток движения — гипокинезия, которая «вызывает целый комплекс изменений в функционировании организма», более известный как гиподинамия. Проблемы со здоровьем, связанные с гиподинамией, касаются всех функциональных систем жизнеобеспечения работающих «на движение» (дыхание, кровообращение, состав крови, пищеварение, терморегуляция, эндокринные железы и др., — все в меньшей степени востребуются в своих максимальных возможностях).

Сегодня рекомендации в ежедневных физических упражнениях являются общеизвестными, однако развитие гиподинамии продолжается, которая вместе с проблемой ожирения переходят в раздел национальных проблем. Согласно отчету ВОЗ распространению сидячего образа жизни способствует совокупность факторов урбанистической среды, транспортный и профессиональный сектора, изменения в школьной системе, перераспределение времени на отдых и спорт [Steps to health].

Хотя транспорт является лишь одним звеном в процессе распространения малоподвижного образа жизни, он занимает значительную часть в этой системе и оказывает влияние на другие составляющие. В данной области развитие гиподинамии связано со значительной продолжительностью времени, проводимого в транспорте: в некоторых странах показатели могут достигать 2,5 часов в день. Более остро проблема меры использования транспортных средств относится к владельцам частного автотранспорта, где в комфортных условиях человек имеет возможность максимально сокращать переходы по улице лишь выбором места парковки.

Главная роль автомобиля, когда «можно было уехать дальше и быстрее, чем человек мог уйти пешком да еще с тяжелым грузом» [4, с. 58] сохранится и в будущем, но в условиях глобального роста городского населения, увеличения расстояний, проблема гиподинамии может обостриться и введение соответствующих изменений в транспортный сектор будет необходимо.

Ежедневная *мера движения* человека может быть рассчитана индивидуально на основании рекомендаций здравоохранения и индивидуальных характеристик. В то же время, *мера передвижения* в большей степени зависит от транспорта, а точнее от постановки изначальных задач проектирования. Повторяемость и стереотипность при разработке концепций общественных и личных транспортных средств, постепенно привели к устареванию существующей модели,

что напрямую относится к дизайн-проектированию. В этом случае, дизайн транспорта следует рассматривать не как работу над внутренней и внешней формой автомобиля, а как возможность соответствовать потребностям человека и главное — обеспечивать здоровье.

В настоящий момент предлагается исследовать вопрос «распределения» движения в рамках «Новой парадигмы движения»: вести проектирование транспорта исходя из биологической потребности организма в движении. Предполагается, что в будущем «умная» система передвижения сможет восполнять недостаток физической активности человека и регулировать частоту использования сервиса. Учитывая такие показатели как время, скорость, нагрузка, можно добиться наилучшего соотношения расхода/прихода энергии в динамично меняющейся среде для нескольких групп населения или индивидуально. Совокупность действий (как в физическом так и виртуальном пространстве) будет формировать новый образ удобной, привлекательной городской среды, позволяющей «естественно» соблюдать медицинские рекомендации и постепенно уменьшать действие гиподинамии в современных условиях жизни.

«Новая парадигма движения» является частью дизайн-исследований посвященных различным аспектам отношений в системе человек-объект-среда, приводящихся в рамках научного направления кафедры Промышленного дизайна УралГАХА. За 30 лет существования «Уральской школы дизайна» были разработаны уникальные методы и принципы анализа, раскрытия конфликтных ситуаций посвященные взаимодействию объекта дизайна со средой проектирования, наработана значительная проектная база. В рамках «студийного» подхода анализ показателей движения современного человека представляет собой продолжение комплексных исследований, что позволит более детально разработать отдельные аспекты взаимодействия внутри отношений объект-субъект.

Заявленный принцип проектирования транспорта «от движения человека» был заложен в разработке маршрута передвижения по туристическому комплексу «Новая Земля» [Путилова, 2012], где смена двигательной активности работала на ускорение психофизиологической адаптации человека к экстремальным условиям. В данном аспекте, переформулирование задач проектирования позволило найти новый подход к объекту, системе и комплексу в целом.

По мере проработки темы, потенциал «Новой парадигмы движения» может определить технологию дизайн-исследований и развить методологические знания, применяемые в рамках научного направления студии. Результаты состоявшихся исследований

отражены в ряде научных статей, выступлениях на российских и международных конференциях, где были освещены самостоятельные проблемы теоретического и прикладного плана. В настоящее время по проблематике кафедры защищены 2 кандидатские диссертации [Гарин, 1991; Усенюк, 2011] и разработана методологическая система в виде комплекса тем для курсовых и дипломных работ.

Список литературы:

1. АМИ-ТАСС, Новый эволюционный вид — человек сидящий HomoSedens, [Электронный ресурс] — 17.09.09. URL: http://www.strf.ru/material.aspx?CatalogId=393&d_no=23870 (дата обращения: 04.04.2012).
2. Вайнер Э.Н. Валеология: учебник [Электронный ресурс] // Э.Н. Вайнер. — М.: Наука, 2010. — 446 с. URL: http://wap.fictionbook.ru/author/yeduard_naumovich_vayiner/valeologiya_uchebnik_dlya_vuzov/read_online.html?page=7 (дата обращения: 1.11.2012).
3. Гарин Н.П. Дизайн для условий Крайнего Севера (принцип преемствования культуры коренных жителей): дис. канд. искусствоведения 17.00.06 — М.: МВХПУ им. Строганова, 1991. — 174 с.
4. Папанек В. Дизайн для реального мира.. 3-е издание. Издательство Д. Аронс, 2010, ISBN 978-5-94056-022-7, 416 с.
5. Путилова И.С. Дизайн жизнеобеспечивающих систем. Транспортная инфраструктура туристического комплекса на острове Новая Земля: дис. магистр дизайна., промышленный дизайн 17.00.06 / [Место защиты: Ур. гос. архитектур.-худож. акад.] — Екатеринбург, 2012. — 118 с.
6. Усенюк С.Г., Дизайн для условий Севера: принцип сотворчества в проектировании транспортных средств: диссертация канд. искусствоведения: 17.00.06 / [Место защиты: Ур. гос. архитектур.-худож. акад.] Екатеринбург, 2011. — 212 с.
7. Khan S., Year 2060: Education Predictions: Sal is asked to make some predictions for the year 2060. [Электронный ресурс] URL: <http://www.khanacademy.org/talks-and-interviews/v/year-2060--education-predictions> (дата обращения: 0.11.2012).
8. Steps to health, A European Framework to Promote Physical Activity For Health, [Электронный ресурс] — WHO, 2007 URL: http://www.euro.who.int/__data/assets/pdf_file/0020/101684/E90191.pdf (дата обращения: 01.11.2012).

2.4. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО И ПРОБЛЕМА СМЫСЛА: ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ ПОДХОД

Серпионова Елена Игоревна

*канд. психол. наук, преподаватель психологии
центра образования № 182, социолог НИО ЕАСИ,
г. Екатеринбург, Россия
E-mail: serpionova2005@mail.ru*

Сегодня трудно спорить с тем, что в основе творчества лежит открытость к возможностям в мире и толерантность к невозможному опыту. Безусловно, создавать — значит нарушать привычное положение вещей, и общество зачастую противодействует такому нарушению, т. к. любая система стремится к самосохранению. Однако слишком поверхностное восприятие этих тезисов психологии творчества ведет к опасности культурного беспредела, когда любое художественное явление будет поспешно воспринято а) как зрелое искусство, обоснованное смелостью творца в разрушении шаблонности восприятий и б) при попытке общества его оценить по пути непринятия будет защищено вторым тезисом: общество консервативно и стремится к сохранности. Таким образом, можно сформулировать первую трудность диалога об искусстве как проблему отсутствия внешнего критерия: исследователь вынужден и сегодня понимать под искусством все то, что называет себя таковым, выдает себя за искусство [5]. Вторая проблема, которую важно осознать, — это дихотомия первичной значимости рефлексии или эмоции. Однако ни осознающее отношение без эмоционального, ни эмоциональное без рефлексивного не дают полноценной картины. Решение, заключенное в их комбинации было бы только компромиссом, а не творческим решением, которое основывается не на диалоге конкурирующих идей, а на поиске третьего пути, который оставит прежнюю конкуренцию без оснований и выведет на принципиально новый путь. Такой путь представлен в работах Д.А. Леонтьева и отражен через понятие *смысла*, в котором, с одной стороны, сочетаются глубина рефлексии, а с другой стороны — эмоциональная вовлеченность личности.

Для того чтобы преодолеть обозначенные, но не единственные трудности, нахожу полезным ответить на ряд вопросов. Существуют ли некие высшие экзистенциальные критерии искусства?; применимы ли эти смысловые свойства искусства к тому виду деятельности, который именуют «современное искусство»? конкретизируя — все ли предложенное в меню Уральской Биеннале можно понимать как зрелое искусство (неважно, какой временной эпитет находится рядом с ним)?

Каковы же могут быть критерии, которые позволят или не позволят отнести художественный факт к искусству для усилий, а не искусству для развлечения? Обращение к предметам культуры подразумевает подсознательный поиск среди литературных, музыкальных произведений, близких, созвучных собственному мироощущению; поиск переживания. Ещё древним грекам было известно, что, знакомясь с работами великих творцов, посещая театр, человек помогает самому себе в душевных страданиях, в поиске ответов на болезненные вопросы собственной жизни, хотя, сюжет самого произведения может быть далёк от проблемной ситуации зрителя. Тогда зачем он здесь уже не первый раз: около этой картины, на этом спектакле, с этим сборником стихов? Потому что человек ожидает трансформации: есть шанс, что из этого взаимодействия он может выйти другим, а не таким, каким он в него вошёл, хотя их сюжеты и формы остаются прежними. К тому, что даёт нам возможность стать другим, возвращаются. Именно эта данность потенциала к трансформации характеризует истинность искусства, к квазиискусству возвращаться не хочется — оно однодневно.

Психологический смысл искусства — *это такое пробуждение переживания чувств (а не только ума), которое формирует побуждение (действие), влекущее за собой реальные трансформации личности человека и изменения его отношений в диаде «индивидуальное бытие и окружающий мир»*. В экзистенциальной психологии такое переживание названо встречей. Феномен встречи в процессе творчества описан Ролло Мэйем в книге «Мужество творить» [12]. Итогом настоящей Встречи с искусством становится изменение в отношениях «я — окружающий мир». Встреча в экзистенциальной психологии Р. Мэя — это особое состояние: к минуте встречи можно идти годами, она чаще всего непредсказуема и спонтанна, но всегда отлична глубочайшим переживанием и проживанием момента инициации человека и окружающего мира после которой происходит изменение в отношениях между миром и бытием конкретной личности. Из Встречи (если это она) невозможно

выйти прежним. Истинно встретиться с произведением искусства — пережить, осмыслить, раскрыть себя по-новому, стать другим, а стать, значит начать действовать по-другому [4]. Здесь уместно вспомнить слова В. Франкла: «страдание только тогда имеет смысл, если ты сам становишься другим», и это справедливо как для творца, так и для воспринимающей стороны [13].

Представлению о встрече Р. Мэя оказывается близко понятие *инициации* Карлфрида Дюркхайма. Согласно Дюркхайму в процессе инициации происходит соприкосновение человека с бытием, которое существенным образом изменяет саму структуру его существования, структуру его бытия-в-мире [6]. Об изменениях в отношении «я — мир» (так называемых метаморфозах) посредством общения с искусством писал и Л.С. Выготский. Смысл метаморфоза чувств состоит, по мысли Выготского, в том, что они возвышаются над индивидуальными чувствами, обобщаются и становятся общественными. Так, смысл и функция стихотворения о грусти вовсе не в том, чтобы передать нам грусть автора, заразить нас ею (это было бы грустно для искусства, замечает Выготский), а в том, чтобы претворять эту грусть так, чтобы человеку что-то открылось по-новому — в более высокой, более человеческой жизненной правде [3].

Таким образом, можно сформулировать важнейший экзистенциальный критерий искусства — *смысловая перестройка*, которая происходит там, где личность решает проблему невозможности сохранения прежней системы взаимоотношений с миром. Д.А. Леонтьев справедливо выделяет три ситуации, в которых такие смысловые перестройки имеют место:

1. жизненные коллизии — критические обстоятельства (угрозы психическому и физическому благополучию или их реальные травмы);
2. общение со значимым другим;
3. общение с искусством, которое также может дать перерождение смыслов.

«Можно предложить рассматривать порождение смыслов в качестве возможного критерия искусства, определяя искусство как такой артефакт, который хотя бы на одного человека может оказать эффект воздействия перестройки его смысловых структур» [9, С. 77].

Однако как только мы примем критерием искусства возможность эффекта перестройки смысла внутри личности, возникнет новая опасность. Многие, получив только что этот критерий, начнут говорить о том, что названные перестройки в их личности произошли и рискуют утверждать это слишком поспешно по двум причинам:

1. отсутствие понимания «смысла» как метапсихологической категории;
2. отсутствие объективных доказательств трансформации смысла.

К сожалению, в данной статье мы сконцентрированы на другом и опустим размышления о смысле как сосуде, объединяющем все три фундаментальные психологические категории «деятельность, сознание, личность». Самое время привести пример иллюзорной трансформации смысла. Автор пишет в своём блоге отзыв об опыте «хождения по книгам»: «Пройдя по книгам, ощущаешь колющий осадочек от полученного экзистенциального опыта — боль обнажившейся раны. Хитрость арт-инсталляции «Камю» в том, что она манит совершить грехопадение — встать на книги, пройти по ним...». Во-первых, «в искусстве для эмоций; квазиискусстве нет иного содержания, кроме переданного прямым текстом» [9, С. 76]. В данном примере книги привели автора к размышлениям о книгах же: это равносильно тому, что созерцание картины Серова «Девушка с персиками» приведет нас к размышлению о девушке с персиками. Ничто между строк. Во-вторых, в тексте я не обнаруживаю важного — критерия *свершения* смысловой трансформации, хотя автор делится с миром своими видениями-пониманиями и это тоже значимо: это шаг. Можем ли мы надеяться на то, что переживание действительно позволит выйти автору строк из опыта взаимодействия *другим*, значат ли они, что изменилась его смысловая картина бытия? Если да, то, как он сам в состоянии это определить? Так мы подошли к следующему вопросу — *применимы ли смысловые свойства искусства к тому виду деятельности, который сегодня именуют «современное»*. Для того чтобы найти ответ на этот вопрос, нужно хорошо представлять, что может являться маяком факта личностной трансформации.

Психотерапевтическая функция искусства базируется на его ресурсе вызывать переживания и когнитивные инсайты, благодаря которым человек может перестроить смысловые структуры и изменить свою жизнь на уровне осознанного действия. В общеизвестном приближении это состояние называется катарсис — сильное эмоциональное потрясение, которое вызвано не реальными событиями жизни, а их символическим отображением, например, в книге, картине, театральной постановке, музыке. Но это состояние можно понимать и глубже. С точки зрения Л.С. Выготского, катарсис — это, скорее, решение некоторой высшей личностной задачи, открытие более высокой, более человеческой правды жизненных явлений, ситуаций [3].

Наиболее полным и глубоким пониманием катарсиса мне представляется дефиниция, сформулированная Д.А. Леонтьевым: «катарсис — это отражение процесса глубинной смысловой перестройки, диалектического разрешения на новом уровне внутреннего противоречия в смысловой сфере личности» [10]. Если состоялась встреча — полезное взаимодействие между смысловой картиной автора, выраженной в произведении, и картиной личных смыслов реципиента, то происходит реальная трансформация внутреннего мира зрителя, которая выражается в завершении художественного переживания эффектом катарсиса. Однако насколько полно факт катарсиса может свидетельствовать о наличии действительной смысловой перестройки?

В моем понимании *критерием реальной (а не иллюзорной) личностной трансформации будет следующее за катарсисом изменение на уровне конкретных действий, поступков личности, в формировании устойчивой концентрированной мотивации, выраженной в последовательной верности новым моделям поведения.* Зримое изменение отношений в диаде «моё бытие — окружающий мир» выражается в изменении поступков и выборов. В противном случае изменения лишь заявляются, в лучшем случае, потенцируются, подают надежды на... Другими словами, подтверждение трансформации личностных смыслов, как эффекта взаимодействия с искусством, возможно после факта изменения поведения. До этой встречи с произведением я был таким-то и действовал так-то, но теперь я поступаю иначе, я совершаю другие выборы. И именно мои новые поступки дают мне право свободно и достойно заявлять миру, что я изменился. Подчёркиваю: я из следствия стал причинностью, а, значит, я сам изменил себя, а не обстоятельства меня. Представляется сомнительной множественность таких по силе и мощи эффекта ситуаций взаимодействия с искусством в жизни одного человека.

Таким образом, трансформация отношений с жизнью посредством искусства — это изменение смысловой реальности внутри конкретной личности, подтвержденной в реальных и последовательных поступках её индивидуального бытия. Заявления типа: «Теперь я поняла, какое у нас паршивое государство. Вот, даже художник с Биеннале это отразил в своей инсталляции» являются только иллюзией трансформации. Истинная трансформация смысла проявляет себя в *ответственном (и часто болезненном) осознании самого себя как причинности там, где, до встречи с произведением искусства человек понимал себя лишь как следствие.* Описываемое явление

похоже на феномен самовыдвижения деятельности: самодетерминации выборов жизни, о которых говорит Д. Богоявленская [2, С. 197] и которые, по сути своей, близки пониманию свободы выбора как критерия самореализующейся личности. Так мы подходим к завершающему данную статью аспекту: *возможные пути определения смыслового воздействия искусства.*

Я верю Мартину Хайдеггеру, что «язык-дом бытия», а понимание речи как деятельности в отечественной психологии побуждает полагать, что вербальные реакции отражают семантическое поле личности, его бытие и позволяют отличать лишь говорение о трансформации и факт трансформации. Проанализируем вербальные отзывы участников выставки «Биеннале» (по блогам, Живым Журналам и порталу «Культур-Мультир»). Словесные мнения участников выставки Биеннале, в основном, таковы: *«интересно», «было не скучно», «интереснейший проект».*

Интерес можно рассматривать двояко. Интерес ради эмоций. Кажущийся необходимым адаптационный уровень интереса (потребительский, культмассовый): здесь я понимаю интерес исключительно как категорию детского. Одной из форм бегства от свободы и ответственности личности стал уход в регрессивные модели поведения. Детское восприятие постоянно ищет нечто, что будет его развлекать. Говоря о детскости восприятия, я имею в виду психологические состояния взрослых людей, которые проявляются через нас. Ребёнок есть в каждом, как в каждом живут родитель и взрослый — неважно при этом, какой возраст у нас по паспорту. В психологии это называется ЭГО-состояния [1]. Все три состояния нам полезны. Но в момент, когда наше психологически доминантное Эго-состояние начинает вступать в противоречие с ситуацией, которая предполагает иной стиль реагирования или же начинает сильно доминировать, то оно, это состояние, подчиняет нас себе. Так, если доминирует «родитель», то человек будет склонен излишне контролировать других, порицать, осуждать, требовать, наказывать и миловать. Если мы чрезмерно захвачены «ребенком», то недооцениваем опасности и тревоги мира, требуем зрелищ и развлечений. Человек-ребёнок бежит от боли, от неприятного опыта, он не хочет ответственности, скидывает на других свои печали (например, на Путина или государство в целом). Поэтому ребёнок склонен выбирать себе такое зрелище, которое не таит опасности встречи с болезненным переживанием. В этом смысле вычурная оригинальность Биеннале только подкармливает детское Эго-состояние зрителя. Но и сама оригинальность многолика и коварна. «За ней могут стоять

различные, порою прямо противоположные явления: это может быть и содержательный процесс <...>, а может быть и не имеющее никакого отношения к творчеству оригинальничание» [2, с. 190]. Однако любому ребёнку быстро надоедают привычные игрушки. Ему неизбежно станет скучно, и он снова будет искать что-то новое. Поэтому многие арт-объекты Биеннале обречены на временность,сиюминутность и зависимость от выраженности детского Эго-состояния зрителя. Не отрицая ценность непосредственности детского восприятия, которое может сохранить взрослый, напоминаю о том психологическом, излишне выраженном, состоянии, которое, захватив, взрослого человека, начинает руководить его жизнью, его выборами.

Совсем иное — это *интерес, побуждающий к деятельности*, обладающий смыслом. Такому состоянию интереса предшествует эмоционально-окрашенное интуитивное ощущение возможности (интуиция смысла, она позволяет выбирать из ряда возможностей ту, что обладает наибольшим потенциалом развития), а затем, и это главное, интерес выражается в некоем личностно-значимом *действии*. Таким образом, именно в области отсутствия экзистенциального смысла трансформации обнаруживается огромная пропасть между увиденным на Биеннале и искусством. Может многое из предложенного вовсе не искусство, а **иная деятельность**, адекватного названия которой еще нет, хотя мне сложно избежать аналогии с кичем. У неё иные задачи и иная судьба, понять и исследовать которые ещё предстоит. «Самое блестящее мировоззренческое открытие, не найдя адекватного воплощения в художественной форме, не станет фактом искусства. Вместе с тем, этот этап является необходимым — художника не спасает мастерство, если ему нечего сказать людям. Без этого нет искусства — есть лишь вызывающие уныние мириады вполне добротного выполненных книг и картин, не говорящих ничего ни уму, ни сердцу» [11, С. 425].

Таким образом, возможность изменения точки сборки смысловой реальности может быть критерием искусства. Катарсис может пониматься как личностный признак трансформации, но трансформация на уровне эмоции — предпосылка изменений жизни: истинная трансформация предполагает ответственное, самодетерминированное изменение на уровне реального и последовательного поступка в условиях индивидуального бытия отдельной личности. И это гораздо вернее говорит нам, что полезное взаимодействие действительно состоялось. Многие сейчас могут залихватски сказать: «Да! Моя жизнь изменилась после Биеннале! Я изменился!». Вы уверены, что это не просто говорение? Изменились

ли ваши конкретные действия? Можете ли вы теперь *последовательно* и ежедневно подтверждать свои *новые выборы* реальными поступками? Будьте честны с собой при ответе.

Список литературы:

1. Берн Э. Трансакционный анализ и психотерапия. — СПб, 1994.
2. Богоявленская Д.Б. Вчера и сегодня психологии творчества // Дорфман Л., Мартиндейл К., Петров В., Махотка П., Леонтьев Д., Купчик Дж. (ред.) Творчество в искусстве — искусство творчества. — М.: Наука; Смысл, 2000. — С. 186—198.
3. Выготский Л.С. Введение в психологию искусства. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1998.
4. Дорфман Л.Я. Пережить, чтобы осмыслить и действовать // Вестник высшей школы. — 1991. — № 1. — с. 65—71.
5. Дорфман Л.Я., Леонтьев Д.А. Неклассический подход в эмпирических исследованиях искусства // Дорфман Л., Мартиндейл К., Петров В., Махотка П., Леонтьев Д., Купчик Дж. (ред.) Творчество в искусстве — искусство творчества. — М.: Наука; Смысл, 2000.
6. Дюркхайм К. О двойственном происхождении человека. — СПб.: Импакс, 1992. — 156 с.
7. Леонтьев А.Д. Осмысленность искусства // Искусство и эмоции: материалы международного научного симпозиума / под ред. Л.Я. Дорфмана, Д.А. Леонтьева, В.М. Петрова, В.А. Созинова. — Пермь: Пермский госуд. институт культуры, 1991. — с. 57—70.
8. Леонтьев А.Д. Пути развития творчества: личность как определяющий фактор // Воображение и творчество в образовании и профессиональной деятельности. Материалы чтений памяти Л.С. Выготского: Четвертая Международная конференция. — М.: РГГУ, 2004. — с. 214—223.
9. Леонтьев Д.А. Личность в психологии искусства // Дорфман Л., Мартиндейл К., Петров В., Махотка П., Леонтьев Д., Купчик Дж. (ред.) Творчество в искусстве — искусство творчества. — М.: Наука; Смысл, 2000.
10. Леонтьев Д.А. Введение в психологию искусства — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1998.
11. Леонтьев Д.А. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности. — М.: СМЫСЛ, 2003.
12. Мэй Р. Мужество творить: очерк психологии творчества / Пер. с англ. — М.: Ин-т общегуманитарных исслед., 2012. — 156 с.
13. Франкл В.Э. Человек в поисках смысла / Пер. с англ. и нем. / Общ. ред. Л.Я. Гозмана, Д.А. Леонтьева; Вступ. ст. Д.А. Леонтьева. — М.: Прогресс, 1990. — 366 с.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СТИЛЬ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ НАУЧНОЙ ПАРАДИГМЫ

Грушко Г.И.

*канд. искусствоведения,
преподаватель музыкально-теоретических дисциплин
Воронежского музыкального колледжа имени Ростроповича
г. Воронеж*

E-mail: grushkogalina@e-mail.ru

Опыт осмысления музыкального стиля насчитывает несколько столетий, однако объем и содержание данного понятия, функции обозначаемого им явления остаются недостаточно изученными, а потому — дискуссионными. Парадоксальность ситуации заключается в том, что существует множество публикаций, где с тех или иных позиций рассматриваются этот феномен, и лишь единичные труды, посвященные собственно теоретическим и практическим аспектам его изучения [5; 13—16; 18; 19; 21].

Понятие *музыкальный стиль* допускает множество интерпретаций. В его определении возникают определенные трудности, что обусловлено рядом причин. Одна из них — терминологическая путаница, поскольку любое проявление стиля может истолковываться по-разному. Противоречивость суждений, многозначность терминов и синонимичность обозначений выступают помехой для точных определений, и свидетельствуют о неясности и неточности самого понятия. Другая причина кроется в разногласиях, касающихся периодизации музыкально-исторического процесса и типизации художественных явлений.

В истории науки существуют подобные случаи, когда в рамках одной и той же теории сосуществуют различные, но законные, с ее точки зрения, утверждения. Это говорит о глубоких недостатках этой теории, поэтому неудивительно, что обнаружение парадоксов стимулирует научную деятельность и приводит к ее перестройке. Таковы, например, *парадоксы системных признаков* — неудачи, связанные с объяснением соотношения целого и его части в биологии, которые способствуют переориентации на поиск новых подходов в контексте универсального эволюционизма.

Развитие знаний о музыкальном стиле происходит в рамках общепринятой парадигмы, и, как видится, трудности в определении его феномена заключаются в использовании традиционных подходов.

Так, в качестве ведущего выступает формальный или описательно-оценочный подход, применяемый в большинстве работ, и предполагающий множественность высказываний по проблемам стиля. Используется, также, феноменологический подход, направленный на исследование сущностных проявлений музыкального стиля, но не претендующий на объяснение законов, которым они подчиняются. Наряду с ними, широкое распространение получают культурно-исторический и историко-стилистический подходы [5; 13; 19; 21], опирающиеся на принцип историзма и позволяющие рассматривать феномен стиля в контексте культуры и искусства. Известны, также, попытки применения системного [15; 22] и семиотического подходов [14].

Однако, несмотря на обширную историографию, интерес к феномену музыкального стиля не ослабевает. В конце XX — начале XXI столетий продолжают появляться все новые публикации — исследования, учебные пособия и программы учебных курсов, свидетельствующие о продвижении исследовательской мысли [4; 5; 9; 11; 13; 16—18; 21; 22; 25]. И это не случайно, поскольку исследовательские стратегии нуждаются в корректировке — об этом свидетельствует сам процесс продвижения исследовательской мысли, темп его постоянно *ускоряется* [4].

Современный этап развития науки опирается на синтез знаний — новую систему научных идеалов и норм, которые открывают иные грани познаваемой реальности и изменяют представления о мире и человеке. Эволюционно-синергетический подход оказывается удивительно эффективным в изучении систем самого различного происхождения, обладающих сходными процессами самоорганизации. С помощью синергетической модели выявляются особенности их динамики (нелинейность, неустойчивость, множественность путей развития), обусловленные как внешними, так и внутренними факторами. Такой подход позволяет в иных ракурсах взглянуть на известные явления и процессы культуры и искусства [1—3; 6—8; 10; 12; 20; 23; 24]. Он будет весьма плодотворным и в исследовании музыкального стиля.

Возможно, научные поиски приведут к возникновению стилевой концепции, синтезирующей различные, даже противоположные, точки зрения в контексте современной научной парадигмы. Ее теоретико-методологической базой может послужить опыт синергетических исследований в различных областях научных знаний (синергетика и новое мировидение, самоорганизация в природе и обществе, синергетический историзм, социальная самоорганизация, социально-

культурная динамика, самоорганизация и информация, универсальный эволюционизм), что весьма своевременно.

В контексте современной научной парадигмы музыкальный стиль можно представить с новых позиций и в новом ракурсе, для чего потребуется:

1. Рассмотреть музыкальный стиль как сложную систему, включающую целостное множество иерархически соподчиненных стилей.

2. Выявить ее взаимодействие с системой более высокого уровня, каковой является система культуры и искусства, и охарактеризовать как открытую неравновесную нелинейную систему, обладающую эмерджентными свойствами.

3. Определить особенности функционирования этой системы в контексте культуры и искусства.

4. Приложить понятия *порядок* и *хаос* к системе музыкального стиля, стремящейся к самосохранению и адаптирующейся к окружающей среде.

5. Оценить возможности *динамической иерархичности* — особенности взаимодействий ее иерархических уровней, в результате которых и зарождается новая система стиля.

6. Изучить стилевую динамику (цикличность, необратимость, нелинейность, альтернативность, определенная направленность, «ускорение») и сравнить с базовыми принципами синергетики и универсальными алгоритмами самоорганизующихся систем.

7. Построить эволюционные модели: Древо музыкального стиля, Система музыкального стиля, Эволюция системы музыкального стиля, Музыкальный стиль как самоорганизующаяся целостность; Музыкально-стилевая система.

8. На основе полученных данных представить музыкальный стиль самоорганизующейся системой, стремящейся к достижению информационного максимума, а его историческое развитие — синергетическим процессом.

9. Сформулировать положение о музыкальном стиле как о самоорганизующейся целостности.

Благодаря эволюционно-синергетическому подходу появится возможность адекватно оценить значение каждого музыкального стиля, будь то главенствующий или второстепенный стиль, в соответствии с особыми стилистическими приемами, свойственными творческой личности, и шире — художественной школе, направлению и музыкально-стилевой эпохе. Полученные результаты смогут стать теоретико-методологическими ориентирами для дальнейшей разра-

ботки концепции музыкального стиля, согласующейся с современными научными представлениями.

Список литературы:

1. Бранский В.П. Искусство и философия. — Калининград: Янтарный сказ, 1999.
2. Буданов В.Г. Методологические принципы синергетики // Новое в синергетике. — М.: Наука, 2007. — с. 311—330.
3. Волошинов А.В. Об эстетике фракталов и фрактальности искусства // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. — М.: Прогресс-Традиция, 2002. — С. 213—246.
4. Грушко Г.И. Музыкальный стиль в истории европейской культуры: эволюционно-синергетический подход. — Воронеж: Кварта, 2012.
5. Девуцкий В.Э. Стилистический курс гармонии. — Воронеж: Изд-во ВГУ, 1994.
6. Дриккер А.С. Принцип информационного ускорения и цикличность в художественной культуре // Информационный подход в эмпирической эстетике. — Таганрог: ТГРУ, 1998. — С. 57—65.
7. Евин И.А. Синергетика искусства. — М.: Лада, 1993.
8. Елинер Н.Г. Процессы стилиобразования в пространственных искусствах. — СПб.: ИД «Петрополис», 2005.
9. Епишин А.В. Магия музыки барокко: итальянская трио-соната. — СПб.: Композитор, 2006.
10. Каган М.С. Философия культуры. — СПб.: ИД «Петрополис», 1996.
11. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков. — М.: МГК, 1996.
12. Кобляков А.А. Синергетика и творчество // Синергетическая парадигма. Многообразие поисков и подходов. — М.: Прогресс-Традиция, 2000. — С. 305—325.
13. Лобанова М.Н. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. — М.: Советский композитор, 1990.
14. Медушевский В.В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. — № 3. — С. 30—39.
15. Михайлов М.К. Стиль в музыке. — Л.: Музыка, 1981.
16. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке. — М.: ВЛАДОС, 2003.
17. Рабинович Д.А. Исполнитель и стиль. — М.: Классика — XXI век, 2008.
18. Ручьевкая Е.А. Классическая музыкальная форма. — СПб.: Композитор, 1998.

19. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. — М.: Музыка, 1973.
20. Синергетическая философия истории / под ред. В.П. Бранского. — Рязань: «Копи-Принт», 2009.
21. Слонимская Р.Н. Анализ гармонических стилей. Тезисы лекций и конспект исторического обзора гармонических стилей. — СПб.: Ун-т Культуры и искусств, 2001.
22. Титова Е.В. Фактура как элемент стилевой системы (на материале клавирных сочинений Моцарта). Дисс ... канд. иск. — Л.: ЛОЛГК, 1990.
23. Устюгова Е.Н. Стиль и культура: опыт построения общей теории стиля. — СПб.: Изд. СПб. ун-та, 2006.
24. Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве. — М.: Наука, 2004.
25. Чернобривец П.А. Программа учебного курса «Стилистическая гармония (классицизм — романтизм)». — СПб.: СПб. ГК, 2009.

СЕКЦИЯ 3.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

3.1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

«СТИХОТВОРЕНИЯ ИВАНА НИКИТИНА» 1859 Г. КАК ЦЕЛОСТНОЕ ЕДИНСТВО

Баранова Галина Николаевна

БОУ «Лицей № 25»

г. Омск

E-mail: baranova-galina53@yandex.ru

Отрицательное отношение демократической критики к дебютному изданию стихотворений 1856 г. заставило Никитина во многом принципиально пересмотреть свои творческие позиции. Они нашли отражение в новой публикации поэтических произведений автора.

Второе издание « Стихотворения Ивана Никитина» вышло в Санкт-Петербурге в 1859 г., издатель В.А. Кокорев. Всего в книге 60 стихотворений, которые не пронумерованы, в отличие от первого сборника, расположены не в хронологическом порядке, не датированы. По сравнению с первой публикацией 1856 г., эта, 1859 г., — значительно изменена по составу входящих в нее произведений. Ни одного стихотворения из первого издания не включено во второе в первоначальном виде. 41 произведение сборника 1856 г. заменено 40 новыми. 20 стихотворений подверглись коренной переработке, некоторые очень основательной. Восстанавливая годы создания произведений по другим изданиям, определяя их количество в книге, можно установить, что периоды их написания и количество стихотворений таковы: 1849 — 3, 1850 — 2, 1851 — 2, 1853 — 7, 1854 — 9, 1855 — 2, 1856 — 7, 1857 — 9, 1858 — 14, 1859 — 5.

Сравнение стихотворений Никитина первого издания (1856 г.) и второго (1859 г.) позволяет сделать вывод, что первая публикация свидетельствует, в основном, о романтическом направлении в лирике автора, вторая принадлежит поэту некрасовского направления.

Никитин выбросил из своей новой книги прежде всего стихи религиозно-мистические, в которых говорилось о смирении, уходе от реальной жизни, а также метафизического содержания («Кладбище», «Успокоение», «Сладость молитвы» и др.)

Характерно, что первый стихотворный сборник открывался строками произведения 1851 г. «Когда один, в минуты размышленья...» (цитировалось выше), издание 1859 г. начиналось программным стихотворением 1853 г. «С суровой долею я рано подружился...», в котором содержание первого и особенно второго четверостишия совершенно противоположны тексту стихотворения 1851 г. Они следующие: «Но все, что грязного есть в жизни самой бедной, — / И горе, и разгул, кровавый пот трудов, / Порок и плач нужды, оборванной и бледной, / Я видел вокруг себя с младенческих годов...» [3, с. 1] Указанное стихотворение со всей определенностью давало понять, о чем главном пойдет речь в издании.

Один из важных вопросов поэтического творчества — проблема сущности поэзии и назначения поэта — Никитин решал теперь с новых позиций. В этом плане интересно сравнить две редакции (1856 г. и 1859 г.) стихотворения «Бывают светлые мгновенья». Редакция 1856 г.: «Бывают светлые мгновенья, / Когда за грань тревог земных, / Плотского чуждый тяготенья, / Ум переносится на миг...» [2, с. 52] В редакции 1859 г. это четверостишие выглядит следующим образом: «Бывают светлые мгновенья: / Мир ясный душу осенит; / Огонь святого вдохновенья / Неугасаемо горит...» [3, с. 51] В редакции сборника 1856 г. автор видел смысл искусства в прославлении бога, а поэт достигал своей цели, когда он «Слову бога жадно внемлет / В великой книге бытия...» [2, с. 52]; в новой редакции задачи поэта другие: «Разврат и пошлость поражает, / Добру приносит фимиам» [2, с. 52].

И так происходит со всеми 20 стихотворениями из книги лирика 1856 г. В результате они очень естественно вписываются в новое единство, при этом обогащается каждое стихотворение, входящее в него, передающее определенное явление жизни, а вместе взятые — все-таки не полное, но до некоторой степени целостное представление о ней.

Из первой публикации во вторую поэт отобрал, в основном, стихотворения, в которых наиболее отчетливо звучала социально-бытовая тематика («Бурлак», «Ссора», «Жена ямщика», «Тишина ночи» и др.). Эту группу произведений он дополнил новыми («Дедушка», «Пряха», «Песня бобыля», «Нищий», «Пахарь» и др.), создав крупный лирический центр, который представил художест-

венный мир автора. В нем четче и конкретнее вырисовывался образ лирического персонажа, человека труда, объединившего фактически все создания книги.

Совершенно иную функцию начал выполнять пейзаж в творениях автора. Он тоже наполнился социальной мотивацией, в него все увереннее входил образ человека, развивалась «сюжетность». Стихи становились внутренне близкими друг другу.

Показательно в этом отношении стихотворение «Гнездо ласточки». Впервые оно было напечатано в 1856 г. в журнале «Отечественные записки» и носило созерцательный, пассивно-описательный характер. В нем Никитин рассказывал о том, как под крышей мельницы, где постоянный стук, шум, грохот, ласточка свила себе гнездо. Бедная ласточка мирится со своим положением: «Пойди там, вейся по свету, / Да место выбирай, / С привычкой и мельница / Покажется за рай» [1, с. 326]. Мельнику в стихотворении отводилось всего две строчки: «Сам мельник-то и сед и крут, / Ворчит он сплошь на бедный люд» [1, с. 326]. В книге 1859 г. ласточка становится символом крестьянской бедности: «Поет, пока не выгнали, / Чужой-то кров — не свой; / Хоть не любо, не весело, / А свыкнешься с нуждой» [1, с. 326]. Контрастно обрисован во второй редакции деревенский буржуй-мельник: «Кричит весь день про бедный люд: / Вот тот-то мот, вот тот-то плут... / Сам, старый черт, как зверь глядит, / Чужим добром и пьян, и сыт; / Детей забыл, жену извел; / Барбос с ним жил, барбос ушел...» [3, с. 63]

Однако, анализируя именно пейзажные стихотворения издания 1859 г., Добролюбов указывал на необоснованную растянутость стихов, особенно пейзажных картин, которые заглушали собою их социальную направленность. Он одобрил произведения «Дедушка», «Нищий», «Ах, у радости быстрые крылья», «Ехал из ярмарки ухарь-купец», т. е. те, где четко выражено содержание с социальным звучанием.

И все же творческая задача Никитина на этапе создания книги 1859 г. — заметить, понять, обобщить — была решена не полностью. В ней были усилены общественные мотивы, углублен показ социальных конфликтов, созданы характеры-судьбы человека подневольного труда, не дающего ничего, кроме нищеты и страданий, показан его душевный мир. Для этого поэтом освоены новые жанры: стихотворный рассказ, повесть, новелла, очерк, бытовая сценка, зарисовка и т. д. Все жанры композиционно строились на развивающемся, но иногда прерывающемся («Гнездо ласточки», «Ярко звезд мерцанье» и др.), лирическом «сюжете». Специфика

субъектной организации заключалась в эволюции способов авторского выражения. Мы наблюдаем переживания лирического героя («В лесу»), драматического персонажа («Жена ямщика»), рассказчика («Рассказ ямщика») и т. п.

Мотивно-тематический комплекс книги представлен автором в широком плане, на основе которого могли возникнуть небольшие циклические структуры. Так было возможным объединение стихотворений в пейзажный, любовный (стихи, посвященные Плотниковой, Жюно, Михайловой), ямщицкий («Жена ямщика», «Рассказ ямщика» и др.) циклы. А также — циклы «из жизни простого народа», сыну Н.И. Второва Николеньке («Дитяти», «Молитва дитяти», «Могила дитяти») или другие по форме циклообразования. И, тем не менее, в книге ощущается их тяготение в названные лирические группы, которые, стремясь к слиянию, представляют собой не вполне завершенное целое.

Итак, все это демонстрирует процесс формирования в поэтическом творчестве Никитина книжной структуры. Однако заглавие «Стихотворения» не подтверждает образно-тематическое единство публикации. Не являясь метафорическим, оно не отражает авторского замысла, определенной направленности сборника. Хотя в нем обнаруживается разработка единой темы в динамике сквозной лирической коллизии — жизнь человека труда, — но наблюдается прерывность единого лирического сюжета. Чрезмерность пейзажных картин в стихотворениях социального значения, как отмечал Добролюбов, действительно, снижает их остроту. Отсутствие заключительного стихотворения создает впечатление незавершенности издания. Учитывая все это, «Стихотворения Ивана Никитина» 1859 г. следует отнести к лирическому сборнику, имеющему высокий книжный потенциал.

Список литературы:

1. Отечественные записки. СПб.: Тип. Королева и К, 1856. — Книга 12. — 1146 с.
2. Стихотворения Ивана Никитина. — Воронеж: Изд. Д.Н. Толстого, 1856. — 204 с.
3. Стихотворения Ивана Никитина. — СПб.: Тип. К. Вульфа, 1859. — 152 с.

СИМВОЛИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ПРОСТРАНСТВА РОМАНА М.М. ПРИШВИНА «ОСУДАРЕВА ДОРОГА»

Логвиненко Сергей Викторович

*аспирант Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина,
г. Елец*

E-mail: uaz3153@rambler.ru

Русская романная литература XX века целиком ориентирована на архетипичность, мифопоэтику, представляющую собой способ «выйти» за пределы конкретного исторического времени и доказать существование вечных, неизменных начал в бессознательных сферах человеческой психики, зарождающихся в праистории и повторяющихся в ходе ее в виде архетипических ситуаций, состояний, образов, мотивов» [1, с. 537]. Неомифолога Пришвина отличает при этом сознательное обращение к мифу как попытке поиска ответов на извечные вопросы бытия.

Семантическим ядром романа-мифа «Осударева дорога» становится мифологема Всеединства, которая наиболее отчетливо выражается через символы. Символическое поле «Осударевой дороги» структурируется архетипическими символами, образующими оригинальное, пришвинское художественное пространство: «Именно архетипическая символика делает мифологическое пространство Пришвина волнующе объёмным, ибо «тот, кто разговаривает первообразами, говорит тысячью голосами» [3, с. 17]. Значимость символа, как смыслопорождающего элемента текста прекрасно осознавал сам автор. Он считал, что «символ — это указательный палец образа в сторону смысла. Искусство художника состоит в том, чтобы образ сам своей рукой указывал, а не художник подставлял свой палец» [4, т. 8, с. 457].

Одним из центральных символов в художественном пространстве «Осударевой дороги» является древнейший символ-архетип «круг», выступающий в романе знаком Всеединства: «Древнейшее представление о круге как о символе Всеединства соединяет пространственные и временные характеристики, так как круг был одновременно и символом Вечности» [3, с. 18]. Архетип круга актуален в романе и проявляется на различных уровнях. Так, например, на образном уровне в пространственном описании Маши Улановой мы встречаем этот символ в форме предметов, заполняющих ее пространство («круглое зеркальце», «круглая

коробочка») и подчеркивающих идею совершенства образа, воплощающего Всеединство.

Круг в художественной философии Пришвина является олицетворением как времени, — «движение времени по кругу актуализирует циклическую форму темпоральной динамики» [2, с. 83] — так и пространства. Он указывает на их неразрывность, внутреннюю взаимосвязь элементов хронотопа: «Временное и пространственное объединены «геометрическим» движением по кругу, приводящим к совмещению начала и конца, следовательно, к ситуации возвращения» [5, с. 458]. Однако важно подчеркнуть, что хотя путь главного героя романа Зуйка в «Осударевой дороге» «круглый», круг этот не замкнут. Его движение в пространстве Севера спиралевидно. С каждым новым витком, пройденным кругом герой поднимается на функционально новый уровень своего развития. «Неразумный» мальчик в начале пути, он становится носителем света, разума, приобретает черты культурного архетипического героя Прометея в финале романа.

Наиболее устойчивыми символами-архетипами в «Осударевой дороге» являются стихийные архетипы (огонь, вода, земля, воздух, свет, тьма и др.), которые, проходя сквозь призму сознания автора, получают уникальную интерпретацию. В художественном пространстве романа все ключевые герои соотносятся с разными стихиями. Марья Мироновна — стихия огня, Маша Уланова — стихия воды, Сутулов — земли, Волков — ветра, Рудольф — тьмы, Зук — света. В «круглом» пространстве «Осударевой дороги» архетипы стихий взаимодействуют между собой, уравнивают друг друга. Вселенная Пришвина гармонична: стихии огня (разрушения) противостоит стихия воды (мироздания), стихии земли (подчинения, власти, несвободы) противостоит стихия ветра (абсолютная свобода мысли). Это вечная борьба света и тьмы, жизни и смерти. Именно в этой динамике, в постоянном движении вселенной, космоса, заключается гармония мира писателя. Так, например, если в начале романа господствует стихия огня, «светопредставления», отражающая эсхатологические представления староверов, то по мере развития сюжета стихия огня подавляется водной стихией, и жизнь побеждает смерть.

Не менее важен архетип стихии Света, который в романе приобретает ключевое значение. Именно на движении к Свету построен весь сюжет романа, где Свет — это Сознание, к которому стремится главный герой романа из «мрака бессознательного». Борьба Света и Тьмы может происходить как внутри человека, так и между

героями романа. Например, Зук и Рудольф. Оба этих героя ощутили на себе действие тьмы, но Зук, не приняв власти «бессознательного», стремится к Свету, в то время как Рудольф не представляет другой жизни. Свет — это еще и атрибут пространства, проявляющийся в виде солнца, лучей и «солнечных зайчиков», и одновременно цель мифологического пути, дорога к Всеединству. Светом определяется и время в романе: «Все пришвинские герои живут по солнечному времени, испытывая, как и вся природа, ни с чем не сравнимое чувство слияния с миром ранним утром» [2, с. 89]. Свет и тьма в художественном пространстве романа создают локальную оппозицию «верх-низ», «земля-небо» в вертикальных координатах модели мира.

Архетипы стихий хронотопичны. Например, вода служит мерой времени и пространства в романе: «Вода означает время: крупные капли-мгновения сливаются в океан-вечность; вода — это пространство, где говорят... бесчисленные лесные лужицы, озёра, родники, речки... Она связывает небо и землю: она первая из природных стихий «получает отпуск на небо», являя момент преображения, но и вновь возвращается уже в качестве «воды небесной», способствуя оплодотворению и расцвету» [3, с. 19].

Архетипу «вода» принадлежит основная роль в романе-притче. Именно этот элемент природной стихии актуализирует библейскую мифологему «потоп». Великий потоп в романе — это не конец мира, а его творение, его обновление, победа над хаосом. Пришвин, создавая современный космогонический миф, целенаправленно придает своеобразную хронотопичность мифологеме «вода». Она «выступает здесь в качестве испытанного материала для создания нового мира, где сходятся конец и вновь начало» [2, с. 87—88].

Сакральным центром художественного пространства романа становится точка, в которой находится символ-архетип дерево. Дерево как проекция мироздания служит в романе цели объединения всех стихий, единения: «Дерево, куст, лес в пришвинском мире — это различные проекции универсального архетипического символа, космического древа, древа жизни, связывающего земное и небесное, напоминающего о вечности. Это знак единения не только небесного и профанического, высокого и низкого, но и союза плоти и духа, союза противоположностей» [3, с. 19]. С архетипом дерева непосредственно связан пространственный символ — можжевельник. Это растение, несущее в себе амбивалентную семантику (жизнь и смерть), встречает главного героя романа перед решающим испытанием. Можжевельник служит финальной точкой отсчета, неким пространственным ориентиром, преодолев который Зук остается один на один со своей судьбой.

Испытание Зуйка в мифическом пространстве романа есть не что иное, как архетипический мотив инициации. В то же время путь главного героя романа — это движение к самости. Путь к самости непрост, часто герой сбивается с верного направления, но, как у любого сказочного героя, у Зуйка есть помощники и волшебные предметы. Одним из таких предметов становится зеркало Марьи Моревны. Когда Зуек посмотрел в «волшебное» зеркало, то увидел не себя, а кого-то другого: «все прекрасные пушинки на лице его стали серыми, синие глаза его стали водянистыми, косточки на щеках засветились, ямочки затемнились» [т. 6, с. 131]. Это отражение подсказывает мальчику, что где-то он ошибся, где-то свернул не туда.

Важное значение в тексте имеют бинарные оппозиции. Бинарные оппозиции «определяют у Пришвина качественную структуру бытия, характеризуют пространственные, временные, цветовые, природно-естественные и культурно-социальные противопоставления» [2, с. 102]. В структуре художественного пространства романа бинарным оппозиция принадлежит роль создания локальных отношений. Движение Зуйка от профанического пространства Апокалипсиса, смерти к сакральному центру романа — пространству Всеединства, жизни — есть не только горизонтальное движение, характеризующееся физическим взрослением. Это также и вертикальный подъем духа, разума главного героя, мифологический путь с «земли на небо», нравственное подвижничество без которого подлинная инициация не возможна.

Список литературы:

1. Введение в литературоведение: Учеб. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, А.Я. Эсалнек и др.; Под ред. Л.В. Чернец. — М.: Высш. шк., 2004. — 680 с.
2. Н.В. Борисова, Жизнь мифа в творчестве М.М. Пришвина. Монография [Текст] / Н.В. Борисова. — Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2001. — 282 с.
3. Н.В. Борисова, Художественное бытие мифа в творческом наследии М.М. Пришвина: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: защищена 2002: утв. / Н.В. Борисова. — Елец, 2002. — 34 с.
4. Пришвин М.М. Собр. соч.: В 8 т. [Текст] / М.М. Пришвин. — М.: Художественная литература, 1982—1986. Примечание: Далее с указанием тома и страницы в тексте цитируется это издание.
5. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. — М., 1995. — 624 с.

«КВАЗИПРОСТРАНСТВО ЛЖИ» КАК ОСНОВА ОРГАНИЗАЦИИ ХРОНОТОПА В ПОВЕСТЯХ М.Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

Фуникова Светлана Васильевна

*канд. филол. наук,
асс. НИУ Белгородского государственного университета,
г. Белгород
E-mail: funikova.s@mail.ru*

Философская основа центрального конфликта произведений писателя — противостояние мертвенных форм жизни, олицетворяющих духовную смерть личности, и жизни, являющейся выражением развития человека в отдельности и общества в целом (оппозиция «жизнь — смерть») — закрепляется в особенностях организации художественного пространства и времени. Понятие смерти включает в себя как физическую смерть, так и смерть духовную, когда человек перестаёт осознавать свою сущность. В структуре этой организации можно выделить два основных компонента:

1. мир реальный;
2. мир иллюзорный, или «квазипространство лжи».

Квазипространство лжи — это надстройка над реальным миром, ментальные модели, которые генерируются сознанием людей и поддерживаются им в активном состоянии. В повести «Противоречие» — рефлексивные размышления Нагибина («мир призраков»), повестях «Большое место» и «Старческое горе» им становится бюрократическая деятельность («дело»), в «Похоронах» — литературная, а в «Дворянской хандре» — демократические «сования». «Квазипространство лжи» воплощается в соответствии с жанровым принципом повести как «микросреда» [1, с. 269], ментальный контекст героев, их ближайшее окружение. Внутренние связи квазипространства с сюжетом и типом характера, выполняющие функцию жанрообразования, становятся содержательной эстетической формой выражения авторской позиции.

Оппозиция «жизнь — смерть» имеет в первых повестях «Противоречиях» и «Запутанное дело» несколько вариантов, первый компонент которых остается неизменным, а во втором семантическое ядро «смерть сохраняется: «жизнь истинная — жизнь ложная; прозрачная; механическая; животная; кукольная».

Так, например, а «Противоречиях» можно выделить три варианта реализации процесса жизни:

1. истинная жизнь: «всякая потребность человека вытекает из самой природы человека», которая сама в себе заключает непреложный закон», то есть должна быть удовлетворена и реализоваться во внешних проявлениях;

2. жизнь действительная, то есть действительное положение героев;

3. жизнь возможная, то есть, во-первых, такая, возможность которой герою представляет событийная основа повести (это возможность любовного союза с Татьяной); во-вторых, это жизнь, моделируемая героем в сознании, «призрак» (образы нищенской голодной жизни, которыми пугает себя Нагибин).

Исходя из этой концепции, можно заключить, что событийному время-пространству в них сопутствует надуманное, иллюзорное, то, которое является желаемым или гипотетическим. В таком пространстве живет практически все герои повести.

Главному герою повести «Запутанное дело» Мичулину жизнь кажется лишенной истинного содержания иллюзий, поэтому важную роль в структуре повести играет мотив сна. В повести девять глав, в шести (1,2,5—8) изображены события, которые происходят наяву, в двух (3 и 4) основной сюжет дополняется реальностью снов. Таким образом, повествование развивается в двух планах: в реальной жизни и в фантастическом сновидении-мираже [2, с. 38]. Такой прием двухпланового развития сюжета, который Салтыков-Щедрин использует здесь впервые и будет использоваться в дальнейшем, позволяет писателю с предельной глубиной раскрыть трагедию «маленького человека» и остро поставить проблемы социально-политического содержания.

Сны, которые видит Мичулин, — это форма раскрытия его сознания, угнетенного условиями жизни человека, их содержание составляет то, о чем мечтает он и что является для него приоритетным. Автор как будто проводит героя сквозь испытания тем, к чему он стремиться, не меняя при этом степени самосознания героя. Поэтому, когда моделируемая в снах иллюзорная жизнь разрушается, у героя остаются сомнения в собственном существовании, реальная жизнь кажется нереальной: «Что такое жизнь? Не есть ли это обман, мечтание пустое. Обман! Просто обман! Посудите сами, ведь если бы я в самом деле жил, я бы занимал какое-нибудь место, играл бы какую-нибудь роль!» [3, I, с. 217—218].

В поэтике хронотопа повестей, вошедших в «Сборник» 1881 года формируется тоже через структурную раздвоенность. Повести «Сборника» 1881 г. («Похороны», «Дворянская хандра», «Старческое горе», «Больное место») объединены как на уровне жанрово-тематическом, так и в системе реализации метафизических представлений автора, воплощаемых в хронотопической организации произведений. Прием сна, использованный в первом произведении «Сборника», санкционирует принцип удвоения реальности, когда наравне с реальной действительностью существует другая реальность, иллюзорная, или рациональная, построенная в соответствии с законами разума. Складывается «квазипространство лжи» этих повестей из нескольких элементов:

1. «заплевная философия» [3, XII, с. 481] (философские теории, доказывающие разумность существующего);
2. «старинная мудрость» [3, XII, с. 481], санкционирующая наличие обмана в мире;
3. законы и правила поведения, установленные государством для отдельного человека, вследствие которых последний обезличивается.

Это архаический слой квазипространства, включающий в себя соответственно три уровня: философскую, наукообразную базу; традиционные взгляды на общество; социальную базу. Есть ещё динамически живой — индивидуальное сознание человека (тип сознания чиновника, бессознательно выполняющего распоряжение начальства). «Квазипространство лжи» как определенное явление общественного бытия существует до и помимо индивидуальной личности, человек становится частью его, входя в его информационное поле и принимая условия его существования (сознательное понятие героями (Разумов, Коршунов) бесчеловечных законов действительности). Человек в «квазипространстве лжи» оказывается лишь его придатком, выполняет функцию человека, это кажущийся живой человек. Применительно к анализируемым повестям можно говорить о человеке как части государственно-бюрократической системы, в которой проявляется двойственность окружающего мира. Деятельность человека в квазипространстве лжи тоже оказывается ложной, и связывается она с порождающей способностью разума генерировать иллюзорную реальность: «жизнь литератора Пимена называется «умственное цыганство» и представляет собой «бесконечную цепь пустяков» [3, XII, с. 420]; жизнь повествователя из «Дворянской хандры» характеризуется как «умственное пустодумство», которое загромождает жизнь «беспорядочной

сутолокой» и «разнообразным цепким хламом» [3, XII, с. 470]. Название одной из повестей прямо указывает на эту проблематику: «Старческое горе, или непредвиденные последствия заблуждений ума», предопределяя основной конфликт и направление сюжетного развития произведения.

Главные герои повестей — герои своего концентрического пространства: реального (г. Петербург в «Старческом горе», «Больное место»; усадьба в «Дворянской хандре») и социально-нравственного (бюрократическая деятельность). Доминирующим в структуре повествования является второе. В связи с этим, можно говорить о пространстве касты, то есть замкнутой общественной группы, отстаивающей свои привилегии и интересы. Ю.М. Лотман применительно к творчеству Н.В. Гоголя писал: «Это бюрократическое пространство — особого рода, сущность его в том, что оно состоит из социальных знаковых элементов, но таких, которые, имея план выражения, принципиально лишены плана содержания» [4, с. 283].

Актуализация образа касты — одной из форм социально организованного пространства, элемента социальной структуры — связана с воплощением в хронотопе таких характеристик героев как жизнедеятельность и уровень развития самосознания. Эти критерии служат для выявления личностных качеств человека и одновременно отвечают задачам критического анализа существующих общественных отношений. Зависимость человека от среды, ее диктат или противостояние ей характеризуют степень развития этих качеств.

Герои Салтыкова-Щедрина — это люди обезличенные, в которых «индивидуальное» полностью вытесняется «социальным», а их активная деятельность на поверку оказывается антигуманной и полностью лишённой какого-либо содержания. Герои дифференцируются в зависимости от степени осознанности своего зависимого положения: 1 тип — люди полностью подчиненные социальной структуре, люди касты: Каширин («Старческое горе») и Разумов («Больное место»); 2 тип — люди, осознающие свою зависимую роль, но слабовольные, с неустойчивым сознанием, неспособные противостоять давлению среды.

Отдельная человеческая личность в квазипространстве лжи не имеет никакой ценности, она может как существовать в государственной системе, так и быть отстраненной от деятельности без ущерба для этой деятельности, это «теория беспрепятственной замены Ивановых Федоровыми и наоборот».

Художественное время в исследуемом пространстве тоже отмечено последовательной сменой одних и тех же элементов (циклическостью) и служат для косвенной характеристики героя. Так, например, после отставки Каширин живет в круговороте сезонов («С наступлением сезона Каширин начинал с самым серьезным видом переливать из пустого в порожнее») [3, XII, с. 438], он приобрел привычки, которые поддерживают одну и ту же последовательность дня, неоднократно («вновь») повторяет один и тот же набор анекдотов. Отставка Каширина служит причиной для обращения героя к своему прошлому. Этот прием создает ситуацию осмысления им своего нынешнего положения. Сдвиги по временной оси — это один из способов погружения в себя. Бытие Каширина — беззаботное бездумное существование в мире духовного покоя — отрицается повествователем, приближенным к автору-творцу, потому что оно является показателем нравственной деградации.

Значительное пространственное перемещение Каширина связано с его отъездом из Петербурга в Пронск в свою усадьбу. Однако оно не связано с духовными изменениями в характере героя. Об этом свидетельствует стремление Каширина все устроить как в Петербурге: внешний облик Каширина делал похожим «на завсегда павловских и петергофских садов» [3, XII, с. 468]; дом, который «он почти весь перестроил и, благодаря петербургской мебели, ухитил очень удобно и красиво» [3, XII, с. 468], петербургская мебель, набор старых анекдотов, которые он рассказывает повествователю. Всё это является знаком духовной остановки, символом которой в конце повести становится всеобщий сон, охватывающий не только людей, но и животных.

Подводя итоги анализа, отметим, что хронотоп в произведениях Садтыкова-Щедрина имеет свои специфические особенности: проявляется это в раздвоенности художественного пространства. В повести, начиная с первой, формируется особый тип «закрытого» пространства («квазипространство лжи») — ментальное пространство, созданное посредством порождающей способности человеческого разума. Для героев повестей оно обладает плотностью и реальностью, поэтому человек всю жизнь вынужден проживать в иллюзорной действительности. «Квазипространство лжи» имеет следующие специфические свойства:

1. Закрытость, символизирующую духовную остановку.
2. Циклическость, повторяемость одних и тех же действий, что исключает возможность развития.

Список литературы:

1. Головкин В.М. Повесть как жанр эпической прозы. — Москва — Ставрополь: Моск. гос. открытый пед.ун-т, Ставропольск. гос. пед. ун-т, 1997. — 319 с.
2. Гинсбург Л.Я. О литературном герое. Л.: «Наука», 1979, 238 с.
3. Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений: В 20-ти томах. — М.: Художественная литература, 1971—1977, Т 12.
4. Ю.М. Лотман. Семиосфера. — СПб.: «Искусство», 2000. — 706 с.

ДУХОВНЫЕ ИСКАНИЯ САМАРСКОЙ ПОЭТЕССЫ АЛЁНЫ АМОСОВОЙ

Целищева Лариса Владимировна

учитель русского языка и литературы МБОУ СОШ № 124, г. Самара

E-mail: lora_samara@mail.ru

Гундорова Елена Юрьевна

канд. пед. наук, учитель музыки МБОУ СОШ № 124, г. Самара

E-mail: egundor@yandex.ru

*Нам бы души пустить свои в рост,
Стал понятен бы смысл изначальный.*

Алёна Амосова.

Самарская поэтесса Алёна Амосова (Елена Константиновна Елизарова) прожила короткую, но очень яркую жизнь (1974—2004), жизнь, полную физических и нравственных страданий, духовных исканий, осмысления своего места в этом мире. Неизлечимая болезнь, развившаяся вследствие реакции организма на трагическую смерть матери, погибшей на глазах четырехлетней девочки от руки отца, была её тяжёлым крестом. Она несла его терпеливо, мужественно, ежедневно совершая подвиг во имя жизни. Алёна оставила о себе добрую память и свои стихи, которые многим полюбились за мудрость, искренность, чистоту и свет. При жизни вышло два сборника поэтессы — «Живи надеждой» и «Птица белая». Третий, «Я для всех останусь тайной...», — уже после её смерти [1]. Поэзия была для Елены Константиновны средством служения Богу и людям. Стихи, как подчеркнул её первый учитель на поэтической стезе А.Д. Степанов, помогали ей выживать [9].

В своей автобиографии она написала: «Стихи — часть моей жизни <...> Строчки слагает моя душа, и я не могу позволить, чтобы хоть одна из них была фальшивой. В каждом стихотворении живёт надежда, а вместе с ней живу и я» [1, с. 12].

Духовные искания привели Алёну Амосову к ответу на вопрос: что является смыслом жизни? Это, в её понимании, вечный путь к небесам:

*Мы с приходом на этот свет
Вечный путь к небесам начинаем.
Спорить с мудростью смысла нет —
Мы с рождения к смерти шагаем.
Двух похожих дорог не найти,
Каждый сам заплетает тропинки,
На которых — садам цвести,
На которых — резвятся пылинки...
(«Сами мы выбираем пути».)*

Но следом за этим возникает другой вопрос: как преодолеть этот путь? Строчки стихов поэтессы, которые мы привели здесь в качестве эпиграфа, помогают ответить и на него: восхождение к Богу должно происходить внутри человека посредством духовного роста. Об этом писали и говорили Святые Отцы Церкви. Знаменитая книга «Лествица, возводящая на небо» игумена Синайской обители преподобного Иоанна, названного в честь своего замечательного творения Лествичник, показывает путь к жизни на небесах. Преподобный отец представил его в виде лестницы (лестницы), состоящей из тридцати ступеней, что численно равно возрасту Господнему по плоти. 30 ступеней — 30 степеней духовного совершенства, своеобразные скрижали духовные, возводящие от земного к небесному. Интересно, возможно это совпадение, но Елена Константиновна прожила 30 лет на этой земле и оставила нам строчки, где описан путь её духовного роста:

*...я с чистой страницы теперь начинаю,
Мне это сегодня позволит зима.
Я вверх по ступенькам свой путь продолжаю,
И радуюсь, что поднимаюсь сама.
А там за спиной, уходящая в небо,
Дорога осталась — земной серпантин.
С запутанным, но не обманчивым следом,
Дорогу осилившим, следом моим...
(«Светлое».)*

Преподобный Ефрем Сирин в своих творениях описывает две лестницы, ведущие в разные стороны и к разным целям — лестницу добра и лестницу зла. Лестница добра образуется так: «Сердце чисто — от любви Божией, любовь — от радости, радость — от кротости, кротость — от смирения, умиление — службы боязненны, служба — от Господня упования, упование — от правые веры и непорочные, вера — от послушания, послушание — от беззлобия. Корень же всем сим добродетелям — беззлобие» [7, с. 73]. **Алёна Амосова выбрала для себя путь спасенья от земной суеты — путь жизни по лестнице добра:**

*Мне нужно научиться быть незлой,
Прощать других и улыбаться солнцу,
Понять Творца, любовь испить до донца —
Мне нужно научиться быть незлой...
(«Мне нужно научиться быть незлой...».)*

Алёна любила Всевышнего, обращалась к нему с молитвой, ходила в храм, исповедовалась. Это и помогло ей услышать голос с небес, понять замысел Творца, ощутить незримую связь с ним:

*Мне голос слышался с небес,
Он моё имя называл.
Реальный мир в тот миг исчез,
А кто-то ждал, а голос звал.
(«Мне голос слышался с небес».)*

Отражением сущности человека является нетленная душа. В противовес бездушью живая душа может болеть, плакать («Отчего так болит душа»), петь («Синяя птица»). Трактую известную поговорку о том, что «Чужая душа — потёмки», Елена Константиновна писала:

*...Тогда лишь душа потёмки,
Когда в сердце солнца нет.
(«Чужая душа».)*

Другими словами, душа у человека тёмная, если в сердце нет Бога. Поэтесса представляла душу в своих произведениях многогранно: и в образе человека, одетого в скромное платьишко («Исповедь»), и в образах белой, чёрной, синей птиц («Птица белая»,

«Синяя птица»). Остановимся более подробно на образе души-птицы. Белые птицы, особенно голубь, считаются кроткими, святыми в отличие от птиц семейства вороновых. Как известно из народных преданий, ворон создан дьяволом. Эта птица связана со смертью и миром мёртвых. Характер её хищный, кровожадный [8, с. 90—91]. Поэтому часто души злых людей представляются в облике ворон. В стихах Алёны они являются вестниками смерти. В стихотворении «Птица белая» поэтесса представила себя в виде несмелой, неприметной, простой, чужой и даже убогой белой птицы с израненной душой. Она непокорна лишь одной смерти:

*Я птица белая...
Я неприметная.
Живу в простых мечтах.
Жду в жизни светлого...
Пусть непокорная,
Печаль в глазах таю,
Но песню чёрную
Не ждите. Не спюю.
(«Птица белая».)*

Характеристика, которую здесь дала себе поэтесса, может быть обобщена до понятия «кротость». Из толкований Епископа Феофана на послания св. апостола Павла мы узнаём, что кротость — это «многообъятная добродетель, ничем противным не возмущающаяся и никого ничем не возмущающая... Она прямая дочь смиренномудрия...» [4, с. 239]. Свои стихи здесь Алёна называла песнею. И эта смиренномудрая, кроткая песня белой птицы — о светлой жизни, о радости, о простых мечтах.

Мотив страдания составляет сердцевину многих сочинений Алёны Амосовой. Он проистекает из её жизни, полной тяжёлых переживаний. Согласно Священному писанию и учениям Святых отцов, скорби признаются величайшим даром Божиим. «Когда душа находится под тяжестью скорбей и утесняема бывает искушениями, то подвигается на слезы, а слезы очищают душу и делают ее жилищем Всесвятого Духа...», — пишет св. Симеон Новый Богослов [6, с. 108]. Время скорби — это лучшее время «для попечения о душе», а, следовательно, о своём духовном росте.

«Скорбь рождает терпение», — утверждает св. Иоанн Златоуст. Терпение болезней есть высшая добродетель и высший подвиг мученичества. Объясняя этот тезис, Святой отец писал: «...имея

постоянного и вместе с тобою живущего палача — эту чрезмерную болезнь, ты терпишь страдания более тяжёлые, чем те, когда кого влечат, терзают и мучат палачи, и кто когда терпит самые крайние бедствия» [3, с. 284]. Благодаря глубокой, искренней вере в Бога Алёна научилась терпению. Вот как она об этом писала в одном из своих замечательных стихотворений:

*...Она судьбе в глаза смотрела смело,
Смеялась, плакала, искала и ждала.
«Терпи», — сказал Он ей. Она терпела.
«Живи надеждой!» И она жила...
И пела песни. Грела чьи-то души.
И ночью звёздной, падая в цветы,
Кричала в небеса ему: «Послушай
Одну из песен, что послал мне Ты».
(«Живи надеждой».)*

Смиренномудрие, кротость и долготерпение — вот тот венец высших христианских добродетелей и высшее счастье, которыми одарил Елену Господь. Смиренномудрие в христианстве иначе называется нищетой духовной. «Нищие духом» люди понимают величие деяний Бога и ясно осознают, что все блага в этом мире получены от Него (как то: жизнь, здоровье, силы, способности, знания и т. д.), а сам ты ничто без Его благодати. Иначе так называется жизнь по первой заповеди блаженств: «Блажени нищи духом, яко тех есть царствие небесное». По сути, это первое условие для духовного роста. Второе условие — христианская кротость. Господь обещал кротким, что они наследуют землю, т. е. сохранятся в настоящей жизни, а в будущей будут наследниками небесного отечества: «Блажени кротцыи, яко тии наследят землю».

Важнейшим принципом жизни христианки Елены было выполнение Божиих законов и заповедей блаженств. Людские же законы жестоки и нелепы. Часто они противоречат законам Божиим. Вот как выразила эту мысль поэтесса:

*Мне привыкнуть пора к жизни этой
И к её нелепым законам.
Я тянусь через тучи к свету,
Но, бывает, так далеко он.
Мне б притронуться к солнцу рукою,
Облачиться в наряд из света.
И расстаться с тревожным покоем,
Позабыв про людские запреты.
Кто придумал их? Просто люди.
Их законы небылицы,
Всех когда-нибудь нас рассудит
Мудрость Вечная. Мудрая Вечность.
(«Мне привыкнуть пора к жизни этой».)*

В своих произведениях Елена Константиновна призывала и других людей жить по-христиански:

*Люди были глухонемые
И не слышали плач ребёнка
Приглушён был дорожной пылью
Голосок его нежный, тонкий.
А они спешили куда-то,
Раздражённые этим плачем.
И забыли, что жили когда-то
По-другому. Совсем иначе.
Что умели прощать обиды,
В сердце не было зла и мести,
А теперь большинством забыты
Чувство долга и чувство чести.
А вы ищите что-то снова,
И шагаете через души,
Друг на друга смотрите сурово
И уходите, недослушав.
Как же так! Что же дальше будет?
Оглянитесь — плачет ребёнок.
Вы же добрыми были, люди!
И как смех бывал его звонок.
(«Люди».)*

Как у любого человека, были и у Алёны искушения. Их она представила в стихотворении «Странные гости» под именами

Обман и Зависть. Что же такое обман и зависть? В.И. Даль обманом называет «ложь, выдаваемую за истину» [2, с. 278]. Согласно краткому объяснению некоторых грехов, помещённых в книге «Полная исповедь», «ложь, лесть, лукавство — пороки, свойственные дьяволу, ибо дьявол есть отец лжи и лукавства» [5, с. 352]. Ложь как порок является злом. Тот, кто встает на путь обмана, оказывается на лестнице зла. Эта лестница образуется, по мысли преп. Ефрема Сирина, так: «Ненависть — от ярости, ярость — от неверствия, неверство — от жестокосердия, жестокосердие — от слабости, слабость — от чревоугодия, объедение — от гордости, леность — от нетерпения, нетерпение — от влеречия, и прочие злобы сами себе содержатся. Корень же всем сим зависть» [7, с. 73]. Скифский мудрец, спрошенный, по какой причине всегда люди печальны, ответил, «ибо не только о своих бедах печалются, но и о чужих удачах» [7, с. 76]. Завидующий осуждает, клеветает, лжёт, льстит, наговаривает... Удивительным кажется, что молодая девушка, не имевшая достаточного жизненного опыта, обладала духовностью и зрелостью мудреца. Вслед за Господом, напоминая людям, она призывала:

*...Не осуждайте, люди,
И вам не бывать судимым.
Нет одинаковых судеб,
Но ходим под Богом Единым.
(«Не осуждайте, люди...».)*

В данном контексте вспоминаются Первая, о которой мы уже говорили, и Девятая заповеди. Девятая заповедь гласит: «Не послушествоуй на друга твоего свидетельства лжи» Чтобы судить о ком-либо, надо и самому быть чистым от грехов. Но без греха только Бог — Он и есть единый судья. Нам, грешным, Христос повелел бесконечно прощать людей. Елена Константиновна в своих стихах и сама часто просила прощения, и молила об этом других:

*Прощение — это прощание,
Прощание с болью обиды.
С красивыми лжеобещаньями
И с чувством, что всеми забыты...
...Прощение — это прощание,
Прощание с днями печали.
И это конец ожиданию,
И встреча, которой так ждали.
(«Прощение».)*

В своей автобиографии Елена Константиновна написала: «...я находила и нахожу в себе силы, несмотря на проблемы со здоровьем, жить активной жизнью...» [1, с. 10]. Её сильно волновала судьба молодых людей, которые в силу обстоятельств были так же, как и она, серьёзно больны. Она стала инициатором клуба общения для них «Вис Виталис», что в переводе звучит как «Жизненная сила». Девизом они выбрали известное латинское выражение: Dum spiro, spero (пока дышу, надеюсь). Этот клуб стал примером для других, т. к. это результат победы над недугом, скукой, одиночеством. Пусть Алёна и её друзья не обладали физическим здоровьем. Их здоровье другого плана — духовное, что гораздо важнее.

Описанный выше поступок Елены Константиновны характеризует её как женщину милостивую и милосердную. Милостивым или милосердным, по В.И. Далю, называют человека «доброего, сострадательного, мягкосердого, снисходительного, ласкового, доброжелательного» [2, с. 227]. «Блаженни милостивии, яко тии помилованы будут». Милосердные люди, имея сострадание к нуждающимся людям, оказывают возможную милостыню. Милостыня, как указывает апостол Павел, не должна быть только деньгами, «но и словами, делами, телесным трудом и всем прочим». Но на первое место Апостол поставил учение, советы, потому что они служат «пищью душе» [4, с. 270]. В той милостыне, которую творила Алёна Амосова по отношению к своим родным, близким, тяжело больным людям, читателям своих стихов, проявлялась сущность настоящей деятельной любви к человеку.

Апостол Павел призывал христиан: «О всем благодарите. Сия бо есть воля Божия о Христе Иисусе в вас» [4, с. 34]. И Алёна благодарила. Стихи поэтессы — гимн благодарности Господу, земной жизни, своей судьбе, способности творить, любить, быть доброй. В этом проявилась великая мудрость простой девушки-поэтессы:

*Я говорю своей судьбе: «Спасибо
За прожитый нескучно новый день...
За всепрощение Господне вечное
И за неповторимый этот час...
...За море, что в волшебном сне привиделось,
За строчки, что цепочкой на листок,
Что зла не затаила, не обиделась,
За мудрости живительный глоток.
(«Я говорю своей судьбе...».)*

Жизнь и творчество самарской поэтессы Алёны Амосовой — яркий пример духовно-нравственного развития личности в настоящее время. В её поэзии отразились основные жизненные принципы христианина: любовь к Богу, людям, миру; выполнение Божиих законов и заповедей; благодарение, милосердие, всепрощение, наконец, преодоление всех скорбей через смиренномудрие, долготерпение и кротость.

Список литературы:

1. Амосова А. Я для всех останусь тайной: Сборник стихотворений. — Самара, 2005.
2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: Избранные статьи. / Под ред. Л.В. Беловинского. — М.: ОЛМА Медиа Групп, 2009. — 576 с.
3. Митрополит Иоанн (Снычев). Духовные крупички из творений святителя Иоанна Златоуста. — Самара, 1997. — 351 с.
4. Митрополит Иоанн (Снычев). Ключи разумения епископа Феофана. Книга I. — Самара, 1997. — 312 с.
5. Полная исповедь. Подготовка к таинству исповеди по наставлениям святых и подвижников благочестия (с объяснением грехов). — М.: Ковчег, 2007. — 400 с.
6. Протоиерей Валентин Мордасов. Об искушениях, скорбях, болезнях и утешении в них [Текст] / протоиерей В. Мордасов. — М.: Благовест, 2003. — 272 с.
7. Скурат К.Е. Православные основы культуры в памятниках литературы Древней Руси. — М.: ИЭОПГКО, 2006. — 128 с.
8. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. Изд. 2-е. — М.: Международ. отношения, 2002. — 512 с.
9. Степанов А. Стихи помогали ей выживать // Социальная газета. — 2005. — 2 июля.

3.2. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ

РАЗВИТИЕ СЕМЕЙНОЙ ТЕМЫ И ПРОБЛЕМА ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В РОМАНЕ ИРВИНА ШОУ «ВЕРШИНА ХОЛМА»

Локтева Надежда Михайловна

стажер, исследователь-соискатель

Узбекского государственного университета мировых языков

г. Ташкент

E-mail: nnaaddiinn@bk.ru

События данного романа проходят в маленьком городке. Ситуация традиционная для семейной темы: тридцатипятилетний бизнесмен, устав от монотонного и бессмысленного сидения в конторе, от семейных неурядиц, от безрадостных измен, решает круто повернуть весь ход своей жизни. Он переезжает в городок, оживающий с первым снегом, на два — три месяца, узнает настоящее счастье.

Неспроста в романе показан и Андреас Хеггенер, владелец самого крупного отеля в Грин Холлоу, умирающий от чахотки и стараниями Майкла возвращенный к жизни. Он спрашивает, отчего Сторз разошелся с женой, тот отвечает, что жена требовала прекратить играть со смертью, больше уделять ей внимания. Казалось бы естественное человеческое и женское желание. Но жена не могла понять, зачем муж так рискует. Она не понимала его внутренней борьбы за смысл существования. Потому она, не желая того, стала на пути обретения им личной свободы.

Это минуты единоборства со стихией: спуск на лыжах по самому крутому склону, затаенный прыжок с парашютом, серфинг в океанских волнах в шторм, полеты на воздушном змее с постоянным риском повиснуть среди сучьев деревьев или на проводах высоковольтной линии. Вот как описывает Шоу падение планера, чуть не стоившее герою жизни:

«Майкл увидел приближающуюся с опасной быстротой землю, аппарат снова заскользил на крыле и устремился к группе голых деревьев. Слава богу, подумал Майкл, что Трейси это не видит. Врезаясь в дерево, он услышал металлический скрежет и треск рвущейся ткани. Придя в себя, он понял, что висит на сучковатой ветви» [1, с. 131].

Таких ситуаций в романе достаточно много. Другой пример — его скоростной спуск на лыжах. Он пугает людей своим риском, ставит под угрозу чужие жизни. Свой риск он объясняет так:

«Я хотел, как говорят бегуны, выложиться до конца» [1, с. 126].

Типичный «маменькин сынок», которого родители пичкали правилами хорошего тона и европейскими музеями на каникулах, Сторз в конце концов смог преодолеть себя, ринувшись в драку, когда его вывели из себя однокашники, и с тех пор девизом его жизни сделалось преодоление трудностей, неблагоприятных обстоятельств, границ опущенных человеку физических возможностей, собственных страхов и опасений близких за его, Майкла, судьбу. Такие моменты вызывают у него высшее наслаждение. Например, полет на дельта-плане: «Первые пятнадцать ярдов он казался себе беспомощной нелетающей птицей, вдруг поток подхватил Майкла, и вот он уже парил в плотном голубовато-прозрачном воздухе, вокруг все замерло, стихло. — О боже, — прошептал он, закладывая первый вираж» [1, с.78].

Итогом такого преодоления стал и весьма привлекательный кодекс индивидуально-этических качеств, каким неизменно сохраняет верность герой романа И. Шоу. В числе их не декларируемая, неподдельная порядочность, которая заставит Сторза в одиночку выступить против трех пьяных техасцев, издевавшихся над тапером-французом, посмевающим в салуне благословенной Америки что-то распевать на своем «лягушачьем» языке. Оказавшись в больнице, он объясняет свой поступок: «Любое другое событие — менее значительное — раньше или позже сыграло бы ту же роль. Я давно был готов к подобному решению, только не отдавал себе отчета» [1, с. 52].

Для героя романа характерна нехвастливая, истинная, крепящаяся чувством товарищества отвага: Майкл не задумываясь бросится на вооруженного ножом подонка, ударившего женщину, в которой весь городок видел тлетворный образец распутства, а позднее снежной холодной ночью будет до полного изнеможения искать заблудившегося в горах Хеггенера.

Чувствуется след оставленный Дж. Лондоном и Э. Хемингуэйем, которые незримиыми тенями бродят по страницам романа Шоу. Привычен и герой — настолько, что, кажется, он перекочевал сюда из дилогии о Джордахах: прямодушный, но недалекий, чуждый интеллектуальных ухищрений, но знающий истинный счет вещам, вовсе не конформист, хотя в общем-то и не бунтарь, обычный человек, которого преследуют невзгоды, заставляя напрягать все силы, чтобы удержаться на ногах.

Прежними остаются и сюжетные коллизии. Случайные встречи одиноких людей и любовь, оканчивающаяся вместе с очередной поездкой — по делам или на отдых. Браки по расчету, скрашиваемые — на стороне — украденными мгновениями пусть не счастья, но хоть полноценного физического наслаждения. Своекорыстные интересы, прикрытые высокими словами. Неожиданные жизненные катастрофы: вот кто-то замешкался в групповом прыжке, и парашют опустил на землю два трупа; между тем эти самые люди только что радовались субботнему утру и возможности изведать миг настоящей жизни, по которой они томились всю неделю в своих служебных кабинетах. Или, наоборот, столь же неожиданные взлеты: шестнадцатилетняя официантка оказывается прирожденной джазовой певицей, становится всеобщей любимицей и в горах, на лыжах, и в баре, с микрофоном в руке, — и вроде бы никто из окружающих не шокирован даже тем, что она темнокожая.

Конечно, подобный ракурс видения достаточно условен, а поиски гармоничного бытия на тех путях, которыми проходит Майкл Сторз, не назвать иначе, чем наивными. Но, с другой стороны, отнюдь не вымышлены преследующие героя Шоу смутные тревоги, мучительно переживаемое им ощущение пустоты существования, понапрасну растраченной молодости и тщетности усилий отыскать хоть какой-то смысл и оправданием в том, чем он занимался двенадцать лет, «манипулируя цифрами ради доходов».

В такой неудовлетворенности героя ясно различим ответ кризиса ценностей, захватившего в наши дни весьма широкие — и далекие от интеллектуальной элиты — круги общества. Масштабы и глубина этого кризиса проступают, быть может, даже отчетливее, когда им оказывается затронут духовный строй таких, в общем, ничем не выдающихся людей, как герои романа Шоу. И если бегство от деляческой суеты, которое им представляется панацеей, не более чем иллюзия, то самые мотивы, заставляющие их резко ломать привычную траекторию жизни, в условиях сегодняшнего общественно-психологического климата США по-своему глубоки и знаменательны.

Острый глаз Ирвина Шоу подметил эти мотивы и стоящие за ними настроения там, куда не так-то часто заглядывает сегодняшняя американская литература. И из-под его пера вышла не очередная сатира, бичующая современное мещанство, а драма, правда с благополучным — и неубедительным финалом: окончательно «опростившись», Сторз становится администратором отеля в горах, а Трэси, казалось, потерянная навсегда, собирает в Нью-Йорке чемоданы,

спеша восстановить супружеский союз. Он предлагает ей стать хозяйкой нового дома. Его не интересует даже ее одежда, сойдет то, «в чем она сейчас», важно заполучить «доброе и великодушное сердце». В финале герой идет на прогулку, и автор выносит в подтекст его ощущение наступившего счастья, стабильности.

«Рисковую жизнь — следовательно, живу». Именно так казалось хотел сказать о себе главный герой романа Ирвина Шоу «Вершина холма» Майкл Сторз. То, чему с таким пылом отдался он в свое свободное время — плаванью ли с аквалангом или затыжным прыжкам с парашютом, — для него не развлечение и не способ убить время, а отчаянная попытка обрести силы, чтобы продолжать существование и как честному человеку, и как профессионалу.

Психологический казус Майкла Сторза при ближайшем рассмотрении выявляет свои отчетливо социальные истоки. В этом смысле роман Шоу не нов. Его традиционный герой не столько человек, обладающий набором качеств «настоящего мужчины», сколько американское и — шире — западное общество, психологию и социологию которого писатель изучает не первое десятилетие.

Проведенный нами анализ, позволяет делать вывод, что Шоу много писал о том, как Америка, традиционно именуемая себя страной «открытых возможностей», не позволяет своим гражданам — даже тем, кто наделен умом и талантом, — эти возможности реализовать. Шоу не раз предлагал задуматься, почему же гордая Американская Мечта о свободном человеке в свободном обществе превратилась в Американскую Иллюзию. Его тема — как безвозвратно в человеке гибнет человеческое.

«Вершина холма» поначалу кажется повторением пройденного, еще одной вариацией на тему утраченных возможностей и впустую прожитой жизни. Кажется, до тех пор, пока манипулятор вдруг не осознал себя манипулируемым и не взбунтовался.

Можно было бы предположить, что Шоу опять напишет о крушении мечты, горьком разочаровании героя в своей попытке обрести индивидуальность. Однако, на сей раз не только обойдется без катастроф, но впервые у Шоу герою будет позволено отпраздновать победу. Курорт Зеленая Долина поистине обладает волшебной целительной силой. Это место, где люди находят себя. У Шоу эта романтическая обстановка блестяще передается с помощью яркого пейзажа: «Ветви сосен сгибались под тяжестью снежных шапок, залитых холодным солнечным светом. Олень удивленно, но без страха посмотрел на них из-под раскидистого дерева, стоя на голом клочке земли, прикрытом ветвями. Тишину нарушало лишь

негромкое пение троса, мужчины сидели молча — оба чувствовали, что любые слова погубят очарование первого утра сезона. Местами виднелись следы зайца и, как показалось Майклу, лисицы. Сейчас его отделяли от Нью-Йорка века и континенты» [1, с. 82].

И здесь, в обстановке, напоминающей «белое безмолвие» Джека Лондона, Майкл испытывает чувства, знакомые героям «северных рассказов» американского классика.

Философская идея романа проявляется достаточно ясно: смысл человеческой жизни заключается в его человечности, в способности любить, дружить, ценить других людей и понимать, что ты им нужен. Человеческая жизнь — величайшая драгоценность, ее нужно беречь, не подвергать ее глупому и неоправданному риску. Вот почему герой романа прекращает метаться, играть со смертью. У человека должны быть какие-то постоянные, устойчивые жизненные ценности. Герой это понял.

Когда оказывается вне опасности жизнь Хегенера, Майкл впервые радуется наступлению весны, означающей приближение окончания лыжного сезона.

Весна наступила в душе у героя, который понял, что жизнь имеет непреходящую ценность. И Майкл Сторз принимает неожиданное для всех решение отказаться от рискованного прыжка с парашютом: больше никакого риска, надо думать о других людях. И здесь ни автор, ни его герой никак не комментируют его поступок, вся суть скрыта между строк простого диалога между Майклом и Уильямсом.

Но это не физический страх. Майкл не испугался. Просто он понял, что ему нужны другие люди и что он нужен им. Теперь он боится приносить им страдания.

Счастливый финал (соединение с женой, обретение счастья) — не только дань традиционному «хэппи-энду». В такой развязке романа писатель выразил свою положительную программу, надежду на восстановление человеческих ценностей в современном обществе. Майкл Сторз останется в Золотой Долине, где примет пост управляющего отелем.

На наш взгляд такой финал, возможно, разочарует некоторых читателей. Другие заметят, что в решении Майкла отказаться от карьеры нет ничего героического (он и так богат и независим). Третьи решат, что покинуть Золотую Долину нет смысла, поскольку только в этом вымышленном местечке возможно обретение гармонии.

Но за очевидной наивностью и надуманностью финала было бы неправильно упустить важные сдвиги в мироощущении Шоу. Заставив своего героя разочароваться в великих возможностях Игры,

Шоу выразил в этом сюжетном ходе озабоченность усилением развлекательного, сугубо игрового начала в литературе, претендующей как раз на серьезность и проблемность.

Судя по роману «Вершина холма», можно сделать вывод, что писатель испытывает потребность пересмотреть кое-какие из сложившихся творческих установок — прежде всего то, что от книги к книге автоматизировалось, теряло содержательность, превращалось в стилистический прием. Знаменательно, что Шоу проявил недовольство собой, реализованное в конкретном художественном произведении, открытом суду критики.

Список литературы:

1. Ирвин Шоу «Вершина холма» М, 2000 г.

3.3. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ТЕКСТОЛОГИЯ

НАУЧНАЯ ФАНТАСТИКА — ПРОБЛЕМЫ ОПРЕДЕЛЕНИЯ (ЛИТЕРАТУРНЫЙ ОБЗОР)

Акромов Шухрат Рахматович

стажёр-исследователь-соискатель 1 года обучения

Узбекского университета мировых языков,

г. Ташкента

E-mail: akramovs@rambler.ru

Художественная литература является одним из основных видов искусства. Она всегда отражала и отражает важнейшие проблемы общественной жизни, развиваясь вместе с ней. Роль литературы в познании жизни и воспитании людей весьма значительна.

Вместе с создателями замечательных литературных произведений читатели приобщаются к высоким идеалам истинно человеческой жизни. Творческая работа писателя всегда индивидуальна как в путях художественного познания мира, так и в способах выражения своего мирозерцания и миропонимания.

Как считает литературовед Л.Г. Абрамович, литературное развитие неразрывно связано, с одной стороны, со всеми множасьими и усложняющимися видовыми и жанровыми формами художественных произведений, с другой стороны — с возникновением и сменой художественных методов [1].

Сегодня мировая художественная литература не только имеет традиционные видовые и жанровые формы художественных произведений, но и обогащается за счёт развития других форм.

Одним из таких весьма интересных явлений на современной карте мировой литературы является рождение нового жанра — научной фантастики [8]. Хотя известный литературовед Р. Ибрагимов утверждает, что это жанр литературы, но, на наш взгляд, это является видом фантастической литературы, ведь жанром можно назвать только лишь определённый тип произведения — роман, рассказ или повесть.

Таким образом, научная фантастика на сегодняшний день признана одним из самых популярных литературных видов. В настоящее время данный вид художественной литературы, вызывающий всеобщий интерес, как бы затмил все другие её виды

и привлек широчайшую читательскую аудиторию. Причины этого явления, очевидно, обусловлены успехами науки и техники, доказавшими своё могущество и необходимость в современном обществе.

Данные об истории возникновения научной фантастики в имеющихся публикациях оказались немногочисленными.

Учёный, физик, математик и астроном, Я. Перельман впервые предложил термин «научно-фантастическая», который в 1914 году написал и опубликовал дополнительную главу «Завтрак в невесомой кухне» к роману Ж. Верна «Из пушки на Луну» в журнале «Природа и люди». В 1923 году писатель-фантаст Х. Гернсбек [11; 12] также впервые употребил в своём журнале «Наука и изобретение» в значении «научная фантастика» термин "scientification", соединив воедино слова "science" и "fiction". В дальнейшем этот термин закрепился в английском языке в виде "science fiction".

Именно с определения объекта исследования и классификации имеющегося материала начинается любая наука. Нужно признать, что отсутствует общепринятое определение термина «научная фантастика». Предложено множество определений, как со стороны литературных критиков, так и самих писателей-фантастов, а также редакторов разного рода энциклопедий.

В 1926 году Х. Гернсбек дал определение, что научная фантастика (НФ) — это вид художественной прозы, которую писали Ж. Верн, Г. Уэллс и Э.А. По, это прелестные захватывающие романтические истории, замешанные на научных данных и пророческом предвидении [24].

На наш взгляд, называться романтическими могут истории, в которых тема любви фигурирует как основная. Большинство американских и английских исследователей НФ связывают с романтикой, при этом понимание романтики неоднозначно. С одной стороны, эта тенденция к формированию мира заново, с другой — все, что мы обычно понимаем под понятием «романтика» [4]. Такую двойственность в значении данного слова вкладывал ещё Н. Готорн, при противопоставлении романтического романа роману реалистическому. Стронником романтизма в НФ был также историк Ф. Брюс, который утверждал что «для составления полного списка предтеч научной фантастики нужно было бы рассказать все рассказы об удивительных открытиях и необычайных путешествиях во времени и пространстве и истории о странных физических явлениях, утопические фантазии» [28].

Б. Давенпорт определил НФ как «уникальный феномен со своим собственным языком» [27]. В 1947 году Р. Хайнлайн предложил

для фантастики краткое определение — «литература рассуждений». Название оказалось броским и удобным и в самом деле объясняло, пусть и частично, своеобразие научной фантастики и, следовательно, было охотно принято. Другой писатель фантаст — А. Кларк — дал определение: НФ — «литература изменений» [10], и это определение стало таким же известным, как определение Р. Хайнлайна («литература рассуждений»).

Очень похожее этому определению и понимание НФ у другого известного автора И. Ефремова: научная фантастика — «литература логических соображений» [7], а по мнению японского писателя К. Абе, НФ — это «литература гипотезы» [18].

Часто можно встретить утверждение (Б. Роберт), что научная фантастика является «литературой идей» [31], или «системой идей», как пишет Д. Уоллхейм. По его мнению, фантастика гораздо «больше имеет дело с идеями, нежели с литературными стилями» [33].

На наш взгляд, определения НФ вышеуказанных авторов (Р. Хайнлайн, А. Кларк, И. Ефремов, К. Абе, Б. Давенпорт, Б. Роберт и Д. Уоллхейм) являются идентичными.

Б. Олдис предложил назвать научную фантастику «литературой, которая изображает среду» [25]. Это объясняется, скорее всего, упорным интересом писателей-фантастов в XX веке не человеку как таковому, а технике, к космосу, окружающим его предметам и явлениям, свойствам времени и пространства. Но здесь, возникает вопрос: может быть, специфическим предметом изображения в научной фантастике является также и искусственная среда, которую создал сам человек [23].

Однако Б. Олдис имеет в виду не просто среду, а изменения в окружающем мире и их влияние на человечество, которое также может подвергнуться определённым переменам. Некоторые исследователи и критики пишут о научных открытиях и их влиянии на человека, о влиянии научно-технического прогресса на человеческое общество. Именно это имел в виду в 1953 году писатель-фантаст А. Азимов, предложив назвать данный вид литературы «социальная научная фантастика» [30]. Социальные последствия научных открытий многократно рассматривались как главный предмет отображения действительности в НФ критиками стран бывшего СССР [17; 19; 21].

В терминах А. Азимова «социальная научная фантастика» и Б. Олдиса «литература, изображающая среду» говорится об одном и том же — в научной фантастике повествуется о катастрофических переменам, нарастающих в человеческом социуме, которые являются

результатом научно-технического прогресса в его идеальном (познание мира) и материальном (техника, изобретение) выражении, и эти перемены неизбежно отражаются на судьбах и психике людей [25; 30].

Таким образом, можно заметить, что в основе определения НФ последних двух авторов лежит развитие научно-технического развития и его тесная связь с научной фантастикой.

Вышеупомянутый писатель-фантаст и редактор Х. Гернсбек дал определение научной фантастике: «литература предвидения в сфере прогресса материального» [22]. Взгляд на НФ как на некую разновидность футурологии высказывался в критике 1920-х годов, когда считалось, что она изображает будущее, часто технику и науку грядущего, старается предугадать некие конкретные черты будущего. Данная точка зрения находит единомышленников и в нынешнее время. Например, Д. Левингстон определяет научную фантастику как «существенную часть футурологии» [29], также писатель Л. Дел Рей утверждает, что главным в природе научной фантастики является предсказание, предвидение.

Итак, анализируя высказывания данных писателей, можно предположить, что НФ стремится непосредственно предсказать будущее, его определённый облик.

Но огромное количество критиков держится другого мнения, на наш взгляд, близкого к истине: в произведениях о грядущем они видят прямые пророчества и предвидения, показ «иного» мира, отличающегося от сегодняшнего, измененных амбиций, подготовки человека к вероятным переменам, формирования более устойчивой и гибкой человеческой психики. А. Кларк, разъясняя свое определение НФ как «литературы изменений», отмечает, что данный вид литературы способствует адаптации читателей к миру, грядущему и уже наступающему. Похожие мнения высказывались критиками стран бывшего СССР [3; 17; 20].

Р. Конквест предложил квалифицировать НФ как «литературу возможностей», потому что научная фантастика изображает предполагаемые, возможные перемены, а не реальные, помогая этим психике человека не опешить перед переменами реальными. Одна из его статей в сборнике «Научная фантастика сегодня и завтра» так и именуется: «Научная фантастика и адаптация человека к переменам» [26].

Другие авторы, которые попытались также дать определение научной фантастике, исследовали иные подходы, направления.

Например, писатель-фантаст Р. Хайнлайн предложил в 1959 году развернутое определение научной фантастики: «реалистическое

рассуждение о возможных будущих событиях, основанное строго на адекватном знании реального мира, прошлого и настоящего и полного понимания природы и значения научного метода» [34]. По мнению его коллеги Р. Стерлинга, «фантазия делает невозможное — вероятным, научная фантастика делает невероятное возможным». Р. Дел Лестер замечает, что причина отсутствия удовлетворяющего всех определения НФ в том, что не легко очертить границы научной фантастики.

До сих пор вызывает много вопросов толкование термина «научный» по отношению к фантастике. Так, например, Е. Ковтун [11, 12] предложил изменить слово «научная» на слово «рациональная», назвав несколько причин. Основной из них является то, что в составе термина «научная фантастика» прилагательное «научный» является не вполне корректным.

Термин «рациональная фантастика» по его взгляду, точнее отражает самую важную сторону, своеобразие этого вида фантастической литературы: рациональное в противовес традиционной для предшествующей фантастики «сверхъестественной» мотивации фантастической посылки.

По мнению Е. Ковтуна, рациональная фантастика (РФ) — несколько более широкое понятие, чем НФ, потому что оно состоит из равных двух подтипов фантастики с логической посылкой, которая имеет разнообразные закономерности художественности: именно научную (её называют «твёрдой», или научно-технической) и социальную фантастику. Далее он даёт свое определение рациональной фантастике: «Рациональная фантастика обозначает вид прозы, где повествуется невозможная в известной нам реальности ситуация, но по гипотезе вероятностная, имеющая отношение к тем или иным открытиям в технике и науке» [11; 12].

Более перспективным мы считаем определение, предложенное Г. Гуревичем: «Научной считается та фантастика, где именно материальными силами создается необыкновенное: человеком или природой, посредством техники и науки» [5].

Но следует уточнить: фантастический компонент в научной фантастике (вовсе необязательно) должен быть строго «научным» в академическом толковании данного термина, так как крайне затруднительны в объяснении некоторые факты, например, на какой науке обоснованы идеи гиперпространственного звездолёта, машины времени, индивидуального бессмертия, антигравитатора. В основе многих научно-фантастических идей лежат вымышленные авторами, а не реальные научные дисциплины: психоистория, биполярная

математика и т. п. По-видимому, основное требование научности в этом смысле — отсутствие любых противоречий с нынешней наукой. К примеру, в произведениях братьев Стругацких [13] межзвёздные полёты совершаются посредством некоего эффекта, названной писателями «эпсилон-деритринитацией», А. Азимов предлагает «гиперпрыжок», С. Снегов вводит идею «теории Танева» и т. д. Конечно, ни одна из этих предложенных, вымышленных теорий не может противоречить нынешним научным мировоззрениям, так как нельзя исключить, что в недалёком будущем подобные идеи, гипотезы вполне могут быть проработаны и реализованы в реальной жизни.

Таким образом, главный критерий научной фантастики, по мнению писателя-фантаста К. Мзареулова, заключается в научно-образном обосновании фантастического компонента.

Он даёт следующее определение НФ, утверждая, что это — «особая разновидность художественной фантастики, в произведениях которых содержатся компоненты, имеющие научнообразное обоснование, не противоречащие достоверно установленным фактам действительности и материалистическому взгляду на природу, причём отличия описываемых событий и явлений от реальной действительности являются непосредственным следствием влияния компонента фантастичности» [13].

На основании вышеописанного, мы присоединяемся к мнению последнего автора (К. Мзареулова) о том, что НФ должна базироваться на реальных научных открытиях и техническом прогрессе.

Писатели-фантасты В. Обручев и А. Беляев считают, что главное назначение НФ — нести знания в читательские массы, готовить к научной работе. А. Осипов в своей книге «Фантастика от а до я» предложил такую формулировку: «Научная фантастика — это литература образного выражения научных, социальных, эстетических гипотез и гипотетической ситуации о прошлом, настоящем и будущем (по вопросам, разносторонне касающимся человека и общества), логически проецированных из явлений современности или современного мировосприятия и потому вероятностных или допустимых в рамках художественного эксперимента, каковым является произведение. Особенность произведений научной фантастики состоит в том, что в них рассказывается, как правило, о том, что ещё не существует в реальной действительности, но не противоречит в принципе законам её развития или может возникнуть при стечении тех или иных обстоятельств. Научную фантастику делает то, что те или иные её допущения или предположения построены на основе логических выводов,

либо из явлений современности, или из суммы малоизвестных фактов о прошлом, приобретающих в рамках художественной модели вероятностные признаки». Например, полёты к далёким звёздам ещё не предпринимались, но полёты эти принципиально возможны в будущем — это вопрос техники [15].

В литературной энциклопедии терминов и понятий дается такое определение научной фантастике: «Научная фантастика — вид фантастической литературы, основанный на допущении, имеющее рациональный характер, в соответствии с которой с помощью законов научных открытий, технических изобретений или природы, не противоречащим естественнонаучным воззрениям того времени, в произведении создаётся необычайное или сверхестественное» [14].

Также о фантастических допущениях говорит и Г. Олди в своём определении научной фантастики — НФ — это жанр в кино, литературе и других разновидностях искусства. НФ обосновывается на фантастических допущениях, которые не выходят за рамки научного понимания реальности, как в сфере гуманитарных наук, так и естественных [37]. Из этого следует заключение, что романы, рассказы, повести и очерки, обоснованные на допущениях, которые являются ненаучными, относятся к другим жанрам (фэнтези или мистика).

Г. Олди разделяет научно-фантастические допущения на гуманитарно-научные и естественно-научные. В первом виде вводится допущение в сфере истории, социологии, этики, религии, психологии и даже филологии. Во втором виде в произведение вводятся новые законы природы и изобретений. Следует заметить, что в одном повествовании также можно встретить сочетание различных типов допущений одновременно [37].

М. Галина в своей статье пишет следующее: «Обычно подразумевается, что НФ — это вид литературы, где сюжет разворачивается вокруг фантастической, но научной идеи. Правильнее будет сказать, что в научной фантастике с самого начала повествуемая реальность, действительность, события, явления и образы, которые внутренне непротиворечивы и логичны. В НФ сюжет строится на одном или нескольких наукообразных (или как бы научных) допущениях, например, передвижение в космосе быстрее света, надпространственные тоннели, машина времени, телепатия и прочее» [36].

Как пишет литературный критик Р. Иброхимова в своей книге «Вокеълик ва фантастика» («Реализм и фантастика» — авт.): «Выраженные мнения по поводу термина научная фантастика во многом по-своему верны, так как, как бы он ни назывался, в основе

его лежат жизненные проблемы. Но определение жанра произведения как научная фантастика относительное понятие, потому что писатель не гарантирует стопроцентную научность фантастической темы, поднятой в произведении. И, вообще, не ставит перед собой цель начертить определённый проект, но только лишь пытается логически и наукообразно обосновать идею в виде образа, гипотезы» [9].

Как утверждается в той же вышеупомянутой «Литературной энциклопедии терминов и понятий» [14], сложность определения НФ связана с тем, что на протяжении долгого времени её изучали отдельно, в отрыве от литературы реалистической. Однако если реалистическая литература описывает привычный и знакомый читателю мир, то научная фантастика показывает мир вероятностный, представляющий собой модель возможной действительности, реалистически точную (убеждающую) в деталях, степень реалистичности которой в целом определяет глубина и актуальность поднимаемых в произведении вопросов современности.

По данным высказываний вышеперечисленных последних авторов (В. Обручев, А. Беляев, Г. Олди, Р. Иброхимова), а также литературной энциклопедии терминов и понятий можно отметить, что научная фантастика, несомненно, вызывает глубокий интерес читателей к научно-техническим открытиям, с помощью которых создаёт возможность невероятно изменить наш существующий мир, нашу действительность, т. е. «сказку сделать былью» и воплотить в жизнь научно-фантастические идеи или гипотезы.

Таким образом, проанализировав определения научной фантастики многочисленных авторов мировой литературы на различных этапах её развития, можно заключить, что научная фантастика — это разновидность фантастической литературы (а не жанр, так как жанром называется определённый тип произведения — роман, рассказ или повесть) с материальным взглядом на реальность, которая основывается на различных научных открытиях и имеет две функции: воспитательную и прогностическую, первая пробуждает интерес читателя к овладению наукой и техникой, воспитывает чувства гуманизма и справедливости, вторая — предвосхищает будущие научные открытия.

Список литературы:

1. Абрамович Л.Г. Введение в литературоведение. — М., 1975. — 352 с.
2. Варфоломеев И.П., Миркурбанов Н.М. Введение в литературоведение. — Ташкент, 2006. — 520 с.
3. Гор Г. Жизнь далекая, жизнь близкая // Лит. газ. — 1969. — 22 окт.

4. Громова А.Г. Не созерцание, а исследование // Лит. газ. — 1970. — 7 янв.
5. Гуревич Г. Карта страны фантазии. — М., 1967. — с. 33, 176 с.
6. Данилов Ю. Научная фантастика и фантастическая наука // Неувязка со временем: Сб. научно-фантаст. Рассказов; Переводы / Составитель В.С. Кондратьев; Предисловие Ю.А. Данилова. — М.: Наука, 1991. — С. 3—4.
7. Ефремов И. А. Наука и научная фантастика // Фантастика. 1962. — М.: Мол. гвардия, 1962. — с. 471.
8. Ибрагимова Р.М. Пути формирования и развития узбекской научной фантастики: Дисс. ... канд. филол. наук. — Ташкент. 1980. — 153 с.
9. Иброхимова Р. Вокеълик ва фантастика. — Тошкент, 2011. — с. 5—6, 200 с.
10. Кларк А.В защита научной фантастики // Курьер ЮНЕСКО. — 1962. — № 11. — с. 14—17, 61 с.
11. Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного. — М., 1999. — с. 67, 69, 307.
12. Ковтун Е.Н. Художественный вымысел в литературе XX века. — М., 2008. — с. 79, 82, 484.
13. Мзареулов Константин. Фантастика. Общий курс. — Хьюстон, 2006. с. 13, — 138 с.
14. Николютина А.Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М.: Институт научной информации по общественным наукам РАН, 2003. — с. 621—622, 1600 с.
15. Осипов А.Н. Фантастика от «А» до «Я» (Основные понятия и термины): Краткий энциклопедический справочник. — М., 1999. С. 166—167 — 352 с.
16. Парнов Е. Щит Персея. Заметки о научной фантастике // Лит. газ. — 1976. — 7 июля.
17. Парнов Е. Щит Персея. Заметки о научной фантастике; он же: Фантастика вчера и сегодня, завтра (диалог Ю. Кагарлицкого и Е. Парнова) // Лит. газ. — 1973. — 23 мая.
18. Разговор шел о фантастике. Беседа с Кобо Абе // Иностранная литература. — 1967. — № 1. — с. 264.
19. Соловьева И. Безусловность условного мира //Лит. обзор. — 1973. — № 10. — с. 31.
20. Стругацкий А., Стругацкий Б. От чего не свободна фантастика? Беседу записала Силина Т.// Лит. обзор. — 1976. — № 8. — с. 108.
21. Тамарченко Е. Мир без дистанции (о художественном своеобразии современной научной фантастики) // Вопр. лит. — 1968. — № 11. — с. 96—115.
22. Чернышева Т.А. Природа фантастики. — Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1984. — С. 15, 336 с.

23. Чернышева Т.А. Фантастика. — М.,1968. — с. 299—320.
24. Adam Roberts The history of science fiction. — New York: Palgrave Macmillan, 2006. — P. 2, 3, 368 p.
25. Aldiss Brian. Origin of the Species // Extrapolatio. — V. 14. — № 2. — 1973. — May. — P. 170.
26. Conquest Robert. Science Fiction and Literature // Science Fiction: Collection of Critical Essays. — N. Y.: Ed. by M. Rose. 1976. — P. 34. 174 p.
27. Davenport Basil. Inquiry to science fiction. — New York — London — Toronto, 1955. — P. 5. 87 p.
28. Franklin Bruce H. Future perfect. American science fiction of the nineteenth century. — N.Y.: Oxford university press, 1966. — P. 10. 401 p.
29. Levingston Dennis. Science fiction as futurology // Extrapolation. — V. 14. — № 2. — 1973. — May. — P. 153.
30. Modern science fiction, Ed. by Reginald Brethor. — N. Y., 1953. — 294 p.
31. Nourse Alan E. Science Fiction and Mans Adaptation to Change // Science Fiction Today and Tomorrow. Penquin Book. — Baltimore-Maryland. Ed. By Reginald Bretnor. 1974. — P. 120; Barthell Robert. SF: A literature of ideas // Extrapolation. — V. 15. — № 1. — 1971. — Dec. — P. 56—63.
32. Storer Leon. Science fiction the research revolution and John Campbell //Extrapolation. — V. 14. — № 2. — 1973. — May. — P. 130.
33. Wollheim Donald. The universe makers science fiction today. — New York — Evanston — London, 1971. — P. 6. 122 p.
34. Heinlein, Robert A.; Cyril Kornbluth, Alfred Bester, and Robert Bloch "Science Fiction: Its Nature, Faults and Virtues". The Science Fiction Novel: Imagination and Social Criticism. — University of Chicago: Advent Publishers, 1959 // [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/ Science_fiction](http://en.wikipedia.org/wiki/Science_fiction).
35. Ефремов И. Наука и научная фантастика // Природа. — 1961. — № 12. — С. 41—47 // [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: [http://i-efremov.ru/Publicism/ SF.htm](http://i-efremov.ru/Publicism/SF.htm).
36. Галина М.С. Старая, новая, сверхновая... Журналы фантастики на постсоветском пространстве // Новый мир. — 2006. — № 8 // [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: http://mag.russ.ru/novyi_mi/2006/8/ga13.html.
37. Олди Г.Л. Фантастическое допущение // Мир фантастики. — 2008. — № 54 // [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: http://www.mirf.ru/Articles/art_2521.htm.

ЯЗЫК ОПИСАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА: СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Андреевская Галина Петровна

ассистент кафедры «Музыкальное образование»

*Белгородский государственный институт искусств и культуры,
г. Белгород*

E-mail: uoob45_91@mail.ru

Самой проблемной сферой жизни современного общества является культура, поэтому очевидной становится необходимость солидарного осмысления происходящих в ней процессов, что и обеспечивает широкий общественный диалог, развернутый в средствах массовой информации. Одним из важнейших направлений, оформившимся как специфическая сфера деятельности современных масс-медиа, является музыкальная критика, обращенная к широкой аудитории и нацеленная на формирование её эстетического сознания, эстетически выверенного взгляда на искусство. Понятно, что критик должен чувствовать не только сам текст произведения, замысел автора, но и прислушиваться к аудитории, учитывать её потребности при формулировании тех или иных суждений, поскольку реальную действенную силу получают только те аналитико-критические мысли, которые опираются на глубокое понимание как произведения, так и особенностей аудитории, которой предназначено слово критика. «Среди объектов внимания музыкально критической журналистики — новая музыка во всем спектре стилей и техник, современное исполнительство, современные музыкально-сценические искусства, театральнo-концертная практика, массовая музыкальная культура — все, что «бурлит и пенится» вокруг» [2, с. 3]

Современное российское общество, на наш взгляд, постепенно становится все более чувствительным к вопросам музыкальной культуры. Музыка — «исключительно сложный феномен, обнаруживающий себя в разных аспектах — эстетическом, психологическом, этнокультурном, социальном, педагогическом. Музыка как особый источник душевной гармонии позволяет человеку ощутить себя в ритме жизни с присущей ей полифонией осмыслений и чувств» [7, с. 164], поэтому чрезвычайно важно, что в обществе постепенно формируется необходимая концептуально-эмоциональная среда, способствующая социальному продвижению эстетически и нравственно выверенных смыслов, репрезентированных языком музыкальной критики.

В настоящее время в России значительно расширяется общий объём специализированных периодических изданий, посвященных музыке, таких как «Музыкальная жизнь», «Музыка и время», «Старинная музыка», «Музыкальное просвещение», «Музыкальная академия», «Голос и речь» и др.

Кроме того, многие газеты и журналы, в том числе региональные («Смена», «Белгородские известия», «Белгородская правда»), в той или иной степени систематичности публикуют не только информацию о важнейших событиях музыкальной жизни, но и рецензии на концерты с разбором произведений и их исполнения. Здесь, конечно, прежде всего следует назвать издания, посвященные культурной проблематике, в частности «Литературная газета» и газета «Культура», которые рассказывают о важнейших культурных событиях как в России, так и за ее рубежами. Авторами публикаций являются профессиональные критики, обладающие широким музыкальным и общекультурным кругозором, а также образованные, думающие люди, равнодушные к истории и культуре России, к практике текущей жизни.

Для общероссийских и региональных масс-медиа важным направлением становится репрезентация и осмысление музыкальной жизни как Москвы и Санкт-Петербурга, так и российской «провинции», где работают зачастую неизвестные широкой аудитории, однако по-настоящему преданные своему делу музыканты. Включение музыкального текста в поле активного общественного сознания обеспечивается особым языком описания, отражающим ключевые параметры как вида искусства и самого произведения, так и социально-исторического периода с присущей ему идеологией. Язык описания музыкального текста, по определению А.В. Полонского, «представляет собой критическое, идеологически ориентированное художественно-аналитическое комментирование, выстраивающееся на системе понятий, эпитетов, сравнений и метафор, нацеленных на раскрытие авторского замысла, на анализ семантического пространства музыкального текста и включение его в культурно-исторические контексты социального бытия» [6, с. 134].

Язык описания музыкального текста как уникальный самобытный феномен русской культуры начинает постепенно обретать особенные черты вместе с формированием в России полнокровной музыкальной жизни, в период «великих путешествий», знакомства с музыкальной культурой Европы и открывания «полифонической сентиментальности» [5, с. 277].

Огромнейшее влияние на формирование языка описания музыкального текста оказала прежде всего музыкально-критическая деятельность В.Ф. Одоевского, по праву называемого исследователями «первым настоящим русским музыковедом». Его оценка музыкальных произведений выстраивалась на требовании высокой содержательности, глубины и силы выражения, а язык его критики, отличавшийся глубокой аналитической мыслью, ясностью, живостью и образностью, был богат как понятиями, так и сравнениями и метафорами. В.Ф. Одоевский видел связь музыки с философией, говорил, что объяснение музыки через поэзию или живопись не приводят к ее истинному пониманию: «Ни живописью, ни поэзией вы не выразите музыки; она неопределенна, потому что есть выражение души в степени ее дальнейшей глубины» [13, с. 183].

Важнейшей вехой в становлении языка описания музыкального текста становятся музыкальные рецензии А.Н. Серова, сотрудничавшего с такими известными изданиями, как «Современник», «Библиотека для чтения», «Пантеон», заведовавшего музыкальным отделом в «Музыкально-театральном вестнике», журнале «Искусство» и издававшего газету «Музыка и театр». Его критические статьи всегда пользовались популярностью, поскольку А.Н. Серов в своих работах не только рассматривал широкий круг актуальных проблем зарубежной и отечественной музыки, но и выступал как пропагандист музыкального творчества. Его оценка, зачастую полемическая, всегда была точной, аргументированной и чувствительной к национально-культурным традициям в искусстве. В его критических работах, как и в работах В.В. Стасова, больше всего ценившего в искусстве его национальную самобытность, присутствуют фразеология и метафоры родного дома.

Начало XX в. стало для русской музыкальной критики временем больших перемен и напряжённой разработки нового языка, который не мог остаться в стороне от происходивших в стране перемен и от новых идейно-эстетических направлений. Появление новаторских произведений А.Н. Скрябина, И.Ф. Стравинского, С.С. Прокофьева сопровождалось бурными спорами и требовало иной аргументации и образности. Востребованными становятся политическая фразеология и метафорика («бороться за лучшее будущее», «левацкий сумбур», «черты «мейерхольдовщины» в умноженном виде», «клянется именем социалистического реализма»), а также метафоры движения («тормоз творчества»).

Огромный вклад в разработку критической мысли внес композитор, музыковед и музыкальный критик Б.В. Асафьев. В основе

большинства его высказываний лежит требование глубокой связи музыкального творчества с жизнью, с запросами широкой массовой аудитории, что с особой силой прозвучало в его статьях «Кризис личного творчества» и «Композиторы, поспешите!» (1924), вызвавших живые отклики в музыкальной печати. Его работы «Задачи и методы современной критики», «О музыке XX века», «Современное русское музыкознание и его исторические задачи», «Кризис музыки» и др. открывают перспективы для дальнейшего развития музыкальной критики, ее способа осмысления произведения и говорения о нем.

Современная музыкальная критика отличается разнообразием жанров, интересом к разным аспектам музыкальной культуры. Ее особое качество — полистилистика — формируется благодаря работам как критиков и исследователей-специалистов музыкально-исторической и музыкально-теоретической направленности, так и публицистическим выступлениям музыкальных и общественных деятелей, благодаря освещению вопросов музыкального образования и педагогики, биографическим очеркам об исполнителях и композиторах, многообразию тем и форм высказывания современной музыкальной критики.

В язык критики, чувствительного к «высокой», иногда даже «слащавой» (А.В. Полонский) образности (*«чувства героя подобны цветам, которые лишь по ночам раскрывают лепестки, и тогда цветет сердце героя»*) врываются жесткие «слова улицы», эмоционально заявляя свое мировоззрение и свою оценочность (*«Слушателя с первой же минуты ошарашивает в опере нарочито нестройный, сумбурный поток звуков. Обрывки мелодии, зачатки музыкальной фразы тонут, вырываются, снова исчезают в грохоте, скрежете и визге. Следить за этой «музыкой» трудно, запомнить ее невозможно»*; *«Это музыка, умышленно сделанная «шиворот-навыворот», так, чтобы ничего не напоминало классическую оперную музыку, ничего не было общего с симфоническими звучаниями, с простой, общедоступной музыкальной речью»*).

Современный язык описания музыкального текста обретает и такую способность, как интертекстуальность, открытость другим текстам. Интертекстуальность как условие и способ существования текста в семиотической культурной среде применительно к композиционному процессу отдельного художника обретает значение методологии. Формами реализации метода выступают цитирование, аллюзия и стилизация, анаграммирование, переложение (инструментовка и переинструментовка) чужой музыки и создание редакций

собственных произведений как проявление внутренней интертекстуальности.

Таким образом, язык описания музыкального текста, несомненно, имеет свои особенности и традиции, ориентированные не только на формирование музыкально-философской концепции, но и на воспитание вкуса, эстетического сознания слушателя, и обнаруживает при этом особенности «языкового вкуса» эпохи и ее ментальности.

Список литературы:

1. Асафьев Б.В. Избр.труды в 5 тт. М.: АН СССР. Т. 1: 1952. — 400 с; Т. 2: 1954. — 384 с; Т. 4: 1955. — 440 с; Т. 5: 1957. — 388 с.
2. Курьшева Т. Музыкальная журналистика и музыкальная критика. — М.: ВЛАДОС-ПРЕСС, 2007. — 294 с.
3. Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. — М., 1956. — 729 с.
4. Одоевский В.Ф. Русские эстетические трактаты I трети XIX в. — Т. 2. — М., 1981.
5. Перси У. «Не пой, красавица, при мне: Культурная территория русского романтизма / Уго Перси; [Пер. с итал. Яны Токаревой и Уго Перси; Под общ. ред. А. Полонского]. М.: Аграф, 2003. — 336 с.
6. Полонский А.В. Современность и ее текстовые парадигмы. — Рукопись. — 2012. — 186 с.
7. Полонский А.В., Зарицкий В.Д. Духовая музыка в общественной повестке дня специализированных российских СМИ: заметки на полях журнала «Оркестр». — Издательско-полиграфический комплекс НИУ БелГУ, с. 164.
8. Серов А. Статьи о музыке. — Вып. 4. — М., 1988.
9. Стасов В.В. Тормозы нового русского искусства // Стасов В.В. Избранные статьи. — М., 1977.

ДЛЯ ЗАМЕТОК

«АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ФИЛОЛОГИИ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ И КУЛЬТУРОЛОГИИ»

Материалы международной заочной научно-практической
конференции

12 ноября 2012 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 20.11.12. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 9,25. Тираж 550 экз.

Издательство «СибАК»
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