



В МИРЕ НАУКИ И ИСКУССТВА: ВОПРОСЫ ФИЛОЛОГИИ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ И КУЛЬТУРОЛОГИИ

*Сборник статей по материалам
XXVII международной научно-практической конференции*

№ 8 (27)
Сентябрь 2013 г.

Издается с мая 2011 года

Новосибирск

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

В59

Ответственный редактор: Гулин А.И.

Председатель редакционной коллегии:

Грудева Елена Валерьевна — д-р филол. наук, профессор, заведующая кафедрой отечественной филологии и прикладных коммуникаций Череповецкого государственного университета.

Редакционная коллегия:

Мышьякова Наталья Михайловна — д-р искусствоведения, профессор, зав. кафедрой Социально-культурного сервиса Санкт-Петербургского государственного университета сервиса и экономики;

Бердникова Анна Геннадьевна — канд. филол. наук;

Павловец Татьяна Владимировна — канд. филол. наук, доцент кафедры русского языка Института гуманитарных наук МГПУ;

Карпенко Виталий Евгеньевич — канд. филос. наук, доцент кафедры философии и социологии Сумского государственного педагогического университета им. А.С.Макаренко.

В 59 В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведении и культурологии. № 8 (27): сборник статей по материалам XXVII международной научно-практической конференции. — Новосибирск: Изд. «СибАК», 2013. — 100 с.

Учредитель: НП «СибАК»

«В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведении и культурологии» включен в систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ)

При перепечатке материалов издания ссылка на сборник статей обязательна.

Оглавление	
Секция 1. Культурология	5
1.1. Теория и история культуры	5
ДИНАМИКА РОССИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОЙ ИСТОРИОСОФСКОЙ РЕФЛЕКСИИ Красильникова Марина Борисовна	5
Секция 2. Языкознание	12
2.1. Русский язык Языки народов Российской Федерации	12
ТЕКСТОВЫЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ЗАГОЛОВОЧНЫХ КОМПЛЕКСАХ СОВРЕМЕННЫХ СМИ (НА МАТЕРИАЛЕ «РОССИЙСКОЙ ГАЗЕТЫ») Аверина Марина Анатольевна	12
К ВОПРОСУ ОСМЫСЛЕНИЯ ГНЕЗД ОДНОКОРЕННЫХ СЛОВ РУССКОГО ЯЗЫКА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ЯЗЫКОЗНАНИИ Калюжная Татьяна Владиславовна	17
2.2. Германские языки	24
ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ПРИСУБСТАНТИВНОГО ДАТЕЛЬНОГО ПАДЕЖА В НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКЕ Галла Мария Васильевна	24
2.3. Теория языка	32
РЕЧЕВЫЕ ТАКТИКИ УЧАСТНИКОВ КООПЕРАТИВНОГО ТРИЛОГА Науменко Марина Георгиевна	32
Секция 3. Искусствоведение	37
3.1. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура	37
ПРОБЛЕМА ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ В СОВРЕМЕННОМ УКРАИНСКОМ ИСКУССТВЕ И ДИЗАЙНЕ Гарайда Дарья Владимировна	37
ВАРИАНТЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ФОРМ ИСКУССТВА СОВРЕМЕННЫМИ ИТАЛЬЯНСКИМИ ДИЗАЙНЕРАМИ Никольская Светлана	42

3.2. Техническая эстетика и дизайн	47
РЕГИОНАЛЬНЫЙ ВЕКТОР ИССЛЕДОВАНИЙ В ДИЗАЙНЕ: ИНФОРМАЦИОННАЯ РЕПЛИКАЦИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СТРУКТУРЕ НАСЛЕДИЯ Ткалич Светлана Константиновна	47
3.3. Теория и история искусства	53
М.П. МУСОРГСКИЙ. «КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ» Волкова Полина Станиславовна Невская Полина Вячеславовна	53
ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА АУДИАЛЬНОГО В ПРОСТРАНСТВО МЕДИАТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ «БОЛЕРО» М. РАВЕЛЬ) Невская Полина Вячеславовна Волкова Полина Станиславовна	62
Секция 4. Литературоведение	72
4.1. Русская литература	72
«КЛУБ “ЭСПЕРО”» — «КАЗАРОЗА»: О СВОЕОБРАЗИИ АВТОРСКОГО НАЧАЛА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Л. ЮЗЕФОВИЧА Бобко Елена Ивановна	72
ТВОРЧЕСТВО М.Ю. ЛЕРМОНТОВА В КРИТИКЕ С.А. БУРАЧЕКА Сытина Юлия Николаевна	79
4.2. Литература народов стран зарубежья	84
ОСОБЕННОСТИ МЕТАПОЭТИКИ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕКСТА ФРИДРИХА ДЮРРЕНМАТТА Серебрякова-Шибельбейн Екатерина Михайловна	84
ГЕОРГИАНСКИЙ РЕАЛИЗМ РУПЕРТА БРУКА Чернокова Евгения Семеновна	92

СЕКЦИЯ 1.
КУЛЬТУРОЛОГИЯ

1.1. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

**ДИНАМИКА РОССИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ
В СОВРЕМЕННОЙ ИСТОРИОСОФСКОЙ
РЕФЛЕКСИИ**

Красильникова Марина Борисовна

канд. филос. наук,

*доцент Рубцовского индустриального института,
г. Рубцовск*

E-mail: Krasilnikovamb@mail.ru

**RUSSIAN CULTURE DYNAMICS IN THE MODERN
HISTORIOSOPHICAL REFLECTION**

Marina Krasilnikova

candidate of philosophical sciences,

*associate professor of Rubtsovsk Industrial Institute,
Rubtsovsk*

АННОТАЦИЯ

В статье анализируются принципы осмысления историософской проблематики в современных исследованиях, их направленность на осмысление логики российской социокультурной динамики. Историософия рассматривается как саморефлексия культуры в пространстве и времени, историософская проблематика исследуется через концепты «пространство», «время».

ABSTRACT

In the article the principles of the historiosophical problematics' understanding in modern researches are analyzed as well as its orientation to the understanding of the logic of the Russian sociocultural dynamics. Historiosophy is considered as a self-reflection of the culture in space and time; historiosophical problematics is studied through the concepts of 'space' and 'time'.

Ключевые слова: историософия; культурная динамика; пространство и время в культуре.

Keywords: historiosophy; cultural dynamics; space and time in culture.

Современная историософская проблематика отражает стремление отечественной культуры определить свое место в меняющемся мире. «Постижение смысла» российской истории на современном этапе, как и при становлении русской историософии, связано с проблемой самоопределения, самоосмысления. Историософскую мысль в целом можно рассматривать как саморефлексию культуры. Социокультурная самоидентификация требует достоверного, устойчивого образа прошлого, выступающего опорой для настоящего. Подобным аподиктическим образом для современных исследователей стали известные концепты русской историософии. В контексте проблематики самоидентификации актуальным оказывается обращение к концепциям зачинателей историософии и более поздним построениям русской философии рубежа XIX—XX вв. В современных исследованиях легко угадываются знакомые мифологемы, концепты. Ценностно-смысловая топология отечественной культуры в современных историософских изысканиях оказывается предзаданной знакомыми схемами и сюжетами, разработанными русской философской мыслью.

Серьезный опыт исследования «новой историософии» представлен в работах Г.И. Зверевой. Автор акцентирует внимание на дискурсном анализе проблемы, позволяющем выделить способы порождения культурных значений современных историософских текстов. Г.И. Зверева отмечает, что историософские построения рубежа XIX—XX веков представляют собой готовые формы, активно используемые для создания новых мифологем и идеологем. Отсылки к признанным источникам и авторитетам позволяют авторам вписывать современные исследования в определенную традицию. Ключевые концепты историософии, выработанные русской фило-

софской мыслью, используются в современных историософских текстах для интерпретации сегодняшней социокультурной ситуации. Нельзя не согласиться с автором в том, что «готовые формулы» перенесены в новый культурно-исторический контекст, ресемантизированы в соответствии с новыми социокультурными реалиями и подчас лишены первоначального смысла, в результате чего мы имеем дело с «имитацией» жанра [5, с. 99—100].

Всплеск интереса к историософской проблематике возникает в кризисные периоды, связанные с актуализацией проблематики самоопределения русской культуры в контексте истории. Проблема определения культурной идентичности возвращает современных исследователей к идее «особенности» русского культурно-исторического процесса. Апелляция современных авторов к «особому историческому опыту» дает основание обращаться к отечественной интеллектуальной традиции. Оценки особенности культурно-исторического развития определяют суть дискуссий в современных исследованиях. Сама особенность при этом получает разные коннотации: она рассматривается как самобытность, определяющая историческое развитие (А. Дугин, А. Панарин, И. Орлова, О. Платонов и др.) или как некая «неправильность», до сих пор не позволяющая войти в состав «правильной цивилизации» (И. Яковенко, А. Пелипенко).

Некоторые исследователи в самом представлении об «особенностях» видят негативный фактор для развития России. Предельным выражением такой позиции становится отрицание какой-либо особенности и даже самостоятельности российской цивилизации. Примером такого взгляда на проблему можно считать следующее высказывание: «...я не считаю, что в России сложилась какая-то особая цивилизация. Скорее, мы имеем дело с неким неорганичным востоко-западным межцивилизационным гибридом, собственного качества лишенным» [7, с. 91]. Сказанное напоминает суждения зачинателя русской историософии в части указания на некую межпространственность и вневременность (безвременность) российской цивилизации. Однако суждения Чаадаева о неорганичности и подражательности российской цивилизации включены в определенный социокультурный и исторический контекст. Это реакция XIX века на «ученичество» века XVIII, свидетельство зрелости и готовности русской культуры к саморефлексии. Из потребности в самоопределении родилась классическая русская культура XIX века, которая ни в коей мере не была лишена «собственных качеств».

Историософия представляет собой самоосмысление культуры в пространстве и времени, в «классическом» варианте — самоопре-

деление перед лицом Вечности. Заданные русской философской мыслью линии «пространственного» и «временного» обоснования «особого пути» России могут быть рассмотрены только в единстве, так как пространственность в этом контексте перестает быть характеристикой географической. Традиционно пространственное самоосмысление русской культуры реализуется через концепт «Россия-Запад». Современное либерально-западническое направление видит перспективы России в ее возвращении в западную цивилизацию. Высказывается мысль о предопределенности западнической ориентации русской историей: Россия через Запад возвращается к первоистокам, так как начало восточной и западной Европы «коренится в одном событии — принятии христианства» [6, с. 17]. Почвенники в перспективе такого возвращения видят угрозу культурной идентичности России. Неоевразийскую позицию по этому вопросу определяет А.Г. Дугин: встраивание России в западный мир, по мнению автора, предполагает принятие мысли о том, что «Россия должна перестать быть той, какова она была, и превратиться в нечто, не имеющее аналогов в прошлом, более того, в нечто отвергающее собственную историческую идентичность, осуждающее свое самобытное качество» [3, с. 6]. Особенность исторического пути России действительно невозможно рассматривать вне смысловой связки Россия-Запад: «...Путь у России в самом деле особый, в него входит и постоянная ориентация на Запад. Это своего рода саморегуляция культуры», — отмечает Кантор. Но особенность цивилизационного развития России, с его точки зрения, проявляется и в повторяющемся в ходе истории столкновении «всепроникающего произвола власти с духовным и экономическим развитием индивида». Отсюда вопрос, которым задается автор: «Что ставить во главу угла? Империю? То есть силу, подавляющую всякую самостоятельность внутри и вовне. Или нормальное существование каждого отдельного российского человека — жизнь сытую, обеспеченную, благоустроенную, лишенную перманентных катаклизмов?..» [6, с. 117, 134]. В суждениях исследователя проявляется абсолютно несвойственное русской мысли «классического» периода звучание «историософской» проблематики. Для Чаадаева Запад связан с мировым умственным движением, началом действенным, социальным: там творится христианская история («На западе все создано христианством»). Зачинатели русской историософии признавали, что там вырабатывались и совершенствовались формы социального устройства, поэтому модель всемирной истории выстраивают с признанием культурных и духовных ценностей Европы. Но при этом решали вопрос о том,

как в общий замысел исторический включается судьба России. Не по принципу «приобщения к сытости», а исходя из обоснования ее исторических перспектив и миссии в общечеловеческом историческом процессе.

В определении места России в мировом пространстве в современных исследованиях есть представления о России как центре (новоевразийство, почвеничество), периферии (И.Г. Яковенко, А.А. Пелипенко) и «пограничье» (Я.Г. Шемякин, Кодаков И.В. — между «классическими» цивилизациями, оседлой культурой и кочующей стихией), погранично-переходной зоне (В.Л. Цымбурский — «земля за великим Лимитрофом»).

Любая культура представляет собой пространственно-временной континуум, при этом соотношение между пространственными и временными параметрами различно. Я.Г. Шемякин противопоставляет роль пространства и времени в классических и пограничных цивилизациях [11]. Относя российскую цивилизацию к пограничной, исследователь отмечает, что в цивилизациях этого типа в контексте пространственно-временного континуума пространство доминирует над временем. А. Панарин определяет Россию как «цивилизацию пространства», противопоставляя ее Западу — «цивилизации времени» [9, с. 38—39]. Подобное противопоставление обнаруживается в работах А.А. Пелипенко, при этом Западная цивилизация наделяется им свойствами «правильной», а Российская — «неоптимальной», неправильной.

Признание особой роли пространственного фактора для российской цивилизации характерно как для западных, так и для антизападных течений. Оценка «власти пространства» при этом разная (отрицательная — у западников, положительная — у неоевразийцев). Приверженцы евразийства видят в пространственном факторе основу российской цивилизации и российской истории. Если для современных евразийцев российская цивилизация вырастает из пространственного фактора («география» определяет историю), то для западников преобладание пространства над временем в континууме культуры есть свидетельство своего рода «исторической аномалии», нарушения нормального хода развития.

Историософская проблематика связана с осмыслением логики российских трансформаций. В русской культуре существует достаточно внятный образ взаимоотношения противоположных смыслов, ценностей и даже периодов (эпох) культурного самосознания. Бердяев писал о катастрофичности и дискретности русской истории, рассматривая русскую культуру как дуальную, Ю. Лотман

и Б. Успенский обосновали инверсионный принцип ее функционирования. В исследовательской литературе достаточно сказано о том, что функционирование русской культуры связано с логикой инверсионной, а западной культуры — с медиационной. В работах А. Ахиезера русская история, включая и современность, представлена в инверсионном плане. Ахиезер считает, что в российской цивилизации доминирует циклическая логика развития. Анализ истории России, по мнению исследователя, показывает, что для нее «характерны периодические резкие глобальные, т. е. охватывающие все общество, повороты в системе ценностей, периодические попытки повернуться спиной к своему вчерашнему опыту, к своим царям и вождам, с тем, чтобы то ли прорваться к будущему, то ли вернуться к позавчерашнему дню» [1, с. 42]. Ахиезер прослеживает историю России через постоянный переход от одного полюса к другому (от соборности к авторитарности). Тезис о циклической модели истории России корректируется представлениями о том, что каждый период либерализации в отечественной истории дает основания для более глубокого либерального развития: «Речь идет о таком чередовании, в котором каждая последующая реформа шла дальше предыдущих. А это значит, что у русского либерализма была своя история развития, причем не только интеллектуальная, но и политическая» [2, с. 14]. Но как справедливо отмечает Н.А. Хренов, абсолютизация инверсионной логики ставит под сомнение не только возможность развития, но даже сохранения культуры. Сам же автор полагает, что, несмотря на характерные для русской культуры перманентные разрывы в восприятии прошлого, ее самоуничтожения не происходит, а особенности динамики русской культуры определяет тем, что она является «культурой перехода» [8, с. 25].

Логика цивилизационного развития России связывают с манихейской компонентой русской культуры, манихейско-гностицистским комплексом, определяющем нединамичность, неисторичность, эсхатологичность российской цивилизации (И.Г. Яковенко, А.С. Ахиезер, И. Кондаков).

Среди суждений об исторических перспективах России встречаются сегодня далеко не оптимистические: «Сегодня перед российской цивилизацией стоит альтернатива: либо она исчезает, фрагментируется, распадается, сама эта территория разбирается соседними цивилизациями, а народ включается в другие циклы, то есть так или иначе включается в другую логику, либо она ассимилирует динамику, а значит, меняется качественно» [7, с. 89].

Очевидно, что общественная мысль сегодня озабочена поиском «генерального интегратора» российской цивилизации, современной российской культуры. Меняющийся социокультурный, исторический контекст, в котором представлены дискуссии по данной тематике, определяет изменение принципов историософских построений. Вместе с тем активность историософского дискурса свидетельствует о потребности в самоидентификации русской культуры на современном этапе.

Список литературы:

1. Ахиезер А. Россия: критика исторического опыта (Социокультурная динамика России). В 2х т., Т. 1 От прошлого к будущему, 2-е изд. Новосибирск, Сибирский хронограф, 1998 — 783 с.
2. Ахиезер А., Клямкин И., Яковенко И. История России: конец или новое начало? М.: Новое издательство, 2005 — 708 с.
3. Дугин А.Г. Евразийский путь как Национальная Идея. М.: Арктогея-Центр, 2002 — 139 с.
4. Дугин А.Г. Эволюция национальной идеи Руси (России) // Отечественные записки. 2002. — № 3 (4).
5. Зверева Г.И. Цивилизационная специфика России: дискурсный анализ «новой историософии» // Общественные науки и современность — 2003. — № 4. — С. 98—113.
6. Кантор В.К. «...Есть европейская держава». Россия: Трудный путь к цивилизации. Историософические очерки. М.: «Российская политическая энциклопедия», 1997. — 479 с.
7. Россия: социокультурные ограничения модернизации («Круглый стол») // Общественные науки и современность — 2007. — № 5. — С. 87—103.
8. Хренов Н.А. Культура в эпоху социального хаоса. М.: Едиториал УРСС, 2002. — 448 с.
9. Цивилизации и культуры. М., 1996. Вып. 3: Геополитика и цивилизационные отношения. М.: Аспект-Пресс. — С. 38—39.
10. Чаадаев П.Я. Апология сумасшедшего. Сочинения М.: Правда, 1989. — 655 с.
11. Шемякин Я.Г. Отличительные особенности «пограничных цивилизаций» (Латинская Америка и Россия в сравнительно-историческом освещении) // Общественные науки и современность. — 2000. — № 3. — С. 96—115.
12. Яковенко И.Г. Манихейская компонента русской культуры: истоки и обусловленность // Общественные науки и современность — 2007. — № 3. — С. 55—68.

СЕКЦИЯ 2.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

2.1. РУССКИЙ ЯЗЫК ЯЗЫКИ НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ТЕКСТОВЫЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ЗАГОЛОВОЧНЫХ КОМПЛЕКСАХ СОВРЕМЕННЫХ СМИ (НА МАТЕРИАЛЕ «РОССИЙСКОЙ ГАЗЕТЫ»)

Аверина Марина Анатольевна

*канд. филол. наук, зав. кафедрой лингвистики,
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего профессионального образования
«Южно-Уральский государственный университет»
(национальный исследовательский университет), филиал в г. Озёрске,
г. Озёрск, Челябинская область
E-mail: marina651@mail.ru*

TEXT REMINISCENCES IN THE HEADER COMPLEXES OF MODERN MEDIA (ON THE MATERIAL OF «THE RUSSIAN NEWSPAPER»)

Averina Marina

*candidate of Philological Science, the head of the department of linguistics
of Federal State Budget Educational Establishment
of Higher Professional Education “South-Ural State University”
(National Research University), branch in Ozersk,
Ozersk, Chelyabinsk region*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается газетный заголовочный комплекс как текст, обладающий интертекстуальностью и содержащий виды текстовых реминисценций: аллюзии, цитации, упоминания. Их специфика обуславливается наличием смысловой связи между текстом-источником и текстом-приемником.

ABSTRACT

The article considers the newspaper header complex as text, which possesses intersexuality and contains kinds of text reminiscences: allusions, callings out, mentionings. Their specificity is conditioned by the presence of the semantic connection between the text of the source and the text of the receiver.

Ключевые слова: текст; интертекстуальность; цитата; аллюзия; реминисценция.

Keywords: text; intersexuality; quotation; allusion; reminiscence.

Язык газеты стал объектом исследования лингвистов в 20-е годы XX века. Однако к проблеме заголовков языковеды обратились лишь в 60—70-е годы прошлого столетия. Они рассматривали связь заголовка с элементами структуры текста — зачином и концовкой. Роль заголовочного комплекса в формировании языка газеты описывает в своих работах Э.А. Лазарева [5, 6].

Если заголовок — это фраза или слово, помещенное непосредственно перед материалом, то заголовочный комплекс вмещает в себя заголовок, рубрику, подзаголовок (хедлайн), анонс, эпитаф, лид (вводку), реже — надзаголовок (шапку). Именно они и стали предметом нашего исследования.

Мы рассматривается газетный заголовочный комплекс как текст, обладающий интертекстуальностью. Термин «интертекстуальность» был впервые использован в 1966 году французской исследовательницей Юлией Кристевой [4]. Она указывает на свойство любого текста вступать в диалог с другими текстами. Сходное понимание интертекстуальности развивает в своих работах и Р. Барт [3].

Средством выражения интертекстуальности на лингвистическом уровне выступают текстовые реминисценции, сообщающие информацию о предшествующих текстах, событиях и фактах, что способствует актуализации фоновых знаний читателей [1, 2].

Цель нашего исследования — рассмотреть виды текстовых реминисценций в заголовочных комплексах современной российской газеты.

Материалом исследования послужила оригинальная картотека в 347 языковых единиц, собранная методом сплошной выборки из периодического издания «Российская газета».

Проведённый анализ картотеки показал, что чаще всего на страницах «Российской газеты» встречается такой вид реминисценций как аллюзия.

Аллюзия — стилистическая фигура, содержащая указание или намёк на некий литературный, исторический, мифологический или политический факт, закреплённый в текстовой культуре или в разговорной речи.

Проведённый анализ картотеки позволил выделить два вида аллюзии. Прямыми являются аллюзии на лингвистические факты языка (поговорки, высказывания и т. п.), а также имена собственные.

«*Пост сдал. Пост принял*» (Российская газета. 20.02.08). Не только военные и те, кто служили в армии, используют такой слоган. Слова, произносимые обычно при смене воинского караула, можно услышать от лиц любой профессии. В статье же речь идет о смене руководства строительной компании.

К косвенным относятся аллюзии на экстралингвистические факты (литературоведческие, культурно-исторические).

«*Девочки — налево, мальчики — направо*» (Российская газета. 18.01.08). В статье речь идет о разделении пространства по гендерному признаку (в России женские туалеты — слева, а мужские — справа). Принцип действует даже в случае отсутствия самих туалетов — например, в походных условиях.

Второй разновидностью реминисценций является цитация [7, 8]. Один из частных случаев цитации — отрывок из другого текста, воспроизводимый дословно. Для цитации характерно отсутствие ссылки на источник цитирования. В собранной нами картотеке цитации находятся на втором месте по частоте употребления.

Выделяют два вида цитат — эксплицитные (то есть открытые для наблюдения) и имплицитные (скрытые, подразумеваемые, присутствующие неявно, невыраженные).

Исследуя цитацию в заголовках современных газет, мы выделяем следующие разновидности прецедентных текстов, включаемых в заголовки: стихотворные строки, прозаические цитаты, строки из известных песен, названия художественных произведений, названия отечественных и зарубежных кинофильмов, поговорки, крылатые выражения.

«Там, на неведомых дорожках» (Российская газета. 13.12.07). Данный заголовок – цитата из вступления к поэме А.С. Пушкина «Руслан и Людмила».

«Чунга-Чанга» на саксофоне» (Российская газета. 15.01.08) — название песни взято в кавычки, оно является частью заголовка статьи — заметки об альбоме детских песен, который был записан с участием звезд американского джаза.

Имплицитные цитаты не выделяются графически, их автор не указывается, но легко узнается.

«По щучьему велению» (Российская газета. 20.03.08) — в качестве заголовка используется вошедший в широкое употребление афоризм из русской народной сказки.

Очень часто имплицитные цитаты модифицируются автором, подчиняются тому контексту, в который включены. Такие трансформированные цитаты называются квазичитациями, то есть воспроизведение языковой личностью части текста или всего текста в своем дискурсе в умышленно измененном виде.

«Дома рубят — цены летят» (Российская газета. 5.02.08) — переделана поговорка «дом рубят — щепки летят», чтобы полностью отразить беспредел цен, присутствующих на рынке жилья.

42,7 % выявленных нами цитаций употреблены в заголовках и только 1,7 % — в подзаголовках. Считаем, что это связано с особенностью «Российской газеты» как проправительственного печатного органа.

Упоминанием называется обращение к прецедентному тексту путем воспроизведения его названия или имени автора. Так, например, жизнь одному газетному заголовку дало название второго тома трилогии Александра Дюма-отца о мушкетерах — «*Двадцать лет спустя*» (Российская газета. 15.01.08). Данная реминисценция вполне уместна в статье о театре и судьбу одного из драматургов, тем более, что в ней поднимаются события двадцатилетней давности — времен его молодости.

А заголовок «*Тарас Бульба*» в оранжевом переплете» (Российская газета. 15.01.08 с.18) венчает статью о мероприятиях, которые будут проводиться в Украине в честь двухсотлетия со дня рождения Гоголя. При совпадении жанров прецедентного текста и текста-приемника происходит логичное «взаимодействие» их контекстов. Часто это делается для достижения определенного художественного эффекта или для привлечения внимания читателей.

В ходе исследования выявлено, что на страницах «Российской газеты» не представлен такой вид реминисценции как продолжение. Возможно, это связано с особым статусом газеты.

Таким образом, специфика текстовых реминисценций в заголовочных комплексах обуславливается наличием связи, выраженной в тексте-приемнике, с исходным текстом, а также характером соотношения смыслов цитаты в тексте-источнике и тексте-приемнике.

Список литературы:

1. Аверина М.А. Компаративные фразеологизмы-союзы как элемент лингвистической интертекстуальности // Альманах современной науки и образования. — 2013. — № 7. — С. 10—12.
2. Багдасарова И.Р. Термин «реминисценция» в искусствоведении (теория вопроса) //Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. — 2011. — № 130. — С. 205—213.
3. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. — 616 с.
4. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман//Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М.: ИГ «Прогресс», 2000. — С. 427—457.
5. Лазарева Э.А. Заголовочный комплекс текста — средство организации и оптимизации восприятия// Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. — 2006. — Т. 40. — № 19. — С. 158—166.
6. Лазарева Э.А. Заголовок в газете. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2004. — 116 с.
7. Саблина М.В. К проблеме определения термина «цитата» и смежных с ним понятий //Человек и язык в коммуникативном пространстве: сборник научных статей. — 2010. — Т. 1. — № 1. — С. 311—315.
8. Темботова Е.С. Цитирование как дискурсивная стратегия//Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. — 2011. — № 13. — С. 170—173.

**К ВОПРОСУ ОСМЫСЛЕНИЯ ГНЕЗД
ОДНОКОРЕННЫХ СЛОВ РУССКОГО ЯЗЫКА
В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ЯЗЫКОЗНАНИИ**

Калюжная Татьяна Владиславовна

*канд. филол. наук, доцент Беловского института
(филиала) Кемеровского госуниверситета,
г. Белово*

E-mail: ktv2007@mail.ru

**ON REFLECTION NESTS COGNATE WORDS
IN THE RUSSIAN LANGUAGE
DOMESTIC LINGUISTICS**

Kaljuzhnaja Tatiana

*candidate. Philology, Associate Professor Belovskii Institute
(branch) of Kemerovo State University,
Belovo*

АННОТАЦИЯ

В настоящей статье представлена попытка анализа гнезда однокоренных слов русского языка как системного феномена в работах отечественных лингвистов; выделяются основные критерии функционально-семантического описания гнездового единства, репрезентируется пропозиционально-фреймовый подход в понимании гнезда однокоренных слов русского языка.

ABSTRAKT

This article is an attempt to analyze the nest cognate words of Russian as a systemic phenomenon in the works of linguists, highlights the main criteria for functional and semantic description of the breeding of unity, representing the propositional-frame-based approach to understanding the nest root word of Russian.

Ключевые слова: Гнездо однокоренных слов русского языка; пропозиция; фрейм.

Keywords: Nest cognate words of Russian; proposition; frame.

В ходе развития лингвистической мысли системность гнезда как совокупность однокоренных слов понималась неоднозначно. Прежде всего, ставился вопрос о принципах объединения слов в гнездо, что в свою очередь предполагало выделение гнезд разных типов. Предметом рассмотрения данной работы является ретроспектива понимания и трактовки гнезда однокоренных слов русского языка в отечественной лингвистике, а также — подходы к описанию гнездового единства в современной науке.

Отечественная русистика накопила определенный материал для выявления особенностей гнезд разного типа. Классифицирование гнезд проводится по разным основаниям. Если в основу описания гнезда кладется семантический аспект, то «в центре внимания оказывается лексическое значение, представленное как мотивированное словом (словами) того же гнезда, и такое гнездо называется лексическим» [8, 1981, 9]. Лексическое гнездо — совокупность лексических единиц, общность которых по смыслу отражена в общности слов по корню [Виноградов 1977, 85]. Лексические гнезда рассматриваются как микросистемы, поскольку представляют собой элемент лексической системы. Лексические гнезда вступают между собой в системные отношения — синонимические, антонимические, омонимические. К определительным характеристикам лексического гнезда следует отнести наличие у слов одной общей для них морфемы — корня и связанного с ним ядерного семантического содержания, а также мотивационные отношения между словами

Словообразовательное гнездо (СГ) «представляет собой группу однокоренных слов, упорядоченных отношениями производности» [Ширшов 1981, 11]. В основе словообразовательного гнезда находится непосредственно механизм рождения производного слова: как образовано каждое слово, какое слово послужило для него производящим, на какой ступени словообразования возникло производное и т. д. Все эти словообразовательные сведения в лексическом гнезде оказываются имплицитными, в то время как для словообразовательного гнезда этот аспект является онтологическим. «Возможность для ряда лексических гнезд обладать одной и той же словообразовательной структурой позволяет считать словообразовательное гнездо самостоятельной, отдельной от лексического гнезда лингвистической единицей, обладающей своей онтологией» [Гинзбург 1979, 162].

Морфемное гнездо представляет собой группу однокоренных слов в расчлененном на морфемы виде. Как и словообразовательное гнездо, морфемное формально по своей природе, так как семанти-

ческий аспект в нем не эксплицирован. Данный тип гнезда отмечается в «Словаре морфем русского языка» А.И. Кузнецовой и Т.Ф. Ефремовой.

Таким образом, в зависимости от классификационного признака, который может быть положен в основу описания гнезда, оно может быть дифференцировано как лексическое, словообразовательное, морфемное.

Классификация гнезд может быть осуществлена и по количественному признаку. В зависимости от количества слов в гнезде, оно может быть дифференцировано на три группы: 1) нулевое гнездо (состоит из одного слова, включающего радикалоид); 2) слаборазвернутое гнездо (включает в себя два слова: вершину и его производное); 3) сильноразвернутое гнездо (включает три и более слова).

Интересной представляется классификация, в основе которой находится признак, учитывающий опору гнездования: корень или аффикс. Если слова сгруппированы на основе общности корня, то они образуют корневое гнездо. Приведенные выше типы гнезд (лексическое, словообразовательное, морфемное) как раз представляют подобные образования. Группировка слов на основе общности аффикса носит название аффиксального гнезда [Ширшов 1981, 14]. Лексическая и словообразовательная таксономия русского языка может быть представлена через описание как корневых, так и аффиксальных гнезд.

В рамках более формального подхода предлагает анализировать словообразовательную систему П.А. Соболева.

Словообразовательная система в работах этого ученого понимается как «операция аппликации» — присоединение форманта к производящему слову [Соболева 1980, 12].

Понимая словообразование как «аппликативный процесс операций присоединения функций к своему аргументу» [Соболева 1980, 39], исследователь с таких же позиций рассматривает и словообразовательное гнездо. В данном понимании словообразовательное гнездо — это система языковых форм, выстроенная на основе совокупности деривационных шагов. Деривационный шаг соответствует присоединению форманта к производящему слову [Соболева 1980, 39]. А словообразовательная структура в ее понимании — это конечное множество деривационных шагов, необходимое для порождения минимум одного слова.

Словообразовательное гнездо в таком случае — множество словообразовательных структур. В своей работе (см. выше) П.А. Соболева вводит понятия словообразовательного R-гнезда и L-гнезда.

«Словообразовательное R-гнездо определяется как конечное множество словообразовательных структур слов, характеризующееся тождеством первого деривационного шага и соответствующее минимум одному гнезду в естественном языке» [Соболева 1980, 50]. «Словообразовательное L-гнездо определяется как конечное множество L-слов различной или тождественной словообразовательной структуры, характеризующееся тождеством операнда первого деривационного шага — корневой морфемы» [Соболева 1980, 51].

В ранних работах Е.Л. Гинзбурга, реализована традиция изучения гнезда с учетом формальных показателей. В исследованиях этого ученого большое внимание уделяется проблеме словообразовательного гнезда как сложноорганизованной системы, характеризующейся рядом специфических свойств. *Граматику* словообразовательных гнезд автор предлагает строить, во-первых, последовательно противопоставляя словообразовательные гнезда — генотипы, или упорядоченные наборы отношений производности, для каждого из которых хотя бы в одном естественном языке найдется отвечающее ему как норме словообразовательное гнездо-фенотип, т. е. совокупность словообразовательных связей однокоренных лексических единиц хотя бы в одном лексическом гнезде этого языка; и во вторых, описывая словообразовательные связи с точностью до частеречных характеристик описываемых единиц. От объектов описания L-гнезд — генотипов и фенотипов следует отличать R-гнезда — единицы некоторого метаязыка описания, отвечающего заранее фиксированным требованиям к нему, т. е. аксиоматике языка описания, и результаты самого описания. Если это описание носит грамматический, нормативный характер, каждому интерпретированному R-гнезду соответствует класс L-гнезд.

Наряду с чисто формальным подходом к изучению СГ формируется и формально-семантический подход, представителем которого является А.Н. Тихонов, автор «Словообразовательного словаря русского языка». В концепции СГ А.Н. Тихонов берет за основу и семантический аспект, но все же приоритетными остаются формальные отношения. «Под словообразовательным гнездом понимается упорядоченная отношениями производности совокупность слов, характеризующихся общностью корня. Общность однокоренных слов проявляется не только в плане выражения (в наличии у них одного и того же корня), но и в плане содержания (корень выражает общий для всех родственных слов элемент значения), т. е. слова, объединяющиеся в словообразовательное гнездо, имеют и смысловую, и материальную общность» [Тихонов, Пардаев, 1989].

Обязательным компонентом СГ является исходное слово, определяемое как непроеводное слово со свободным или связанным корнем. Все же остальные слова гнезда являются производными. Следует отметить, что А.Н. Тихонов в основу выделения исходного слова, или вершины гнезда, кладет, в отличие от П.А. Соболевой, именно принцип производности/непроизводности, а не простоты/сложности структуры.

Современный этап языкознания представляет описание гнездового единства с точки зрения пропозиционального подхода.

Гнездо однокоренных слов представляется некоей прототипичной ситуацией, все члены этой ситуации взаимосвязаны. Носитель языка фиксирует наиболее прототипичные ситуации, одним из методов оформления и закрепления этих прототипичных ситуаций является гнездо однокоренных слов. Само по себе гнездо — явление в большинстве случаев слишком многомерное, чтобы трактовать его как единую пропозицию. Во всем многообразии своих членов и смысловых отношений между ними гнездо представляет собой, скорее, фрейм, динамичную картину крупного фрагмента мира.

Гнездо однокоренных слов может быть представлено как система с пропозициональной точки зрения, т. к. феномен родственности слов, как правило, тесно связан с процессом системного познания мира, где все явления воспринимаются в контексте определенных связей и ситуаций [Ковалева, 2004]. Одним из языковых способов оформления связности мира является гнездо однокоренных слов. Однако в таком случае исследователь выходит на анализ картины мира, составляющие её элементы и связи между ними. Культурологический подход к гнездовому единству репрезентирован в ранних трудах А.А. Потебни: «О некоторых символах в славянской народной поэзии», «О некоторых представлениях в языке» и др. В этих работах процедура этимологизации слов связана с анализом мифических представлений народа, а гнездо в целом оформляет образы и отношения архаичного мира.

Дериват рассматривается в рамках ситуаций, которые формируют гнездо. Знания, содержащиеся в этих ситуациях, оказываются прототипичными, что указывает на связанность гнездового единства с речемыслительной деятельностью, так как такая структура отражает не «аппликативные процессы», а определенную бытийную ситуацию, которая заложена (сформирована культурой) в сознании человека.

Пропозициональное понимание гнезда однокоренных слов является продолжением словообразовательно-пропозиционального подхода к изучению производных лексем, связанного, прежде всего,

с именами Е.С. Кубряковой, М.Н. Янценецкой, Л.А. Араевой. Специфика же данного подхода заключается, во-первых, в том, что конкретное производное изучается не изолированно от членов гнезда, а непосредственно как член определенной гнездовой системы, а, во-вторых, ситуация, в которую помещено анализируемое производное, не ограничивается только мотивирующими единицами; задействованными оказываются практически все члены гнезда, если они встраиваются в пропозицию, в которой функционирует производное, т. е. в центр внимания попадает *целое* гнездо, поэтому необходима реализация *ситуативного* (точнее, ситуатемного — термин Н.Б. Лебедевой) подхода. Методика данного анализа сохраняет два неперенных логических свойства пропозиции: внутреннюю связность и истинность.

Таким образом, пропозициональный подход к рассмотрению пропозициональной структуры гнезда определяет гнездовое единство как некую ситуацию, некий «фрейм, представляющий собой структуру знания из любой сферы жизни общества» [Лебедева 2000, 14], как организацию представлений, хранимых в памяти человека, структуру данных для представления *стереотипных* ситуаций.

Основной единицей моделирования в трудах М.А. Осадчего избирается деривационная пропозиция как схема элементарной ситуации, увязывающая понятия (концепты), выражаемые однокоренными словами. Исследователь выделяет номенклатуру пропозициональных позиций, устанавливаемых в производном моделировании [Осадчий, 2009, 55]. Гнездо в данном случае представляется в виде системы однокоренных лексем, коррелирующих как компоненты образа стереотипной ситуации.

Список литературы:

1. Араева Л.А. Словообразовательный тип как семантическая микросистема: Суффиксальные субстантивы: (На материале русских говоров) Кемерово, 1994.
2. Виноградов В.В. Избранные труды. Лексикология и лексикография. М., 1977.
3. Гинзбург Е.Л. Словообразование и синтаксис. М., 1979.
4. Ковалева Т.В. Производные с -атор/-тор в деривационной системе русского языка. Дис. ... канд. филол. Наук: 10.02.01., Кемерово, 2004.
5. Лебедева Н.Б. Полиситуативность глагольной семантики. Автореф. дис... д-ра филол. наук. Томск, 2000.
6. Соболева П.А. Словообразовательная полисемия и омонимия. М., 1980.

7. Тихонов А.Н., Пардаев А.С. Роль гнезд однокоренных слов в системной организации русской лексики. Отраженная синонимия. Отраженная омонимия. Отраженная антонимия. Ташкент, 1989.
8. Ширшов И.А. Множественность словообразовательной мотивации в современном русском языке. Ростов, 1981.
9. Осадчий М.А. Однокоренная лексика русских народных говоров: Фреймовая структура гнезда. М., 2009.

2.2. ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ПРИСУБСТАНТИВНОГО ДАТЕЛЬНОГО ПАДЕЖА В НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКЕ

Галла Мария Васильевна

*аспирант, кафедра теоретической и прикладной лингвистики
Московский городской педагогический университет,
г. Москва*

E-mail: Babygalla@mail.ru

FUNCTIONING OF THE ADNOMINAL DATIVE IN THE GERMAN LANGUAGE

Maria Galla

*postgraduate of Theoretical and Applied Linguistics Department,
Moscow City Teachers' Training University,
Moscow*

АННОТАЦИЯ

Автор статьи раскрывает содержание понятия «присубстантивный датив», «именная группа», «субстантивация». Так же подробно рассматривает семь групп образования присубстантивного дательного падежа, синтаксические функции и основные значения приименного датива в немецком языке. Дательный падеж является одним из самых употребительных падежей в немецком языке. Основное внимание в работе автор акцентирует на употреблении присубстантивного дательного падежа в немецком языке.

ABSTRACT

The author of the article shows the content of such concepts as 'adnominal dative', 'nominal group' and 'substantivization'. Also there are thoroughly examined seven groups of the adnominal dative case forming, its syntactic functions and basic meanings in the German language. The dative case is one of the commonly used cases in the German language. The

author in her work pays special attention to the use of the adnominal dative case in the German language.

Ключевые слова: присубстантивный датив; именная группа; субстантивация; значение присубстантивного датива; синтаксические функции присубстантивного датива.

Keywords: adnominal dative; nominal group; substantivization; meaning of adnominal dative; syntactic functions of adnominal dative.

Многие зарубежные и отечественные лингвисты занимались изучением присубстантивного дательного падежа. Г. Хельбиг, И. Буша, Э. Хентшель, Х. Вейдт исследовали предложное дательное управление существительных в немецком языке. К.Г. Крушельницкая рассматривала употребление присубстантивного дательного падежа немецкого языка в сопоставлении с русским языком.

Приименной дательный падеж представляет собой своеобразный вид дополнения, он может отвечать на вопросы: *Mit wem? An wem? Von wem? Zu wem?* и др.

Приименной датив — это падеж объекта, к которому направлено действие [7].

В немецкой грамматике выделяют существительные, которые требуют употребления дательного падежа и определенного предлога (управление существительных). Это существительные, однокоренные с глаголами и/или прилагательными, наречиями. Данные существительные образуются от глаголов, прилагательных, наречий и сохраняют их управление (*die Arbeit an D., der Anfang mit D., der Kampf mit D., die Abhängigkeit von D.* и другие). Зарубежные лингвисты рассматривают данный вид датива как предложное управление существительных [13, с. 128].

Употребление приименного датива в немецком языке возможно только у субстантиватов.

Субстантивация (субстантивирование) нем. *Substantivierung* — переход в разряд имён существительных других частей речи (прилагательных, глаголов, причастий, числительных) вследствие приобретения ими способности непосредственно указывать на предмет, а также лексико-грамматических характеристик существительного [3; 8; 2, с. 458].

В немецком языке переход различных частей речи в разряд существительных является весьма продуктивным способом словообразования. Чаще всего в немецком языке субстантивируются глаголы, а также прилагательные и наречия, при этом они пишутся

с большой буквы и употребляются с артиклем, сохраняя управление и предлог, если таковой имелся.

Итак, присубстантивный дательный падеж образовывается при помощи субстантивации глагола, имени прилагательного и наречия.

Немецкие лингвисты Г. Хельбиг и Дж. Буша выделяют 7 групп образования присубстантивного датива, и отдельным пунктом они выделяют «самостоятельный присубстантивный датив». Они называют данные конструкции «предложное управление существительных». Главный акцент во всех группах ставится на цепочку образования Verb-Adjektiv-Substantiv [12, с. 296—298]:

1. Verb + Präposition im Dativ - Adjektiv + Präposition im Dativ - Substantiv + Präposition im Dativ.

Субстантивированное имя существительное управляет другим существительным в определенной предложно-падежной форме (дательный падеж) так же, как и соответствующий ему глагол и соответствующее прилагательное (ähneln in D.-ähnlich in D.-ähnlichkeit in D.; befähigen zu D. fähig zu D.- Fähigkeit zu D.; и другие):

Das Thema hängt von internationalen Trends ab.

Das Thema ist von internationalen Trends abhängig.

Die Abhängigkeit des Themas von internationalen Trends.

2. Verb + Präposition in Dativ – Substantiv + Präposition im Dativ.

Субстантивированное имя существительное управляет другим существительным в определенной предложно-падежной форме (дательный падеж), соответствующее имя прилагательное отсутствует (sich freuen an D. — Freude an D.; sich ängstigen D. — Angst vor D. и другие):

Wir glauben an den Fortschritt der Menschheit.

Unser Glaube an den Fortschritt der Menschheit.

3. Verb im Akkusativ ohne Präposition – Substantiv + Präposition im Dativ.

Субстантивированное имя существительное требует использования предлога, который употребляется с дательным падежом, в то время как глагол управляет аккумулятивом без предлога, имя прилагательное отсутствует. Это значит, что управление существительных не всегда совпадает с управлением соответствующих глаголов или прилагательных (achten Akk.- Achtung vor D., erlauben Akk.- Erlaubnis zu D. и другие)[10]:

Er besucht unseren Freund.

Sein Besuch bei unserem Freund.

4. Verb im Dativ ohne Präposition – Substantiv + Präposition im Dativ.

Субстантивированное существительное управляет существительным с предлогом дательного падежа, в то время как глагольное управление было беспредложным, имя прилагательное отсутствует (begegnen D.- Begegnung mit D., berichten D.- Bericht an D. и другие):

Er begegnete seinem Freund auf der Strasse.

Seine Begegnung mit dem Freund.

5. Verb im Dativ ohne Präposition/ mit Präposition – Substantiv + Präposition im Dativ

В некоторых случаях управлению субстантивированного имени существительного соответствует глагольное, как с предлогом, так и без него, прилагательное отсутствует (jagen (nach D.) — Jagd nach D.):

Er jagt (nach) Hasen .

Sein Jagen nach Hasen.

6. Adjektiv + Präposition im Dativ – Substantiv + Präposition im Dativ.

Субстантивированное существительное управляет существительным с тем же предлогом, что и соответствующее имя прилагательное, глагол отсутствует (gut zu D.- Güte zu D.; bekannt mit — Bekanntschaft mit D., и другие):

Er war gut zu den Leuten.

Sein Güte zu den Leuten.

7. Adjektiv + Dativ ohne Präposition – Substantiv + Präposition im Dativ.

Имя существительное при субstantиве употребляется с предлогом дательного падежа, в то время как соответствующее имя прилагательное требовало датива без предлога, соответствующий глагол отсутствует (nahe D.- Nähe zu D., überlegen D. — überlegenheit gegenüber D. и другие):

Der Wissenschaftler ist seinen Prinzipien treu.

Die Treue des Wissenschaftlers zu seinen Prinzipien

Самостоятельный присубstantивный датив — это такой вид датива, который не образуется с помощью субstantивации, он существует самостоятельно. Чаще всего такой датив мы можем встретить во фразеологических оборотах.

Существительное управляет дательным падежом с предлогом (Lust zu D. — Lust machen\ haben zu D. — заинтересовать кого-л. чем-л.; возбудить в ком-л. \ иметь желание [интерес] к чему-л.):

Sie hat keine Lust zum Schwimmen.

Основным значением данного вида датива в немецком языке является указание на заинтересованность лица в происходящем действии [3].

Leute drücken den Glauben an dem Gott in Ihren Gedanken aus.

Ich interessiere mich für die Arbeit mit den Kindern.

Присубстантивный дательный падеж при существительных, например, в русском языке имеет следующие значения [3, с. 381; 6, с. 239]:

1. Объектное значение — указывает на адресат действия при употреблении в роли косвенного дополнения.

Это было явное поощрение командиру (Б. Лаврентьев).

2. Определительное — указывает на назначение предмета при употреблении в роли несогласованного определения.

В центре города был воздвигнут памятник героям Великой Отечественной войны.

Рассмотрим синтаксические функции приименного дательного падежа в предложении немецкого языка.

Для того чтобы выявить синтаксические функции приименного датива, мы должны рассмотреть функции приглагольного датива в предложении.

Дательный падеж немецкого языка в предложении может выполнять следующие функции [7]:

а. объекта, относящегося к глаголу (приглагольный датив)

Er gibt dem Freund ein Buch. — Он дает другу книгу.

б. объекта, относящегося к прилагательному, части составного сказуемого (приаждективный датив):

Er ist seinem Vater ähnlich. — Он похож на своего отца.

в. дополнения в качестве:

«датива выгоды (Dativus commodi) (в чьих интересах совершается действие).

(Датив выгоды может быть заменен на предложную группу с für):

Er öffnete seiner Frau die Tür. — Он открыл своей жене дверь.

«датива incommodi (удачи/неудачи, ответственности):

Der Schlüssel ist ihm ins Wasser gefallen. — У него ключ упал в воду.

«датива притяжательного (Dativus possessivus):

Meinem Vater schmerzt der Kopf. — У моего отца болит голова.

Wir waschen uns die Hände. — Мы моем руки.

Sie sieht seinem Sohn in die Augen. Она смотрит сыну в глаза.

«датива этического (Dativus ethicus) (с mir и dir для выражения эмоций):

Fall mir nur nicht! — Смотри у меня, вот только упади!

Das war dir ein Kerl! — Видишь, вот это был парень!

«дativa носителя состояния (Dativ des Zustandstragers):

Dieser Erfolg ist ihm eine Freude. — Этот успех для него радость.

г. существительное в дативе может быть приложением (аппозицией):

Der Lehrer antwortete Herrn Mühl, dem Direktor der Schule. — Учитель ответил господину Мелю, директору школы.

Проанализировав функции приглагольного датива, мы можем выявить функции приименного дательного падежа в немецком языке.

Основная функция присубстантивного датива в предложении — выражать косвенное дополнение.

Выделяются следующие синтаксические функции присубстантивного датива в предложении:

1. Дательный приименной падеж имеет значение косвенного дополнения.

Die Arbeit an der Dissertation war nicht leicht.

Der Glaube an der Wirkung des Placebos hat die heilende Wirkung verursacht.

а. Как обязательный объект, относящийся к существительному:
Der Schüler hat die Ähnlichkeit mit seinem Vater.

б. Как дополнение (дополнительный объект), относящийся к существительному:

Die Arbeit mit Kindern und ihren Eltern ist nicht leicht.

В немецком языке невозможно присубстантивное употребление дательного падежа без предлога. В данном языке определение при существительных, например образованных от глаголов, управляющих дательным падежом, употребляется обязательно с предлогом [5, с. 148]:

Sein Bestand dem Freund gegenüber war selbstlos.

Geboren als Norma Jeane Baker wurde sie während ihrer Arbeit in einer R?stungsfabrik als Fotomodell entdeckt.

При употреблении присубстантивного дательного падежа, необходимо учитывать следующее:

1. Предлог всегда принадлежит имени существительному и указывает на дательный падеж.

2. Предлог вместе с существительным входит в словосочетание, где это существительное выступает зависимым словом. При этом для уточнения падежа зависимого слова к нему от главного слова ставится падежный (грамматический) вопрос, включающий в себя предлог. Существительное с предлогом образуют предложно-падежное сочетание.

В немецком языке предлоги служат для выражения различных смысловых отношений между словами в предложении. Немецкие предлоги употребляются с различными косвенными падежами, например дативом. Выражая в языке различные отношения между предметами, процессами, явлениями, каждый предлог в немецком языке требует определенного падежа существительного или местоимения, с которыми он употребляется [4, с. 12].

В немецком языке представлены предлоги, которые могут употребляться только с дательным падежом. Такое управление глаголов (а также существительных) именуется сильным, так как для определенного предлога требуется определенный падеж [1, с. 18].

К предлогам, которые употребляются с данным падежом, относятся: *aus, ausser, bei, dank, entgegen, entsprechend, gegenüber, mit, nach, seit, von, zu, zuwider*. Некоторые из них крайне малоупотребительны (*dank, entsprechend, gegenüber, zuwider*). Предлоги *an, auf, hinter, in, neben, über, unter, vor, zwischen* имеют двойное управление в зависимости от вопроса (Dat. или Akk.).

Список литературы:

1. Айтемирова А.Х. Функционально-семантическая характеристика послелогов аварского языка и предлогов немецкого языка: Автореф. дис. канд. филол. наук. Махачкала: Махачкал. гос. ун-т, 2007. — 28 с.
2. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. — Изд. 3-е. М.: Советская энциклопедия, 1969. — 605 с.
3. Костомаров В.Г., Максимов В.И. Современный русский литературный язык. М.: Гардарики, 2003. — 780 с.
4. Кравченко Н.П. Семантико- и текстообразующие функции русских предлогов (на материале языка художественной литературы и СМИ): Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Краснодар: Краснодар. гос. ун-т, 2001. — 38 с.
5. Крушельницкая К.Г. Очерки по сопоставительной грамматике немецкого и русского языков. М.: ЛКИ, 2008. — 272 с.
6. Розенталь Д.Э., Голуб И.Б., Теленкова М.А. Современный русский язык: учеб. пособие. — Изд. 2-е. М.: Междунар. отношения, 1995. — 560 с.
7. Duden. Die Grammatik. Mannheim: Dudenverlag, 2006. — Bd. 4. — 1343 S.
8. Helbig G., Buscha J. Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht. Berlin: Langenscheidt, 1996. — 656 S.
9. Hentschel E. Deutsche Grammatik. Berlin: Hubert & Co, 2010. — 404 S.
10. deutschplus.ru // Официальный сайт [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://deutschplus.ru/> (дата обращения: 02.09.2011).

11. slovari.yandex.ru // Официальный сайт [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://slovari.yandex.ru> (дата обращения: 12.11.2011).
12. wikipedia.org // Официальный сайт [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://ru.wikipedia.org> (дата обращения: 27.01.2012).
13. funnygerman.com // Официальный сайт [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://ru.funnygerman.com/2009/10/kasus.html> (дата обращения: 27.01.2012).

2.3. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

РЕЧЕВЫЕ ТАКТИКИ УЧАСТНИКОВ КООПЕРАТИВНОГО ТРИЛОГА

Науменко Марина Георгиевна

*канд. филол. наук, старший преподаватель кафедры лингвистики
Южного федерального университета,
г. Ростов-на-Дону
E-mail: m_naumenko@mail.ru*

SPEECH TACTICS OF PARTICIPANTS OF COOPERATIVE TRILOGUE

Marina Naumenko

*candidate of philological sciences, assistant professor of the Chairs
of Linguistics of Southern Federal University,
Rostov-on-Don*

АННОТАЦИЯ

Разные ситуации общения предполагают использование различных речевых тактик. Так, в диалоге говорящий выбирает тактики, ориентируясь на одного адресата. В трилоге и других формах полилога говорящий не может не учитывать всех присутствующих собеседников, даже если объектом его воздействия является лишь один из присутствующих, что обуславливает необходимость изучения коммуникативных тактик участников трилога. В данной статье речь пойдёт о тактиках, характерных для кооперативных трилогов.

ABSTRACT

Different communicative situations determine the use of different speech tactics. Thus, in the dialogue the speaker chooses the tactics towards one addressee. The fact that in the trilogy and other forms of polylogue, the speaker cannot but take into consideration the presence of all the interlocutors, even if the subject of his impact is only one of them, makes it necessary to study the tactics used by trilogy communicants. The given article deals with speech tactics used in cooperative trilogues.

Ключевые слова: полилог; кооперативный трилог; коммуникативные (речевые) тактики; речевое воздействие.

Keywords: polilogue; cooperatrive trilogue; communicative (speech) tactics; speech impact.

Речевая коммуникация — это стратегический процесс, базисом для него является выбор оптимальных языковых ресурсов. По мнению О.С. Иссерс, показать, как цели влияют на процесс коммуникации, можно в терминах тактик, коммуникативных ходов и языковых маркеров. Передача сообщений в процессе коммуникации может быть рассмотрена как серия решений говорящего: передать или не передать сообщение, определить семантический ракурс, выбрать лексическое наполнение, поверхностную синтаксическую структуру, последовательность фраз и коммуникативных шагов [1, с. 34].

Разработанные О.С. Иссерс принципы прагматического анализа могут быть применены к разным формам общения. В рамках данного направления начато изучение речевых стратегий и тактик, применяющихся коммуникантами при диалогическом общении, но совсем не изучены особенности речевых тактик и коммуникативных ходов в общении полилогическом. А вместе с тем, подобно тому, как усложняется использование речевых тактик в диалогической речи по сравнению с монологической, точно так же оно усложняется в речи полилогической по сравнению с диалогом. Это связано с тем, что прогнозирование коммуникативной ситуации предполагает продумывание речевых ходов и возможные реакции большего количества партнёров по коммуникации. В данной статье мы проанализируем особенности речевых тактик, используемых в трилоге — минимальной разновидности полилога, отличающейся от диалога в том числе тем, что говорящему приходится учитывать присутствие *двух* партнёров по коммуникации. Также в трилоге, может, на наш взгляд, чётче вырисовываться влияние личностных характеристик коммуникантов на выбор ими речевых тактик.

С функциональной точки зрения О.С. Иссерс подразделяет коммуникативные тактики и стратегии на два типа: **основные** (наиболее значимые на данном этапе взаимодействия, непосредственно связанные с воздействием на адресата) и **вспомогательные** (способствующие эффективной организации диалогового взаимодействия). К основным стратегиям исследователь причисляет семантические (когнитивные), к вспомогательным — прагматические, диалоговые и риторические типы стратегий и тактик. К семантическому типу речевых стратегий относятся стратегии уговаривания,

дискредитации, и др. [1, с. 106—107], к прагматическому — эмоционально настраивающие тактики похвалы, комплимента, стратегия саморепрезентации (построение имиджа в политической риторике) [1, с. 106—107]. На настоящий момент список тактик является открытым, потенциально пополняемым.

Мы соглашамся с другими исследователями полилогической речи [2; 3] в том, что по интенциональному признаку все трилоги как разновидность полилога подразделяются на *кооперативные* и *конфликтные*. В данной статье речь пойдёт о речевых тактиках, характерных для **кооперативных** трилогов.

Кооперативные трилоги могут быть представлены трилогами-дискуссиями и трилогами-урегулированиями межличностных отношений [2; 3].

Дискуссионный тип трилога — это такие формы речевой деятельности, как спор, дискуссия, обмен мнениями. Для кооперативных трилогов дискуссионного типа характерна *тактика поиска поддержки сохраняющего нейтралитет третьего, склонения его на свою сторону с целью формирования альянса*. Как показывает анализ фактического материала, каждый из участников трилогического дискурса всегда пытается заручиться поддержкой третьего. В подавляющем большинстве случаев в спорах в трилоге побеждает тот коммуникант, которому это удаётся. Так, в следующем примере, персонаж Обри просит поддержки своих слов у третьего коммуниканта Крессиды:

Emily. Will he be there yet?

Aubrey. ... beg pardon ?

Emily. Papa. Will he be in Heaven now?

Aubrey. I dare say. Having a good old chin-wag, I shouldn't wonder. *Don't you think, Cressida?*

Cressida. Yes, I expect so.

Emily. But only if he's judged worthy, only if God finds him worthy (P. Thain).

Для кооперативного общения в трилогах-урегулированиях межличностных отношений характерны *эмоционально-настраивающие тактики похвалы, комплимента*, эффективность которых повышается благодаря присутствию третьего коммуниканта. Compliment и похвала являются реализацией прагматической стратегии создания положительного эмоционального фона. Приведём пример реализации комплимента:

George. Hello, Annie. Hi, Chris.

Ann. I've heard so much about you.

George (after looking at her for a moment). *I like her, Chris. I like her very much. (Ann blushes.)* What I'd like to know is how did you manage to do it? (A. Miller).

В данном примере о том, что комплимент, сделанный Энн Джорджем в присутствии третьего собеседника Криса, возымел на неё эффект, свидетельствует её смущение, о чём мы узнаём из авторской ремарки (*Ann blushes*). Данная тактика является весьма эффективным средством речевого воздействия.

Не менее эффективным средством речевого воздействия в трилоге является *эмоционально-настраивающая тактика похвалы*. Похвала, произнесённая не напрямую, а как констатация некой заслуги косвенного адресата, вдвойне приятна. Например:

Rebecca. Is it so silly to want to bring back an equilibrium between nature and humankind?

Viviane. Ah, ha! *The clever little Rumpole. She's tying us up, Roz...*

Rosalind (hugging her daughter). High ethics are very commendable, darling, but they shouldn't blind you to reality (L. Stockham).

В приведённом примере тётя Ребекки Вивиан признаёт, что Ребекка умна, в присутствии матери последней Розалинд.

Помимо этого, в кооперативных трилогах усиливается воздействие *эмоционально-настраивающей тактики утешения, сочувствия*, поскольку использует её не один, а сразу двое собеседников. Так, в следующем примере Фрэнки утешают двое участников общения, пытаясь отвлечь её от грустных мыслей. На первый взгляд может показаться, что попытки Джона Генри и Беренис утешить Фрэнки тщетны, однако в контексте ситуации, описанной в данной пьесе, то, что Фрэнки (девочка-подросток, страдающая из-за неприятия её сверстниками) начинает хотя бы говорить о своём состоянии — уже большое достижение:

John Henry. Frankie, don't cry. This evening we can put up the teepee and have a good time.

Frankie. Oh, hush up your mouth.

Berenice. Listen to me, tell me what you would like and I will try to do it if it is in my power.

Frankie. All I wish in the world is for no human being ever to speak to me as long as I live (C. McCullers).

Итак, для участников трилогов-дискуссий характерна тактика поиска поддержки сохраняющего нейтралитет третьего, склонения его на свою сторону с целью формирования альянса; участники трилогов-урегулирований межличностных отношений нередко прибегают к эмоционально-настраивающим тактикам похвалы, компли-

мента, а также утешения, сочувствия, воздействие которых возрастает благодаря присутствию третьего коммуниканта.

Список литературы:

1. Иссерс О.С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи [Текст] / О.С. Иссерс. М.: УРСС, 2002. — 284 с.
2. Попова Т.В. Типы полилогических единств в речевом общении коммуникантов, выполняющих относительно равные роли: Автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / Т.В. Попова. СПб, 1995. — 14 с.
3. Читахова Л.Л. Трилог как форма коммуникации в современном французском языке: Дис. ...канд. филол. наук [Текст] /Л.Л. Читахова. М., 2000. — 180 с.

СЕКЦИЯ 3.
ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

**3.1. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ
И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО
И АРХИТЕКТУРА**

**ПРОБЛЕМА ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ
В СОВРЕМЕННОМ УКРАИНСКОМ ИСКУССТВЕ
И ДИЗАЙНЕ**

Гарайда Дарья Владимировна

*магистр, Львовская национальная академия искусств,
г. Львов*

E-mail: dariaharayda@gmail.com

**THE PROBLEM OF AN INDIVIDUAL STYLE
IN THE MODERN UKRAINIAN ART AND DESIGN**

Dariya Harayda

*holder of a master's degree, Lviv National Arts Academy,
Lviv*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается понятие стиля, как системы средств выражения идейно-художественной характерности произведения. Важным моментом является анализ проблемы индивидуального стиля, как одного из главных факторов выражения художественной натуры художника, дизайнера. Определены главные причины отсутствия индивидуальности в современном украинском искусстве. Также рассматривается влияние окружающей среды на формирование внутреннего мира художника, на результат его творчества.

ABSTRACT

The given article observes the notion of style as the system of creation character. The analysis of the problem of individual style is also parsed. Because it is one of the main factors of the expression of the painter or designer nature. The principal causes of the absence of individualism in the modern Ukrainian art are determined. The influence of the environ on a painter's interior world formation, on the result of his creative work is studied.

Ключевые слова: стиль; индивидуальность; художник; дизайнер; искусство; творчество.

Keywords: style; individuality; the artist; designer; art; creative work.

Реализация метода как системы главных идейно-художественных принципов в искусстве осуществляется с помощью сложного явления стиля. Именно метод предопределяет выбор и достижение определенного соотношения ведущих стилевых форм, и, наконец, конкретного, неповторимого стилевого решения произведения, сознание его эстетически значимой стилевой структуры, обладает определенной идейно-художественной характеристикой. Стиль — это совокупность главных идейно-художественных, композиционных особенностей творчества художника, проявляется в типичных для него идеях, темах, конфликтах, характерах, в своеобразии художественных приемов, изобразительно-выразительных средств.

Цель статьи — рассмотреть проблему индивидуального стиля художника как отдельной категории стиля. Достижение поставленной цели предусматривает решение таких задач как определение и анализ основных причин данной проблемы.

На тему стиля существует достаточно работ, авторы которых описывают его с философской и эстетической точек зрения. Особо следует отметить книгу Ю. Борева, в которой стиль характеризуется как категория эстетики. Как отмечает Власов, именно стиль выражает суть, уникальность самого феномена художественного творчества в единстве всех его компонентов: содержания и формы, изображения и выражения, личности и эпохи [2, с. 350]. Поэтому художественный стиль может занять первое место в ряду основных категорий искусствознания. Следует отметить, что понятие «стиля» является довольно распространенным и сложным, и в данной статье хочется выделить отдельную его категорию - индивидуальность, которая бы смогла охарактеризовать работу художников и дизайнеров, с помощью которой можно было бы легко узнать того или иного

художника. В настоящее время возникает проблема индивидуальности скорее с практической точки зрения. И эту проблему нужно проанализировать, выявить основные ее причины, по которым сейчас современному дизайнеру и художнику трудно создать свой индивидуальный стиль.

Понятие стиля является многозначным в различных культурных сферах. И чем больше мы начинаем его разбирать, тем более усиливается его культурологический смысл. Стиль является отдельным звеном каждой культуры, отличает ее от всякой другой как конструктивный принцип построения культуры. При наличии культурного значения предмет находит свою стилистическую значимость. Стиль является феноменом, имеет место во всех сферах человеческой деятельности, в которых проявляется потребность в культурном самосознании и самоопределении. Системы средств выражения идейно-художественной характерности произведения образуют индивидуальные формы стиля и почерк художника, присущие только данному мастеру. По словам Власова, все стили связаны историей, их содержание определяется внутренней логикой развития определенных способов видения, понимания свойств пространства и времени, в которых живет и действует конкретный человек в данных исторических, географических и социальных условиях [2, с. 357].

Сейчас в современном мире, и дизайне в частности, нет какой-то определенной индивидуальности. Существует столько же миров, а значит, и стилей, сколько культур и людей. Для каждого человека в отдельности стиль — однажды существующее и никогда не повторяющееся переживание [1, с. 289].

В то же время в Украине на сегодняшний день очень много дизайнеров, художников, которые после окончания вуза просто начинают создавать одинаковые проекты, отталкиваясь от каких-то, усвоенных за время учебы, общих правил композиции. Устраиваясь на работу, их творчество полностью начинает зависеть от заказчиков. Это является одной из причин того, что художник не имеет возможности открыть себя, найти свой индивидуальный стиль. Весомым фактором здесь также служит отсутствие желания погрузиться в поиски чего-то нового, возможно даже не нового, а просто своего личного, что могло бы выделить художника в его творчестве. По мнению автора статьи, трудно сейчас назвать хоть одного современного украинского дизайнера, который бы сумел выделиться из толпы и произвести какую-то свою технику исполнения и подачи проектов. Для сравнения можно взять прошлый век,

где каждый художник пытался выразить себя со своей личной стороны, конечно кому-то это удавалось лучше, кому-то хуже, но такой факт существовал. И теперь в данный период мы можем легко узнать того или иного архитектора, дизайнера, просто взглянув на проекты.

Возможно сейчас уже слишком много новых течений в искусстве, и художнику не просто организовать свое видение мира, остановиться на чем-то одном. Но все же каждый человек есть индивидуальность, и имеет какие-то свои определенные вкусы, от которых нужно отталкиваться. Зачем создавать какие-то непонятные, эклектичные проекты, инсталляции, набор случайных элементов, когда можно, например, обратиться в прошлое, в ту или иную эпоху, которая характеризовалась определенным стилем. Таким образом проще будет устроить свой внутренний мир и понять к чему стремится сам художник.

Произведения, созданные в определенную эпоху, обнаруживают сходство в характерных содержательных и материальных элементах. В стиле произведения искусства обязательно отражаются актуальные черты эпохи — ее особый исторический контекст, отношения этого автора к современным событиям. И каждую эпоху, каждый стиль можно охарактеризовать. Чего нельзя сказать о настоящем, его нельзя охарактеризовать каким-то одним главным стилем, здесь идет разветвление в тысячи стилей, которые даже невозможно запомнить, и дать им конкретную характеристику [3, с. 287].

В стиле художника всегда должны быть индивидуальные и не индивидуальные моменты. Не индивидуальные представляют собой проекцию элементов исторического, жанрового и национального стилей. Индивидуальные — характеризуют только данного художника. В совокупности же и те и другие моменты составляют индивидуальный, неповторимый стиль мастера. Явление индивидуального стиля — итог сложного перекрещивания и опосредования многих факторов. Одним из таких факторов является техника искусства, как способов и приемов их обработки, система определенных материалов. Она также участвует в создании стиля. Техника есть частью цивилизации и в художественном творчестве работает как «тело» искусства, соединяясь с его «душой» — художественно-образным содержанием [1, с. 189].

Если говорить об авторском индивидуальном стиле, то, чем ярче и разностороннее человек, тем отчетливее проявляется стиль. Пикассо, Вествуд верны себе и узнаваемы, несмотря на разнообразие форм и творческих приемов, потому что сила их индивидуальности

заложила фундамент этого разнообразия. Почему нет такого сейчас? Однако чем «сильнее» жанр, тем менее благоприятными становятся условия для отражения индивидуальности. И даже очень неординарная и уникальная личность не всегда сможет блеснуть всеми возможностями и гранями стиля. Итак, судить о масштабе и яркости стиля личности невозможно без учета масштаба стилевой ситуации, в которой он находится. Соответственно сейчас в нашем современном и в некоторой степени жестоком мире тяжело выразить свою индивидуальность. В наше время есть много талантливых людей, но им просто не дают возможности развить себя. Это касается и учебных заведений, которые не всегда могут направить студентов в правильную сторону. Поэтому стоит подумать над совершенствованием учебных программ, задач, которые бы больше интересовали студентов и позволили выразить себя, все свои творческие навыки и умения. Здесь также важную роль играет именно желание или не желание творить.

Современный человек наделен неограниченными возможностями: область его деятельности никем и ничем не ограничена, это определяет разнообразие искусства, его перенасыщение эклектикой. Художник творит, благодаря своим собственным впечатлениям о современном мире, он создает эклектику. Но парадоксальным образом (когда деятельность никем и ничем не ограничена) творческая личность сегодня больше не подчиняет себе моду, а слепо ей следует. Его стиль просто не успевает сформироваться. Ведь мода меняется с космической скоростью. XXI век — век информационных технологий, скоростей и динамического развития событий. Многие художники и дизайнеры не всегда воспринимают свою работу с художественной точки зрения, именно поэтому решить проблему индивидуального стиля сегодня чрезвычайно сложно.

Список литературы:

1. Боров Ю.Б. Эстетика: Учебник. М.; Высш. шк., 2002. — 511 с.
2. Власов В.Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 4-х тт. СПб.: Лита. — 2000—2001.
3. Мовчан В.С. Эстетика: учеб. пособие. М.: 2011. — 527 с.

**ВАРИАНТЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ
ФОРМ ИСКУССТВА
СОВРЕМЕННЫМИ ИТАЛЬЯНСКИМИ
ДИЗАЙНЕРАМИ**

Никольская Светлана

*доцент кафедры дизайна Нижегородского государственного
архитектурно-строительного института,
г. Нижний Новгород
E-mail: nsv7@rambler.ru*

**APPLYING OPTIONS OF FORMS OF FINE ART
BY CONTEMPORARY ITALIAN DESIGNERS**

Nikolskaya Svetlana

*associate professor design sub-faculty
of Nizhny Novgorod State University of Architecture and Construction,
Nizhny Novgorod*

АННОТАЦИЯ

В статье, затрагивающей тему взаимосвязей искусства и современного дизайна, впервые рассматриваются конкретные варианты творческого освоения дизайнерами последних десятилетий, в данном случае итальянскими мастерами, элементов произведений классического искусства. Предложенная методика могла бы способствовать выявлению специфики национальных школ современного дизайна, представители которых сегодня находятся в процессе поиска самоидентификации.

ABSTRACT

The article deals with the theme of the relationships of art and modern design, for the first time the goal is to analyze the specific options of recent decades designers' mastering the elements of classic works of art, in this case, based on the example of Italian design. The proposed method could determine specifics of national school of modern design, the representatives of which are currently searching for identity.

Ключевые слова: изобразительное искусство, итальянский дизайн, взаимодействие, поиск самоидентификации.

Keywords: fine art, Italian design, interaction, identity search.

Тема взаимосвязи формообразования в искусстве и дизайне является одной из основополагающих при рассмотрении специфики дизайна среди иных видов творческой деятельности [1, с. 194; 2, с. 199—254; 3, с. 199—254; 4, с. 164—174; 14, с. 6—30]. Историографический опыт указывает на разнообразные аспекты изучения данной темы. Взаимоотношения искусства и дизайна можно рассмотреть, например, с точки зрения стилевой ситуации той или иной эпохи [7, с. 116—136; 8, с. 262—273]. Кропотливое исследование о том, какими путями, и по каким причинам тот или иной художник или архитектор осваивает принципиально новые приемы профессиональной дизайнерской деятельности — еще один аспект подхода к теме «искусство-дизайн» [13]. Важным источником для изучения темы являются выступления (в том числе в виде статей, интервью, мемуаров) самих художников, архитекторов или дизайнеров [5; 16; 17].

В процессе освоения всех перечисленных аспектов освещения темы «искусство-дизайн» на определенном этапе стало очевидным сходство какого-либо объекта, определяющего историю дизайна XX века и известного памятника истории культуры. Например, кресло серии “Feltry” (1980-е) дизайнера Гаэтано Пеше (р. 1939) явно воспроизводит форму этрусских царских тронов, известных по изображениям в гробнице Щитов и Кресел некрополя Бандитачча в Черветри (Цере), или в композиции канопы из Кьюзи из Археологического музея Флоренции (оба памятника — 6 в. до н. э.).

К настоящему времени автору удалось обнаружить несколько конкретных примеров подобного «диалога» произведений искусства и предметов дизайна [9; 10; 11].

Представители новой профессии XX века — дизайнеры — обращаются к арсеналу изобразительного искусства по «природе» своей специальности. Подобное творческое общение имеет несколько вариантов. Рассмотрим их на примере итальянского дизайна, отличительной чертой которого является тесная связь с изобразительным искусством.

Первый вариант представляется возможным обозначить условным названием «**прототип**»: произведение искусства становится образным источником дизайнерского проекта. Так, на выставке в Виченце «Дизайнеры интерпретируют Андреа Палладио (“Nx500”: Designers interpret Andrea Palladio)» в 2008 году дизайнеры DZ Studio Андреа ди Филиппо (р. 1977) и Энрико Занолла (р. 1981) показали объект, привлечший всеобщее внимание. Стол и четыре табурета

внешне напоминают мебель для малогабаритной кухни. Однако в основе проекта — архитектурная графика Палладио для сооружения, ставшего одним из самых прекрасных созданий, когда-либо сотворенных человеком, для виллы Альмерико Капра или “La Rotonda” в Виченце (1560-е). Самое возвышенное совмещено с самым обыденным — только у итальянских дизайнеров это получается убедительно.

Второй вариант заимствования, назовем его «**форма**», хорошо иллюстрируется примером с уже упомянутым сопоставлением этрусских царских тронов и кресла Г. Пеше. Принцип таков: два объекта совершенно разных эпох, обладающих своим особым контекстом, исторической и смысловой нагрузкой, обнаруживают и композиционное и визуальное сходство.

«**Структура**» — третий вариант «подсказки»: дизайнер, исследуя предмет истории культуры, может взять за основу своего проекта алгоритм конструкции. В этом случае внешнее тождество подчас определить достаточно трудно. Пластиковое сиденье по проекту итальянского дизайнера Маттео Тюна (р. 1952) называется Tam Tam Sgabello (2002). При сопоставлении с прообразом — сиденьем «сгабелло» XVI—XVII веков — невозможно понять связь этих двух предметов, если не уяснить, что представляла собой конструкция этого предмета европейской мебели. В первоначальном варианте она состояла из трех досок: двух вертикальных (передняя опора и задняя опора со спинкой) и горизонтальной (сиденье). По тому же принципу — два горизонтальных элемента и соединительный, но в виде окружности — сделан объект М. Тюна. Выполненный из литого пластика «цветов радуги», Tam Tam Sgabello внешне ничем не напоминает об основательном «сгабелло» периода позднего Ренессанса.

Четвертому, самому сложному варианту взаимоотношений искусства и дизайна, автор предлагает дать наименование «**миф**». Самым ярким примером в этом случае является деятельность Этторе Соттсасса (1917—2007) [6; 15; 17]. Объекты, им спроектированные, например, стеллаж Carlton (1981) или пишущая машинка Valentine (1969), вовсе не поддаются прямому сопоставлению с каким-либо единичным предметом. Однако привлекательность названных и многих других созданий Э. Соттсасса, а также пристальное внимание к ним и потребителей, и посетителей музейных экспозиций, и исследователей дизайна обусловлены авторским контекстом, относящим нас к глубинным традициям мирового искусства и национальной культуры. Даже название «собственной группы — «Мемфис», как и все творчество Соттсасса, явилось симбиозом двух

рядов ассоциаций: древних библейских и магических (Мемфис — древняя жреческая столица Египта), и современных, поп-культурных (американский Мемфис Элвиса Пресли и блюз «Мемфис» Боба Дилана)» [12, с. 178].

Есть еще одно направление, которое можно условно назвать «**посвящение (hommage)**». Дизайнеры, проектируя объект, сознательно заставляют нас вспомнить известное произведение искусства, но привлекают внимание не столько к самой вещи, сколько к ее автору. Дизайнеры Марио Кананци (р. 1958) и Роберто Семприни (р. 1959) спроектировали для фирмы Edra диван, который назвали “Tatlin” (выпускается с 1989 года). Судя по всему, авторы этого остроумного проекта думали в большей степени о креативности творчества В.Е. Татлина (1885—1953), нежели чем о сходстве с «Башней III Интернационала» 1919 года (не исключено, что таким образом итальянцы отметили юбилей создания «Башни» Татлина, изменившей судьбы проектирования XX века).

Если рассмотреть предложенную классификацию взаимоотношений искусства и современного дизайна на примерах иных национальных школ, то можно выявить определенные черты специфики исторических моделей развития каждой из них.

Список литературы:

1. Аронов В.Р. Концепции современного дизайна. 1990—2010. М., Артпроект, 2011. — 224 с.
2. Гизе М.Э. Очерки истории художественного конструирования в России XVIII — начала XX века. Ленинград, ЛГУ, 1978. — 280 с.
3. Глазычев В. Дизайн как он есть. М., «Европа», 2006. — 320 с.
4. Ковешникова Н.А. Дизайн. История и теория. М., ОМЕГА-Л, 2005. — 224 с.
5. Коник М.А. Архив одной мастерской. Сенежские опыты. М., «Индекс Дизайн», 2003 — 324 с.
6. Курьерова Г.Г. Итальянская модель дизайна. Проектно-поисковые концепции второй половины XX века М., ВНИИТЭ, 1993. — 154 с.
7. Михайлов С.М. История дизайна. Т. 1, М., Союз дизайнеров России, 2000. — 264 с.
8. Рунге В.Ф. История дизайна, науки и техники. Книга первая. М., «Архитектура-С», 2006. — 368 с.
9. Никольская С. Искусство-дизайн // Развитие региональных архитектурно-художественных школ в контексте историко-культурных традиций. Материалы международной научно-методической конференции. 5—8 декабря 2005. Том 1. Казань, КГАСУ, 2005. — С. 169—170.

10. Никольская С. Искусство русского авангарда и современный дизайн // Труды Конгресса Международного научно-промышленного форума «Великие реки — 2009». Т. 1. Нижний Новгород, 2010. — С. 151—153.
11. Никольская С. Традиции японского изобразительного искусства в истории мирового и отечественного дизайна // Российское искусствознание о японском искусстве. М., 2011. — С. 124—132.
12. Сто дизайнеров Запада. М., ВНИИТЭ, 1994. — 216 с.
13. Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна. М., Галарт, 1995. — 423 с.
14. Цыганкова Э.Г. У истоков дизайна. М., «Наука», 1977. — 114 с.
15. Börnsen-Holtmann Nina. Italian Design, Köln, Taschen, 1994. — 175 p.
16. Mauries Patrick. Fornasetti. Designer of Dreams. London, Thames & Hudson, 1991. — 288 p.
17. Radice Barbara. Memphis: Research, Experiences, Results, Failures, and Successes of New Design. New York, Rizzoli, 1985. — 207 p.

3.2. ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И ДИЗАЙН

РЕГИОНАЛЬНЫЙ ВЕКТОР ИССЛЕДОВАНИЙ В ДИЗАЙНЕ: ИНФОРМАЦИОННАЯ РЕПЛИКАЦИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СТРУКТУРЕ НАСЛЕДИЯ

Ткалич Светлана Константиновна

*д-р пед. наук, профессор Московского государственного
гуманитарного университета им. М.А. Шолохова,
г. Москва*

E-mail: amguema.sk@mail.ru

REGIONAL RESEARCH IN DESIGN: VECTOR INFORMATION REPLICATION OF THE FINE ARTS IN THE HERITAGE

Tkalich Svetlana Konstantinovna

*doctor of pedagogical sciences, professor of MGGU of M.A. Sholokhov,
Moscow*

АННОТАЦИЯ

Цель статьи — обосновать актуальность национально-культурного компонента в подготовке дизайнеров. Предлагается новый подход к анализу наследия в многонациональной территории. Образовательной инновацией выдвигается графическое наследие. Конечным результатом компетентной подготовки дизайнеров определена технология конвертации кодов графического наследия в продукцию региональных индустрий.

АБСТРАКТ

The purpose of the article is to justify the relevance of national-cultural component in the training of designers. We offer a new approach to the analysis of heritage in a multinational territory. As educational innovation we set the graphic heritage. The final result of competent

designers training is defined as technology of graphics heritage codes conversion into the production of regional industries.

Ключевые слова: национально-культурный компонент; информационная репликация; иерархия методов анализа.

Keywords: national-cultural component; information replication; the hierarchy of methods of analysis.

Статья является развитием и технологическим сопровождением авторской концепции, которая конкретизирует научное направление «региональный вектор в дизайн-образовании» [5, 8, 9, 11]. Смыслообразующим концептом для научной рефлексии послужили: работы Петра Анатольевича Куценкова (филогенетический анализ пещерного искусства; движущей силой эволюции традиционного искусства являются этнические процессы); Виля Борисовича Мириманова (императив стиля в изобразительном искусстве; стиль, маркирующий этническую культуру). Наше внимание привлекли научные статьи российских и украинских учёных. Россия: Б.М. Бернштейн, В.Е. Буденкова, Л.И. Нехвядович, М.Н. Панова; Украина: И.Ф. Ляшенко, Л.В. Узунова, где обосновывается необходимость разработки этноискусствоведческого анализа на постсоветском пространстве.

Понятие «дивергентность» в науке впервые выдвинуто Чарльзом Дарвином для объяснения биологических видов в природе. Дивергентная систематизация изобразительного искусства, отражающего процесс многовекового историко-культурного развития коренных жителей российских территорий, предлагается впервые в качестве дидактической единицы в профессиональной подготовке студентов-дизайнеров. Сегодня многие графические достижения народов многонациональной России не отражены в образовательных методиках по изобразительному искусству.

Научная ценность предлагаемого регионального вектора исследований в дизайне состоит в том, что разрешается важное проблемное звено, возникающее в процессе поиска индикаторов национально-культурной самоидентификации регионального дизайна; закладываются основы регионального вектора вузовской науки [8]. Формируется показательная учебно-образовательная база изобразительных истоков стилевых констант, определяющих национально-культурный геном отечественного дизайна [10]; новым горизонтом достижения дефицитных знаний в учебно-исследовательской и учебно-проектной деятельности выдвигается изобразительное искусство от первобытного времени до наших дней, сконцен-

трированное в массиве этнохудожественного наследия народов многонациональной России [9].

Начало третьего тысячелетия отмечено появлением исследований в педагогической науке и практике, конкретизирующих области декоративно-прикладного искусства и дизайна. Систему подготовки учителей декоративно-прикладного искусства и народных промыслов рассмотрел С.П. Ломов (2000). Особенности и перспективы развития современного российского дизайна: проблемы, тенденции, прогнозы, региональные особенности рассмотрел Ю.В. Назаров (2003). Практически для педагогов-экспериментаторов, искусствоведов, руководителей научных проектов указан пунктиром навигационный маршрут исследовательской деятельности. Обозначены контуры научно-педагогического пространства, где пересекаются художественное творчество, проектная культура российского дизайна (в том числе, регионального дизайна), информационные технологии.

Во второй половине XX века появились работы, где рассматривается место традиционной культуры в современном обществе, развивающемся по правилам информационной глобализации (В.Н. Омельченко, Н.А. Пудова, А.П. Садохин). Ценность культурного наследия народов многонациональной России в контексте воспитательного фактора воздействия на формирование личности подчёркивают многие ученые. Доказательные формулировки и тезисы, как правило, не вызывают сомнения.

Отметим работы, где внимание сконцентрировано на роли этнокультурного наследия в развитии графического дизайна в контексте знаково-семиотической кодификации (Э.М. Глинтерник, Н.С. Герасимов, Е.В. Сокольникова, И.Н. Стор).

В педагогической науке коммуникативный потенциал графической культуры территорий представлен единичными достижениями педагогов-экспериментаторов и работами, поддерживающими это направление исследований [3, 4]. В этой связи особого внимания заслуживает экологическая, просветительская, научно-педагогическая деятельность профессора И.Б. Ветровой (Москва), предлагающей студентам тематику композиций на основе познания традиционной культуры и природных ландшафтов Дальнего Востока России.

Обращение к зарубежным источникам (Anglure D., Bernard, Saladin "Contemporary Inuit of Quebec". 1984; Bankroft-Hunt, Norman. "Norths Amerikan Indians". 1992; Graburn, Nelson "Ethnik and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World". 1976; Mariorye. "Cycles — The Graphic Art of Robert Davidson, Haida". 1979.; Heller, Steven "The Education of a Graphic Designer" и др.) показывает,

что развитие графической культуры коренного населения Канады, США (штат Аляска) рассматривается учёными важной эстетической, творческой, этнохудожественной, коммерческой составляющей развития территории.

В российской практике дизайн-образования слабо отрефлексированы этнические особенности художественно-образных и графических достижений коренных народов многонациональной России. Как следствие, дефицитные знания не представлены в образовательных методиках профессиональной подготовки, не изучаются по предмету «изобразительное искусство» [введение, 8].

Сбалансированное развитие регионов предполагает взаимодействие гуманитарной, технической и проектной составляющих в освоении внутренних ресурсов. В этой связи именно дизайнеры выполняют функцию «связующего технологического клапана», от которого зависит равномерное насыщение региональных индустрий малого и среднего бизнеса информационными таксонами о разнообразии этнохудожественного и графического наследия территории.

Важным показателем графической составляющей наследия многонациональной России выступает адекватный метод изучения его этнохудожественного разнообразия. Контент-анализ научных источников показал, что практически не разработана универсальная платформа этноискусствоведческого анализа, открывающего доступ к систематизации графического наследия, утверждающего новые горизонты для диалога и участия этнических культур в научной, художественной и индустриальной жизни информационного общества.

Перспектива разработки и внедрения образовательной методики «Информационная репликация наследия» в профессиональную подготовку магистров-дизайнеров означает создание «Этнохудожественной карты территории» (ЭКТ). Мы предлагаем в учебной аудитории закрепить следующие два тезиса, как идейно-ценностные константы исследовательской деятельности дизайнеров.

Тезис № 1: «Информационная репликация — это обеспечение тождества объекта, гарантирующего достоверность создаваемого информационного ресурса». Следовательно, важной задачей является разработка условий для обеспечения тождества элементов стиля, сгруппированных в границах информационного таксона.

Тезис № 2: «Разработка технологии конвертации наследия в индустриальное производство конкретного региона обеспечивает переход от пассивного созерцания и экспонирования этнохудожественных достижений традиционных школ к их активной интеграции

в программы сбалансированного социально-экономического развития регионов РФ».

Методика «Информационная репликация кодов графического наследия» должна получить на выпускающей кафедре дизайна статус дидактического модуля. Это позволит студентам освоить в учебном процессе все методические и технологические нюансы, предупреждающие выпускников от ошибок на первых ступенях профессиональной самореализации в региональных проектах.

Дидактический модуль разработан по принципу иерархического соподчинения методов. Авторской инновацией выдвигаются два метода, обеспечивающие новый уровень осмысления результатов учебно-исследовательской работы в полиэтническом регионе.

1. Прагматико-семиотический метод (ПСМ) анализа и систематизации этнохудожественного разнообразия наследия нацелен на дифференциацию предметов-артефактов и предметов-символов.

2. Дивергентно-семиотический метод (ДСМ) создаёт условия для следующей ступени анализа: дифференциации этнохудожественной специфики наследия. Преимущество ДСМ: гарантирует детализацию этнохудожественных характеристик предметов-артефактов традиционной культуры в регионе; помогает определить принадлежность современных предметов-символов к локальной традиционной школе; помогает обеспечить этническую целостность элементов стиля для последующей цифровой обработки технических приёмов декорирования.

Таким образом, региональный вектор исследований в дизайне на основе информационной репликации изобразительного искусства в структуре наследия выявляет роль графической константы с помощью методов, формирующих специфику этноискусствоведческого анализа.

Список литературы:

1. Концепция федеральной целевой Программы на 2014—2020 годы. Сайт Минобрнауки РФ: Институт Управления научными проектами. [Дата обращения: 28.07. 2013].
2. Концепция федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2014—2020 годы. [Дата обращения: 31.07. 2013].
3. Ткалич А.И. Стратегия формирования специализированного информационного ресурса в дизайн-образовании. Статья //Материалы 2 Всероссийской научно-практической конференции «Дизайн XXI века — среда, традиции, новации». Сочи: СГУТиКД. 2009. — С. 131—137.

4. Ткалич А.И. Этнохудожественные таксоны как информационный ресурс в развитии российского текстиля. Статья. //Текстильная промышленность (Textile industry). — № 3. — 2009. — С. 64—65.
5. Ткалич С.К. История дизайна: эволюция, методология, современные тенденции. Учебное пособие для вузов. М., 2007. — С. 110—111.
6. Ткалич С.К. Подготовка магистров: технология конструирования авторской методики (графический дизайн). //Вестник МГТУ имени М.А. Шолохова. — № 4. — 2012. — С. 65—71. ISSN 1992-6391.
7. Ткалич С.К.; Коновалова А.В.; Верхова Г.В. Статья «Перспективное моделирование комбинированных образовательных методик для дизайнеров. Императив триадичной интеграции». //РАЕ: Международный научный Форум-2013. Секция ««Интеграция гуманитарного знания, проектной культуры и информационных технологий в исследовательской работе студентов-дизайнеров». Педагогические науки. Сайт: [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http:// www@rae.ru](http://www@rae.ru).
8. Ткалич С.К. Универсальная модель профессиональной подготовки творческих кадров на основе национально-культурного компонента России: Монография. М., 2011. — 200 с.; илл.
9. Ткалич С.К. Дивергентная систематизация изобразительного искусства в структуре этнохудожественного наследия: Монография. М., 2011. — 114 с.
10. Ткалич С.К. Новая образовательная технология: адаптация этноискусствоведческого анализа к профессиональной подготовке творческих кадров //Педагогика искусства. Электронный научный журнал РАО. № 1. 2011. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www@art-education.ru>.
11. Ткалич С.К. Региональный вектор профессиональной подготовки творческих кадров. Статья. //Инновации в образовании. — № 6 (июнь) — 2012. — С. 58—67.

3.3. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

М.П. МУСОРГСКИЙ. «КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ»

Волкова Полина Станиславовна

*канд. филол. наук, д-р филос. наук, д-р искусствоведения,
профессор Кубанского государственного аграрного университета,
Краснодар
E-mail: polina7-7@yandex.ru*

Невская Полина Вячеславовна

*канд. филол. наук, доцент
Краснодарского государственного университета культуры и искусств,
Краснодар
E-mail: nevpolina@mail.ru*

M. P. MUSSORGSKY. "PICTURES AT THE EXHIBITION"

Volkova Polina

*candidate of philological sciences, Doctor of Philosophy,
Doctor of Arts, professor of Kuban State Agricultural University,
Krasnodar*

Nevskaya Polina

*candidate of philological sciences, associate professor
of Krasnodar State University of Culture and Arts,
Krasnodar*

АННОТАЦИЯ

В данной статье авторы анализируют четыре пьесы из десяти, входящие в цикл «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского: «Гном», «Старый замок», «Тюильрийский сад», «Быдло». Данное произведение актуализирует контекст, на фоне которого можно говорить о четырех кодовых переходах: визуального в аудиальное, аудиального

в визуальное, аудиального в визуально-пластическое, визуального и аудиального на язык медиатекста.

ABSTRACT

In this paper the authors analyze the four pieces of the ten members of the cycle "Pictures at the Exhibition" by M.P. Mussorgsky: "Dwarf", "Old Castle", "Tuileries Garden", "the Cattle". This work actualizes the context in which it is possible to talk about four code transitions: visual → auditory, auditory → visual, auditory → visual-plastic, visual and auditory — the language of mediatext.

Ключевые слова: личность; музыка; символ; цвет; язык; медиа текст.

Keywords: personality; music; symbol; color; language; media text.

Интерес к данному произведению (М.П. Мусоргский. «Картинки с выставки»). Автор сценария и режиссер Бернар Эбер, хореограф Моисей Пенделтон, в ролях Моисей Пендлтон, Шарль Дюбуа и артисты театра танца «Момикс») обусловлен тем, что, по сути, оно актуализирует контекст, на фоне которого мы можем говорить о четырех кодовых переходах:

- визуального в аудиальное (имеется в виду посмертная выставка Гартмана, под впечатлением от которой Мусоргский написал «Картинки с выставки»);

- аудиального в визуальное (имеются в виду результаты эксперимента, проводимого с учащимися гимназии, художественной школы и художественного училища г. Казани, суть которого заключалась в визуализации участниками эксперимента «звучащих полотен» М.П. Муссоргского) [1];

- аудиального в визуально-пластическое (речь идет о сценической композиции В. Кандинского, на музыку «Картинок с выставки» М.П. Мусоргского, неотъемлемыми составляющими которой стали свет, цвет и геометрические формы);

- визуального и аудиального на язык медиатекста (игровой театр Б. Хеберта и М. Пендлттона).

В последнем случае совмещение визуального и аудиального образов позволило авторам объединить в своем произведении «Я» художника и «Я» музыканта (дирижера) в пространстве внутреннего диалога, складывающегося между иррациональным и рациональным, бессознательным и сознательным. Особенностью такого диалога становится то обстоятельство, что его развитие осуществляется в уподобляемом выставочному залу «лабиринте сознания» каждого

конкретного человека. В итоге любой зритель получает возможность ощутить себя в качестве *Homo totus* (К.-Г. Юнг). Речь в данном случае идет о такой личности, для которой сознательное и бессознательное — это равноправные, обреченные на совместное существование, «партнеры». При этом качество такого существования, опознаваемое на уровне гармонизирующего диалога, целиком и полностью зависит от нашего индивидуального выбора.

В данной работе мы анализируем лишь четыре пьесы из десяти, входящие в цикл «Картинки с выставки». Прежде чем мы пристально «вглядимся» в каждую из четырех пьес сюиты, осмысливая синтез визуального и аудиального с тем, чтобы выстроить систему аргументации относительно специфики такого семиотического перевода, напомним следующее. При обращении к «Картинкам с выставки» М.П. Мусоргского необходимо отдавать себе отчет в том, что, по сути, речь в данном случае идет о музыкальных эскизах, написанных для фортепиано в 1874 году в виде музыкальных иллюстраций к акварелям В.А. Гартмана. Специально оговорим, что в анализируемом нами медиатексте звучит оркестровая версия сюиты, сделанная М. Равелем в 1922 году.

Еще одно немаловажное замечание. Не имеющая прототипа у В. Гартмана «Прогулка», которая, по мысли В.В. Стасова, как бы иллюстрирует переход зрителя к следующему экспонату выставки и в которой, опять-таки по замечанию критика, Мусоргский изобразил сам себя, в данном контексте становится знаком внутреннего «Я». Именно под музыку «Прогулки» зрительская аудитория получает возможность погрузиться в глубины собственного сознания. Неслучайно «зал» экспозиции представляет собой узкий коридор, на красных стенах которого развешаны стилизованные под полотна художника картинки. Среди репродукций оказывается и обрамленное в раму зеркало. Подойдя к нему, оставивший свой оркестр дирижер вместо собственного отражения видит другого человека, одеяние которого позволяет предположить, что это — художник. Пристально глядя в друг в друга, они остаются каждый в своем пространстве: дирижер — по одну сторону от зеркала, художник — по другую. По сути, именно глазами последнего зритель видит то, что происходит в зазеркалье.

Первая пьеса цикла «Гном» представляет собой хаотичное движение скрытого от глаз зрителя покрывающим землю зеленым полотном существа. Настойчиво стремясь выбраться из-под ткани, некто или нечто сначала стремительно передвигается под покровом холстины, почти не отрываясь от земли. Позднее траектория движения

этого существа меняется, поскольку в складках материи прорисовываются очертания треугольников, вершины которых время от времени появляются на разных участках спрятанного под зеленой тканью пространства.

Впоследствии мы начинаем угадывать в пластике набирающей высоту фигуры человеческий силуэт, но только с заключительными тактами пьесы таинственное существо вырывается наружу. Перед глазами зрителя предстает юноша с обнаженным торсом, вытянутая рука которого словно молит о помощи. Чтобы разобраться в том, что стоит за такой аудио-визуально-пластической композицией, обратимся к одноименной декорации, выполненной В. Кандинским в Фридрих-театре в Дессау [6, с. 329].

Очевидно, что эффект глубины расположенных на белом фоне различных по форме и величине, а также и по цвету треугольников и горизонтальных линий, которые взаимодействуют с последовательностью черно-белых полос, возникающих сначала по левому краю на уровне вертикали, затем — по правому краю на уровне горизонтали, позволяет в целом воспринимать происходящее на экране с позиции внутреннего и внешнего пространства. Знаменательно, что представленные в одновременности по обоим краям сцены вертикальные и горизонтальные полосы, по сути, выполняют функцию рамы для помещенного вглубь изображения. При этом очевидное несовпадение вертикали и горизонтали, которое демонстрирует условно названное «внешнее пространство» как знак внешнего мира с его бесконечными взаимопереходами черного в белое и обратно, преодолевается в левой части «внутреннего пространства». Здесь вертикальные и горизонтальные линии складываются в схематичное изображение нотной партитуры.

Что же касается геометрических фигур, складывающихся в треугольник вершиной вверх, то вместе с идеально прописанным кругом, пространство которого заполнено зеленым цветом, изображение в целом создает впечатление гармоничной композиции, ритмическая и цветовая составляющие которой создают определенное равновесие.

Таким образом, расположенная в глубине прямоугольного пространства, агрессивность которого обуславливается черным цветом, в том числе напряжением белого и черного, повторяющая формы «рамы» светлая «картина» видится нам символом внутреннего мира человека, отмеченного единством противоположностей. Знаковым для нас в данном случае является наличие в декорациях к пьесе «Гном» синего цвета. Последний, по признанию самого художника, — «типично небесная краска... чисто духовного порядка»;

«чем глубже становится синее, тем больше зовет оно человека к бесконечному, будит в нем голод к чистоте...». Более того, «склоняясь к чёрному», синий цвет, согласно В. Кандинскому, «приобретает оттенок нечеловеческой печали. Он как бесконечное углубление в серьёзное, где нет и не может быть конца» [5, с. 43].

Примечательно, что преобладание устремленных вверх линий, расположение которых повторяет геометрическую форму треугольника, заметно и в изображении *графической партитуры* пьесы «Гном». Аналогичным образом в визуальном образе рассматриваемой нами первой пьесы цикла, авторство которого принадлежит одной из учащихся художественного училища, также заметны очертания «горной гряды» с той лишь разницей, что в данном случае вершины не столько острые, сколько округлые. При этом многоцветная палитра переведенной на язык живописи пьесы «Гном» включает в себя и присутствующий у В. Кандинского зеленый цвет, и черный, и белый, и синий.

Все вышеизложенное позволяет увидеть в пьесе «Гном», представленной группой игрового театра, мучительное становление блуждающего в «потемках» коллективного бессознательного индивидуального «Я». Что же касается оценки этого произведения А. Майкапаром, то, как свидетельствует искусствовед, «если не знать авторского названия этой пьесы, то в оркестровке М. Равеля — чрезвычайно изобретательной — она предстает скорее портретом сказочного великана и уж во всяком случае никак не музыкальным воплощением образа елочной игрушки (как это у Гартмана)» [7].

Специально заметим, что, по сути, данная оценка никоим образом не противоречит увиденному нами. Согласимся, процесс личностного роста, сопровождаемый «ассимиляцией бессознательного путем осознания его спонтанно прорывающихся «наверх» содержаний» (К.Г. Юнг) требует подчас такого титанического напряжения духа, которое оказывается под силу лишь подлинно великим людям.

Визуальный образ второй пьесы — «Старый замок» — во многом отвечает ее названию. Глубокой ночью художник оказывается на территории старинного замка и на освещенной террасе, расположенной высоко от земли, видит девушку. Поскольку ее руки оказываются непропорционально длинными, возможные объятия с незнакомкой пугают художника. Спустя мгновение девушка оказывается рядом с непрошеным гостем. Ее одеяние настолько воздушно, что исполняемый незнакомкой танец напоминает движения медузы, свободно парящей в морских волнах. На наш взгляд, в данном

случае речь может идти о волнах памяти, которые «окутывают» художника, увлекая его в мир грез и несбыточных мечтаний.

Интересно, что цвета ночи, звездного неба, луны и желтого освещения террасы мы встречаем также и в рисунке «Старый замок». Более того, спиралевидная форма фигуры, объемы которой утончаются в направлении вверх, не только повторяет отчасти форму морской ракушки, но и в целом облик танцующей перед художником незнакомки. В обоих случаях визуальный образ пьесы «Старый замок» вызывает ассоциации с водной либо воздушной стихиями. При этом ощущение свободного парения сковывается осознанием ирреальности происходящего и, вследствие этого, невозможности раствориться в обволакивающей тебя материи. Знаменательно, что аналогичным образом и в композиции В. Кандинского средний раздел пьесы «Старый замок» представляет собой «отрицающие гравитацию движения», плывущие справа налево «расплывчатые, покрытые тенями розовые, зеленые, желтые квадраты на фоне составленных из треугольников стилизованных елочек и образованных полукругами пирамидок, воплощая свободную вариативность основного мотива...». При этом «глубинный ... смысловой код» связывается Н.П. Коляденко с «невербальным концептом стройности, вертикали, устремленности в высоту и бесконечность» [6, с. 330].

Третья пьеса — «Тюильрийский сад» («Ссора детей после игры»). На фоне зеленых просторов мы видим ватагу ребятишек, бегущих за катящимися яйцами, чьи размеры сопоставимы с ростом ребенка. Увлеченные погоней дети не замечают повторяющий форму прямоугольника неглубокий окоп, на дне которого лежит художник. Точно так же безразлично к лежащему в земле телу и катящееся со склона яйцо, движению которого это незначительное углубление несколько не мешает. Перекатываясь через окоп, яйцо продолжает по инерции заданный склоном путь.

По всей видимости, соединение в данной композиции символа жизни (яйцо) и смерти (прямоугольное углубление в земле, выступающее в качестве ложа), является знаком тесной взаимосвязи одного и другого. Помня о том, что земля — один из четырех первоэлементов мироздания, связанный с женским началом как, с одной стороны, плодородящим чревом, с другой — «жадной могилой», становится вполне естественным тот факт, что именно земля оказывается местом схождения зрелого мужчины в лице художника, детей, и яйца. При этом белый цвет его скорлупы — цвет непорочности — одинаково соотносится как с чистотой мира ребенка, так и с последующим воскресением из мертвых.

Более того, давая оценку исполнительской интерпретации пьесы «Тюильрийский сад» С.Т. Рихтером, А. Майкапар считает возможным утверждать следующее. Если в ее крайних частях угадывается коллективный портрет мальчиков, то в средней — девочек. Поскольку в оркестровой версии М. Равеля сглаживаемый С.В. Рихтером контраст между крайними и средней частями пьесы усиливается, искусствовед считает возможным «ввести» в среднюю часть пьесы образ нянюшки либо другого взрослого человека, которому удастся уладить ссору детей.

В отличие от явной предметности, преобладающей в восприятии А. Майкапара, анализирующая данную пьесу из сценической композиции В. Кандинского Н.П. Коляденко, приходит к мысли, согласно которой основной невербальный концепт «Тюильрийского сада» — подверженный трансформации круг, динамические преобразования которого создают эффект «кружащегося калейдоскопа»: взаимозаменяемость «белых, серых, бежевых, синих, бордовых, розовых “стеклышек”», а также «кружков, линий и треугольников» [6, с. 333].

Несмотря на то, что в контексте визуально-музыкального образа, представленного творческим коллективом игрового театра, такое понимание пьесы «Тюильрийский сад» кажется менее органичным, нельзя не обратить внимание на следующий факт. По сути, символика овала (яйца) тесно связана с символикой круга. Согласно современному толкованию данной геометрической фигуры, в овале «концентрическая энергия круга частично переходит в эксцентрическую и может быть направлена вовне» [2, с. 81]. На наш взгляд, данное уточнение позволяет говорить об очевидности такого перехода энергии, разнонаправленность которой обусловлена единством рождения и смерти.

Четвертая пьеса — «Быдло». В соответствии с ее названием, творческая группа игрового театра предлагает зрителю проследить за движением повозки, у которой не только отсутствуют колеса, но на которой штабелями расположены тела обнаженных людей. Одетый в свой неизменный костюм художник оказывается лежащим на самом верху. Интересно, что тянущие повозку быки, проделав определенный путь по разделяющей поля меже, входят в пространство экспозиции, оставляя на полу комья грязи. Если говорить исключительно о музыкальном восприятии данного произведения, то образ волов представляется А. Майкапару «аллегорической фигурой», которая оказывается знаком «опустошающего воздействия на душу всякого тупого, изнуряющего, бессмысленного труда» [7].

Однако визуализация аудиального пространства актуализирует, на наш взгляд, несколько иной контекст.

Каждый из нас, вступая на дорогу жизни, наследует все то, что было сделано до него сотнями тысяч тех, кого можно назвать солью земли. Соответственно и мы должны приложить все усилия, все свое упорство и прилежание для того, чтобы с нашим приходом в этот мир он хоть немного изменился бы в лучшую сторону. Со смирением ожидая своей очереди стать «подножием» для будущих поколений, мы робко надеемся на то, что наши лучшие помыслы не только не будут попораны, но, напротив, осветят дорогу идущим после нас.

Заметим, что представленная вербализация образа, полученного в результате перевода аудиального в визуальное, видится допустимой в силу ряда причин:

- во-первых, бык как символ земли и плодородия, напрямую связан с загробным миром [3, с. 180];
- во-вторых, бык, согласно М. Шнайдеру, соответствует переходной зоне между стихиями огня и воды, символизируя соединяющие небо и землю узы;
- в-третьих, бык обнаруживает непосредственную связь с символикой такого зодиакального знака, как телец; по мысли Е. Блаватской, последний — один из самых таинственных знаков Зодиака, обнаруживающий свою общность с «первородными» солнечными богами; телец — символ творческой силы.

В данном контексте интересным представляется визуализация пьесы «Быдло», сделанная Б.М. Галеевым в пору своего детства.

На первый взгляд, визуальный образ полностью отвечает названию произведения. Однако тот факт, что изображенная повозка предстает перед зрителем без возницы и без запряженных в нее волов позволяет рассматривать данный рисунок на уровне символа пути. Маркером последнего становится фигуральная точка отсчета, отмеченная «ощущением недостачи» (В.Я. Пропп). Образ пути здесь связывается также с традициями прежних поколений («ходить путями предков») и человеческой жизнью в целом («путь от утробы до могилы»; «из праха вышли, в прах обратитесь»). Поскольку прохождение пути неотделимо от преодоления трудностей, препятствий, путь также символизирует приобщение к прежде недоступному знанию, житейской мудрости.

Не менее важным в данном контексте оказываются и колеса. Их символическая форма отсылает нас к течению «жизни, как отдельного человека, так и человеческих сообществ

(ср.: выражения «колесо будет вращаться»; «повернуть колесо истории»)» [4, с. 298]. Знаменательно, что и в сценической композиции В.В. Кандинского на экране появляется «медленно, неповоротливо движущееся, составленное их спиц-треугольников колесо».

В то же время, имеющиеся точки соприкосновения между названными произведениями не исключают возможности и нашего понимания глубинного кода представленной в оркестровке М. Равеля сюиты М.П. Мусоргского «Картинки с выставки». Все разнообразие синтетических образов складывается, на наш взгляд, в портрет-жизнеописание *Homo totus* — целокупной Личности, стоящей над двумя сферами сознания (К.-Г. Юнг). Речь в данном случае идет о динамичной «развёртки» истории становления Личности, «сжатой», «спрессованной» в относительно небольшом пространственно-временном отрезке. Действительно, выстраивая последовательно эпизоды становления личности, творческий коллектив игрового театра объединяет отдельные ракурсы в собирательно-целостное представление о его жизненном пути. Именно поэтому в синтетическом образе «Картинок с выставки» все события фокусируются на двух центральных «фигурах» — «Я» и «не-Я» — героя, которые предстают перед нами в разных ситуациях.

При этом интерес к развёртыванию сюжета поддерживается стремлением авторов продемонстрировать зрительской аудитории и предпосылки философско-психологического портретирования. Эпизоды, обнажающие глубинные пласты психической сферы героя, складываются воедино, образуя объёмный портрет, запечатлевающий личность в её целостности. Экспликация личности посредством последовательного представления эпизодов её жизни, в том числе сменой ракурсов, оказалась более чем органичной для сюитного цикла — крупной формы, распадающейся на относительно самостоятельные или относительно законченные части. Одним из наиболее существенных художественных приёмов такого портрета-жизнеописания стал контраст, посредством которого была достигнута многоплановость, значительность и эпичность в изображении портретируемого персонажа.

Список литературы:

1. Ванечкина И.Л., Трофимова И.А. Дети рисуют музыку. Казань: «ФЭН», 2000. — 57 с.
2. Геометрические фигуры //Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М.: «Эксмо»; СПб: «Мидгард», 2005. — С. 81.

3. Животные //Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М.: «Эксмо»; СПб: «Мидгард», 2005. — С. 183.
4. Колесо //Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М.: «Эксмо»; СПб: «Мидгард», 2005. — С. 298.
5. Кандинский В. О духовном в искусстве. Л., 1990. — С. 43.
6. Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск: НГК (академия) им. М.И. Глинки, 2005. —356 с.
7. Майкапар А. Картинки с выставки: Урок музыки //Искусство, — 2006. — № 24. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://art.1september.ru/articl.php?ID=20060241>.

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА АУДИАЛЬНОГО В ПРОСТРАНСТВО МЕДИАТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ «БОЛЕРО» М. РАВЕЛЬ)

Невская Полина Вячеславовна

канд. филол. наук, доцент

Краснодарского государственного университета культуры и искусств,

Краснодар

E-mail: nevpolina@mail.ru

Волкова Полина Станиславовна

канд. филол. наук, д-р филос. наук, д-р искусствоведения,

профессор Кубанского государственного аграрного университета,

Краснодар

E-mail: polina7-7@yandex.ru

**TRANSLATION FEATURES OF THE AUDITORY
IN THE SPACE OF THE MEDIA TEXT
(ON THE MATERIAL OF “BOLERO” BY M. RAVEL)**

Nevskaya Polina

*candidate of philological sciences, associate professor
of Krasnodar State University of Culture and Arts,
Krasnodar*

Volkova Polina

*candidate of philological sciences, Doctor of Philosophy,
Doctor of Arts, professor of Kuban State Agricultural University,
Krasnodar*

АННОТАЦИЯ

В данной статье автор делает попытку проанализировать особенности перевода аудиального в пространство медиатекста телеверсии игрового театра, поставленного на музыку М. Равеля. «Болеро» М. Равеля демонстрирует единство оценочной и аналитической функций, реализуемых на основе синтеза трех типов портретирования: ситуативный портрет, портрет-эмоция и портрет-штрих.

ABSTRACT

The author makes an attempt to analyze the features of translation auditory space in the TV version of a media playing theater put to music by Maurice Ravel. “Bolero” by Maurice Ravel demonstrates the unity of the evaluation and analysis of the functions realized on the basis of the synthesis of the three types of portraiture: situational portrait, portrait-emotion and portrait-sketch.

Ключевые слова: портрет; музыка; танец; театр.

Keywords: portrait; music; dance; theatre.

Один из ярких примеров перевода аудиального в пространство медиатекста связан с телеверсией игрового театра, поставленного на музыку «Болеро» М. Равеля. Несмотря на тот факт, что название данного произведения отсылает нас к танцу, правомочность его отнесения к жанру портрета обусловлена следующими показателями. Во-первых, не требует доказательства обстоятельство, согласно которому вне конкретного исполнителя (или группы исполнителей) танец как жанр искусства оказывается лишь потенциально возможным. Во-вторых,

именно посредством афишируемой танцевальности Ф. Куперен «рисовал» свои музыкальные портреты.

Как свидетельствует Л.П. Казанцева, во многих портретах композитора «несложно распознать приметы танца — характерные метры и ритмические фигуры, гомофонно-гармоническую основу фактуры, четкие квадратные структуры, симметричные, репризно-замкнутые формы» [3, с. 26]. В частности, его «Единственная», «Величественная» и «Скорбная» имеют подзаголовок «Сарабанда»; «Изысканная» — «Аллеманда», «Интимная» — «Куранта». Аналогичным образом средствами танцевальной музыки запечатлел свой портрет верджиналист Д. Булл — имеется в виду Жига «Доктор Булл собственной персоной».

Наконец, в-третьих, в данном контексте уместно вспомнить, что балет в постановке М. Бежара на музыку «Болеро» М. Равеля, по сути, являет собой жанровую сцену, в которой «крупным планом» представлена исполняющая свое соло танцовщица. Соответственно в контексте игрового театра «Болеро» имеет все основания рассматриваться в качестве портретной зарисовки. По-видимому, именно таким образом понятое произведение французского композитора, а также тот факт, что в процессе его исполнения музыканты поочередно сменяют друг друга, позволила позиционировать «Болеро» авторам (актерам и режиссеру) игрового театра как *портрет эпохи*. Слагаемыми последнего стали:

- портрет дьявола как главного организатора шоу;
- портрет музыканта (кларнетист, трубач, гобоист и т. п.);
- портрет зрителя (обобщенный тип европейца; представителя восточной культуры; ребенка);
- портрет играющей на духовом инструменте марионетки;
- портрет кукловода;
- портрет музыкантов, выступающих в клоунском наряде (в отличие от «Трех музыкантов» П. Пикассо, триединство которых связано, по мысли П.С. Волковой, с триединством чувства, ума и воли [1, с. 40—46]; играющие «Болеро» М. Равеля клоуны в данном случае являются, напротив, знаком того, что в современном обществе лучшее средство уйти от досужей, любопытствующей толпы — это спрятаться под маской простачка-недотепы; другими словами, образ играющего клоуна продолжает, на наш взгляд, галерею портретов, в числе которых оказывается «мистер Х» — герой оперетты И. Кальмана «Принцесса цирка»);
- групповой портрет участников военного оркестра и др.

На первый взгляд, речь в данном случае может идти лишь о жанровой зарисовке, «рифмующейся» как со стихотворением Н. Тихонова, так и сценой сеанса черной магии, который был проведен Воландом в здании варьете.

Однако нельзя не признать, что, в отличие от работ наших соотечественников, в которых вместо конкретного зрителя мы имеем дело с безликой людской массой, в телеверсии игрового театра лица героев, действующих на подмостках человеческой жизни, более чем узнаваемы. Так, из числа сидящих в зрительном зале персонажей мы видим:

- парочку отмеченных булимией жующих обжор, внешний вид которых позволяет узнать в них среднестатистического американца и американку;

- «честного работягу», не желающего платить деньги за навевающую скуку классику, напоминающего нам о свойственных немцам прагматизму и расчетливости;

- молодого амбициозного клерка — представителя корпоративной культуры «белых воротничков», который мечтает о всеобщем порядке и справедливости, а потому с упоением следит за наделенными силой и властью фашиствующими молодчиками — вариант эдакого одиночки-убийцы, которые время от времени дают о себе знать либо в Норвегии (Андерс Беринг Брейвик), либо в России (Дмитрий Виноградов), либо в любой другой стране;

- престарелую англичанку, которая, затаив дыхание, наблюдает за демонстрирующими свою маскулинность нацистами и т. п.

В свою очередь, лица развлекающих обывателя трюкачей представлены:

- академическими музыкантами;
- трубачом, который предстает в качестве главного участника фаер шоу (огненное шоу);

- кларнетистом-канатоходцем;
- выступающей в амплу человека-змеи флейтистки и т. п.

Очевидно, что если сначала музыканты даже под улюлюканье зрительного зала, забрасывающего их помидорами, старались, тем не менее, сохранить свое достоинство, то впоследствии, действуя в интересах большинства, свой профессионализм начали рассматривать лишь «приправу» к нескончаемому зрелищу. При этом то, что позднее и сами зрители становятся непосредственными участниками циркового ревью, лишь подтверждает расхожую мысль, согласно которой «весь мир — театр, а все люди в нем — актеры».

Знаком какой реальности выступает данная сентенция?

Справедливости ради заметим, что проблема иллюзорности бытия, уподобляемого театру, ставилась еще античными философами. Согласно последним, подобного рода театральность возникает в результате искажения природного установления («фюсиса»), изначальная правильность которого не подвергалась сомнению. Потому отмеченное искажение позиционировалось как нечто искусственное. Углубляясь в платоновскую «пещеру», описанию которой отведены страницы в одном из серьезнейших трудов мыслителя — «Государстве» — мы понимаем, что вместо реальной жизни нашему взгляду оказывается доступен лишь спектакль теней. Как пишет философ, некто пронесит над ширмой симулирующие фигуры людей и животных кукол, что в итоге порождает лишь иллюзию подобий, возникающих на стене пещеры в отблесках огня.

Специально оговорим, что наряду с «Государством» тема подобий рассматривается Платоном в «Пармениде», «Лисиде», а также в «Протагоре» и «Кратиле». Аналогично Платону, Марк Аврелий говорил о движении жизни общества с позиции движения кукол, послушных направлению верёвочки, которую тянет в ту или иную сторону кукловод. Отталкиваясь от подобного сравнения, мыслитель пришел к необходимости утверждать, что каждый из живущих на этой земле — актер, который разыгрывает, как правило, только одну пьесу — собственную человеческую жизнь.

В свою очередь, Средневековая философия вместо античного «фюсиса» использует понятие божественного, а под собственно «театральным» понимает не столько то, что отклоняется от изначально определенного природой порядка, сколько искажение божественного установления. По сути, данный контекст инициировал размышления Бэция, касающиеся «сцены жизни», в том числе и рассуждения Фомы Аквинского, согласно которому, земное является лишь тенью совершенного.

В эпоху Возрождения своего рода продолжением идеи античного фюсиса можно считать точку зрения Д. Бруно. Позиционируя вселенную как великое подобие, философ размышлял о «театре», в котором одинаково пребывают как Ноланец, так и Аристотель, Платон и иже с ними. Точно так же и Николай Кузанский считал допустимым утверждать подлинность мысли, согласно которой все видимые вещи являют собой образы вещей невидимых. Принимая во внимание тот факт, что Новое время приходит под знаком разума, нетрудно догадаться, что неистинным будет объявлено все то, что этому разуму противоречит. Неслучайно поэтому в философской концепции Дж. Беркли мы встречаем упоминание о «театре мира»,

а определение внеположного разуму духа получает у Д. Юма такое определение: «нечто вроде театра».

В отличие от представителей Нового времени, философы, живущие в эпоху Просвещения, акцентируют внимание не столько на совершенствовании разума, сколько на распространении уже имеющихся истин, полученных в ходе эксперимента. Соответственно собственно театральным объявляется все то, что затормаживает развитие науки, а также мешает распространению знаний и нравственному совершенствованию человека. Потому, размышляя о всевозможных пантомимах людского племени, которые каждый из нас проделывает в «великом хороводе нашего мира», Д. Дидро считает более чем верной аналогией, используемую Мальбраншем в одном из своих трудов. Имеется в виду параллель, проводимая между человеком и марионеткой.

В теоретических построениях одного из столпов Немецкой классической философии И. Канта собственно театральные аналогии становятся актуальными тогда, когда философ размышляет о двойственном характере человека, демонстрирующего свою причастность и к миру природы, и к царству свободы, точнее, об искажении соотношения «явления» и «вещи в себе». Другими словами, речь идет о ситуации, в рамках которой механическое следование норме уподобляет поведение человека поведению куклы. Однако, несмотря на то, что в таком кукольном представлении все актеры оказываются способны хорошо жестикулировать, их фигуры остаются безжизненными.

В противоположность другому столпу немецкой философской мысли — Г.-Ф. Гегелю, который квалифицировал историю с позиции мирового духа, последовательно развивающегося в различные формы духа отдельных народов, представитель романтической ветви немецкой философии Ф. Шеллинг воспринимал историю как опыт лицедейства, где каждый из его участников вынужден играть только ему предназначенную роль. Определяя универсум как абсолютное произведение искусства, понятие «театральность» Шеллинг употребляет тогда, когда ему нужен синоним отмеченного дисгармонией явления.

Несмотря на то, что как научный, так и практический интерес еще одного великого немца — К. Маркса — фокусируется на таких понятиях, как «производство» и «деятельность», он также не обходится в изложении своей концепции без театральных аналогий. В частности, анализируя феномен «отчуждения» как фактор разрушения того органического состояния, в котором должна

реализовываться универсальная природа человека, Маркс выстраивает следующую систему аргументации.

Вследствие отчуждения способы производства жизни складываются за спиной у индивида, не поддаваясь контролю со стороны его воли и сознания, что приводит к их господству над человеком. При этом последний выступает в качестве стороннего наблюдателя, глазеющего на происходящее, но не способного дать ему верную оценку, поскольку его сознание затуманивается насаждаемыми господствующим классом иллюзиями.

В центре философии Фридриха Ницше — воля к жизни, суть которой — вечное становление и утверждение. Театральным искажением для немецкого мыслителя является то, что ослабляет эту волю. В работах «Так говорил Заратустра», «По ту сторону добра и зла...», «К генеалогии морали», Ницше пишет про «земные подмостки», на которых люди «разыгрывают комедию жизни». Специально заметим, что в философии Ф. Ницше театральные аналогии подчас окрашены негативной эмоцией, вследствие чего их употребление иногда отмечено эмоциональным подтекстом со знаком минуса. Впоследствии в работах мыслителей XX века отмеченная двусмысленность переросла в неотъемлемую составляющую феномена «игры».

В полный голос ответ на давний вопрос, суть которого заключалась «не в том, что мы делаем, или что мы должны делать, а в том, что делается с нами за границами и вне зависимости от наших желаний», зазвучал в творчестве Г.Г. Гадамера. В работе «Герменевтика как философия практики» исследователь отмечает, что «в игру вступают сразу и осознанные и неосознанные интересы, которые детерминируют наши действия» [2, с. 76]. Онтологическая иллюзорность, актуализируемая средствами философии искусства и театроведения, манифестируется в работах А. Арто «Театр и его двойник», «Театр Серафена» и др. В частности, Арто выступает убежденным сторонником того, что искусство являет собой не только способ понять жизнь, но и способ её осуществить, заново открыв собственное бытие. Особая роль здесь отводится театру, который в силу своей всеохватности может постичь глубочайшую драму борьбы жизни и смерти.

Отдельно необходимо сказать о Мартине Хайдеггере. По мысли философа, современность захвачена озабоченностью настоящим, а язык исподволь выражает принципы самой метафизики, иллюзорные основания которой выдаются за природные данности; миром человека овладевает мир техники. Также Хайдеггер пытается решить задачу обнаружения смысла бытия, опираясь на преобразование метафизики

посредством деструкции, которая может видится прямой предшественницей появившегося позже в лексиконе теоретиков постмодернизма термина «деконструкция». В свою очередь, в работе «Бытие и время» одной из центральных проблем становится проблема построения дефиниции «кажмости». На страницах другой своей книги («Что значит мыслить?») философ пишет о возможности рассмотрения человека в качестве «знака». Более того, в диалоге, возникающем «Из разговора на просёлочной дороге...» М. Хайдеггер поднимает вопрос о сложности самоидентификации человека. Весьма показательно также описание во «Времени и бытии» темпоральности как одновременного присутствия и переплетения всех измерений времени.

Таким образом, несмотря на то, что интересующий нас посыл «весь мир — театр, а все люди в нем — актеры» оказывается актуальным практически для каждой из рассмотренных нами эпох, галерея портретов, представленных на обозрение творческим коллективом игрового театра, складывается в портрет современной нам эпохи. Почему? Дело в том, что актуализируемый авторами контекст, на фоне которого один портрет сменяется другим, более чем соответствует социокультурной ситуации, отвечающей нашей действительности. Неслучайно поэтому характерные именно для нашего времени приметы мы находим в работах наших современников — Ги Дебора («Общество потребления»), Б. Бодрийяра («Система вещей»; «Симулякры и симуляции»), Ж. Делеза («Различие и повторение»), Х. Ортеги-и-Гассета («Восстание масс»); Г. Маркузе («Одномерный человек»), Э. Гоффмана («Представление себя другим в повседневной жизни») и др.

Проводя параллели между телеверсией «Болеро» М. Равеля и современным социумом, остановимся на следующих, без труда «считываемых» в «художественной действительности» (М.Ш. Бонфельд) музыки французского композитора, приметах «общества спектакля» (Ги Дебор):

1. *жизнь как шоу* (Ги Дебор), что угадывается благодаря расположению концертной площадки на арене цирка, в том числе выставлению баллов (от 1 до 14) каждому из исполнителей по типу конкурсного отбора претенденток на звание первой красавицы;

2. *сфабрикованные обществом ложные ценности* (Г. Маркузе), в число которых входят всемогущий американский доллар, создающие видимость красоты предметы дамской косметики, собственно деньги, текущие рекой из шарманки вращающего ручку механизма шута, а также присутствие дьявола в качестве «главного действующего лица» (напомним, что «дьявол» в переводе с греческого означает «лжец»);

- *человек как марионетка общества потребления* (Ж. Бодрийяр), в качестве которой сначала оказывается музицирующая флейтистка, а затем — каждый из тех, кто наблюдает шоу со стороны зрительской аудитории;

- *повседневность как театрализованное действие* (Э. Гоффман), что опознается в смене декораций, призванных отграничить временные отрезки, связанные с влиянием на умы граждан: а) религии как таковой (в данном случае — католицизма) и б) фашизма как новой религии представителей современного социума; в) поклонению роскоши, которую также олицетворяет денежная купюра;

- *ношение социальных масок* (Э. Гоффман), что, с одной стороны, демонстрирует главных организаторов циркового ревью, в образе которого мы сначала наблюдаем за дирижером оркестра, затем — католическим Папой, далее — воинствующим нацистом, потом — управляющим людской толпой «пастухом» и только в завершение «представления» — фокусником, превращающим людей в свиное стадо; с другой стороны, — сами зрители, которые с готовностью «примеривают» эти маски на себя, утратив способность отличать хорошее от плохого;

- *деструкция личности, вследствие которой уподобляемое лику человеческое лицо оборачивается личиной* (К.-Г. Юнг), в данном случае имеется в виду духовная деградация, вследствие которой физиономия человека оборачивается свиным рылом;

- *маскарад реальности* (Т. Адорно), в условиях которого каждый из исполнителей вынужден рядиться для привлечения внимания публики то в одежды клоуна (трио), то в изрыгающего огонь акробата (трубач), то канатоходца (кларнетист) и т. п.;

- *направляемая «звездами» устремленность субъектов социальных отношений на арену симуляций* (Ж. Бодрийяр), которая просматривается в готовности публики из зрительного зала занять места на цирковой арене, отдаваясь во власть мнимого богатства, фальшивой роскоши и мифического счастья;

- *утрата человечности* (Х. Ортега-и-Гассет), наблюдаемая в абсолютном равнодушии как со стороны организаторов шоу и его участников, так и со стороны зрительного зала к слезам музыканта, забрасываемого овощами; гибели канатоходца-кларнетиста, которого сменяет очередной артист, упавшим в давке под ноги толпы людям, чьи тела никто не пытается обойти т. п.

Наконец, весомым аргументом в пользу утверждения, согласно которому телеверсия «Болеро» М. Равеля являет собой экранный портрет эпохи, становится следующее обстоятельство. Имеется в виду

тот факт, что как перед началом циркового шоу, так и после его завершения операторы показывают нам крупным планом портрет женщины, олицетворяющей собой одновременно, похоть и разврат, змеиную мудрость, а также мощь и силу соблазна. Это единственный нарисованный на холсте портрет, который открывает и закрывает собой галерею реальных, т. е. живых персонажей с той лишь оговоркой, что сочащаяся из расположенной в руках женщины отрубленной свиной головы кровь оказывается настоящей.

Таким образом, портрет эпохи, представленный в рассматриваемом нами медиатексте, являет собой тип ситуативного портрета. Поскольку для данного типа характерна актуализация оценочной функции, суть которой состоит в демонстрации авторского отношения к изображаемому, налицо негативная эмоция, вызываемая происходящим на экране действием. При этом в каждом портрете, несмотря на отчетливо фиксируемые внешние параметры модели, реализуемые в рамках социального и физического типов, преобладающим оказывается портрет-эмоция. В то же время, в процессе реализации аналитической функции, назначение которой — комментирование действий персонажа — наряду с ситуативным портретом можно говорить и о портрете-штрихе. Данный тип портрета опознается в изображении:

- дьявола (рогатая маска, надетая на затылок персонажа);
- сытого в своем благополучии обывателя (поп-корн в руках у азиата, кока-кола и гамбургер — у американцев и т. п.);
- отрешенного от мирской суеты папы, упоенного своим величием (одеяние и головной убор);
- фашиста (форма одежды) и т. п.

Подытоживая все вышеизложенное, заметим, что, по сути, «Болеро» М. Равеля демонстрирует единство оценочной и аналитической функций, реализуемых на основе синтеза трех типов портретирования. Имеются в виду: ситуативный портрет; портрет-эмоция и портрет-штрих.

Список литературы:

1. Волкова П.С. Стравинский и Пикассо: «Маленький концерт» — «Три музыканта» // Волкова П.С., Гасанов Р.С. Философия в текстах культуры: Учебно-методическое пособие Краснодар: КрУ МВД РФ, 2007. — С. 40—46.
2. Гадамер Г.Г. Герменевтика как философия практики. 1976. — С. 76.
3. Казанцева Л.П. Музыкальный портрет. М.: НТЦ «Консерватория». 2002. — С. 26.

СЕКЦИЯ 4.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

4.1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

«КЛУБ “ЭСПЕРО”» — «КАЗАРОЗА»: О СВОЕОБРАЗИИ АВТОРСКОГО НАЧАЛА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Л. ЮЗЕФОВИЧА

Бобко Елена Ивановна

канд. филол. наук, доцент,

*Саратовский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского,
Саратов*

E-mail: bobko72@mail.ru

CLUB “ESPERO” — “KAZAROZA”: ABOUT SINGULARITY OF AUTHORSHIP IN THE WORKS OF L. YUZEFOVICH

Elena Bobko

*candidate of Philological Sciences, associate professor,
Saratov State University named after N.G. Chernyshevsky,
Saratov*

АННОТАЦИЯ

В статье проводится сопоставительный анализ произведений Л. Юзефовича «Клуб “Эсперо”» и «Казароза», характеризуется динамика принципов и форм художественной реализации в них авторского начала, жанрового мышления писателя. Отмечены импликация авторских смыслов и присутствия автора в тексте, возрастание роли «амбивалентного» слова, формирование романной

интенции как усложнение синтеза концептуального и эстетического уровней произведения.

ABSTRACT

In the article is conducted a comparative analysis of literary works of L. Yuzefovich *Club "Espero"* and *Kazarozza*, dynamics of principles and forms of an artistic realization of the authorship in it and a genre thinking of the author. There are highlighted an implication of the author's ideas and of the author's presence in the text, an increase of the "ambivalent" word role and a novel intention formation as a complicity of a synthesis of the conceptual and aesthetic levels of a novel.

Ключевые слова: Юзефович; авторское начало; герой; точка зрения; жанровое мышление; роман.

Keywords: Yuzefovich; authorship; character; point of view; genre thinking; novel.

В одном из интервью Л. Юзефович сказал о возвращении к сюжету повести «Клуб “Эсперо”» в романе «Казароза»: «В молодости я интуитивно набрел на какие-то важные смыслы, но воспользоваться находкой не сумел. Сейчас сумею» [5]. Интересно в связи с этим провести сопоставление данных произведений как претекста и текста-реципиента, обозначив в качестве наиболее актуального аспекта изменение принципов и форм выражения авторского начала. В статье рассмотрены отдельные моменты такого сопоставления, важные для выявления специфики реализации авторских смыслов в повести «Клуб “Эсперо”» и романе «Казароза».

Отличие «идейно-художественных параметров» [8, с. 12] повести и романа подчеркивали многие исследователи. «Новые старые книги» Юзефовича, с точки зрения М. Абашевой, «наделены иным зрением», фокус которого задан «простой и страшной тайной жизни», «тоской по невозвратно ушедшему времени» [1]. «Разочарование историка от невозможности собрать фрагмент прошлого из правильных слов» [6] для Л. Данилкина, Е. Иваницкой, Т. Сотниковой, С. Кузнецова — смысл, главное чувство, нота «Казарозы», по авторскому определению, «романа об уходящем времени, о том, как проходит время, как оно несет разочарования, о чувстве истории» [11]. Изменение авторской стратегии обнаруживается уже на уровне паратекстуальных репрезентаций: посвящение деду, В.Г. Шеншеву, в «Клубе “Эсперо”» / эпиграф из «Сказки о царе Салтане» Пушкина в «Казарозе». «Индивидуальная биография и дорогая сердцу личная тайна» [1] *вводятся* в сложное идейно-

художественное целое романа. Смена когнитивного кода, изменение принципов смыслового развертывания текста, на наш взгляд, — одно из проявлений тенденции к перемещению «сообщения из пространства собственных имен («мир интимных переживаний») в мир имен нарицательных («носитель идеи объективности»)» [12, с. 67]. В случае с Юзефовичем, ставящим в своих повествованиях о прошлом прежде всего задачу реконструкции времени, показанного «через человека» [5], безусловно значимо изменение «точки зрения» [14], связанной с образом главного героя; это находит выражение на концептуальном (мировоззренческом), пространственно-временном и художественно-психологическом уровнях текста.

И Семченко («Клуб “Эсперо”»), и Свечникову («Казароза») присуща императивность сознания и мышления; принципиальность, стремление к справедливости героев зачастую переходят в нетерпимость и догматизм. Так, язык эсперанто для них — в первую очередь «боевое и грозное оружие в мозолистых руках пролетариата», а мечта о мировом человечестве, объединенном идеалами справедливости, братства и равенства, — политический лозунг. Но Свечников — в *большей* степени, чем Семченко, человек, которого, «вторгаясь в самое личное» [15], сформировала эпоха.

В повести основными мотивами личностного и исторически обусловленного поведения героя являются «тоска по праведной и справедливой жизни, вечная надежда, что мир станет лучше, что люди научатся понимать и любить друг друга» [18], свойственные также его отцу и деду; биография главного героя романа четко вписана в исторический контекст именно XX в.: «В армии с одна тысяча девятьсот пятнадцатого. <...> В одна тысяча девятьсот семнадцатом вступил в партию социалистов-революционеров. <...> В Коммунистической партии с января одна тысяча девятьсот девятнадцатого» [17, с.76]. Семченко «трогали ... слова о неправильном, уходящем» [18]; Свечникову нравилось все, что в согласии с революционными идеями «отзывало мировыми масштабами» [17, с. 15]. В «Казарозе» идеологическая маркированность «точки зрения» главного героя более очевидна. Такая авторская стратегия обнаруживается, например, в расширении нарратива Свечникова, который характеризует его миропонимание как порожденное временем, когда «партийные лозунги питались человеческим духом» [17, с. 12]. И, напротив, зоны внутренней рефлексии, фиксирующего слова героя в романе значительно сокращены. В частности, выступление Семченко на заседании суда над Ходыревым в повести имеет психологическую мотивировку, объясняется сложным для героя решением

не поддаваться жалости к шорнику и его семье, действовать ради «общего блага»: «судить ... следует по всей строгости настоящего тяжелого момента. Иначе этот момент не кончится никогда» [18]. В романе Свечников не колеблется, *выбирая* роль обвинителя — именно в его речи дело Ходырева приобретает значимость «преступления против республики»; требование губкома написать статью с осуждением народного суда из-за «вынесенных им неоправданно мягких приговоров» в качестве мотива поступка выходит на первый план. В «Клубе “Эсперо”» важно, каким героя видит Генька: Семченко для него — «не желающий ничего понимать непрошенный обвинитель» [18]. В «Казарозе» эта оценка снята, но именно ее можно назвать организующей образ Свечникова в качестве «внутренней» точки зрения» [14], резонирующей с реконструируемой эпохой. Не случайно в романе отсутствием размышления-сомнения главного героя повести о «неколебимой убежденности в собственном праве решать чужую судьбу» [18], наоборот, Свечников отстаивает право «на сознательное вмешательство в естественный ход жизни» [17, с. 52].

В романе «точка зрения» героя децентрализована, она вписана в совокупность взглядов на время, значительно усложнившуюся по сравнению с повестью. Конфликтность «точек зрения» героев автор делает более отчетливой, в качестве подтверждения можно привести много примеров: диалог Свечникова и Казарозы: «“Вы не волнуйтесь, что сейчас все так плохо. Скоро все будет хорошо”. “Я так думала летом семнадцатого года. <...> Ну, думаю, если выписали негра из Нью-Йорка, значит, революция, слава богу, закончилась и теперь уж все будет хорошо“» [17, с. 82], реплика Сикорского: «Все мы теперь пуганые» [17, с. 250] или реакция Варанкина на одну из конспирологических версий Свечникова: «Внезапно он замолчал, страдальчески обхватил голову руками и стал раскачиваться взад-вперед, подывая: «Чу-ушь! Чу-ушь! Боже мой, какая дикая чушь!.. <...> Почему я должен это терпеть? Вы же идиот! Вы все — идиоты!» [17, с. 252] и т. д.

Сохранив основные «скрытые, тайные» [11] сюжеты «Клуба “Эсперо”», в «Казарозе» писатель увеличивает спектр явлений политической, интеллектуальной, психологической, нравственно-философской сфер, попадающих «в резонанс со временем» [16] и таким образом о времени свидетельствующих. Юзифович, в сущности, лишает героя романа функции эксплицитного выражения авторской позиции. Так, идея о «противоречии как метафизической данности» [13], «неисчерпанности мира» [11] в «Клубе “Эсперо”»

звучит как констатация — Семченко говорит следователю Ванечке: «Похожие случаи бывают, а одинаковых-то нет. Жизнь этого не допускает. Только мысли про такие случаи бывают одинаковые, потому что из одного человека» [18]. В «Казарозе», по справедливому замечанию Я. Баландиной, «идея автора о противоречивой, таинственной природе самой жизни и истории растворена в тексте» [2]; всеобщая связь явлений, художественное обнаружение этих связей, «рифм истории», «вечного порядка жизни» [17, с. 241] становится *интенцией романа*.

В «Казарозе», как было отмечено, возрастает дистанция между героем и автором — акцентируется «пространственная, временная, ценностная и смысловая венаходимость» [3, с. 15] последнего. Актуализация в структуре и образной системе произведения острашения, реализованного в многоплановости романного повествования (в том числе и через такие приемы, как шифр, «уплотнение», «прояснение», реализация метафоры) показательна в плане «внедрения философского мышления в мышление художественное» [10, с. 13].

В повести и романе пересечением детективного и скрытых сюжетов являются эпизоды *видений* Семченко / Свечникова. Вынесенные на границу внешне- и внутрисобытийного, характеризующиеся интеграцией приемов условной и реалистической поэтики, эти эпизоды выступают как «текст в тексте», имплицитно реализуя авторские смыслы. Для «текста видения» в «Клубе “Эсперо”» свойственно соединение субъективной и аксиологической модальностей. «Существует восемь сторон света: четыре основных и четыре промежуточных. <...> Но есть еще две стороны. — Заменгоф воздел вверх палец, подержал немного, а потом простер вниз, к полу. — Верх и низ! Добро и зло» [18]. Через персонажа — «учителя», авторитетность которого художественно объективизирована, транслируется важнейшая в проблематике произведения идея необходимости восстановления подлинной иерархии ценностей в калейдоскопичности подменяющих реальность мифов. В «тексте видения» в «Казарозе» аксиологическая модальность реализуется иначе: в нем сходятся разные планы романной действительности, связываются сюжетные линии, выявляются причинно-следственные связи — образ исторического бытия предстает в его «противоречивой целостности» [13]. Полусон Свечникова — это *объективное видение*, философско-поэтическое постижение связи всего со всем как основного закона мироустройства.

Исследователями уже традиционно отмечаются присущие роману сложность сюжетно-композиционной и нарративной структуры,

«непрерывная взаимосвязь времен, людей, их поступков и побуждений» [7, с. 242], «лабиринты бесконечных параллелей и ассоциаций», «симфония деталей» [4, с. 163]. В этом произведении Юзефовича, по мнению Е. Иваницкой, «форма достигает пределов строгости и маэстрии» [9]. На наш взгляд, нужно говорить также о возрастании роли автора в качестве «конститутивного момента художественной формы» [3, с. 33]. В романе имплицитно присутствуют авторские смыслы и присутствие автора в тексте, возрастает роль «амбивалентного» слова, усложняется синтез художественного и философского дискурсов. Тезис лекции Юзефовича «Современный роман: проект или прозрение?»: «Романист должен не высказывать мысли, а пробуждать их» [19] — в отношении авторского начала в «Казарозе» можно назвать основополагающим.

Сопоставление повести «Клуб “Эсперо”» и романа «Казароза» позволяет обозначить динамику художественного мышления писателя как движение в направлении, обратном общей жанровой тенденции конца XX в., как он ее трактует: «...на смену полифонической картине мира, которая ослабляет наше сопереживание, зато будит мысль, приходит одна-единственная идея, организующая романное пространство и часто подменяющая собой сюжет» [19]. Очевидно, что «Казароза» в большей степени соответствует жанровой дефиниции «роман-свидетельство», который, по Юзефовичу, «не столько пишется, сколько складывается из обрывочных воспоминаний, разговоров, записок на манжетах, старых черновиков. В какой-то момент весь этот бесформенный ворох, как железные опилки в электромагнитном поле, начинают собираться в сфере действия той таинственной силы, которую Достоевский определял как “идею-чувство”» [19].

Список литературы:

1. Абашева М. Тайны Леонида Юзефовича // Новый мир. — 2004. — № 5. — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2004/5/abash. (дата обращения: 10.09.2012).
2. Баландина Я. Детективы для умных // Филолог. — 2003. — № 2. — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://philolog/pspu.ru/module/magazine/do/mrub_2_45 (дата обращения: 03.12.2012).
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. — 424 с.
4. Богатырева И. Синдром девяностых. О книге Леонида Юзефовича // Октябрь. — 2010. — № 7. — С. 162—165.

5. Бондарева А. Леонид Юзефович о Монголии, самозванцах и литературе: интервью // Читаем вместе. — 2010, декабрь. — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.chitaem-vmeste.ru/pages/material.php?interview=109> (дата обращения: 24.07.2013).
6. «Вы не меняетесь»: интервью с Л. Юзефовичем. — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://ru/rusio/info/2010/05> (дата обращения: 18.06.2013).
7. Данилкин Л. Леонид Юзефович «Казароза». М., Зебра Е, 2002: рец. // Афиша. — 2002. — № 3 (49).
8. Зиновьева Е. Дом Зингера: рец. // Нева. — 2010. — № 10. — С. 238—255.
9. Иваницкая Е. Все связано со всем // Дружба народов. — 2003. — № 7. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2003/7/ivan/html> (дата обращения: 12.03.2013).
10. Колесников А.С. Философия и литература: современный дискурс // История философии, культура и мировоззрение. К 60-летию профессора А.С. Колесникова. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. — С. 8—36.
11. Кузнецов А. Эксклюзивное интервью с Леонидом Юзефовичем // REGo. — 2004. — № 6. — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://e-novosti.info/blog/15/01/2005/1/comments> (дата обращения: 06.01.2013).
12. Лотман Ю.М. Культура и взрыв / Семиотика. СПб., 2000. — С. 12—149.
13. Прилепин З. Именины сердца: разговоры с русской литературой. [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://lib.rus/tc/d/222666/read> (дата обращения: 10.09.2012).
14. Успенский Б.М. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. — 348 с. — (Academia).
15. Шушарин И. Юзефович Л. «Мир прост. В нем нет никакой мистики»: интервью с Л. Юзефовичем. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.fontanka.ru/2006/03/28/161032/print.html> (дата обращения: 23.03.2013).
16. Юзефович Л. Казароза // Юзефович Л. Поздний звонок. — СПб.: Астрель, 2012. С.5-270.
17. Юзефович Л. Клуб «Эсперо». — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://libtxt.ru>yuzefovich_leonid/24467_klub_espero.html (дата обращения: 10.07.2013).
18. Юзефович Л. Современный роман: проект или прозрение. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://fantlab.ru/work424631> (дата обращения: 24.07.2013).
19. Jankowski A. Из наблюдений над ретродетективом Леонида Юзефовича «Казароза» // STUDIA RUSYCYSTYCZNE. Uniwersytetu Jana Kochanowskiego. Kielce, 2011. — Vol. 19. — P. 11—21.

ТВОРЧЕСТВО М.Ю. ЛЕРМОНТОВА В КРИТИКЕ С.А. БУРАЧЕКА

Сытина Юлия Николаевна

*младший научный сотрудник,
Московский государственный областной университет,
г. Москва*

E-mail: yulyasytina@yandex.ru

M.Y. LERMONTOV'S WORK IN THE S.A. BURATHECK'S CRITICISM

Sytina Yulia

*junior researchers, Moscow State Regional University,
Moscow*

Статья подготовлена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда, Проект № 12-34-10216 «М.Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь».

АННОТАЦИЯ

В 1840 году в журнале «Маяк» были опубликованы две статьи С.А. Бурачека о творчестве М.Ю. Лермонтова — одна о «Герое нашего времени», а другая о лирике. Отношение критика к художнику было неоднозначным. Бурачек отдавал должное таланту Лермонтова как поэта и прозаика. Однако критик не чувствовал авторской иронии и приписывал все суждения героев их создателю, что нередко приводило Бурачека к искаженному пониманию идейного содержания произведений Лермонтова.

ABSTRACT

In 1840 there appeared two S.A. Buratheck's papers about M.Y. Lermontov's work in the "Lighthouse" magazine — one is about "The Hero of our times" and other is about lyric poetry. The critic's relation to artist was not unambiguous. Buratheck was giving to Lermontov's talent as poet and prose writer its due. But critic did not felt the author's irony and attributed all views of heroes to their creator that is often brought on distorted interpretation of ideological content of Lermontov's works.

Ключевые слова: М.Ю. Лермонтов; критика; эстетика; религия; консерватизм.

Keywords: M.Y. Lermontov; criticism; aesthetic; religion; conservatism.

Степан Анисимович (Онисимович) Бурачек (1800—1876), литературный критик, писатель, богослов, корабельный инженер, математик (ученик М.В. Остроградского), человек глубоких и разносторонних познаний. В 1840 г. совместно с цензором и переводчиком П.А. Корсаковым он основал журнал «Маяк современного просвещения и образованности. Труды ученых и литераторов русских и иностранных», переименованный в 1842 году в «Маяк, журнал современного просвещения, искусства и образованности в духе народности русской». В этом издании появились произведения А.С. Хомякова, Ф.Н. Глинки, Н.А. Полевого, Т.Г. Шевченко и других. Журнал придерживался консервативной линии, художественные произведения оценивались в нём строго через призму христианских догматов. У этого печатного органа были горячие сторонники среди писателей того времени: «Наконец, благодаря Богу, явилось у нас издание книги, в которой говорят прямо, что без религии не может быть и хорошей литературы», — писал Н.М. Загоскин в опубликованном в «Маяке» письме к Корсакову [4, с. 102].

Бурачек придерживался консервативных и глубоко религиозных воззрений. Прямолинейность и догматичность нередко приводили его к искаженному пониманию современной литературы, однако критику нельзя отказать в последовательности и искренности суждений. Бурачек написал две статьи о творчестве Лермонтова — одну о «Герое нашего времени», а другую о его лирике. Статьи эти сильно отличаются по тону изложения и обращения критика к художнику. И если в советское время, говоря о Бурачке, в основном цитировали его первую, резко отрицательную по своей оценке статью [7], то современные сторонники Бурачека [6], напротив, делают акцент на второй работе критика, написанной в более дружеском тоне.

На роман Лермонтова Бурачек откликнулся обширной статьей «"Герой нашего времени" М. Лермонтова» с подзаголовком «разговор в гостиной» [3, с. 210]. Статья носила открыто полемический характер, содержала нередко искаженный, пародийный пересказ романа. Бурачек вкладывал в слово «герой» буквальный смысл и судил о Лермонтове как о человеке, для которого Печорин действительно являлся образцом для подражания. Все сентенции и софизмы

Печорина Бурачек однозначно приписывал автору, полностью соотнося героя с его создателем. По-видимому, именно о Бурачке Лермонтов написал в предисловии ко второму изданию романа: «Иные ужасно обиделись, и не шутя, что им ставят в пример такого безнравственного человека, как Герой Нашего Времени» [2, с. 202].

Признавая, что «внешнее построение романа хорошо, слог хорош» [3, с. 210], Бурачек решительно отказывал Лермонтову в психологизме и какой бы то ни было глубине осмысления действительности: «Оболочка светского человека схвачена довольно хорошо, черты духа и сердца человеческого обезображены до нелепости. Весь роман — эпитафия, составленная из беспре-рывных софизмов, так что философии, религиозности, русской народности и следов нет» [3, с. 210—211]. Герои романа (все, кроме Максима Максимыча, казались ему глубоко отрицательными) представлялись Бурачке настолько безжизненными и эгоистич-ными, настолько лишенными духовного начала и погрязшими в одном «душевном» [3, с. 218], что это «психологически невоз-можно» [3, с. 217]. Критик не призывал «убаюкивать читателя одними добродетельными» [3, с. 212] картинами, однако считал, что роман Лермонтова служит не порицанию, но эстетизации и оправданию зла и что автор «клеветал на целое поколение людей, выдавая чудовище, а не человека, представителем этого поколения» (*курсив* — С.О. Бурачека) [3, с. 213]. Обвиняя Лермонтова в культивировании своего Я и пропаганде печеринского отношения к жизни, Бурачек большую часть вины накладывал не столько на самого Лермонтова, сколько на «болезнь современного искусства» — «роман-тизм» [3, с. 210]. Рассматривая «Героя нашего времени» как образец новейшей безнравственной литературы, критик противопоставлял ему роман А.П. Башуцкого «Мещанин», в котором «удачно соблюдены все условия истинного романа» [3, с. 219], показана «игра и борьба его [человека — Ю.С.] духовной стороны с душевною» [3, с. 218].

Свою «теорию прекрасного» Бурачек развивал в другой статье, посвященной творчеству Лермонтова, — «О стихотворениях М.Ю. Лермонтова». Эта статья была написана в совершенно ином, дружеском тоне и имела говорящий подзаголовок: «письмо к автору» [5, с. 149]. В ней Бурачек пытался убедить Лермонтова в губительности суждений и эстетических воззрений современных литераторов (прежде всего, критиков «Отечественных записок» и «Северной пчелы»).

Бурачек назвал Лермонтова первым поэтом среди «нынешних» и дал высокую оценку его лирике: «Стих славный, стальной: он гнется, и упруг, и звучит, и блестит отражением мысли» [5, с. 152]. Бурачек один из немногих критиков того времени, писавших о самобытности стихотворений Л. и не обвинявших его в эпигонстве, «протеизме» (С.П. Шевырев в «Москвитяине»), в искусственности и натянутости слога (Е.Ф. Розен в «Сыне Отечества»).

Однако Бурачек был «сосредоточен на духовно-нравственной проблематике» [1, с. 14], и чем более совершенной казалась ему форма стихотворений Лермонтова, тем преступнее в глазах критика выглядело недостойное их содержание, продиктованное, по его мнению, пагубным влиянием романтизма, с характерным для этого направления засильем «безумного, пустого» «Я» [5, с. 150], земного и эгоистичного, исполненного бунта и своеволия. Отражение этого «Я» критик видел в стихотворениях Лермонтова «Дума», «И скучно, и грустно...», «Русалка» и др. Резко отрицательно отзывался Бурачек о «Мцыри» и «Песне про царя Ивана Васильевича...». Критик упрекал поэта в искаженном понимании свободы как диктатуры своего Я, а не христианского смирения и «полной зависимости от воли Божией» [5, с. 164].

Совсем иначе оценивал Бурачек духовную лирику Лермонтова. Обе «Молитвы», «Когда волнуется желтеющая нива...», «Ветка Палестины» казались критику вершинами отечественной поэзии. «Скажите же, кто вам мешает <...> всегда видеть в небесах Бога — и мирить своих собратий с Богом, с жизнью, с людьми?» [5, с. 164], — вопрошал Лермонтова критик «Маяка». Бурачек искренне хотел быть наставником поэта, «передать» ему своё «убеждение» [5, с. 158], буквально заклиная того прислушаться к своим суждениям: «Только Бога ради! Понимайте меня так, как я говорю, не придавайте, как делают другие, моим словам того значения, которого в них нет и быть не может. <...> надеюсь, вы вполне если не согласитесь со мной, то отдадите справедливость чистоте моих побуждений, то есть что я хотел только передать вам моё убеждение, а не чернить и оскорблять вас» [5, с. 158].

Отношение критика к художнику было неоднозначным. Бурачек отдавал должное таланту Лермонтова как поэта и прозаика. Однако не чувствуя авторской иронии и приписывая все суждения героев их создателю, идейное содержание произведений Лермонтова Бурачек считал глубоко ложным, ведущим к эстетизации и пропаганде зла и пороков, а не искоренению их. Вместе с тем, суждения Бурачека не носили огульный характер, критик был искренен в своих

убеждениях, твердо отстаивал их и старался привлечь Лермонтова на свою сторону.

Список литературы:

1. Киселёва И.А. Творчество М.Ю. Лермонтова как религиозно-философская система: монография. М.: МГОУ, 2011. — 314 с.
2. Лермонтов М.Ю. Соч.: В 6-ти т. Т. 4. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1957 — 900 с.
3. Маяк современного просвещения и образованности. СПб., 1840. Ч. 4.
4. Маяк современного просвещения и образованности. СПб., 1840. Ч. 7.
5. Маяк современного просвещения и образованности. СПб., 1840. Ч. 12.
6. Мехтиев В.Г. Журнал «Маяк»: Духовная полемика с эстетическими идеями журналистики и романтизмом М.Ю. Лермонтова. Хабаровск: Изд-во ХГПУ, 2004. — 208 с.
7. Найдич Э.Э. «Герой нашего времени» в русской критике // Лермонтов М.Ю. «Герой нашего времени». М.: Изд-во АН СССР, 1962. — С. 163—171.

4.2. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ

ОСОБЕННОСТИ МЕТАПОЭТИКИ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕКСТА ФРИДРИХА ДЮРРЕНМАТТА

Серебрякова-Шибельбейн Екатерина Михайловна

преподаватель

Ставропольского государственного аграрного университета,

г. Ставрополь

E-mail: katjaham@yandex.ru

THE FEATURES OF METAPOETICS OF FRIEDRICH DÜRRENMATT'S DRAMATIC TEXT

Serebryakova-Shibelbeyn Ekaterina

teacher of Stavropol State Agrarian University,

Stavropol

АННОТАЦИЯ

Целью данной статьи является выявление особенностей метапоэтики в произведениях Фридриха Дюрренматта. В процессе исследования были обнаружены следующие факторы, которые повлияли на творчество Дюрренматта: Вторая мировая война и послевоенное время, позиция нейтральности Швейцарии. Ведущими темами в произведениях Фридриха Дюрренматта являлись взаимоотношения судьи и обвиняемого, жертва и палач, справедливость и насилие, различные бунты и попытки анатомирования зла и т. д.

ABSTRACT

The aim of the article is to reveal the features of metapoetics in the works of Friedrich Dürrenmatt. During the research there were found out following factors which had an impact on the oeuvre of Dürrenmatt: World War II and the postwar period, the neutrality position of Switzerland. Leading themes in the works of Friedrich Dürrenmatt were relationship of

judge and accused, victim and executioner, justice and violence, various riots, attempts of anatomy of evil, etc.

Ключевые слова: метапоэтика; сцена; место действия.

Keywords: metapoetics; scene; location

Изучение вопроса исследования художниками собственного творчества, определение познавательных интенций слова художественного, направленных на выявление авторского кода, в современной науке принято называть метапоэтикой. Общую метапоэтику Дюрренматта составляют такие произведения как: «Ибо сказано...»; «Визит старой дамы», «Ромул Великий», «Физики», «Ангел приходит в Вавилон», «Брак господина Миссисипи» и др. [4, с. 38]. Метапоэтика — это уникальное свидетельство живой жизни мысли, связанной с художественным творчеством, формированием языка, подхода ко всем сторонам жизни [6, с. 17—36].

По словам К.Э. Штайн «...как и любая сотворенная человеком вещь, художественный текст всегда репрезентирует методы, которыми он создается, и определяет метапоэтику, как особый способ познания законов художественного творчества, в основе которой рефлексия самих художников на творчество, содержащаяся в их метатекстах, метаязыке, то есть самоинтерпретация и самоанализ» [там же].

Объект исследования метапоэтики — словесное творчество, художественный и речевой дискурс, в котором содержится рефлексия над собственными и «чужими» текстами. В процессе работы над произведением автором постоянно осуществляется рефлексия над творчеством. «Авторский код в наибольшей полноте содержится в метаязыке поэтического текста и выявляется в процессе анализа рефлексии, то есть самоинтерпретации, которая осуществляется поэтом на протяжении всего творчества, причем не всегда осознанно» [7, с. 304].

В метапоэтике выделяют:

1. общую метапоэтику (поэтика по данным метапоэтического текста) — поэтику самоинтерпретации, объектом ее является словесное творчество, в центре — метапоэтика поэзии, которая взаимодействует с метапоэтиками прозы, драматургии и др.

2. частные метапоэтики (метапоэтика Пушкина, метапоэтика Лермонтова, метапоэтика Блока и др.).

Метапоэтика Фридриха Дюрренматта сформировалась в определенной системе идей. Можно отметить в его ранних произведениях некое «мрачное отчаяние», так как он начал писать в годы Второй

мировой войны, его первые книги вышли в конце сороковых годов [1, с. 252]. Уже в этих произведениях мир Дюрренматта полон, как и в дальнейшем, фантастических абсурдностей. По улицам движутся качающиеся автобусы, похожие на чудовища, тяжесть предметов кажется такой непомерной, что сравнивается со стонущим земным шаром [5, с. 38].

Изначально, Швейцария неспроста явилась первой в Европе страной многих литературных достижений, снискавших швейцарской литературе уважение и признательность во всем мире. Расцвет драматургии в послевоенной Швейцарии не случаен. Дело в том, что Женева, Цюрих, Базель, Берн и другие швейцарские города и кантоны, в течение двенадцати тревожно-тягостных лет существования «тысячелетнего рейха» были перепутьем эмигрантских дорог, средоточием культурных и, в частности, театральных сил, искавших убежища от фашизма. Здесь произошло невольное столкновение течений, стилистических и идейных поисков и новаций [1, с. 252].

Следует также отметить, что конец Второй мировой войны не был новым началом для немецкой литературы в Швейцарии. Большинство писателей работало непрерывно. Литературная сцена изменилась благодаря произведениям писателя-романиста Макса Фриша и, прежде всего, благодаря Фридриху Дюрренматту. Он изображал ужас того времени и, как пессимист, сам переживал это время [10, с. 38, 40, 45].

Дюрренматт создавал, прежде всего, пародии, и, как сам говорил, «несомненно, тот, кто видит бессмыслицу, безнадежность этого мира, может отчаяться, но это отчаяние не является следствием этого мира, а лишь ответом, который дается этому миру. А ответом была бы надежда, решение понять мир, в котором мы часто живем, как Гулливер среди великанов» [9]. Человек рассматривался в его произведениях как жалкая песчинка в мире бездушных, самодовлеющих абстракций, грозящих ему неминуемой и мучительной смертью, и задавлен сложной конструкцией неестественных отношений [4, с. 8].

По словам самого Дюрренматта, «расписание нашего столетия, которое танцует последний танец белой расы, не знает ни виновных, ни ответственных. Никто не причем и никто ничего не хотел. Мы коллективно виноваты, коллективно вовлечены в грехи своих отцов и предков. Мы лишь дети своих предков. Это наша беда, а не наша вина. Вину можно расценить только как личный результат, как религиозное деяние. Нам остается только комедия. Наш мир точно так же привел к гротеску, как он привел к атомной бомбе» [3].

Раннее творчество Дюрренматта родилось из отчаяния и против войны, которая разрушила мир писателя, где господствовали религия, патриотизм, политика и принципы. Автор не был участником Войны, но видел собственными глазами зло, которое причиняли нацисты [8]. Несмотря на то, что Швейцария, по сравнению с другими странами, не перенесла губительных последствий Второй мировой войны, ее положение было сложным. Ее окружали фашистские страны, и она нуждалась в угле и зерне. Таким образом, нейтральность Швейцарии и сыграла с ней злую шутку.

По словам самого Фридриха Дюрренматта, «нейтральность Швейцарии это политический ход, и именно это меня всегда интересовало. Ее нейтральность это не моральная, а циничная позиция» [2].

Как писал Дюрренматт о политике и Швейцарии, «вся структура Швейцарии есть нечто, что является фасадом, а за ним сила, которая прячется, которая делает довольное лицо. Это очень тревожная Швейцария, которую я вижу. С политической точки зрения, это Швейцария, в которую нужно верить, но в действительности она является чем-то совершенно другим. А мои истории базируются на том, что я добираюсь до истины» [там же].

Можно также отметить, что после 1945 года в литературе начался процесс критического самосознания и поиск собственной идентичности. Писатели полемизировали со швейцарским патриотизмом. Это было протестом против того мнения, что Швейцария является образцовой страной. Некоторые промышленные и военные круги были связаны с национал-социалистами [10, с. 79]. По мнению Дюрренматта, «...нынешнее государство стало неуправляемым, анонимным, бюрократичным, и это не только в Москве или Вашингтоне, но даже и в Берне» [10, с. 142].

Если обратиться к первым прозаическим произведениям Дюрренматта, можно отметить, как автор подчеркивает двойственность положения своего героя: он может стать и палачом, и жертвой или — такой поворот еще более вероятен — он палач, страж, охранник и жертва одновременно. Таким образом, ведущими темами творчества писателя в его раннем творчестве являются:

- взаимоотношения судьбы и обвиняемого;
 - жертва и палач;
 - справедливость и насилие;
 - различные бунты и попытки анатомирования зла
- и т. д. [5, с. 25].

По мнению швейцарского литературного критика Беда Аллеманна, «можно сказать без преувеличения, что нет ни одного произведения у Дюрренматта, где бы палач не играл ключевой роли в произведении» [10, с. 142]. Но иногда уже в названии самого произведения можно встретить понятие «палач», как, например, в названии криминального романа «Судья и его палач» [там же].

Человек заблудился не только в запутанных ходах Ф. Дюрренматта — он узник времени и узник собственного сознания. Ранние рассказы Дюрренматта отличает зыбкость границ между реальностью и внутренним состоянием героя: мир предстает как картина запутанного и мучительного сознания человека.

В своих произведениях автор представлял общество как анонимную систему управления, в котором не представлялось возможным принятие каких-либо личных решений, в котором также не существовало какой-либо личной вины. Люди в событиях являются взаимозаменяемыми. Не люди плохие, плохая сама система, которая поддерживает коррупцию и способствует лживости [1, с. 292].

Дюрренматт пользовался приемами, противоположенными традиционной реалистической драме. Он не отображал действительность в жизнеподобных формах, а перевоссоздавал ее в условных «моделях современного мира». Крайней наивностью было бы принимать действительность в пьесах Дюрренматта за добросовестное драматургическое отражение житейской повседневности. Даже там, где автором как будто бы точно воспроизведены обстоятельства данного места (например, провинциальный город Гюллен в «Визите старой дамы»), эта локальная точность тут же размывается общим смыслом.

По мнению критиков, город Гюллен, описываемый автором в его произведении «Визит старой дамы», является маленьким городком в Швейцарии, хотя может находиться и абсолютно в другом месте. Относительно названия города можно отметить тот факт, что название происходит из швейцарско-немецкого и означает «навоз», чем и символизирует драматическое состояние [8]. Gülle (навоз) = ценнейшее органическое удобрение, символизирует экономический упадок общества, запущенность города, фальшивость жителей Гюллена и экономический подъем посредством денежных взносов.

Драматург придавал большое значение также и месту действия. Первый взгляд на сцену определял для зрителя атмосферу спектакля, а, следовательно, в общих чертах и его содержание. Дюрренматт писал, «произведение создается вместе со зрителями. Раньше

я присутствовал на всех пробах, всегда принимал участие в драматическом театре Цюриха, часто сам вел постановку. А потом каждый раз шок во время генеральной пробы. Внезапно приходят зрители. Как будто в спальном комнате внезапно появляются чужие люди. После генеральной репетиции работа в театре для меня заканчивается. Премьера уже не считается, она состоится перед публикой» [3].

Дюрренматт творит, сохраняя неизменную дистанцию к материалу. Своей задачей он считает изобразить пестрый, красочный, противоречивый, не поддающийся систематизации мир, мир, который он, как художник, разумеется, интерпретирует в своем творчестве [1, с. 252].

Близкие Дюрренматту герои часто оказываются в двусмысленной ситуации. Серьезные решения, которые они принимают, оказываются бессмысленными в связи с непредвиденным оборотом событий. Сам Дюрренматт говорит о том, что «каждое произведение, которое создается, можно прочесть двояко. Каждое слово, даже в Библии, можно прочесть двояко» [3].

Дюрренматт в конечном итоге как будто бы не слишком уверен в значении душевной стойкости своих персонажей и их благородных порывов, в значении «свободного выбора». Жизнь, какой ее видит драматург, чревата осложнениями. Это настороженный скептицизм по отношению к способности людей управлять действительностью весьма характерен для дюрренматтовской концепции современной пьесы.

Дюрренматт творит, смешивая, сдвигая, перетасовывая характерные черты современного мира. Из этого материала он лепит иную реальность, существующую по своим законам, смешную, гротескную, страшную, но всегда узнаваемую. Смысл произведения выражает не позиция какого-нибудь близкого автору героя (как было у Камю или у Сартра), не истина, к которой исподволь вел своих зрителей Брехт, а вся созданная драматургом картина. «Говорит» заложенное в пьесе и предложенное зрителям сопоставление двух миров — выдуманного и реального. В их сходствах и их различиях — горечь, отчаяние, надежды автора. Этот мир драматург считает возможным изобразить только в форме комедии. «Нам остается только комедия... Трагедия», резюмирует он как результат поиска того, что еще возможно в театре, «предполагает вину, нужду, меру, ответственность» [10, с. 142].

В методе своей работы Дюрренматт видит известную параллель с методологией точных наук. «Математики и физики», писал он, «все чаще выдвигают сегодня рабочие гипотезы, которые затем

отпадают или подтверждаются экспериментально. Подобно математикам и физикам, я создаю себе модели возможных человеческих взаимоотношений» [там же].

Дюрренматт-художник отнюдь не отличается недоверием к конкретной реальности. В статьях он постоянно говорит о своем пристрастии к «красочному театру». Постановки его пьес неизменно требуют зрелищности. Однако в чем-то главном современная жизнь кажется ему сомнительной: она теряет осязательно-конкретный облик, становится неуловимым фантомом.

Дюрренматт экспериментирует, но не столько с публикой, сколько с актерами, с выдуманными им фигурами на сцене. «Сцена», говорит он, «представляет для меня не поле теорий, мировоззрения и высказываний, а инструмент, возможности которого я пытаюсь узнать, играя ей» [там же].

Подводя итоги исследования, еще раз подчеркнем, что изменения в послевоенной литературе Швейцарии произошли благодаря произведениям Макса Фриша и, прежде всего, благодаря Фридриху Дюрренматту. В данной статье были выявлены особенности метапоэтики в произведениях Фридриха Дюрренматта. На первые произведения автора повлияла Вторая мировая война (в его произведениях присутствует некое «мрачное отчаяние»). В ранних рассказах Дюрренматта трудно провести границу между реальностью и внутренним состоянием героя: мир предстает как картина запутанного и мучительного сознания человека. В целом, ведущими темами в произведениях Фридриха Дюрренматта являлись взаимоотношения судьи и обвиняемого, жертва и палач, справедливость и насилие, различные бунты и попытки анатомирования зла. На основе изученной нами информации, можно назвать ключевой особенностью произведений Дюрренматта то, что из них очень сложно считать намерение, поучение и мораль.

Список литературы:

1. Архипов Ю. 14 тезисов к Фридриху Дюрренматту Текст. / Ю. Архипов // Дюрренматт Ф. Комедии / Ф. Дюрренматт. М.: Искусство, 1969. — 512 с.
2. Давиденко Г.И. История зарубежной литературы XX века // Проблема цены жизни отдельного человека, искупления долгов прошлого в драме «Визит старой дамы». [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://uchebnikionline.ru/literatura/istoriya_zarubizhnoyi_literaturi_xx_stolittya_-_davidenko_gy/istoriya_zarubizhnoyi_literaturi_xx_stolittya_-_davidenko_gy.htm (дата обращения 18.03.2013 г.).

3. Дюрренматт Фридрих. Жизнь и произведения. Высказывания Фридриха Дюрренматта (видео). [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://web.mit.edu/21f.403/www/film.html> (дата обращения 18.03.2013, 15.04.2013, 17.06.2013 г.).
4. Павлова Н.С. Типология немецкого романа. 1900—1945 Текст. / Н.С. Павлова. М.: Наука, 1982. — 279 с.
5. Павлова Н.С. Фридрих Дюрренматт Текст. / Н.С. Павлова. М.: Высшая школа, 1967. — 75 с.
6. Штайн К.Э. Метапоэтика: «размытая» парадигма // Штайн К.Э., Петренко Д.И. Русская метапоэтика: Учебный словарь. Ставрополь, 2006(б) — с. 17—36.
7. Штайн К.Э., Петренко Д.И. Русская метапоэтика: Учебный словарь. Ставрополь: Издательство Ставропольского государственного университета, 2006. — 604 с.
8. Hönig K. Der Besuch der alten Dame (Motive, Symbole, Sprache), 2009. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.klausschenck.de/ks/downloads/h42-kvbesuchmotivekarsten.pdf> (дата обращения 15.03.2013 г.).
9. Käser R. Friedrich Dürrenmatt. Auf der Suche nach dem verlorenen Publikum // Vortrag zur Ausstellung "Hanny Fries. Dürrenmatt am Schauspielhaus Zürich. 2007. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.rudolfkaeser.ch/080102%20Vortrag%20Zürich.pdf> (дата обращения 22.05.2013 г.).
10. Mai M. Geschichte der deutschen Literatur. Weinheim: Beltz, 2004. — 188 S.

ГЕОРГИАНСКИЙ РЕАЛИЗМ РУПЕРТА БРУКА

Чернокова Евгения Семеновна

канд. филол. наук, доцент

Харьковского национального экономического университета,

г. Харьков

E-mail: yeschernokova@gmail.com

RUPERT BROOKE'S GEORGIAN REALISM

Yevheniya Chernokova

*candidate of Philology, associate professor
of Kharkiv National University of Economics,
Kharkiv*

АННОТАЦИЯ

Поэзия георгианцев как историко-литературное явление требует нового осмысления в перспективе тенденций развития английской поэзии XX века. На примере поэзии Руперта Брука, наиболее яркого его представителя, выделяются основные особенности георгианского реализма: прямая репрезентация вместо обобщения; изображение вместо «поучения»; единичное вместо универсального. Подчеркивается постоянное пребывание в рамках национальной традиции как имплицитная полемика с космополитизмом модернистов.

ABSTRACT

Georgian poetry as a phenomenon of literary history needs to be newly comprehended in front of the viewing tendencies of the twentieth century English poetry. Rupert Brooke, its brightest representative taken as a model, the main peculiarities of Georgian realism are outlined: direct representation instead of generalization; depiction instead of instruction; singular instead of universal. A constant keeping within the bounds of national tradition as implicit polemics with the Modernists' cosmopolitanism is emphasized.

Ключевые слова: Руперт Брук; «Чай в столовой»; Эдвард Томас; георгианцы; прерафаэлиты; реализм; модернизм.

Keywords: Rupert Brooke; "Dining Room Tea"; Edward Thomas; the Georgians; the Pre-Raphaelites; realism; modernism.

Георгианство как историко-литературный феномен давно должно было стать предметом внимания украинских и российских ученых. Открывая XX столетие во времени, поэзия георгианцев столкнулась не только с эстетическими вызовами, которые сама для себя очертила, но и с зарождением и развитием модернизма, в полемике с которым ей выпала судьба развиваться. «Неравной» эту борьбу сделала еще и более поздняя модернистская критика двадцатого столетия, которая отказала георгианцам в способности «распознать» и адекватно выразить новую реальность. С временного и историко-литературного расстояния можно оценить, насколько сложной оказалась их задача — не разорвать, а сохранить, продолжить и трансформировать чисто английскую традицию сосредоточенности на национальных приоритетах в семантике и поэтике, чтобы, вместе с тем, попробовать дать новый импульс их развитию. Поэтому и нельзя однозначно говорить об их «эскейпизме» или «несмелости», когда речь идет об амбициозном стремлении георгианцев всегда оставаться в орбите традиции английской лирики, переосмысливая ее высокие образцы.

«Нет идей вне вещей» (*"No ideas but in things"*), — любил повторять Вильям Карлос Вильямс. Вся деятельность георгианцев могла бы взять это в качестве девиза. Вопреки тому, что они так и не стали единой «школой» или «направлением», не оставили системных художественных манифестов, главные принципы, сформулированные Эдвардом Маршем и Рупертом Бруком, какими бы общими они ни казались, нашли свое отображение в поэзии георгианцев «первой волны» — Л. Аберкромби, Г. Боттомли, В. Дейвиса, У. де ла Мэра, У. Гибсона, « окопных поэтов». Они особенно важны для лирики, ведь делают акцент на необходимости презентации явления или предмета, а не на обобщении, абстракции («георгианский реализм»); отрицают идею, миссию или любую другую установку в пользу уникальной возможности передать опыт, который подвластен только воображению, художественной интуиции поэта; настаивают на полной независимости художника.

Фигура Руперта Брука (Rupert Chawner Brooke, 1887—1915) была настолько яркой, что это часто «ослепляло» исследователей, не спешившие глубоко анализировать его тексты, чтобы рассмотреть в его судьбе и стихах не исключительность, а органичность, не только «победную» харизму, но и поражение судьбы молодого красивого человека (В.Б. Йейтс назвал его самым красивым юношей в Англии), которому довелось жить во времена уродливости глобальной войны. Но, если бы даже такого человека не было, его надо было бы выдумать. И Брук превращается в культовую фигуру, олицетво-

рение молодого поэта, героя своего времени в прощальном слове Уинстона Черчилля в лондонской «Таймс». Высказав уверенность, что те мысли, которые выразил Брук в своих «несравненных» военных сонетах, разделяют тысячи молодых людей, которые идут на войну, Черчилль отмечает: «Радостный, бесстрашный, многосторонний, глубоко просвещенный, с классической симметрией тела и ума, он был таким, какими хотелось бы видеть самых благородных сынов Англии во времена, когда только самые драгоценные жертвы принимаются, а самые драгоценные — те, что свободнее всего предлагаются» [5, с. 1827]. Ранняя смерть (не на поле боя, но «в строю»), наверное, «помогла» Бруку сохранить ту «классическую симметрию», а иначе, кто знает, не пересмотрел ли бы и он, как Оуэн, свои взгляды периода «Сонетов» и не «воспел» бы реальность войны. Для современников и соотечественников Брука «его смерть требовала соответствующей жизни: «юный Аполлон, беззаботный, со своими друзьями под яблоней в Грантчестере» (*“his death needed a life to match: the young Apollo, carefree with his friends under the apple boughs*) [4, с. 212].

Это был образцовый представитель «золотой молодежи» того времени: образование сначала в Rugby School, а потом в King’s College Кембриджа; близость к группе блумсберийцев; широкий круг приверженцев и узкий круг друзей, которых Вирджиния Вулф назвала «новыми язычниками» (“Neo-Pagans”); путешествия по Европе, США, Канаде; несколько месяцев беззаботной жизни на Таити и, конечно же, сочинение стихов. Поэтому и сравнивают Брука во многих работах с Байроном, и цитируют известный поэтический шарж Френсис Корнфорд: *“A young Apollo, golden haired,/ Stands dreaming on the verge of strife,/ Magnificently unprepared,/ For the long littleness of life.”* (Юный Аполлон золотоволосый,/ Стоит, замечтавшийся, на грани борьбы,/ Великолепно не готовый/ К долгой мелочности жизни./) [6, с. 65].

Однако лирика Брука везде демонстрирует свою тотальную зависимость от этих самых «мелочей» обычной жизни, того, что видит и слышит лирический герой, чувственно воспринимающий каждую грань окружающей его действительности. Вот как молодой Набоков описывает в «Гранях» (1922) свое впечатление от одного из наиболее «георгианских» стихотворений Брука («Грантчестер»): «С глубокой нежностью поэт воспевает сказочный свой городок, где живут люди чистые и телом и душой, такие мудрые, такие утонченные, что стреляются они, как только подступает тусклая старость...» [1]. Покажем это на примере стихотворения «Чай в столовой» (“Dining-

Room Tea”, 1910). Оно открывается описанием вечерней встречи друзей: “*When you were there, and you, and you, / Happiness crowned the night; I too, / Laughing and looking, one of all, / I watched the quivering lamplight fall / On plate and flowers and pouring tea / And cup and cloth; and they and we / Flung all the dancing moments by / With jest and glitter.*” (Когда вы были там, и вы, и вы, / Счастье венчало ночь; я тоже, / Смеясь и наблюдая, один из всех, / Я следил, как падал мерцающий свет лампы / На тарелку и цветы, и чай, который наливали, / И чашку, и скатерть; и они и мы / Принималась танцевать / С шутками и блеском) [2, с. 110—112] (здесь и далее подстрочник наш — Е.Ч.). Сразу же видно, что лирическому герою в равной мере дороги не только лица друзей, но и атмосфера, и место, и самые мелкие детали, которые создают и обеспечивают эту общенациональную и вместе с тем, как показывает Брук, такую, что дорога каждому, почти интимную, традицию чаепития, изменчивую и вместе с тем постоянную, «ментальную» и вечную. Таков же и характер стиха: легкий шаг четырехстопного ямба, парная рифма, почти везде точная. Центральной частью, по замыслу поэта, должна была стать вневременная «визия» этого как застывшего, бессмертного (“*Freed from the mask of transiency, / Triumphant in eternity, / Immove, Immortal.*”) момента истины, «священного и странного» по своей природе. Очень образно это выразил Уолтер де ла Мэр в своей лекции «Руперт Брук и интеллектуальное воображение»: «Что такое «Чай в гостиной», как не восхитительная клетка для мгновения, когда время и мир в экстазе замирают?» [3, с. 17—18].

Но этот момент остановленного времени не приносит читателю ничего нового: детали пространства те же самые, только остановленные во времени, застывшие (“*I saw the marble cup; the tea, / Hung on the air, an amber stream...*”), люди-тела, лишённые жизни, ведь их не оживляет ни подвижный свет, ни общение. Этот застывший «экстаз» обретает значение именно благодаря подробностям, ведь вечность — это и есть для Брука повторяемость рутинного, что в результате делает будничное сублимацией величественного и неизменного. В поэтике это достигается контрастирующим с деталью изменением характера поэтического языка. К приведенным выше эпитетам можно добавить еще “*I saw the immortal moment lie*”; *magnificence; august, immortal, white* и прочие. И тогда значит, что «изумительное» (*magnificent*) для георгианца Брука — это просто рассмотренное сквозь лупу (*magnifying glass*) будничное, но согретое индивидуальной лирической эмоцией и «освященное» принадлежностью к вечной традиции.

Третья и последняя часть стихотворения демонстрирует возвращение лирического героя к реальному времени. Никто не ощутил, что он был за «миллионы миль» от этого места и вернулся через «миллионы лет». Изменение не состоялось, только картина снова стала подвижной в тех же самых параметрах-деталях: *“Light glinted on the eyes I loved./ The cup was filled. The bodies moved. The drifting petal came to ground./ The laughter chimed its perfect ground.”* (Свет вспыхнул в глазах, которые я любил./ Чашка наполнена. Тела двигались. Лепесток медленно упал на землю./ Смех гармонично отзвенел.). Лирический герой Брука в отличие от лирического героя «Портрета дамы» Элиота не задается вопросом, уместны ли шутки или смех в этом сложном и трагическом мире, ведь у него нет конфликта с окружающим: он сам, его образ жизни, его друзья и есть этот мир. Поэтому симметричным ответом на выразительно романтический образ начала стиха (*“Happiness crowned the night”*) становится такой же по характеру образ его финала (*“I sang in heart”*). Однако у Брука здесь нет намерения создать семантическое и эмоциональное напряжение между романтическим и современным ощущением действительности, которое ищет, например, Фицджералд, выбирая в качестве названия трагического романа из современной жизни строчку из оды романтика Китса. «Нежная ночь» Брука именно такая и есть, и в поэтике залогом этой семантической «нежности» становится опора только на знакомое и обычное, снова и снова повторяемое, как мантра, абсолютизированное в калке-повторе начала и конца стиха: *“I sang at heart, and talked, and eat, / And lived from laugh to laugh, I too, / When you were there, and you, and you.”* (Я пел в душе, и разговаривал, и ел, / И жил от смеха до смеха, я тоже, / Когда там были вы, и вы, и вы).

В этом финале, как и в большинстве своих стихов, Брук не боится открыто «показать пальцем» на каждый объект и таким образом подчеркнуть личностный характер, собственную причастность ко всему, что изображается. В уже упоминавшейся выше лекции Уолтер де ла Мэр пишет, что, прежде всего, стихотворения Руперта Брука пронизаны магией его личности: «Когда мы их читаем, они, кажется, вовлекают нас в счастливую, мгновенную связь с ним <...> Они делятся его секретами с миром — так, будто мальчик выворачивает содержимое своих удивительных карманов прежде чем пойти спать» [3, с. 30].

Эта «персональность» «георгианского реалиста» Брука парадоксальная. Ведь лирический герой Брука не поучает и не провозглашает. Он только изображает. Но отдельные образы окружающего настолько плотно укрывают лирическое пространство каждого его стихотво-

рения, что не оставляют читателю ни места для воображения, ни шанса для поисков собственного лирического откровения или открытия. Это и задерживает читателя на «поверхности», делая Брука, по точному выражению Дж.У. Бича, «поверхностью Китса» или любого из больших романтиков. И этот финал, и финалы «Грантчестера» и «Удивительно влюбленного» (*"Praise you, "All these were lovely", say, "He loved"* [RB, с. 32]) — больше чем особенность поэтики Брука. Они ограничивают семантику, просто подытоживая (даже если это ирония) сугубо индивидуальный эмоциональный опыт лирического героя. Это особенно примечательно, если сравнить их со сложной и амбивалентной семантикой последних строк стихотворений Эдварда Томаса, «открывающего» финальный стих для дальнейшего погружения в сложный и непредсказуемый мир, который был, есть и останется загадкой, и над ней должны задуматься и автор, и читатель.

Как и много современных ему художников, Брук был знатоком и почитателем творчества прерафаэлитов, испытыв на себе их влияние. Но скрупулезная детализация «первых планов» их картин и стихов была важным, но все-таки вспомогательным средством для выделения главной идеи или образа. Ясно, что каждая травинка или цветок первого плана тщательно «перечислены», то есть выписаны, чтобы Офелия Д.Э. Милле могла сказать своим самоубийством об ужасе отказа от молодости, красоты, естественного состояния вещей, отказа от жизни в пользу смерти. Поэтому сама фигура мертвой девушки затмевает большое количество мелких природных деталей. Поэтому, когда смотришь на картину Милле, нет веры словам Гертруды, что это была случайная смерть.

В стихах георгианца Руперта Брука составные этого большого каталога-перечня — и не детали совсем, не художественный прием, ведь они и есть тем главным посылом и конечным результатом осмысления окружающей действительности, тем, ради чего эти стихи написаны. Георгианский реализм поэзии Брука, вопреки кажущейся схожести в объекте изображения, контрастирует со сложной и амбивалентной семантикой и поэтикой лирического высказывания Эдварда Томаса, где лишь небольшая часть «сказана», и это заставляет читателя разделить бремя «ответственности» с автором, снова и снова поворачиваясь к видимому, чтобы понять сокровенное. «Идеальный отсвет» чашки Брука в *"The Great Lover"* превращается в кучку бесформенных фарфоровых черепков в *"A Tale"* Эдварда Томаса, и это более чем выразительное изменение в парадигме английской лирической поэзии начала XX столетия.

Лирика Руперта Брука, «идеального поэта» своего времени, наиболее полно демонстрирует воплощение того, что георгианцы считали реализмом. Вместе с тем именно в его стихах можно увидеть, что «георгианский реализм» во многом был продолжением реализма художественных предшественников, одновременно с ним полемизируя: реализм как провокация, натуралистический «шок» в «Пересекая канал» и «Вагнере», который найдет продолжение в лирике «окопных поэтов»; воинская доблесть, которая предстает в его сонетах как проявление любви к малой родине, а не величественной империи; подробнейшая репрезентация английской действительности в «Грантчестере», «Удивительно влюбленном», «Чаше в столовой», абсолютно лишенная дидактической окраски. Все это — новые грани реалистического мироощущения, закрепленные еще и в поэтике: «плотность действительного» через полилог деталей «обычной жизни», разговорная интонация вместо пафоса, синтаксис простого перечня, в котором, кажется, совсем нет семантического «фокуса». Но он есть — это максимальное слияние «персоны» и мира, в лучших стихах Брука не противоречивое, гармоничное, почти абсолютное, и в этом смысле такое, что его можно назвать квинтэссенцией георгианского реализма.

Список литературы:

1. Набоков В. Руперт Брук// Грани.1922. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://www.e-reading-lib.org/bookreader.php/40683/Nabokov-Rupert_Bruk.html. (дата обращения: 20.07.2012).
2. Brooke R. *The Poetical Works*. Lnd.: Faber and Faber, 1974. — 216 p.
3. De la Mare W. *Rupert Brooke and the Intellectual Imagination*. Lnd., 1920. — 42 p.
4. Delany P. *The Neo-Pagans: Rupert Brooke and the Ordeal of Youth*. N.Y.: The Free Press; Toronto: Collier Macmillan, 1987. — 270 p.
5. *The Norton Anthology of Modern Poetry*/ Ed. By R. Ellman and R. O'Clair. 2nd ed. Lnd.: W.W. Norton & Co, 1988. — 1865 p.
6. Parker R. *The Georgian Poets*. Plymouth: Northcote House Publishers Ltd., 1999. — 92 p.

ДЛЯ ЗАМЕТОК

Научное издание

**«В МИРЕ НАУКИ И ИСКУССТВА:
ВОПРОСЫ ФИЛОЛОГИИ,
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
И КУЛЬТУРОЛОГИИ»**

Сборник статей по материалам
XXVII международной научно-практической конференции

№ 8 (27)

Сентябрь 2013 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 09.09.13. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 6,25. 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