



МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ ЗАОЧНОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

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

Новосибирск, 2013 г.

УДК 008+7.0+8
ББК 71+80+85
Ф54

Ф54 «Филология, искусствоведение и культурология: тенденции развития»: материалы международной заочной научно-практической конференции. (15 апреля 2013 г.) — Новосибирск: Изд. «СибАК», 2013. — 228 с.

ISBN 978-5-4379-0267-7

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

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

Рецензенты:

- канд. филол. наук, Бердникова Анна Геннадьевна;
- канд. филол. наук, Мышьякова Наталья Михайловна;
- канд. филол. наук, Павловец Татьяна Владимировна;

ISBN 978-5-4379-0267-7

ББК 71+80+85

© НП «СибАК», 2013 г.

Оглавление

Секция 1. Культурология	8
1.1. Теория и история культуры	8
КОНЦЕРТЫ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ В КОНТЕКСТЕ «РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ» В КУЛЬТУРЕ КИЕВА РУБЕЖА XIX—XX ВЕКОВ Харченко Елена Ивановна	8
Секция 2. Языкознание	18
2.1. Германские языки	18
КОНВЕРСАЦИОННЫЙ АНАЛИЗ РЕЧЕВЫХ АКТОВ ПОЛОЖИТЕЛЬНОЙ ОЦЕНКИ (НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛОЯЗЫЧНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСА) Бигунова Наталья Александровна	18
ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КОМПЛЕКСНЫХ АНАФОР И ЦИТАТ В ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ Данилова Елена Романовна	30
СТИЛИСТИЧЕСКОЕ ЧЛЕНЕНИЕ ЛЕКСИКИ АНГЛОЯЗЫЧНЫХ РИФМОВАННЫХ ИНФАНТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ Кузьменко Анастасия Алексеевна	38
ДИСКУССИОННЫЙ ХАРАКТЕР УПОТРЕБЛЕНИЯ ТЕРМИНА «ИМЕННОЕ СЛОВСОЧЕТАНИЕ» Лесинская Оксана Михайловна	44
ВЛИЯНИЕ ЧАСТЕРЕЧНОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ ЛЕКСИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ НА ВЫБОР ПРОСОДИЧЕСКИХ СРЕДСТВ ЭКСПРЕССИВНОСТИ В АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ Карневская Елена Борисовна Рускевич Людмила Вячеславовна	49
АНАЛИЗ ПОЛИФУНКЦИОНАЛЬНОСТИ, ПОЛИВАЛЕНТНОСТИ И ПОЛИСЕМАНТИЧНОСТИ СРЕДНЕНИЖНЕНЕМЕЦКИХ ПРЕДЛОГОВ НА ПРИМЕРЕ ЯЗЫКА СРЕДНЕВЕКОВОГО ЖИВОТНОГО ЭПОСА «РЕЙНКЕ ЛИС» (1539 Г.) Цапаева Сабина Юрьевна	58

2.2. Теория языка	64
НЕСКОЛЬКО ЛИНГВО-СТИЛИСТИЧЕСКИХ ВОПРОСОВ МЕМУАРИСТИКИ Галстян Ашот Владимирович	64
2.3. Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание	70
СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ АРХИТЕКТУРНЫХ ТЕРМИНОВ Адиева Эльвира Вакиловна	70
ПОЛНЫЕ И ЧАСТИЧНЫЕ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ ЭКВИВАЛЕНТЫ С КОМПОНЕНТОМ-ЗООНИМОМ (НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛИЙСКОГО И РУССКОГО ЯЗЫКОВ) Тишкина Диана Алексеевна	74
2.4. Языки народов зарубежных стран Европы, Азии, Африки, аборигенов Америки и Австралии	80
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ ЯВЛЕНИЯ ПАРАЛЛЕЛИЗМА В БИБЛЕЙСКИХ ТЕКСТАХ Костанда Ирина Александровна	80
Секция 3. Искусствоведение	85
3.1. Театральное искусство	85
АНАЛИЗ ПРОЯВЛЕНИЯ ТЕНДЕНЦИЙ ПОСТМОДЕРНИЗМА В СОВРЕМЕННЫХ СПЕКТАКЛЯХ ТЕАТРА АНИМАЦИИ Голуб Алёна Владимировна	85
3.2. Кино-, теле- и другие экранные искусства	90
РАЗВИТИЕ ЦИФРОВОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ В КАЗАХСТАНЕ Николаева Олеся Игорьевна Турсын Кудайберген Жумаханулы	90

3.3. Музыкальное искусство	96
Е. СТАНКОВИЧ И К. ПЕНДЕРЕЦКИЙ. ТВОРЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ В АСПЕКТЕ ДИАЛОГА МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР	96
Крамаренко Ольга Борисовна	
ОТРАЖЕНИЕ ОБРАЗОВ «БОЖЕСТВЕННОЙ КОМЕДИИ» ДАНТЕ В РАЗЛИЧНЫХ ВИДАХ ИСКУССТВ	105
Ли Фанюань	
РАЗДУМЬЯ О ПЕРВОМ ФОРТЕПИАННОМ КОНЦЕРТЕ СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА	114
Ню Нин	
АРТИКУЛЯЦИОНО-ДИНАМИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ О. МЕССИАНА (НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛОВ «ЧЕТЫРЕ РИТМИЧЕСКИХ ЭТЮДА» И «КАТАЛОГ ПТИЦ»)	121
Овчарова Татьяна Владимировна	
ПРЕЛЮДИЯ КАК ПОНЯТИЕ И ЯВЛЕНИЕ	129
Черниенко Ольга Анатольевна	
3.4. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура	140
ПРИНЦИПЫ ОБУЧЕНИЯ ФОРМАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ В СИСТЕМЕ ДЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ	140
Прокусова Наталья Николаевна	
Гафар Татьяна Викторовна	
КРУЖЕВНОЙ МЕТАЛЛ И АЖУРНЫЕ КОМПОЗИЦИИ В РУССКОМ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ КАК КОМПОЗИЦИОННО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКОЕ ЕДИНСТВО	145
Севрюкова Надежда Владимировна	
3.5. Хореографическое искусство	151
СОХРАНЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ОСЕТИНСКОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ОТ ИСТОКОВ ДО НАСТОЯЩЕГО ВРЕМЕНИ	151
Полянская Елена Александровна	

3.6. Техническая эстетика и дизайн	158
КОНЪЮНКТУРА СФЕРЫ МОДЫ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО КОСТЮМА В КОНТЕКСТЕ ЭТНИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ	158
Буланина Ирина Александровна	
3.7. Теория и история искусства	162
ИЗ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ РЕЗЬБЫ ПО ДЕРЕВУ В ХОРЕЗМЕ: ВЧЕРА И СЕГОДНЯ	162
Атамуратова Дилафруз Рашидовна	
Абдуллаев Тимур Пулатович	
НЕКОТОРЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ЭКОДИЗАЙНА	166
Звенигородская Юлия Викторовна	
«МЕДЕЯ» В АСПЕКТЕ ВИЗУАЛЬНОСТИ: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И РЕИНТЕРПРЕТАЦИЯ	170
Волкова Полина Станиславовна	
Невская Полина Вячеславовна	
ПЛЕНЭРЫ И ИХ РОЛЬ В СОВРЕМЕННОЙ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ ХАРЬКОВА	183
Чурсин Александр Викторович	
Секция 4. Литературоведение	190
4.1. Фольклористика	190
ЯПОНСКАЯ СКАЗКА «ЗОЛОТОЙ БАКЛАЖАН» КАК ПРИМЕР НОВЕЛЛИЗИРОВАННОГО СКАЗОЧНОГО СЮЖЕТА 707 ЧУДЕСНЫЕ ДЕТИ	190
Хэмлет Татьяна Юрьевна	
4.2. Литература народов стран зарубежья	198
ЛЮБОВЬ КАК ПУТЬ ОБРЕТЕНИЯ САМОИДЕНТИЧНОСТИ ГЕРОЕМ	198
Волковецкая Наталья Владимировна	
ФОРМИРОВАНИЕ ЧЕРТ АНГЛИЙСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА В РОМАНЕ ДЖОНА ФАУЛЗА «ЧЕРВЬ»	205
Зиннатуллина Зульфия Рафисовна	

ИНТИМНЫЙ ПИСАТЕЛЬСКИЙ ЭПИСТОЛЯРИЙ И ПРОБЛЕМА МОРАЛИ (НА МАТЕРИАЛЕ ПИСЕМ УКРАИНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА) Илькив Анна Владимировна	212
ЛЮБОВЬ КАК МЕРА СВОБОДЫ ЧЕЛОВЕКА В РОМАНАХ «ЗВЕРОЛОВЫ» ИВАНА БАГРЯНОГО И «ПУСТЬ ЦВЕТЕТ АСПИДИСТРА» ДЖОРДЖА ОРУЭЛЛА Кобута Светлана Степановна	217
4.3. Теория литературы. Текстология	223
ФИЛОСОФСКАЯ ЛИРИКА ФРАНЦУЗСКОГО СИМВОЛИЗМА Петрык Янина Юрьевна	223

СЕКЦИЯ 1.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

1.1. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

КОНЦЕРТЫ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ В КОНТЕКСТЕ «РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ» В КУЛЬТУРЕ КИЕВА РУБЕЖА XIX—XX ВЕКОВ

Харченко Елена Ивановна

*преподаватель музыкального искусства Университет
им. Б. Гринченка, ИППО, аспирантка НМАУ им. П.И. Чайковского,
г. Киев*

E-mail: gissa@bk.ru

Как известно, Киев конца XIX — начала XX веков был одним из ведущих культурных центров Восточной Европы. Богатая культурная жизнь города была своеобразной и самодостаточной. Конечно же, Киев, находился в сфере значительных влияний со стороны русской культуры, которые, без сомнения, были благотворными. Одним из ярчайших и мало изученных примеров здесь стала практика проведения хоровых концертов духовной музыки, расцвет которой приходится на 1900—1917 годы. Киевские духовные концерты проводились по образцу аналогичных концертов в Москве и Петербурге, связанных с деятельностью представителей Нового направления русской духовной музыки, возглавляемого руководителем Московского Синодального училища духовного пения С. Смоленским и представленного такими выдающимися композиторами, как А. Гречанинов, А. Чесноков, А. Кастальский, С. Рахманинов. Однако, несмотря на связь киевских духовных концертов с московскими и петербургскими, они имели собственный неповторимый художественный облик. Это и обусловило наше обращение к концертам духовной музыки в контексте «религиозно-

философского возрождения» в культуре Киева рубежа XIX—XX веков. В какой мере киевские духовные концерты отражали основные тенденции развития духовной музыки в это время? Как складывались программы киевских концертов? Каким жанрам уделялось особое внимание? Какой была стилевая палитра исполняемых произведений? Каким было соотношение в репертуаре старой, известной и новейшей музыки?

Что стало предпосылкой распространения и расцвета концертов духовной музыки в Киеве в начале XX века? Для того чтобы ответить на этот вопрос, следует выделить те обстоятельства духовной жизни времени, которые могли способствовать успеху этой инициативы вне контекста общероссийского всплеска интереса и внимания к проблемам религии, веры, духовности, православной культуры.

Интеллектуальная и духовная жизнь Киева на рубеже веков была богатой и разнообразной. В частности, М.Л. Ткачук, не отрицая роли и значимости Москвы и Санкт-Петербурга как важнейших центров религиозного и культурного ренессанса, отмечает, что «даже беглый взгляд на духовные процессы, которые происходили в Киеве того времени, на удивительное и разнообразное плетение корней и судеб, из которых соткана живая ткань «серебряного века», не может не заметить роли и значимости киевского «гнезда» ренессансной культуры, которое несомненно заслуживает право стоять в одном ряду с московским и петербургским центрами религиозно-философского возрождения» [14, с. 68].

Известно, что в Киеве к середине XIX века уже была сформирована своя религиозно-философская школа на базе Киевской Духовной Академии и университета св. Владимира (так называемая «киевская религиозно-философская школа», или «киевская школа философского теизма»), основателем которой считается архиепископ Иннокентий (Борисов). Ее представителей (В. Карпова, А. Новицкого, Й. Михневича, П. Авсенева, С. Гогоцкого и самого выдающегося среди них П. Юркевича) объединял глубокий интерес к творчеству выдающихся немецких философов, в первую очередь, Шеллинга, Гегеля, немецких мистиков [11].

М.Л. Ткачук отмечает, что в это время «был создан фундамент для возникновения философского сообщества и легитимации философского знания в не-философски настроенном российском обществе» [14, с. 69]. Именно духовные академии и университеты заботились об издании философских памятников и переводов новейшей европейской литературы, инициировали и развивали философскую периодику и философские общества, что способствовало

всестороннему освоению киевской духовно-академической и университетской традиции и религиозно-философскому возрождению в России в нач. XX века [14, с. 69].

В первом десятилетии XX века в Киеве наблюдаются плодотворное творчество и работа большого количества обществ [14, с. 69]. Это было связано с выходом 4 марта 1906 г. Указа «О временных правилах, об Обществах и Союзах», который регулировал процесс их создания [15]. После Московского (1906) и Петербургского (1907) религиозно-философских обществ 23 января 1908 г. было основано Киевское Религиозно-философское общество (КРФО, 1908—1918), с деятельностью которого связано множество выдающихся имен. Среди них — С.Н. Булгаков, Н. Бердяев, Г.И. Челпанов, В.Д. Попов, В.С. Завитневич, П.П. Кудрявцев, В. Экземплярский и др.

В центре внимания КРФО, как отмечает Н. Филипенко, был вопрос о религиозном возрождении, этой теме были посвящены первые доклады и дискуссии его участников [15]. Обсуждались темы современного состояния Православной Церкви, ее взаимоотношений с государством, необходимости церковных реформ, изменения ее отношения к культуре, роли в религиозном возрождении интеллигенции, философских обществ, возможности создания «новой религии». Важной темой обсуждений КРФО было искусство, которое осмысливалось с христианских позиций [15].

Таким образом, религиозно-философская мысль в Киеве конца XIX — начала XX вв. играла чрезвычайно важную роль в культурной и интеллектуальной жизни города.

Религиозно-философское возрождение в Киеве имело и художественный срез. В целом, искусство Киева развивалось в том же направлении, что и искусство главных культурных центров России и Западной Европы. Так же, как и там, в киевском искусстве на рубеже веков прослеживается повышенная заинтересованность духовной проблематикой, особенно — в области монументальной живописи. В этой сфере следует отметить выдающегося историка искусства и археолога А. Прахова.

С 1884 по 1896 год А. Прахов является руководителем внутреннего оформления нового Владимирского собора в Киеве, который был задуман как памятник, посвященный 900-летию крещения Руси. Значение Владимирского собора для Киева можно сравнить со значением Исаакиевского собора для Санкт-Петербурга или храма Христа Спасителя для Москвы, — все три выдающиеся храмовые строения Российской Империи XIX века стали своеобразными воплощениями религиозного сознания своего времени.

Как известно, ведущая роль в оформлении интерьера Владимирского собора принадлежала, В. Васнецову. Эта почти десятилетняя работа стала центральной в творческой жизни художника. Васнецов пытался показать своих персонажей живыми участниками истории. Для этого художник использовал летописи, жития святых. Готовясь к работе в храме, по совету А. Прахова он знакомится с памятниками раннего христианства в Италии, изучает мозаику и фрески Софийского собора, фрески Кирилловского и Михайловского монастырей в Киеве. Вместе с тем, Васнецов сумел соединить традиционную трактовку изображений со своим собственным видением образов. Его святые реальные, в отличие от схематизированных изображений в византийских храмах. Возможно, именно это позволило В.М. Васнецову проложить так называемый мостик к сердцу простого народа.

Успех росписей был огромен. В Васнецове видели «гениального предвестника нового направления в религиозной живописи» [13].

Второй по объему после Васнецова объем работы выполнил Михаил Нестеров. Вместе с В. Васнецовым художник расписывает иконостасы боковых нефов и создает несколько других композиций. Живя в Киеве, Нестеров и Васнецов любили ходить в Софийский собор, который привлекал их звучанием своего знаменитого хора под руководством И. Калишевского, и особенно наслаждались пением 12-летнего Гриши Черничука: «По праздникам, как и прежде, хожу в Софийский собор и отдыхаю за неделю, слушая несравненный хор Я. Калишевского (самый примечательный голос — дискант у мальчика лет десяти, по словам видевшего его Васнецова, он похож по характеру на «Варфоломея») [10].

В марте 1893 года Нестеров вместе с Васнецовым впервые побывали на концерте духовной музыки, данном хором И. Калишевского, который выступал с подобными концертами регулярно. Причем талант Гриши, по словам Нестерова, помог ему понять неизвестную ему ранее духовную музыку давних мастеров: «Прошлое воскресенье я с В.М. был в концерте Калишевского, который состоял из произведений старых мастеров XVI, XVII и XVIII века, а также и этого столетия: Орландо Лассо, Антонио Лети, Перголези, Керубини и Бортнянский, Турчанинов, Архангельский, Чегопит (киевский композитор нашего столетия). Программа, конечно, для непосвященного человека трудная, но чудное исполнение и в особенности Гриша пояснил многое непонятное [10, с. 89].

Наслаждение духовной хоровой музыкой в великолепном исполнении стало для Нестерова в определенной степени постоянным

удовольствием: «Был сегодня у всенощной, пели дивно «Покаяние». Опять и Гриша в хоре Калишевского» [10, с. 89]. Однако позже он напишет: «На неделе были с В. Васнецовым на концерте Калишевского. Несмотря на общее прекрасное впечатление, пришлось несколько разочароваться; голос Гришин теперь переходит из сопрано в альт, а потому, несмотря на красоту голоса, в настоящее время он утратил главное — свою «проникновенность», гениальность, это очень обидно, но говорят, что это вернётся. Хорошо бы» [10, с. 89].

Как видим, церковное хоровое пение сопровождало художников на протяжении всего периода их работы над фресками Владимирского собора, создавая особую атмосферу глубокого проникновения в духовный мир христианской веры. Изящное художественное восприятие Васнецова позволило ему связать музыкальный облик молитвенных песнопений с художественной натурой его младшего друга, будущего певца русского монашества. Сам же Нестеров дух этих песнопений воспринял как некий образец, к которому он стремился приблизиться в своем творчестве, пропитанном музыкальными ассоциациями.

Действительно, в творчестве М. Нестерова, начиная с киевских лет, одно из центральных в идейном смысле мест занимает образ святого ребенка, который своей чистой душой прозревает истину, становясь образцом для всех. Так, святой ребенок занимает центральное место не только в «Видении отроку Варфоломею» (1889—1890), но также и в картине «Димитрий царевич убиенный» (1899), в которой изображено светлое, с улыбкой на устах усение святого страстотерпца; и на картине «На Руси. Душа народа » (1916), где маленький мальчик возглавляет огромный крестный ход с иконами, созерцая перед собой какое-то только ему видимое видение. Этот же образ воплощен в картине «Святая Русь» (1901—1905). Только теперь это изображенная в смысловом центре картины девочка-поводырь, лицо которой обращено к Христу — оно как будто одно во всей толпе воспринимает Его божественную сущность. При этом Нестеров на всех этих картинах фактически изображает один и тот же тип, впервые найденный им в картине «Видение отроку Варфоломею». Это худенькое, бледное, одухотворенное лицо с большими, расширенными глазами и пронизательным взглядом, который словно бы наблюдает другую мистическую реальность, — образ, который когда-то встретился Нестерову и Васнецову в лице талантливого мальчика из киевского хора. И хотя тип святого ребенка был найден Нестеровым за два года до его знакомства с Гришей Черничуком в Софийском соборе, после этого знакомства этот тип,

вне сомнений, обогатился новыми, дополнительными смысловыми нюансами, получил особую жизненную конкретность.

Таким образом, мы видим, что на рубеже XIX—XX веков в Киеве сложились условия для утонченного художественного восприятия духовной музыки. Пробуждение богословской и религиозно-философской мысли, усиление интереса к вопросам религии, духовности во всех слоях населения, появление религиозно-философского общества и религиозно направленных периодических изданий, проведение лекций, семинаров с одной стороны, и повышение интереса к историческому прошлому, древней культуре, искусству, народной вере — с другой, способствовали стремлению направить творческие усилия в духовную сферу. Это должно было стать основой для успешного проведения таких специфических мероприятий, как концерты духовной музыки.

Связь практики проведения концертов духовной музыки в Киеве с расцветом богослужебного пения в России в целом закономерно вызывает вопрос, в какой мере киевские духовные концерты отражали основные тенденции развития духовной музыки в это время.

Как показывают материалы киевской прессы 1900—1917 годов, и как уже говорилось выше, киевские концерты духовной музыки — явление, которое имело свое собственное художественное измерение, различие и вместе с тем и сходство.

Киевские духовные концерты, безусловно, обладали определенной спецификой по отношению к петербургским или московским.

Прежде всего, если в центре внимания духовных концертов в России была проблема возрождения и композиторского освоения древнерусского пения, то на Украине, музыкальная культура которой в силу исторических факторов намного раньше и глубже усвоила западноевропейскую (прежде всего — польскую и итальянскую) музыкальную стилистику, в программах духовных концертов не было противопоставления «древнего» и «итальянского». Более того, то, что в Москве и Петербурге воспринималось как «итальянское» (а это, в лучших своих проявлениях, музыка Бортнянского, Веделя), на Украине наоборот считалось национальным, родным, — возможно, из-за украинского происхождения авторов. Так, легендарный украинский дирижер А. Кошиц в своих мемуарах «С песней через мир» вспоминает: «мною перепеты за три года ... весь Ведель, кроме его двухорных концертов, и весь Бортнянский» [8, с. 110].

С другой стороны, на Украине в большей степени, чем в России, ощущалась нехватка основательной музыкального образования и глубокого освоения западноевропейского музыкального наследия.

Поэтому одной из актуальных задач, которую ставили перед собой лучшие образованные киевские музыканты, было широкое ознакомление украинского слушателя с сокровищами западноевропейского музыкального искусства. Такое положение отразилось на принципе составления программ киевских духовных концертов. Главным отличием от программ аналогичных мероприятий в Москве и Петербурге было отсутствие в них полемической направленности, присущей последним уже с 80-х годов (со времен деятельности «Общества любителей церковной музыки»). При этом в киевских программах тоже были представлены различные направления духовной музыки, но не с целью их противопоставления в пользу какого-то одного направления, а с целью подчеркнуть богатство и разнообразие стилистики духовных произведений. Так, например, в духовном концерте хора Киевской оперы, который состоялся 18 марта 1913 года, были исполнены концерт А. Ведела «На реках Вавилонских», концерт Бортнянского «Вечный Бог», «Реквием» Верди, несколько духовных хоров Л. Бетховена, несколько произведений композиторов «нового направления» А. Кастальского, Н. Компанейского, одно произведение «петербуржца» А. Архангельского [5].

Следует отметить, что в таком подходе к стилевым направлениям духовной музыки прошлого киевские дирижеры оказались более дальновидными, чем столичные, ведь произведения лучших представителей «итальянского» направления богослужебного пения в будущем не только не были забыты, — а именно такую судьбу им пророчили представители «нового направления», — но и возрождаются после некоторого забвения, прочно входя в репертуар как светских, так и (хотя бы частично) клиросных хоров.

Вместе с тем, отсутствие в программах киевских духовных концертов определенной направленности в области духовного пения выдвигало другие критерии выбора произведений для концерта, среди которых не последнее место занимало просто их благозвучие, музыкальная слаженность, «гладкость», из-за чего в программы часто включались сочинения и вовсе малоизвестных авторов, не оставивших никакого заметного следа в церковно-певческом искусстве.

Другой особенностью программ духовных концертов в Киеве была особая симпатия к развернутым, многочисленным духовным произведениям западноевропейских композиторов — таких, как, например, оратория «Сотворение мира» Гайдна, «Реквием» Верди, «Stabat mater» Россини. Их исполнение было важным, прежде всего, для самих хоровых коллективов, поскольку, с одной стороны, ставило перед ними серьезные интерпретаторские задачи, требуя хорошей техники вокального пения, глубокого чувства стиля, с другой —

уже становилось признаком достигнутого высокого исполнительского уровня данного коллектива.

Так 4 ноября 1911 в Киеве исполнялась оратория «Христос на Елеонской горе» Л. Бетховена, 21 марта 1912 года исполнялась «Stabat mater» Россини, 6 ноября 1913 года «Сотворение мира» Гайдна, «Ave Maria» Гуно... И это представляется ярким свидетельством того, что духовные концерты в Киеве на самом деле были чрезвычайно важным событием в религиозно-просветительской и культурной жизни города. Нередко на духовных концертах звучали и многочисленные сочинения отечественных композиторов — Д. Бортнянского, А. Веделя, М. Березовского.

Очень важным было и то, что на концертах звучала даже органная музыка. Скорее всего это было связано с тем, что в городе были не только православные соборы, а и католические храмы, где на службе поют под акомпанемент. В частности в газете «Киевлянин» отмечено, что в Киеве 15 марта 1915 года проходил концерт духовной музыки с участием органиста Я. Ясионовского, хора костёла св. Александра, солистов и струнного квартета.

Значительное место в программах киевских духовных концертов занимали произведения композиторов «нового направления», — фактически, без этих произведений не обходился ни один концерт. Так, газета «Киевлянин» от 18 декабря 1909 объявляет о концерте хора М. Надеждинского, составленной исключительно из произведений А. Кастальского, — концерт с явно просветительской направленностью. Или 11 января 1915 года — духовный концерт с исполнением произведений Компанейского «Тропарь Кресту», «Высшую небес», А. Архангельского «Хвалите имя Господне», Гречанинова «Свете тихий». Также звучали в Киеве 13 марта 1915 года лучшие, новейшие произведения Чайковского, Римского-Корсакова, Петрушевского... Широкую популярность в Киеве имели такие композиторы как: А. Кастальский, А. Архангельский, Н. Компанейский, С. Давыдов, Л. Бетховен, С. Рахманинов, П. Чайковский, Римский-Корсаков, А. Ведель, Д. Бортнянский, П. Чесноков, П. Турчанинов.

Наряду с этим, бросается в глаза то, что на киевских концертах фактически отсутствовала современная духовная музыка украинских композиторов. Отчасти это было связано, возможно, с тем, что большинство выдающихся произведений в этой области появляется уже в 20-е годы XX века (Литургии Н. Леонтовича, А. Кошица, Панихида К. Стеценко). Однако, например, К. Стеценко, крупнейший в то время украинский композитор, писавший духовную музыку, к 1917 году был уже автором двух из трех написанных им литургий — 1907 и 1910 годов (из которых вторая считается

лучшей), пяти десятков колядок и щедривок (которые, кстати, вообще очень редко исполнялись в духовных концертах, — возможно, их звучание в них считалось неуместным) и большого количества отдельных песнопений литургии и всенощного бдения. К тому же, К. Стеценко был хорошо известен в кругах киевских музыкантов. Такое невнимание к национальной духовной музыке, конечно же, трудно чем-либо оправдать.

Одним из самых известных дирижеров — организаторов концертов духовной музыки в Киеве рассматриваемого периода был Яков Степанович Калишевский. В течение 37 лет (1883—1920) этот дирижер был руководителем хора Софийского собора, а также главным дирижером хора Киевского университета. Хоры под его руководством были своеобразным эталоном хорового звучания в Киеве на рубеже веков.

Особой страницей в творческой биографии Я. Калишевского стала встреча с П.И. Чайковским. В письме к П. Погожеву Чайковский так отзывается о хоре Калишевского, принявшем участие в исполнении его «Пиковой дамы» Киевской оперой: «Прянишников пригласил для хора мальчиков, для кантаты и для панихиды, известный в Киеве хор г. Калишевского, который оказался просто превосходным. Голоса мальчиков, вследствие ли природных свойств, вследствие ли учения Я. Калишевского, достигают такой красоты звука, о которой я никогда и мечтать не мог. Особенно в панихиде звук этих голосов вызывал у меня каждый раз слезы» [12]. Кроме того, как сообщает газета «Киевлянин», «19 декабря Чайковский присутствовал на духовном концерте хора Я. Калишевского, который состоялся на квартире дирижера. Г. Чайковский дал самый лестный отзыв о хоре, который признал лучшим из известных ему в России и за границей. Особенно лестно отзывался знаменитый композитор в богатстве детских голосов и прекрасной их постановке» [6].

Рамки данной статьи не позволяют подробнее остановиться на других выдающихся исполнителях, принимавших участие в киевских духовных концертах, среди которых — такие выдающиеся музыканты, как А. Кошиц, И. Палицин, Я. Яциневич, М. Надеждинский. Однако сами эти имена свидетельствуют о том, что художественный уровень хорового исполнительства в Киеве серебряного века был очень высок.

Таким образом, концерты духовной музыки стали выдающимся явлением музыкальной жизни Киева рубежа веков, глубоко связанной с общей атмосферой духовного возрождения. В заключении хотелось бы еще раз подчеркнуть, что художественная, в частности — музыкальная культура Киева этого времени все еще остается недостаточно изученной и нуждается в дальнейших исследованиях.

Список литературы:

1. Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. — М.: Республика. 1995. — 446 с.
2. Бенуа А. История русской живописи в XIX веке. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.benua-rusart.ru/Nesterov.html>.
3. Васнецов В. О художниках и картинах. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://nearyou.ru/vvasnetsov/sobor0.html>.
4. Васнецов В.М. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / Сост., вступ.ст. и примеч. Н.А. Ярославцевой. М., 1987. [письмо от 11.02.1891].
5. Киевлянин, 1913 г., 18 марта.
6. Киевлянин, 1890 г., 21 декабря.
7. Киевлянин, 1891 г., 24 декабря.
8. Кошиць А.С песней через мир. Путешествие украинской республиканской капеллы. Киев. Рада., 1998. — 326 с.
9. КРФО «О КРФО [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.kievrfо.org.ua/index.php/obob>.
10. Нестеров М. Письма. Избранное. М.,1988. [письмо от 12 марта 1893].
11. Петрук. Філософія. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://bookdn.com/book_279.html А. Баханов. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://www.nbuв.gov.ua/portal/soc_gum/aprvvi/2009_17/bahnov.pdf.
12. Пархоменко Лю. Легендарный Я. Калишевский в украинской хоровой культуре. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.parafia.org.ua/person/kalishevskiy-yakiv/>.
13. Рябов Е. Адриан Викторович Прахов. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.proza.ru/2009/03/08/808>.
14. Ткачук М.Л. Киев в религиозно-философском возрождении нач. XX века. — К., 2005. — С. 654. (с. 68).
15. Филиппенко Н.Г. Киевское религиозно-философское общество (1908—1919): уроки истории. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://pravoslavnye.org.ua/2009/06/ng_filippenko_kievskoe_religiozno-filosofskoe_obshchestvo_1908_1919_uroki_istorii/.
16. Червоножка В. Храм выдающихся творений. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.interesniy.kiev.ua/dost/hramy-kieva/vladimirskiy-sobor-volodimirskiy-sobor/hram-vydayushchihsvya-tvoreniy>.
17. Юрченко М. Духовна музика укр. композиторів 20-х років XX ст. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.parafia.org.ua/mediateka/kompozytory/oleksandr-koshyts>.

СЕКЦИЯ 2. ЯЗЫКОЗНАНИЕ

2.1. ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

КОНВЕРСАЦИОННЫЙ АНАЛИЗ РЕЧЕВЫХ АКТОВ ПОЛОЖИТЕЛЬНОЙ ОЦЕНКИ (НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛОЯЗЫЧНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСА)

Бигунова Наталья Александровна

*канд. филол. наук, доцент кафедры теоретической
и прикладной фонетики английского языка
факультета романо-германской филологии
Одесского национального университета им. И.И. Мечникова,
Одесса, Украина
E-mail: natalbig@mail.ru*

В настоящей статье предпринята попытка описать с помощью разговорного анализа коммуникативную структуру речевых актов положительной оценки.

Как известно, оценка как аксиологическая категория может коммуникативно проявляться в различных речевых актах (РА): например, в РА одобрения, похвалы, комплимента и лести.

Материалом исследования послужили тексты 44 современных англоязычных художественных произведения общим объемом 12898 страниц, из которых были отобраны высказывания одобрения, похвалы, комплимента и лести. Анализируемая выборка составляет 1160 контекстов выражения положительной оценки. Самый большой массив образован высказываниями одобрения — 497 речевых эпизодов (РЭ) (42,84 % всех контекстов) и похвалы — 421 РЭ (36,3 % всех контекстов); значительно меньше высказываний комплимента — 207 РЭ (17,84 % всех контекстов) и наименьшее количество РЭ образует лесть — 35 РЭ (3,02 % всех контекстов).

Одобрение определяем как положительно-оценочный экспрессивный синкретический РА, отличаются преимущественно прямой формой реализации, адресатом которого всегда является собеседник, который, однако, никогда не выступает объектом оценки. Объектами одобрения являются неодушевленные предметы, идеи и явления.

Похвалу определяем как положительно-оценочный экспрессивный синкретический РА, который, в отличие от других положительно-оценочных РА, может быть направлен на отсутствующего в коммуникативном пространстве адресата в интеракции с другим субъектом. Объектами похвалы являются моральные и интеллектуальные качества, умения и поступки собеседника или отсутствующего при разговоре человека, а также внешность или манеры отсутствующего человека. Если РА похвалы направлен на качества и поступки собеседника, в таком случае адресат и объект совпадают; если РА похвалы направлен на качества и поступки отсутствующего в момент речи человека, адресат и объект оценки различны.

Комплимент определяем как положительно-оценочный экспрессивный синкретический РА, характеризующийся преимущественно совпадением адресата-получателя и объекта положительно-оценочного высказывания, характеризующийся также небольшим ожидаемым преувеличением достоинств собеседника. Комплимент отличается от других положительно-оценочных РА отсутствием в его структуре аргументативности.

Лесть определяем как псевдоположительно-оценочный экспрессивный синкретический РА, характеризующийся преимущественно совпадением адресата-получателя и объекта положительно-оценочного высказывания, а также присутствием в мотивации говорящего расчета и корысти, отличающийся исключительно прямой, эксплицитной формой реализации оценки.

Конверсационный анализ — методика эмпирического исследования диалогической устной речи, которая используется в социолингвистике и дискурс-анализе [2, с. 245]. Конверсационный анализ изучает как происходит смена ролей, как координируется вербальное и паравербальное поведение собеседников, как они справляются с теми или иными затруднениями в общении [5, с. 169].

Одним из центральных понятий теории конверсационного анализа является «смежная пара» — упорядоченная пара высказываний, произнесенных разными говорящими. «Смежная пара состоит из двух шагов (*turns*), совершенных двумя разными говорящими» [9] (здесь и далее перевод наш — Б.Н.А.). Первое высказывание предполагает второе, и не любое последующее

высказывание может быть этим вторым. Д. Шиффрин обозначила первую реплику как инициативную, вторую — как респонсивную. Два коммуникативных шага могут составить смежную пару «просьба-исполнение» или «вопрос-ответ» [11].

Э. Щеглофф и Х. Сакс под смежной парой понимают организационную модель, периодически повторяющуюся в разговоре, состоящую из двух смежных высказываний, продуцируемых разными говорящими и соотнесенными друг с другом таким образом, что они образуют парный тип. В качестве примеров смежных пар они приводят «вопрос-ответ», «приветствие-приветствие» и «предложение-принятие/отказ» [9, с. 296].

Смежная пара подразумевает обмен репликами, точнее, — ходами. «Turn» — «коммуникативный шаг» или «репликовый шаг» в качестве формально-структурной единицы диалога определяется как фрагмент дискурса одного говорящего, отграниченной речью других [3]. Коммуникативный ход является минимальной свободной единицей дискурса и состоит из одного или нескольких шагов.

Шаг — это все, что говорит один собеседник до того, как другой собеседник начинает говорить. Л.М. Михайлов определяет коммуникативный шаг как минимальную единицу речевой деятельности в диалогической коммуникации. Он принадлежит одному коммуниканту и восходит к одной синтаксической модели [1, с. 15].

Иницилирующее высказывание говорящего подвергается интерпретации адресата, который предлагает свою интерпретацию в ответной реплике. Однако, интеракция на этом не заканчивается. Адресату может быть важно узнать, понял ли его говорящий, приемлема ли его реакция, и правильно ли адресат интерпретировал высказывание говорящего. Это может потребовать дальнейшего вклада говорящего [7, с. 32]. Таким образом, в КА возникает еще одно образование — *речевой эпизод*, представляющее наибольший интерес для нашего исследования.

Термин *речевой эпизод (sequence)* (РЭ) наименее четко определен исследователями. Он так же, как и коммуникативный ход, состоит из более, чем одного, коммуникативного шага. Иногда эпизод является смежной парой, иногда он состоит из трех или четырех шагов [13, с. 9].

Согласно Дж. Синклеру и М. Каулсарду, анализировавших общение учителя и учеников на уроке, речевой обмен состоит из трех ходов: иницилирующий шаг учителя, респонсивный шаг ученика и послесловие учителя (*follow-up*). По их мнению, в пределах каждого шага, совершенного одним говорящим, может быть два хода [12].

Эми Б.М. Цуи настаивает на том, что трех-звенный эпизод более убедителен при описании базовой единицы конверсационной организации, чем смежная пара [13, с. 10—11].

Такой же точки зрения придерживается Э. Гофман: «Реакция иногда оставляет чувство неудовлетворенности от ритуала и иницирующий шаг будет необходим, желателен или, по крайней мере, позволителен, в результате чего произойдет трех-звенный эпизод либо цепочка смежных пар (хотя и обычно с одним, двумя, тремя такими парами), сама цепочка имеет единый, несвободный (ограниченный) характер» [4, с. 23]. Э. Мишлер отмечает, что так же, как и вопрос требует реакции, так и реакция также требует дальнейшей реакции от спрашивающего. Эта дальнейшая реакция, по его мнению, является знаком со стороны спрашивающего, что его вопрос получил ответ, адекватный или неадекватный, подходящий или неподходящий [7].

Эми Б.М. Цуи предлагает в качестве базовой единицы интеракции (общения) трех-членный эпизод (обмен) со следующими структурными элементами: инициация, реакция и послесловие. По его мнению, ход-послесловие является очень важным элементом речевого эпизода. Это элемент, на котором базируется дальнейшее общение. Он выполняет общую функцию подтверждения результата общения, которое состояло из иницирующего и респонсивного (ответного) ходов. В общении лицом к лицу ход-послесловие часто реализуется невербальными средствами, такими как кивок, улыбка, движение бровей и т. д. [13, с. 11—13]

Разновидностью речевого эпизода, включающего более двух шагов, является смежная пара, вставленная внутрь другой пары, названная Э. Щеглофф *вставным эпизодом (insertion sequence)* [10]. В свою очередь, Г. Джефферсон предлагает термин *боковой эпизод (side sequence)*, который **несколько отличается от вставного эпизода** Э. Щеглоффа. Боковой эпизод, который ученая квалифицирует как эпизод сбоя (неудачи) (*misapprehension sequence*) состоит из более чем одной смежной пары: данный эпизод включает следующие шаги: утверждение, недопонимание и разъяснение, а также возможный компонент эпизода — терминатор (знак завершения) [6, с. 317].

Конверсационный анализ нашей выборки включает анализ речевых эпизодов (РЭ), в которых положительно-оценочные высказывания представляют собой иницирующие, реагирующие либо послесловные коммуникативные ходы и шаги. Количественные показатели использования данных типов коммуникативных шагов представлены в следующей таблице:

Таблица 1.

Типы коммуникативных ходов в РА положительной оценки, в %

РА	ОДОБРЕНИЕ	ПОХВАЛА	КОМПЛИМЕНТ	ЛЕСТЬ
инициирующий коммуникативный ход	44,7	51,46	75,6	68,6
реагирующий коммуникативный ход	47,5	40,05	20,6	31,4
Послеловие (follow-up)	7,8	8,49	3,8	0
Итого	100	100	100	100

Иллокутивные цели адресатов положительно-оценочных РА реализуются инициативным ходом в 44,7 % речевых эпизодов одобрения, 51,46 % РЭ похвалы, 75,5 % РЭ комплимента и 68,6 % РЭ лести. Следовательно, высказывая положительную оценку, адресант проявляет инициативу чаще, чем реагирует на высказывания собеседника, во всех рассматриваемых РА, кроме одобрения.

Среди РА положительной оценки функцию инициаторского коммуникативного хода (шага) чаще всего выполняет РА комплимента. Подавляющее число его реализаций (75,5 %) приходится именно на начальную инициаторскую позицию. Адресату важно начать общение с комплимента, чтоб настроить адресата на гармоничное сотрудничество:

“You look well,” she said, sitting down [17, с. 241].

Согласно правилам вежливости, считается необходимым выразить комплимент во многих светских ситуациях: человеку, который только что пришел из парикмахерской; появившейся перед гостями невесте; пришедшим на торжество гостям в вечерних туалетах; родителям по поводу внешности их детей, когда детей видят впервые; устройству и красоте дома при демонстрации его хозяином и т. п. Приведем пример комплимента, высказанного родителям, которые приехали в гости с сыном:

“And who’s this?” said Valerie archly at Toby. Toby buried his face in his father’s neck. “Our son, Toby,” said Annie. “What a gorgeous creature,” said Valerie, “I do love children” [21, с. 41].

Инициаторский коммуникативный шаг также характеризует РА лести (68,6% всех реализаций), что представляется совершенно оправданным, поскольку адресант лести всегда стремится выдать ее за комплимент, а это, как показывает наше исследование, приводит

к соответствующему размещению реплики в иницирующей позиции РЭ. Иллюстрацией РА лести, представляющей собой иницирующий коммуникативный ход, является речевой эпизод, в котором адресант, Рэй, хвалит кулинарные способности адресата — своей тещи, Роуз, которая, единственная из всей семьи, не отвернулась от зятя, когда «вскрылось» его тюремное прошлое, и приютила его у себя:

We eat in silence. By and by I say, "This is a nice stew, Rose."

"Don't be a flatterer, Ray. Nothing but the truth from you from now on."

"Well it is nice, although a bit salty perhaps" [15, с. 297].

Приведенный РЭ является трехходовым образованием, включающим лесть как иницирующий ход, реагирующий двухшаговый ход — неприятие лести и декларатив и декларативный ход-послесловие инициатора интеракции, выражающий комплимент и критику. Функцией послесловия в данном случае является сохранение лица адресанта лести.

Как свидетельствует таблица, похвала выступает иницирующим коммуникативным ходом в 51,46 % эпизодов выборки. Приведем контекст, в котором, рассказывая новость жене, инициатор оценивает поведение своей падчерицы: хвалит ее за мудрость. Коммуникативный ход в этом случае включает два шага: декларатив и экспрессив:

"Garth," said James with an in-the-know satisfaction that irritated Kate, "is trying to throw himself back. She's handling him with wonderful cool" [20, с. 208].

Похвала, как и другие РА положительной оценки, зачастую выступает комплексным РА, включающим несколько коммуникативных ходов. Вне зависимости от реакции собеседника, инициатор похвалы часто приводит новые и новые аргументы. В следующем РЭ вслед за первым иницирующим ходом похвалы, который состоит из трех шагов: экспрессива и двух декларативов, следует реагирующий ход адресата похвалы, после которого адресант похвалы продолжает развивать свою мысль, приводя новые аргументы, в результате чего второй коммуникативный ход адресанта похвалы содержит уже шесть шагов: экспрессив, четыре декларатива и еще один экспрессив. Адресат похвалы сразу принимает ее с удовольствием:

"You've excelled yourself," I told him. "We've painted everything, and you haven't even spilled one single drop of paint."

He went all silly, "That's the first time you've ever praised me."

"Well, you deserve it. You worked hard. You found the sale department. You chose the colour, and now it looks an absolute treat. Well done, that man!" I swear Dicky blushed bright pink [14, с. 150].

Наименее активен в иницирующей функции такой РА положительной оценки, как РА одобрения. Только 44,7 % РА одобрения иницируют тот или иной этап диалогического общения. Поводом для инициации одобрения, как правило, служит смена состояния или перемена места: например, выход на улицу или вход в ресторан, подача блюда или напитка, как например, следующем эпизоде:

She took several gulps of the amber liquid. "Mmm, lovely."

"Good stuff, isn't it?" agreed Stephen [21, с. 58].

В данном РЭ в качестве инициации функционирует экспрессивный коммуникативный шаг в эллиптической форме, иллокутивной целью которого является одобрение. Реагирующий шаг-согласие также представляет собой эллиптированный экспрессив.

Следует отметить, что коммуникативный ход-одобрение отличается краткостью: он, как правило, включает всего один коммуникативный шаг, что отличает его от значительно более многословных выражений похвалы и лести. Краткость характеризует выражение одобрения вне зависимости от вида коммуникативного хода, который он собой представляет.

Кроме того, иницирующий шаг одобрения часто следует рассматривать как второстепенный шаг в составе главного коммуникативного хода, например, благодарности:

She opened her eyes, and cleared her throat. It was time.

"Excuse me..." she called out. The courtyard fell quiet. "I'll be brief. I don't want this wonderful food to go cold. I just want to thank you all for coming. I still can't believe I'm sixty years old..." [18, с. 7].

В приведенном эпизоде главная иллокутивная цель хозяйки банкета — выражение благодарности собравшимся гостям, а выражение одобрения ожидающему их пиршеству — цель второстепенная. Таким образом, коммуникативный ход в данном случае состоит множества шагов: из экспрессива-извинения, промисива, декларатива, экспрессива-благодарности и еще ряда декларативов и экспрессивов, количество которых мы сократили.

Далее рассмотрим РА положительной оценки в качестве коммуникативного хода-реакции. Наиболее активен в реагирующей функции такой РА положительной оценки, как РА одобрения (47,5 % всех реализаций одобрения). Во-первых, данный акт может выступать как согласие с ранее высказанным мнением, идеей, предложением, то есть представлять собой реагирующий коммуникативный шаг, например:

"I was wondering. Could I come and see you?" "Of course!" Laura said delightedly. "I'd love it. When?" "Tomorrow?" he said. "Perfect. Lovely. For lunch?" [19, с. 279].

Кроме того, одобрение может высказываться как положительная реакция на новость, как например, в ситуации, когда муж сообщает жене о том, что он близок к повышению по службе и она относится к этому одобрительно:

"You know I can feel that I'm close, Sadie. Damn close. I can smell it."
"That's great" [22, с. 262].

Реагирующий коммуникативный ход со значением одобрения также совершается адресантом как средство поддержания контакта, как сигнал о том, что сделанное и сказанное собеседником, воспринято и одобрено, как например, в таких РА одобрения:

"I thought you'd appreciate the flowers," says Loretta. "Kind of cheap and cheerful. But – "It's lovely, Loretta, thanks" [там же, с. 117].

В приведенном РЭ реагирующий ход представляет собой два шага-экспрессива: одобрение и благодарность.

Речевой акт похвалы как наиболее ярко выраженный бехабитив потенциально реактивен. Адресант похвалы реагирует на поступки адресата, на его поведение, положительно оценивая их. Похвала в форме реагирующего коммуникативного шага зафиксирована в 40,05 % всех исследованных РА похвалы. Приведем пример похвалы поведению собеседницы на работе, представляющей собой реагирующий ход:

She was telling him about her job. "You're amazing," he said, several times. "I don't know how you stand it" [19, с. 213].

Похвала третьему лицу в качестве реагирующего хода имеет место при упоминании в разговоре о качествах, поведении или поступках этого лица, например:

"I rather hoped to meet Miss Bain," Beatrice said. "Gone to her refuge. Won't be back till suppertime." "Refuge?" "Battered women. Goes to listen. And take the children to the lavatory." "How very good of her" [20, с. 100].

Приведенный РЭ содержит вставной эпизод, состоящий из следующих ходов: утверждения *"Gone to her refuge"*, недопонимания *"Refuge?"* и трехшагового разъяснения *"Battered women. Goes to listen. And take the children to the lavatory"*, ход похвалы является реакцией на шаг разъяснения.

Третьим по частотности среди реагирующих коммуникативных шагов, выражающих РА положительной оценки, выступает РА лести: 31,4 % этих РА занимают позицию реагирующей реплики. Если РА

лести касается каких-либо качеств адресата, данный акт вводится в середине разговора, в тот момент, когда затрагивается тема, которая представляет ценность для адресанта, когда вносится какое-то предложение и подается еда, это предоставляет «удобный случай» польстить собеседнику. Проиллюстрируем ситуацию, когда лесть является реакцией на предложение поиграть в гольф с начальником:

"Thank you for your proposal, sir. I put away my private affairs. It'll be great privilege to play golf with you" said Tom to the Chief manager [16, с. 314].

Из числа всех РА положительной оценки в позиции реплики-реакции реже всего оказывается РА комплимент: только 20,6 % всех подобных РА выступают как реагирующий коммуникативный ход. В этих случаях комплимент может быть вызван прямым запросом-квеситивом типа *"Do I look nice?"* или провокативным *"Do I look awful?"* или очевидным, хотя и не высказанным вслух, желанием коммуниканта услышать комплимент в свой адрес:

Stephen came over and wrapped his arms round Annie from behind. "Doesn't she look fantastic in that gear?" he said to Caroline. "Marvelous," said Caroline [21, с. 130].

Реализация высказываний положительной оценки коммуникативным ходом послесловия (*follow-up*) наблюдается в выборке в значительно меньшей степени, чем инициирующим и реагирующим ходами, и составляет всего 3,8—8,49 % в РА одобрения, похвалы и комплимента. Послесловие не используется для реализации высказываний лести, что можно пояснить изначальным, а не случайным, ситуативным стремлением адресанта лести польстить собеседнику.

Из трех положительно-оценочных РА в позиции реплики-послеловия чаще всего оказывается РА похвалы: 8,49 % высказываний похвалы представляют собой ход-послеловие. Похвала в форме хода-послеловия выполняет функцию подтверждения результата общения, состоящего из инициирующего и респонсивного (ответного) ходов:

"Has Alex moved back in?" "No! But he wanted me to come anyway. He still hasn't told anyone at work about us. He wants to keep up appearances."

"Very big hearted of you" [22, с. 285].

В подобной ситуации инициатор речевого обмена отправляет запрос-квеситив и, получив утвердительную реакцию-декларатив, приходит к выводу о положительных качествах третьего лица. Таким образом, возникает послеловие-экспрессив, выражающее похвалу.

Похвала-послеловие выполняет функцию подведения итога обмена репликами. Например, ответом на инициирующий ход-

декларатив Меррион служит двухшаговый декларативный ход Алана: подтверждение и уточнение, после которого Меррион окончательно формулирует свое положительно-оценочное мнение об обсуждаемом лице.

"I imagine," Merrion said, "that once she's on your side, she stays there." "Just about," Alan said. "Though she wouldn't pull any punches." "I like her" [19, с. 193].

Использование послесловного коммуникативного хода в РА одобрения (7,8 % всех ходов) объясняется тем, что адресату бывает важно узнать, понял ли его реакция говорящий, приемлема ли она, и правильно ли адресат интерпретировал высказывание говорящего. Иллюстрацией может служить РЭ, в котором после типового коммуникативного обмена «вопрос-ответ» инициатор разговора выражает удовлетворение, завершая эпизод одобрением-послесловием:

"Are you sure you're OK?" "I'm feeling... so much better about everything." Tom's shoulders drop away from his ears. "Really?" he asks, as if he can't quite believe what he's just heard. He looks more boyish all of a sudden, like a weight's been lifted off him. "That's good, really good, to hear" [22, с. 212].

В позиции послесловного шага реже всего оказывается РА комплимент: только 3,8 % высказываний комплимента выступают как реагирующий коммуникативный ход. В этих случаях после обмена репликами стимула и реакции (вопрос-ответ) инициатор общения подводит итог, высказывая комплимент собеседнику, например:

"Is that your MGF down in the carpark? The red one?" "Yeah, that's mine," I said. "Nice car," she said [17, с. 28].

В следующем примере иницирующая реплика является декларативом, реакцией является удивление адресата, в результате возникает послесловный ход-комплимент как поправка к иницирующему ходу:

He pauses, staring at me for a little while. "You look different." "Do I?" I blush furiously. "Exceptionally well." I grin despite myself. I can feel the grin getting wider and wider, slinging from earlobe to earlobe [22, с. 199].

После подобной коррекции комплимент принимается с невербально выраженным удовольствием.

Итак, в качестве базовой единицы коммуникативного обмена в данном исследовании используется трех-членный речевой эпизод со следующими структурными элементами: инициация, реакция и послесловие.

Анализ выборки позволяет утверждать, что такие три положительно-оценочных акта, как похвала, комплимент и лесть, зачастую имеют комплексный характер, то есть образуют цепочку из нескольких звеньев: «положительная оценка-реакция, положительная оценка — реакция». Внутри данных звеньев могут помещаться так называемые боковые эпизоды, включающие недопонимание и разъяснение.

Выполненный анализ материала и отображающая его итоги таблица свидетельствуют о том, что три РА положительной оценки: РА комплимента, ЛЕСТИ и похвалы, — тяготеют к инициальной позиции в диалогическом общении в целом и в отдельных его эпизодах в частности. Показатели частотности колеблются в пределах 51,46—75,6 %. Эти данные говорят о том, что адресант положительного высказывания изначально готов поделиться своим положительно-оценочным отношением к некоторому объекту и поделиться своим положительным эмоциональным «зарядом» с собеседником.

Высказывая похвалу, комплимент и лесть, адресант проявляет инициативу чаще, чем реагирует на высказывания собеседника, т. е. коммуниканты охотнее вступают в коммуникацию или развивают ее в положительном ключе, чем просто положительно поддерживают уже начавшуюся коммуникацию.

Формулирование высказываний положительной оценки в качестве реагирующего шага свойственно РА похвалы, комплимента и лести в меньшей степени: от 20,6 % реплик в РА комплимента до 40,05 % реплик в РА похвалы. Реализация высказываний положительной оценки коммуникативным ходом послесловия имеет место в значительно меньшей степени, чем инициирующим и реагирующим ходами, и составляет всего 3,8—8,49 % в РА одобрения, похвалы и комплимента. Послесловие не используется для реализации высказываний лести.

Таким образом, РА одобрения, в отличие от остальных положительно-оценочных РА, чаще формулируется как реагирующий коммуникативный шаг (47,5 % всех РЭ одобрения); в 44,7 % РЭ одобрение выступает инициирующей репликой и в 7,8 % РЭ одобрения выполняет функцию послесловия.

Похвала чаще всего выступает инициирующим коммуникативным ходом (51,46 % РЭ похвалы). Похвала в форме реагирующего коммуникативного шага зафиксирована в 40,05 % всех исследованных РА похвалы. Функцию послесловия похвала выполняет в 8,49 % ее реализаций.

Подавляющее число реализаций комплимента (75,5 %) приходится на иницирующую позицию РЭ. Комплимент в форме реагирующего коммуникативного шага зафиксирован в 20,6 % всех его реализаций. Комплимент как послесловие употребляется всего в 3,8 % всех РА комплимента.

РА лести формулируется преимущественно как иницирующий коммуникативный ход (68,6 % его реализаций). Значительно реже лесть формулируется как реагирующий коммуникативный шаг (31,4 % реализаций) и употребление лести в качестве послесловия в выборке не зафиксировано.

Список литературы:

18. Михайлов Л.М. Коммуникативная грамматика немецкого языка. — М.: Изд-во «Высшая школа», 1994. — 256 с.
19. Селіванова О. Сучасна лінгвістика: Термінологічна енциклопедія. — Полтава: Довкілля-К, 2006. — 716 с.
20. Carlson L. Dialogue Games: An Approach to Discourse Analysis. — Dordrecht: Reidel, 1983. — 316 p.
21. Goffman E. Forms of Talk. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania, 1981. — 236 p.
22. Hopper R., Koch S., Mandelbaum J. Conversation Analysis Methods // Contemporary Issues in Language and Discourse Processes. — Lnd.: Erbaum, 1986. — P. 169—186.
23. Jefferson G. Side Sequences // Sudnow (Ed.) Studies in social interaction New York, NY: Free Press, 1972. P. 294—330.
24. Mishler E.G. Studies in Dialogue and Discourse: an Exponential Law of Successive Questioning // Language in Society. — № 4. — 1975. — P.P. 31—51.
25. Sacks H., Schegloff E., Jefferson G.A Simplest Systematics for the Organization of Turn-taking for Conversation // Language. — 50 /4, 1974 — P. 696—753.
26. Schegloff E., H. Sacks. Opening up closings // Semiotica. — 7 / 4. — 1973. — P. 289—327.
27. Schegloff E. Notes on a conversational practice: Formulating place // Sudnow (Ed.) Studies in social interaction New York, NY: Free Press, 1972.
28. Schiffrin D. Approaches to Discourse. — Oxford: Blackwell, 1994. — 470 p.
29. Sinclair J.M., Coulthard M. Towards an Analysis of Discourse. — London: Oxford University Press, 1975. — 381 p.
30. Tsui Amy B.M. English Conversation. — Oxford: Oxford University Press, 1994. — 298 p.
31. Cox J. Divorced and deadly. — London: Harper Collins Publishers, 2009. — 240 p.

32. Jones Russell Celyn. Ten seconds from the sun. — London: Abacus, 2009. — 309 p.
33. Maugham W.S. Theatre. — Moscow: Vyssaya Skola, 1985. — 224 p.
34. Parsons Tony. Man and boy. — London: Harper Collins Publishers, 1999. — 343 p.
35. Ruston Jessica. To touch the stars. — London: Headline Review, 2010. — 442 p.
36. Trollope J. Marrying the mistress. — London: Black Swan, 2001. — 333 p.
37. Trollope Joanna. The men and the girls. — London: Black Swan, 1993. — 319 p.
38. Wickham Madeleine. The tennis party. — London: Black Swan, 1996. — 336 p.
39. Williams Polly. How to be married. — London: Headline Review, 2010. — 376 p.

ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КОМПЛЕКСНЫХ АНАФОР И ЦИТАТ В ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

Данилова Елена Романовна

*преподаватель, КубГУ, ООО «КЛААС»,
г. Краснодар*

E-mail: lenchernov88@mail.ru

В данной статье предпринимается попытка осветить функциональное взаимодействие комплексной анафоры как когезивного средства и цитаты как феномена инородного текста. Такое рассмотрение публицистического текста в перекрещивании текстообразующего и интертекстуального аспектов, на наш взгляд, позволяет по новому взглянуть на комплексные анафоры и шире изучить их функции.

Анафора как феномен когерентности является предметом изучения отечественных и зарубежных лингвистов. Так, Schwatz называет анафорами выражения, которые «внутри текста «подхватывают» другое выражение (антецедент) и с помощью которых говорящий имеет возможность заново ссылаться на уже упомянутого в тексте или дискурсе референта» [5, с. 1997]. В лингвистике текста термин анафора распространяется на все выражения, которые выполняют функцию ссылки на уже упомянутого ранее

референта [Ср.: 4, с. 267]. Комплексная анафора может быть выражена нейтрально указательным местоимением или семантически более насыщенной лексической именной фразой. Антецедентом комплексной анафоры является не именная фраза, состоящая из одного слова или словосочетания, а отрывок текста, состоящий из одного или нескольких предложений. Сжимая обширную информацию в номинальную фразу, комплексная анафора вводит в текст нового референта, одновременно являющегося темой и ремой, что служит основой прогрессии повествования.

Выполняя анализ газетных статей из электронной версии газеты zeit.de и журнала spiegel.de в рамках лингвистики текста, мы поместили в фокус вопрос о когезивной и когерентной функциональности цитат, выступающих в тексте статьи в роли антецедента или комплексной анафоры. Выбор цитат как семантического содержания комплексных анафор и их антецедентов был обусловлен важной функциональной нагрузкой цитат в тексте газетных и журнальных статей политического дискурса. В своей работе «Цитата и цитирование в текстах современных российских газет» М.В. Саблина выделяет такие функции цитат как информативно-констатирующая, информативно-иллюстрирующая, информативно-документирующая, композиционная, аргументирующая, характеризующая, эмоционально-оценочная и др. [Ср.: 2, с. 149]. Мы будем принимать во внимание данные функции цитат при анализе их текстообразующей роли.

Также осветим аспект отличия текста цитаты от основного текста статьи. В этом отношении нами было выделено различие по четырем принципам. *Во-первых*, по принципу типа текста. Основной текст статьи создан журналистом как тип текста «газетный текст» (Zeitungstext), текст же цитаты в политической статье, как правило, принадлежащий какому-либо политику, взят журналистом из речи политика или его письменных заявлений и является, таким образом, «политическим текстом» (Politischer Text). *Во-вторых*, по типу иллокуции. Текст статьи имеет инвариантную иллокуцию, т. е. сообщение, которое должно быть как можно более нейтральным: «основная функция новостных сообщений — информирующая. Суть ее сводится к объективному изложению фактов, при этом эксплицитное выражение личного мнения, оценки, эмоций табуируется» [3, с. 171]. По отношению к политической речи гораздо в меньшей степени можно говорить о наличии инвариантной иллокуции: зачастую целью такой речи является эксплицитное выражение личного мнения, оценки, при этом ей не чужды экспрессия и эмоции. *В-третьих*, по отношению адресанта к адресату. Речь политика, которая, как мы выяснили выше,

может быть экспрессивной, адресована в первую очередь непосредственным слушателям оратора. Печатная версия речей, которую читатель может найти на правительственных сайтах, не имеет его, читателя, своим основным адресатом. Тот факт, что речь рассчитана прежде всего на слушателя, несложно доказать лингвистическим анализом: порядком слов в предложении, обилием повторов, которые могут выполнять функции экспрессивные, агональные и т. п. Адресатом же журналиста является в первую очередь читатель, который ожидает от статьи изложения фактов. Оно также, в зависимости от статьи может носить различный характер: нейтральный, ироничный, саркастичный, однако все языковые средства построения статьи при этом будут, тем не менее, строго ориентированы на читателя, а не слушателя. В-четвертых, по источнику информации с точки зрения аутентичности. Речь политика является «первичной» информацией, а текст статьи, написанной об этой речи, «вторичной» информацией, как бы «производной». Текст о речи (событии) не может, по крайней мере, не должен, возникать без самой речи (события).

Анализ практического материала показывает, что цитаты находятся в сложных анафорических отношениях, выполняющих когерентную и когезивную функцию. На примере статьи ниже мы видим, что ее основная тема раскрывается постепенно именно через цитаты. Антецедент мы будем выделять жирным курсивом, а непосредственно анафору выделяем жирным курсивом и подчеркиванием.

Пример 1

Die Vergangenheit holt Cohn-Bendit wieder ein: Deutschlands oberster Verfassungsrichter Voßkuhle kommt nicht zur Verleihung des Theodor-Heuss-Preises an den Politiker. Der Grund: Der Grüne habe sich "in nicht unproblematischer Weise" zur Sexualität zwischen Erwachsenen und Kindern geäußert. Ein "großer Fehler", wie dieser bereits eingestand.

[...]

Grund dafür sei eine Veröffentlichung von 1975, in der sich Cohn-Bendit "in nicht unproblematischer Weise zur Sexualität zwischen Erwachsenen und Kindern" geäußert habe. Das Bundesverfassungsgericht sei "in ganz besonderer Weise gehalten, jeden Anschein zu vermeiden, es würde solche Aussagen billigen", sagte der Sprecher.

In dem Buch "Le grand Bazard" ("Der große Basar") von 1975 hatte Cohn-Bendit, zeitweilig Erzieher in einem alternativen Frankfurter Kindergarten, auch seine damaligen Intimitäten mit Kindern beschrieben.

Dort heißt es wörtlich: "Mein ständiger Flirt mit allen Kindern nahm bald erotische Züge an. Ich konnte richtig fühlen, wie die kleinen Mädchen von fünf Jahren schon gelernt hatten, mich anzumachen.»

В данном отрывке мы имеем дело с двумя видами расположения анафор и антецедентов. Тот случай, когда антецедент предшествует анафоре, назовем прогрессивным анафорическим отношением. Так, комплексная анафора *solche Aussagen* «подхватывает» антецедент *"in nicht unproblematischer Weise zur Sexualität zwischen Erwachsenen und Kindern"*. Комплексная анафора выполняет несколько функций: обобщает, возводя конкретное высказывание в класс, предположим, негативных высказываний; способствует прогрессии повествования, переводя фокус от факта наличия высказывания в контекст отношения к нему Федерального конституционного суда. В другом случае анафора *seine damaligen Intimitäten* предшествует антецеденту *"Mein ständiger Flirt mit allen Kindern nahm bald erotische Züge an. Ich konnte richtig fühlen, wie die kleinen Mädchen von fünf Jahren schon gelernt hatten, mich anzumachen.»*. Назовем такую расстановку анафоры и антецедента регрессивным анафорическим отношением. Данный феномен когеренции имеет широкое распространение в публицистическом дискурсе, и его основной функцией является создание напряжения от ожидания предстоящей информации, приковывание внимания читателя к интересному факту.

Обратимся к функциям цитат в обоих случаях. В случае с прогрессивным анафорическим отношением автор статьи поддерживает тему высказываний и в антецеденте и в анафоре с помощью цитат, многопланово интенсифицирует повествование: позволяет автору с помощью чужих слов подчеркнуть «скандальность» факта, сделать «неправомерность» поступка более весомой, наконец, разбавить повествовательный тон своей статьи «живыми» словами-доказательствами. В случае с регрессивной анафорой автор статьи прибегает к стратегии напряжения, используя для анафоры собственный нейтральный тон изложения (*seine damaligen Intimitäten*), а в качестве антецедента приводит тот самый скандальный отрывок из книги, обсуждению которого и посвящена вся статья. Такое расположение делает акцент на антецеденте, который здесь выступает для читателя своеобразной информационной наградой, информацией из первоисточника, для чего и используется цитата. Такое цитирование позволяет добраться до «сути» проблемы, обнажает первопричину.

Один и тот же антецедент может становиться объектом реферирования нескольких анафор. Так, например, к антецеденту

«*Mein ständiger Flirt mit[...] mich anzumachen*» через регрессивную анафорическую связь относятся слова судьи из заголовка статьи "*in nicht unproblematischer Weise*", являющиеся комплексной анафорой к цитируемому в статье этому отрывку из книги "Le grand Bazard". Цитата антецедента делает предшествующее заключение судьи, которое дано в заголовке, понятным и обоснованным. Компримирующая анафорическая связь данного примера может быть подтверждена анализом анафоры «*nicht unproblematischer Weise*» и ее антецедента «*Mein ständiger Flirt mit[...] mich anzumachen*» с точки зрения коммуникативных максим. Если применить к анафоре и антецеденту максимум модальности и количества (информации должно быть достаточно для полного понимания содержания), то обнаружим большую дистанцию между комплексной анафорой и антецедентом. Содержание антецедента адекватно выполняет максимум количества, т. е. доносит информацию открыто и в достаточном для исчерпывающего понимания объеме. После прочтения цитаты из книги не остается вопросов о том, в чем состояло «преступление» автора книги. Тем самым антецедент не нарушает максимумы модальности. Однако комплексная анафора в начале статьи нарушает максимум модальности и количества, поскольку информация дана не в достаточном для понимания объеме (читатель не может извлечь из этой цитаты, что именно имеется ввиду под *nicht unproblematische Weise*), т. е. и не «прозрачна», что нарушает максимум модальности.

Подобное использование комплексной анафоры и антецедента в аспекте модальности и количества не случайно. Оно является распространенным приемом построения публицистического текста, если требуется внести в текст напряжение, вызвать интерес адресата, в нашем примере – чтобы заинтриговать читателя и заставить его узнать, что же кроется за комбинацией слов «*in nicht unproblematischer Weise zur Sexualität zwischen Erwachsenen und Kindern*».

Обратим внимание вторую часть отрывка статьи. Эта часть обозначена подзаголовком "*Großer Fehler*". Такой подзаголовок начинает новую микротему статьи, которую условно назовем «раскаянием»:

Пример 2

"Großer Fehler"

Cohn-Bendit stand wegen der Veröffentlichung wiederholt in der Kritik. In einem Interview mit dem SPIEGEL im April 2012 sagte Cohn-Bendit auf die Frage "Was waren die drei größten Dummheiten Ihres Lebens?": "Es gibt einen unsinnigen Text von mir in dem Buch "Der große Basar" von 1975. Ich schrieb über meine Erfahrung als Erzieher in

einem Frankfurter Kinderladen, und das Thema Sexualität der Kinder wollte ich nicht ausklammern."

*Er bezeichnet in dem Interview den Text als **"großen Fehler"**. "Es sollte eine Provokation sein, aber heute muss ich sagen: Da hat einfach ein Korrektiv in mir nicht funktioniert. (...) Es tut mir leid."*

[<http://www.spiegel.de/politik/deutschland/vosskuhle-sagt-festredue-uer-cohn-bendit-ab-a-888893.html> 14.03.2013]

В первом абзаце Примера 2 анафорические отношения устанавливаются с помощью вопросно-ответной связи, что доказуемо при условии соблюдения максимы релевантности, т. е. на вопрос о трех самых больших глупостях в жизни, дается ответ, рассказывающий именно о глупости, ошибке. Кроме того, соблюдение максимы релевантности, и, тем самым, наличие анафорической связи подтверждается семантическими значениями лексических единиц «Dummheiten» из анафоры и характеристикой текста «Unsinn» из антецедента, которые в качестве tertium comparationis содержат в ЛСГ прилагательное «töricht». Итак, ***die drei größten Dummheiten*** становится анафорой, правда косвенно-комплексной, поскольку ответ в роли антецедента информирует только об одной большой глупости — затрагивании темы сексуальности детей в книге *"Der große Basar"*: *"Es gibt einen unsinnigen Text von mir in dem Buch "Der große Basar" von 1975. Ich schrieb über meine Erfahrung als Erzieher in einem Frankfurter Kinderladen, und das Thema Sexualität der Kinder wollte ich nicht ausklammern."* Цитатная форма является тем средством, которое позволяет изложить факты в живом формате диалога, что в свою очередь, закрепляет анафорические отношения между анафорой и антецедентом. Тем самым через установление анафорических отношений между частями текста цитата в данном примере выполняет текстообразующую функцию.

Цитата ***"Großer Fehler"*** в названии подзаголовка является не только прямой анафорой к цитате ***"großen Fehler"*** в последнем абзаце, но также комплексной анафорой, относящейся к цитате-оправданию из первого абзаца и цитате-раскаянию во втором: ***«Da hat einfach ein Korrektiv in mir nicht funktioniert. (...) Es tut mir leid»***. Это особое свойство цитат, вынесенных в заглавие И.П. Иванова описывается как «перспективную функцию», поскольку действие цитаты распространяется на весь текст под заголовком, а не только на отдельно взятый фрагмент [Ср.: 1, с. 140]. Таким образом, несколько антецедентов могут компримироваться цитатой, вынесенной в виде комплексной анафоры в заглавие. Это позволяет автору статьи резюмировать большие части текста, обозначать основную

мысль статьи не описательным газетным кодом, а речью первоисточника, что значительно сильнее притягивает внимание читателя.

Эффективными в текстообразующем и прагматическом аспекте показали себя интеррогативные цитаты в функции комплексной анафоры. Рассмотрим следующий пример:

Пример 3

*Hier im Saal ist er der zukünftige Kanzler, er spricht von Projekten, die er durchsetzen will, "wenn im September der Wechsel kommt". Die Frauen im Saal klatschen oft: **Steinbrück fordert die Frauenquote und gleiche Bezahlung für Männer und Frauen per Gesetz. Das kommt gut an.***

*Doch "Klartext-Peer", wie er seit Dienstag genannt werden kann, ist auch zu seinen Genossinnen nicht immer nett. Gegen Ende der Veranstaltung steht eine grauhaarige Frau aus den hinteren Reihen auf und tritt ans Mikrofon. Sie hat für die Regierung von Gerhard Schröder gearbeitet und beschwert sich, dass schon 1998 gleiche Bezahlung für alle versprochen wurde. **Daran habe sich die SPD nicht gehalten. Wütend fragt sie: "Wie wollen Sie denn garantieren, dass das nicht wieder nur Sprüche sind?"** Die Frauen im Saal johlen und applaudieren.*

В данном примере комплексная анафора в виде прямой речи "**Wie wollen Sie denn garantieren, dass das nicht wieder nur Sprüche sind?**" ссылается на два antecedента.

Первый antecedент ***Steinbrück fordert die Frauenquote und gleiche Bezahlung für Männer und Frauen per Gesetz*** расположен в предшествующем анафоре абзаце и является также объектом реферирования указательного местоимения ***das***. Второе поле antecedента, на наш взгляд, может включать в себя широкий контекст ***„Sie hat für die Regierung von Gerhard Schröder gearbeitet und beschwert sich, dass schon 1998 gleiche Bezahlung für alle versprochen wurde. Daran habe sich die SPD nicht gehalten.“*** или только последнее предложение ***„Daran habe sich die SPD nicht gehalten.“***, поскольку именно эта часть antecedента является объектом реферирования комплексной анафоры, выраженной номинальной фразой ***„wieder nur Sprüche“***. Таким образом, прямая речь женщины из правительства Г. Шпёдера ***"Wie wollen Sie denn garantieren, dass das nicht wieder nur Sprüche sind?"*** соединяет в один вопрос и компримирует два antecedента: обещание Штайбрюка уравнивать оплату женщин и мужчин и тот факт, что такое обещание уже однажды не было выполнено SPD. В аспекте текстообразования такая цитата в роли комплексной анафоры связывает между собой абзацы текста, компримирует одну из тематических линий статьи, развитую двумя antecedентами (которые, кстати, также связаны между собой через

прямую анафору *gleiche Bezahlung* во втором antecedенте), и дает этой тематической линии оценку, в данном случае не самую положительную. В прагматическом аспекте такая комплексная анафора приобретает за счет цитатной формы дополнительные функции: интеррогативная форма цитаты поддерживает прогрессию повествования, завершая абзац, но не тему; она не дает поставить точку в развитии тематической линии, ставя под вопрос обещания Штайнбрюка. Другой функцией, которую комплексная анафора получает благодаря цитатной форме, является создание дистанции между мнением автора статьи и мнением автора цитаты. Цитата становится инструментом критики, к которой автор статьи, как бы, не причастен, однако эта критика срабатывает, стоит лишь цитате оказаться в функции комплексной анафоры и завершить абзац.

В итоге мы видим, что сочетание комплексной анафоры и цитаты показывает себя весьма продуктивным, придавая тексту богатый функциональный и прагматический потенциал, который реализуется в усилении отдельных функций цитаты и функций комплексной анафоры. С одной стороны, текстообразующая и компримирующая функция анафоры усиливаются стилистическими особенностями интеррогативной формы, высокой экспрессивностью прямой речи, обогащаются эмоциональной окраской; через цитату анафора берет на себя оценочно-резюмирующую функцию. Также автор использует для комплексной анафоры цитату как средство для дистанцирования. С другой стороны, уже содержащееся в цитате суггестивное воздействие на читателя дополнительно силлабируется благодаря позиционной закреплённости цитаты в качестве комплексной анафоры, компримирующей несколько antecedентов. Цитаты в функции комплексной анафоры выполняют важную текстообразующую функцию, поддерживая тематические линии статьи в публицистическом тексте. Нам также удалось обозначить явление регрессивной анафорической связи. Цитаты в функции регрессивной анафоры способны выполнять проспективную функцию. Комплексные регрессивные анафоры выполняют функцию создания информационного напряжения читателя.

Список литературы:

1. Иванова И.П. Структурно-семантические и коммуникативно-прагматические особенности цитирования в немецком публицистическом дискурсе: дис. канд. филолог. наук. — Тамбов, 2010.
2. Саблина М.В. Цитата и цитирование в текстах современных российских газет: дис. канд. филолог. наук. — Красноярск, 2011.

3. Сподарец М.В. Поликодовость как ключ к новостному политическому медиатексту // Политическая лингвистика — Екатеринбург, 2011. — 1 (35). [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://podelise.ru:81/docs/index-360936-1.html?page=23> (дата обращения 10.03.2013).
4. Consten M., Schwarz-Friesel M. Anapher. Handbuchartikel in: Haffman L. (Hg.) Deutsche Wortarten.-Berlin / New-York: de Gruyter, 2008. — S. 265—292.
5. Schwarz-Friesel M. Indirect anaphora in text // Anaphors in Text. Cognitive, formal and applied approaches to anaphoric reference. — Amsterdam/Philadelphia, 2007.
6. Duden. Deutsches Universalwörterbuch. — Mannheim, 2003.
7. Lexikon der Sprachwissenschaft. Herausgegeben von Hadumod Bußmann. — Stuttgart, 2008.
8. spiegel.de [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/vosskuhle-sagt-festrede-fuer-cohn-bendit-ab-a-888893.html> (дата обращения 14.03.2013).
9. zeit.de [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.tagesspiegel.de/politik/kanzlerkandidat-steinbrueck-um-kopf-und-kragen/7859672.html> (дата обращения 18.03.2013).

СТИЛИСТИЧЕСКОЕ ЧЛЕНЕНИЕ ЛЕКСИКИ АНГЛОЯЗЫЧНЫХ РИФМОВАННЫХ ИНФАНТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ

Кузьменко Анастасия Алексеевна

преподаватель

Днепропетровского государственного университета внутренних дел,

г. Днепропетровск

E-mail: kuzunchik@email.ua

Последние годы лингвисты всё больше внимания уделяют не просто изучению языка, а исследованию общих тенденций мировосприятия отдельных наций путём анализа их языков, а точнее понятий, концептов, которые вырисовываются в этих языках.

Анализ инфантических текстов (ИТ) в данном контексте, который и обусловил **актуальность** этой работы, приобретает новое значение, так как языковая картина мира каждого отдельного представителя народа начинает формироваться уже с самого раннего детства под непосредственным влиянием литературы, с которой младенец ознакоми́вается из материнских колыбельных, первых

выученных наизусть стихотворений, а постепенно и самостоятельно прочитанных книг.

Именно содержание подобных книг и рифмованных текстов, которые предлагаются маленьким читателям, является **объектом** исследования данной работы, а их лексико-стилистическое наполнение — **предметом**.

Цель исследования заключается в комплексном анализе изучения стилистического профиля англоязычного детского дискурса путем определения лексико-стилистических групп языка инфантических текстов.

Язык обромляет отношение человека к окружающим реалиям и к самому себе [4, с. 108]. Именно язык сопутствует развитию у человека определенного вида ментальности, т. е. системы образов, которые лежат в основе человеческих представлений о мире и о своём месте в этом мире и которые, соответственно, определяют поступки и поведение людей [1, с. 52]. Менталитет, усвоенный ещё с младенчества, есть, так называемый, «сгусток культуры» в подсознании человека, определённое обобщение концептуальной картины нации [5, с. 40].

Под языковой картиной мира традиционно подразумевается совокупность знаний о мире, которые отображены в языке, и способы получения и интерпретации новых знаний [3, с. 5]. При таком подходе язык рассматривается как концептуальная система и как способ оформления концептуальной картины знаний о мире.

Слова любого языка различны не только лексическим значением и грамматическими признаками, но также и стилистически, т. е. сферой и частотой употребления, принадлежностью к определенному стилю языка, эмоциональной окраской или же её отсутствием.

Стилистически лексика языка делится на определённые группы. Их достаточно легко выделить в будничном общении, но присутствуют ли они в инфантическом дискурсе? Несмотря на то, что детская речь характеризуется упрощенностью фонем, ограниченностью использования грамматических средств, простотой синтаксических конструкций, ИГ, рассчитанные для дошкольников, содержат практически все группы лексики от общеупотребленной до социально-политической.

Самой важной в каждом языке есть **общеупотребительная лексика**. Она охватывает слова, которыми пользуются все, кто владеет данным языком. Эти слова связаны с каждодневной жизнью, обозначают жизненно необходимые понятия, а поэтому они понятны

каждому. Это названия вещей, растений, животных, явлений природы, признаков, количества, качества, чувства людей и т. д.:

*Early in the morning
The water hits the rocks
The birds are making noises
Like alarm clocks.*

(Causley, Early in the morning)

Общеупотребительная лексика в основном стилистически нейтральна, эмоционально не окрашена, потому что её элементы, называя предметы явления, признаки, обычно не содержат их оценки. Зачастую такую лексику называют нейтральной.

Специфично-бытовая лексика, будучи близкой к общеупотребительной, связана с предметами и явлениями быта разных групп населения. В специфично-бытовой лексике различают слова, которые широко употребляются лишь представителями определённых групп населения *pickax, wimble*, и словами, которые известны в быту всех слоёв населения *dinner, barn, cattle*. Первый подвид специфично-бытовой лексики практически не встречается в ИТ.

Согласно употреблению специфично-бытовой лексики, а значит согласно тематике ИТ, можно тексты разбить на следующие тематические блоки:

Dinner/Meals:
*Davy, Davy, Dampling,
Boil him in the pot
Sugar him and butter him,
And eat him while he's hot*
(Eng. Nurs. Rhymes).

Farm:
*Blow, wind, blow, and go, mill, go!
That the miller could grind his corn
That the baker may take it
And into bread make it
And bring us a loaf on the morn.*
(Eng. Nurs. Rhymes)

*Baa, baa. Black sheep, have you any wool?
Yes, sir, yes, sir, three bags full*
(Eng. Nurs. Rhymes,)

City/Street:
*London Bridge is falling down, falling down
We must build it up again, up again...*
(Eng. Nurs. Rhymes)

*Oranges and lemons,
Say the Bells of St. Clement's
You owe me five farthings,
Say the Bells of St. Martins
When will you pay me,
Say the Bells of St. Bailey
When I grow rich,
Say the Bells of Shoreditch*
(Eng. Nurs. Rhymes)

Nursery Rhymes:

*Bye, baby, bunting,
Daddy's gone hunting
Gone to get a rabbit skin,
To wrap the baby bunting in.*
(Eng. Nurs. Rh.)

*Pet-a-cake, pet-a-cake, baker's man,
Bake me a cake as fast as you can;
Pat it and prick it, and mark it with B
Put it in the oven for baby and me.*
(Eng. Nurs. Rhymes)

Nature:

*Buttercups and daisies,
Oh, what pretty flowers!
Coming in the springtime
To tell of sunny hours.
While the trees are leafless
While the fields are bare
Buttercups and daisies
Spring up everywhere*
(Eng. Nurs. Rhymes)

Эмоциональная лексика. Словосочетание «эмоциональная лексика» достаточно относительное, так как какое-либо слово, даже эмоционально нейтральное *право* может стать в соответствующем контексте эмоциональным, наполненным чувства.

Существуют два основных условия для выделения эмоциональных слов:

1. способность самого слова выражать чувства и эмоции:
*I know quite well it's awfully wrong
To guzzle food the whole day long...*
(Dahl R. The Tummy Beast)

2. необходимость соответствующего контекста, который придаст слову эмоциональное звучание.

В первом случае речь идет о следующих группах слов.

- Органично эмоциональные слова — те, которые содержат эмоциональную окраску — положительную или отрицательную — в своем лексическом значении.

“What’s that, dear?”

Asked the new teacher.

“This is Mummy”, I replied.

(Harvey T. The Painting lesson)

- Слова, в лексическое значение которых эмоциональность привносится аффиксами.

You shell have a fishy

On a little dishy

You shell have a fishy

When the boat comes in

(Hey Diddle Diddle)

- Слова детского говорения, в основном поэтически окрашенные.

Calico Jam,

The little fish swam

Over the syllabub sea.

Flippity flup,

They drank it all up

And danced in the cap.

(Lear Edward Calico Pie)

Rub-a-dub-dub, three man in a tub,

And who do you think they be?

The butcher, the baker, the candlestick maker,

Turn them out, knaves all three.

(First Rhymes)

Речь идёт об инфантилизмах — коротких словах, часто с гармонией кричалок, а также деминутивах — старческая шепелявость, анахронизмы [2, с. 46]. В литературе слова детского языка употребляются в нескольких случаях:

1. изображение детского мира и передача соответственной лексики — как в обращении взрослых, так и в разговоре детей между собой;

2. ради исполнения юмористической функции;

3. «разрядка» атмосферы слишком серьёзной поэзии;

- Органично поэтические слова.

*Ickle, ockle, blue bockle, fishes in the sea.
If you want a pretty maid, please choose me.*

(Eng. Nurs. Rhymes)

Curly locks, curly locks

Wilt thou be mine?

Thou shan't not wash dishes

Nor yet feed the swine

(Eng. Nurs. Rhymes)

Касательно второго условия выделяются слова эмоционально нейтральные и эмоционально окрашенные, которые в конкретном контексте приобретают особенное эмоциональное звучание, иногда даже противоположного, сравнительно с прямым, основным значением слова.

Просторечная лексика объединяет слова, которые употребляются при условии принужденности, обыденности:

- слова не литературные

...when my granddad walked into the room

And set wearily down with a grunt and a frown

And a face full of sorrow and gloom.

(Edwards R. Lost and Found)

Her foghorn commands,

They really drive him crazy.

Dad's scared stiff of Mum

Cos hse's the dinner lady.

(Cookson P. My dad the headmaster)

- слова, которым свойственен оттенок пониженности, грубости фамильярности бесцеремонности или иное отрицательное веяние:

Don't run down the stairs.

Speak when spoken to.

Put your hand up first

If you want to use the loo.

(Cookson P. My dad the headmaster)

Подводя **итог**, следует отметить, что лексико-стилистическое наполнение ИТ отличается широким спектром лексических групп, к которым относятся общеупотребительная, специфично-бытовая, эмоциональная лексика. Более того, каждая группа имеет свои определенные подразделы, которым свойственны более узкие профилирующие характерные черты. Одновременно с глубоким содержанием и закрученными сюжетными линиями ИТ можно найти и «бессмысленные» и рифмованные, милозвучные строки, которые оказывают формируют интерес ребенка к пониманию окружающих

реалий. Для дальнейших исследований перспективным будет рассмотрение грамматического и синтаксического уровней ИТ.

Список литературы:

1. Дюби Ж. Человек в истории. — М.: Одиссей, 1991. — С. 51—57.
2. Качуровський І.В. Основи аналізу мовних форм. — Мюнхен. Ніжин: Просвіта, 1994. — 134 с.
3. Попова З.Д. и др. Введение в когнитивную лингвистику: учеб. пособие. — Кемерово: Кузбассвуиздат, 2005. — 220 с.
4. Серебряков Б.А. Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира / Б.А. Серебряков, Е.С. Кубрякова. — М.: Наука, 1988. — 216 с.
5. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. — М.: Школа «ЯРК», 1997. — 824 с.

ДИСКУССИОННЫЙ ХАРАКТЕР УПОТРЕБЛЕНИЯ ТЕРМИНА «ИМЕННОЕ СЛОВСОЧЕТАНИЕ»

Лесинская Оксана Михайловна

*ассистент кафедры Теории и практики перевода
Черновицкий национальный университет
г. Черновцы, Украина
E-mail: lesynsky@mail.ru*

Постановка проблемы. Синтаксическая конструкция, состоящая из главного слова-имени существительного и зависимых компонентов, уточняющих и детализирующих предмет или лицо, обозначаемое главным словом, находится в фокусе многих исследований в отечественной и зарубежной лингвистике. Однако единого термина для обозначения такой конструкции не было найдено. В английском языкознании используются термины: “noun group” (A.V. Gershman, 1977; H. Lock, 1997), “noun phrase” (A. Radford, 1989; R.A. Jacobs, 1995; S. Greenbaum, 1996; R. Carter, M. McCarthy, 2006; R. Huddleston, G.K. Pullum, 2007; E. van Gelderen, 2010), “nominal group” (M.A.K. Halliday, 2004). Итак, среди английских вариантов дефиниции данной конструкции предпочтительными являются термины “phrase” и “group”, однако в научно-теоретических исследованиях чаще встречается термин “phrase”. Что касается главного слова, выраженное именем существительным, в зарубежной формулировке исследуемой синтаксической конструкции употребляется либо слово

“noun”, которое четко определяет присутствие в конструкции имени существительного, либо лексема “nominal”, которая свидетельствует о наличии в конструкции элемента, называющего предмет.

В русской и украинской филологии употребляются термины: «субстантивное словосочетание» (А.З. Кубанова, 2007), «именное словосочетание» (М.Ю. Иванова, 2003), «именная группа» (И.Я. Бедер, 1973), «номинативное словосочетание» (Л.Г. Бедринец, 1974), «именная фраза» (И.Н. Калиновская, 2004). Итак, для определения всей конструкции употребляются термины «словосочетание», «группа» и «фраза». Для уточнения типа конструкции по главному слову используются определения «субстантивный», «именной» и «номинативный».

Объектом нашего исследования являются синтаксические конструкции, обозначающие человека, и состоящие из главного слова-имени существительного и зависимых компонентов.

Цель исследования состоит в том, чтобы обосновать выбор наиболее правильного термина для исследуемой конструкции.

Согласно цели, **задачами** исследования будет провести всесторонний анализ терминов, употребляемых в зарубежной и отечественной лингвистике для номинации синтаксической конструкции, в которой главное слово выражено именем существительным, и аргументировать употребление термина «именное словосочетание».

Рассмотрим термины и их определения, употребляемые в современной лингвистике для обозначения синтаксической конструкции, которую мы называем словосочетанием.

В терминологической энциклопедии Е.А. Селивановой [5, с. 562] и Большом энциклопедическом словаре В.Н. Ярцевой [1, с. 470] словосочетание определяется как синтаксическая конструкция, состоящая из двух и более знаменательных слов, объединенных подчинительной связью. Это значит, что в словосочетании подразумевается наличие главного элемента и, как минимум, одного зависимого элемента.

В грамматике И.П. Ивановой, В.В. Бурлаковой и Г.Г. Почепцова словосочетание определяется как любая синтаксически организованная группа, которая состоит из комбинации знаменательных слов, как, например, *to disregard the remark, busy life, very new*, или же служебного и знаменательного слова, например *on the beach, under the net, in the corner*, которые объединены любым из существующих типов синтаксической связи [3, с. 105].

И.Н. Калиновская использует термин «фраза», который она определяет как синтаксическую конструкцию, в состав которой входит главный и один или более зависимых компонентов [4]. Такой же термин в своих научных исследованиях использует и О.И. Денисов [2].

Итак, принимая во внимание то, что мы рассматриваем конструкцию, в которой есть главное и зависимые слова, определения, предложенные Е.А. Селивановой и В.Н. Ярцевой, являются наиболее верными для нашего исследования.

Что касается термина «фраза», который также используется отечественными лингвистами, то он вызывает множество вопросов. Являясь единственным эквивалентом термина «словосочетание» в английском языке (noun phrase, verb phrase, adjective phrase), термин “phrase” — «фраза» едва ли обозначает то же понятие, что и отечественный термин «словосочетание». В работе И.Н. Калиновской, например, рассматриваются конструкции, состоящие только из имени существительного и артикля [4], то есть термин «фраза», позаимствованный из зарубежной лингвистики, имеет некоторые отличия от термина «словосочетание», состоящего как минимум из двух знаменательных слов.

Рассмотрим детальнее трактовку этого термина зарубежными лингвистами.

Д. Кристал считает, что именованное словосочетание (“noun phrase”) должно состоять как минимум из имени существительного (или его субститута, например, местоимения). Все другие элементы могут локализоваться либо перед, либо после главного слова-имени существительного, образуя препозиционные или постпозиционные модификаторы [7, с. 333—334]. С. Гринбаум считает, что главным словом в такой конструкции может также быть прилагательное, образованное от имени существительного, или имя числительное [8, с. 208].

В теоретической работе К. Бьюръярс и К. Барридж высказывается мнение, что в именованном словосочетании в качестве главного слова обязательно должно быть имя существительное (иначе оно не будет именованным), хотя, по мнению авторов, оно может быть выражено и местоимением. Если же именованное словосочетание, а в этом случае более правильным будет использование оригинального термина «фраза» (“phrase”), состоит только из одного имени существительного, то оно и будет главным словом конструкции [6, с. 168].

Итак, анализ дефиниций понятия “noun phrase”, предложенных в зарубежной лингвистике, свидетельствует о том, что оно не соответствует понятию «именованное словосочетание», поскольку даже одно слово, и не обязательно имя существительное, может образовать конструкцию под названием “noun phrase”. Слово «фраза» выступает своего рода объединительным названием и для слова, и для словосочетания, и для предложения. Таким образом, то, что в отечественной лингвистике называется объединением как минимум двух знаменательных слов, не находит четкого обозначения в зарубежной

лингвистике, поскольку такого термина как, например, “noun word combination”, который соответствовал бы термину «именное словосочетание», не было найдено в теоретических трудах. Обоснование того, что даже одно слово можно назвать термином “noun phrase”, находим в теоретической разработке Дж. Миллера [9].

Так, лингвист читает, что термин «фраза» можно использовать только тогда, когда речь идет о структурах, состоящих более чем из одного слова. Эти фразы он называет фразами в привычном понимании (“everyday phrase”). Но Дж. Миллер рассматривает фразы также с точки зрения синтаксического анализа, согласно которому одно слово также может считаться фразой, например:

(a) *Barbara handed the results to Alan on Tuesday.*

(b) *Barbara handed them to Alan on Tuesday* [9, с. 17—18].

Примеры (a) и (b) содержат фразы в привычном понимании *to Alan* и *on Tuesday*. В отличие от них, *Barbara* в примере (a) и *them* в примере (b) не считаются фразами в привычном понимании, поскольку состоят только из одного слова, но с синтаксической точки зрения они рассматриваются как фразы, поскольку в этом случае, как считает Дж. Миллер, «фразу» можно трактовать как ячейку, которую могут заполнить одно или больше слов. В примере (b) фраза *them* состоит только из одного слова, но это ячейка, в которой *them* можно заменить, например, на *the results of the maths examination set just before Christmas*. В примерах (a) и (b), фразу *Barbara* можно заменить на более длинную фразу *Margaret’s hard-working colleague* [9, с. 17—18]. Из сказанного можно сделать вывод, что лексическую единицу *Barbara* можно рассматривать как фразу, а также можно заменить другой фразой, если речь идет о конкретном контексте и о конкретной *Барбаре*. То есть, именные словосочетания, именуемые в зарубежной лингвистике именными фразами (noun phrases), могут быть выражены одним словом, если они рассматриваются в контексте.

Таким образом, для целей нашего исследования считаем целесообразным отдать предпочтение термину «именное словосочетание», поскольку при анализе функциональных характеристик конструкций, обозначающих и описывающих человека (на материале англоязычного детективного жанра), интерес представляют все зависимые элементы, предоставляющие дополнительную информацию о персонаже.

Список литературы:

1. Большой энциклопедический словарь. Языкознание. Гл. ред. Ярцева В.Н. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. — 685 с.
2. Денисов О.И. Особенности препозитивных многокомпонентных именных фраз в текстах различных функциональных стилей (на материале английского языка): Автореф. дис. канд. филол. наук. — Харьков, 1997. — 19 с.
3. Иванова И.П., Бурлакова В.В., Почепцов Г.Г. Теоретическая грамматика современного английского языка. — М.: Высш. школа, 1981. — 285 с.
4. Калиновська І.М. Структура іменникової фрази та її обумовленість лексико-семантичною групою ядра-іменника (на матеріалі текстів художньої прози англійської мови): Автореф. дис. канд. філол. наук. — Київ, 2004. — 19 с.
5. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. — Полтава: Довкілля, 2006. — 716 с.
6. Börjars K. Burridge K. *Introducing English Grammar*. — London: Hodder Education, 2010. — 328 p.
7. *Dictionary of Linguistics and Phonetics* / D. Crystal. — Malden, MA, USA: Blackwell Publishing, 2008. — 560 p.
8. Greenbaum S. *Oxford English Grammar*. — Oxford: OUP, 1996. — 652 p.
9. Miller J. *An Introduction to English Syntax*. — Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002. — 190 p.

ВЛИЯНИЕ ЧАСТЕРЕЧНОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ ЛЕКСИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ НА ВЫБОР ПРОСОДИЧЕСКИХ СРЕДСТВ ЭКСПРЕССИВНОСТИ В АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ

Карневская Елена Борисовна

профессор

*Минского государственного лингвистического университета,
г. Минск (Республика Беларусь)*

Рускевич Людмила Вячеславовна

старший преподаватель

*Минского государственного лингвистического университета,
г. Минск (Республика Беларусь)
E-mail: ruskevich.luvrus@gmail.com*

Обсуждаемое в статье экспериментально-фонетическое исследование было направлено на изучение взаимодействия единиц просодической и лексико-семантической подсистем в реализации экспрессивности в английской устной речи.

Проблема, к которой в широком плане относится данное исследование, стала традиционной для лингвистики. Наличие взаимодействия между единицами различных подсистем (уровней) языка в процессе порождения высказывания относится к общепризнанным положениям в лингвистике. Тем не менее, изучение данной проблемы остается в центре внимания ученых и в настоящее время. В свете современных тенденций развития лингвистической науки перед исследователями ставятся новые задачи, решение которых требует изучения взаимосвязи языковых подсистем непосредственно в процессе коммуникации. Они предполагают, в частности, раскрытие механизмов речевого воздействия как средства достижения максимальной эффективности устной формы коммуникации, что важно для выявления специфики межличностных отношений во многих видах человеческой деятельности, в том числе, и в педагогической сфере [5].

В связи с вышесказанным, особую значимость приобретают экспериментально-фонетические исследования, раскрывающие роль фонетических и, непосредственно, просодических средств языка в реализации коммуникативного намерения говорящего и его воздействия на слушателя. Значимость просодии в рассматриваемом плане выдвигает перлокутивную функцию просодии в число наиболее

важных, поскольку от ее успешной реализации во многом зависит обеспечение необходимого для целей коммуникации результата [3, с. 128]. Очевидно, что достижение последнего осуществляется в процессе функционирования средств всех языковых подсистем, и только комплексный подход к изучению речевой коммуникации может установить реальный вклад единиц каждой из подсистем. Обращение к вопросам взаимодействия просодических и лексических средств находится непосредственно в русле данного подхода.

Несмотря на то, что взаимоотношения просодии и лексики в формировании высказывания не получили к настоящему времени такого широкого освещения в литературе, как взаимодействие просодии и синтаксиса, имеющиеся литературные данные позволяют утверждать, что лексический состав высказывания в значительной мере предопределяет его просодическую структуру, в частности, ее акцентную составляющую. При этом предсказуемость просодии фразы со стороны ее лексического состава наиболее ярко проявляется в соотносительности экспрессивных лексических и просодических средств. Уместно подчеркнуть в этой связи, что с экспрессивной лексикой в составе фразы связано разграничение контрастирующей и интенсифицирующей эмфазы (*emphasis for contrast and emphasis for intensity*), характерное для английской фонетики, особенно начала и середины прошлого века [7]. В работах английских фонетистов выделяются группы слов различных лексико-грамматических классов и разрядов, на которых часто локализуется пик просодической выделенности (мелодический, динамический) [7; 8].

Совпадение семантики лексической единицы и ее просодической реализации характерно не только для английского языка. Так, например, Т.П. Скорикова выделяет в русском языке несколько групп «потенциально акцентогенных классов слов», функционирующих в качестве опорных структурно-смысловых вех текста, а также проявляющих перформативность, побуждая реципиента к активному восприятию информации и ее адекватной оценке [4, с. 187—188]. Указывается также, что не только определенные группы слов, но и значения одного слова могут получить разную просодическую выделенность. Как было установлено в работе Л.В. Минаевой, прямое и переносное (производное), значения полисемантического слова просодически дифференцированы: «Если номинативное значение слова *cold* (холодный) характеризуется нейтральной просодией, то его номинативно-производное значение «недружественный» будет просодически маркировано своеобразным тембром» [2, с. 48].

Взаимодействие просодических средств языка с другими языковыми средствами, по общему мнению, служит целям оптимизации речевого общения, способствуя максимально полному выражению коммуникативной установки и интенции говорящего. С другой стороны, отсутствие согласованности в выборе языковых средств разных подсистем затрудняет содержательную интерпретацию высказывания и снижает общую оценку его адекватности ситуации общения. Это, в частности, отмечала в своей работе И. Лехисте, показав на материале английского и эстонского языков, что один и тот же интонационный контур в одном контексте может быть интерпретирован как нейтральный, а в другом — как выражение безразличия, если контекст требует выражения большей заинтересованности и дружелюбия, чтобы наилучшим образом отразить ингерентное значение слов [9, с. 95]. Более того, в определенных ситуациях употребление нейтрального контура воспринимается аудиторией как показатель негативного отношения, поскольку передаваемые контуром эмоционально-модальные значения были для данного контекста недостаточно яркими. Несоответствие между лексическими и просодическими структурами нередко бывает и преднамеренным, обусловленным целью выражения юмористического, ироничного или даже недружелюбного отношения к содержанию сообщения или к слушателю [10].

Непосредственному изучению в обсуждаемой работе были подвергнуты просодические характеристики экспрессивных лексических единиц, а также просодические модификации всей фразы, содержащей экспрессивную лексическую единицу или единицы в сопоставлении с фразами, нейтральными с точки зрения своего лексического состава. Экспериментальный материал данного исследования состоял из двух серий. Первая серия представляла собой свободную выборку фрагментов аутентичной английской устной речи (монологической и диалогической) общим временем звучания 5 часов. Вторая серия состояла из специально составленных пар повествовательных фраз, различающихся только одной лексической единицей, например: *He looks horrible* (Он выглядит ужасно) vs *He looks upset* (Он выглядит расстроенным). Слова, различающие фразы в такой паре, совпадали по части речи и синтаксической функции в предложении, имели синонимичные значения, но были противопоставлены как экспрессивные и нейтральные. Подчеркнем, что в контексте избранного для анализа материала термин «нейтральная лексика» получает более широкое толкование: экспрессивные лексические единицы в составе фраз в обеих сериях эксперимен-

тального материала сравнивались с синонимичными им оценочными словами, которые, строго говоря, не являются полностью нейтральными, поскольку в их семантической структуре доля субъективного компонента достаточно велика. Представляется, однако, что сопоставление экспрессивных лексических единиц с относительно нейтральными, т. е. более слабыми с точки зрения экспрессивного потенциала, позволяет исследовать более тонкие аспекты взаимодействия просодии и лексики, касающиеся зависимости просодических модификаций от разной степени экспрессивности сравниваемой лексики.

Материал второй серии был реализован в студийных условиях пятью носителями английского языка, речь которых соответствовала британскому произносительному стандарту. Перед записью дикторы должны были представить себе ситуацию, в которой данные фразы могли бы быть употреблены, и произнести их так, как бы они сами произнесли их в такой ситуации. Затем тем другим носителям английского языка было предложено оценить звучание записанных дикторами фраз как экспрессивное / нейтральное. В результате все фразы с экспрессивными ЛЕ были определены как экспрессивные, а все фразы с нейтральными ЛЕ — как нейтральные.

Записи экспериментального материала были далее предъявлены аудиторам-фонетистам для осуществления просодической транскрипции (разметки), которая осуществлялась в соответствии с принятой системой обозначений [1]. В частности, отмечались слоги, выделенные фразовым ударением (ядерным / неядерным; неядерным полным / частичным) с одновременным указанием их высотнотональных характеристик (типа высотнотональных изменений и их диапазоново-уровневых вариантов). Далее был проведен анализ акустических параметров просодии с использованием компьютерной программы PRAAT (PRAAT для Windows) [6].

Просодическая транскрипция обеих серий экспериментального материала послужила основой изучения перцептивных просодических характеристик с точки зрения их обусловленности лексическим составом фразы. Эти характеристики были обобщены относительно частеречной принадлежности экспрессивных лексических единиц (прилагательных в предикативной и атрибутивной функции, усилительных наречий и глаголов). Согласно данным, полученным от аудиторов-носителей языка и аудиторов-фонетистов, от 90 % до 100 % фраз, содержащих экспрессивную лексику, с обязательностью имеют в своей структуре экспрессивные просодические средства.

Один из важных результатов исследования состоит в том, что наличие во фразе экспрессивного слова вызывает перцептивно-

акустические модификации просодической структуры всей фразы, выражающиеся в расширении общесловесного диапазона ч. о. т., повышении общего уровня интенсивности, модификациях общесловесного ритма как следствия увеличения длительности ударного слога при одновременном сокращении среднеслоговой длительности остального участка. Причиной подобных глобальных модификаций является, в первую очередь, коммуникативная интенция говорящего, которая определяет иллокутивную и перлокутивную силу высказывания и, соответственно, обуславливает еще на этапе планирования выбор адекватных лексических, синтаксических и просодических средств для всего высказывания.

Констатируя обязательность просодического маркирования экспрессивной лексики и фразы, содержащей ее, мы должны в то же время подчеркнуть, что наблюдаемые модификации не выходят за рамки определенных ограничений. Последние обусловлены такими факторами, как изначально заданная коммуникативная цель высказывания и его прагматическая предназначенность как единицы связной речи. Так, различия в просодической реализации фраз с экспрессивной и относительно нейтральной лексикой практически не затрагивают тех просодических черт, которые «отвечают» за передачу коммуникативной цели и информационного объема высказывания, определяемого числом коммуникативно значимых элементов, выделяемых средствами фразовой акцентуации. Число элементов высказывания, получивших акцентную выделенность во фразах с экспрессивными и относительно нейтральными лексическими единицами, практически не отличается. Кроме того, общие семантико-синтаксические предпосылки лежат в основе внутрифразового просодического членения обоих типов фраз. В то же время, во фразах с экспрессивной лексикой общее число единиц просодической сегментации значительно (в полтора раза) превышает их число во фразах с относительно нейтральной лексикой, в первую очередь, за счет промежуточного внутрифразового членения, что означает увеличение в них числа кинетических тональных акцентов. Высокая частотность выделенности экспрессивных лексических единиц кинетическим тоном усложняет мелодический рисунок фразы и повышает вероятность наличия воспринимаемого внутрифразового просодического «шва», например: *She looked | stunning* (рисунок 1). Тональный контур фраз с экспрессивной просодией, но с относительно нейтральными лексическими единицами, обычно характеризуется использованием других просодических средств, не нарушающих в такой степени целостности синтагмы,

в частности, использованием так наз. «скользящей шкалы», например: *She looked nice* (рисунок 2).

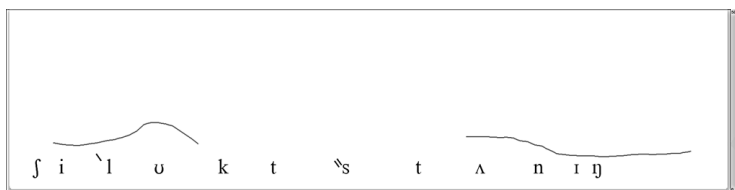


Рисунок 1. Огибающая ч. о. т. во фразе с экспрессивным прилагательным в предикативной функции (Диктор 3 — мужской голос)

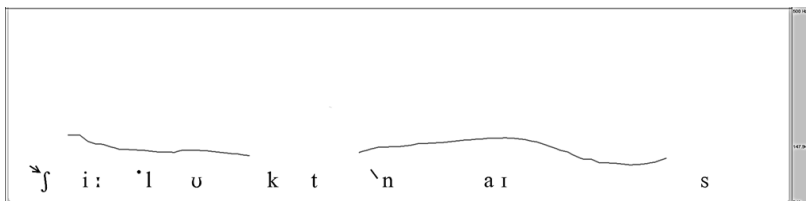


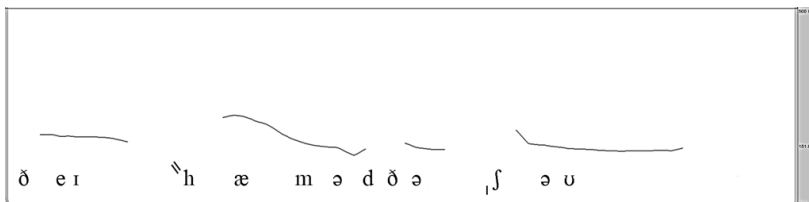
Рисунок 2. Огибающая ч.о.т. во фразе с нейтральным прилагательным в предикативной функции (Диктор 3 — мужской голос)

Просодическая маркированность, характеризующая экспрессивную лексику, создается как употреблением специальных микро- и макроединиц просодии, так и особой акцентной организацией фразы, в частности, предсказуемостью локализации ядерного акцента. Главным средством выделения экспрессивных лексических единиц служат так называемые эмфатические тоны, типизация которых в английской интонационной системе параллельна неэмфатическим, нейтральным, тонам [8]. В структурном отношении все эмфатические тоны объединяет перцептивно значимое увеличение максимальных значений интенсивности, длительности, а также признаков, относящихся к характеру изменения частоты основного тона (ч. о. т.): конфигурации и интервалу. При этом указанные модификации относятся не только к ударному слогу экспрессивной лексической единиц, а ко всей акцентной группе. Иными словами, понятие «тон» в действительности соответствует понятию тонального акцента.

Специфика временной структуры экспрессивного слова в английской фразе заключается в значительном (как правило,

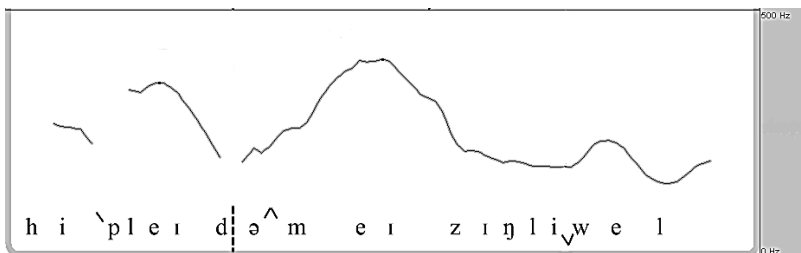
двукратном) увеличении длительности начального согласного ударного слова. Характерно, что увеличение уровневых показателей ч. о. т., в отличие от количественных показателей длительности и интенсивности, оказывается не постоянным, обязательным, а дополнительным фактором, способствующим выделенности экспрессивных лексических единиц. Отметим также, что модификации количественных показателей просодических параметров на самом экспрессивном слове не всегда являются яркими. Даже небольшого отклонения от средних параметровых признаков оказывается достаточным для того, чтобы степень выделенности слова воспринималась как повышенная. Эти данные свидетельствуют о стабильности эталона просодической нормы нейтральности/ экспрессивности, сформированных в языковом сознании носителей языка.

Главным фактором, модифицирующим степень и качественные характеристики просодической экспрессивности, являются ингерентные семантико-синтаксические признаки самих экспрессивных лексических единиц, которые влияют на локализацию во фразе ядерного акцента и на характер ядра как коммуникативного центра фразы. Тенденция к расположению ядерного акцента в норме на последнем знаменательном элементе английского высказывания, являющемся таким центром, часто сталкивается с необходимостью выделения нефинального элемента, обладающего высокой коммуникативной значимостью. Прежде всего это относится к атрибутивным прилагательным, усилительным наречиям и глаголам, в силу своих морфолого-синтаксических особенностей не занимающих финальную фразовую позицию, но требующих по своей роли во фразе акцентного выделения, равноценного ядерному. В то время, как потенциал ядерной выделенности нейтральных синонимов в рамках той же части речи в идентичных синтаксических функциях невелик, экспрессивные единицы обнаруживают устойчивую тенденцию «притягивать» к себе ядерное ударение. Это в наибольшей степени касается экспрессивных глаголов. Яркая просодическая маркированность позволяет выделить экспрессивные глаголы в особую лексико-семантическую группу, обладающую исключительно высоким дискурсивным потенциалом, который позволяет глаголу во многих случаях стать единственным коммуникативным центром высказывания например: *They [^]hammered the show* (рисунок 3).



**Рисунок 3. Локализация ядерного тона на экспрессивном глаголе
(Диктор 2 — женский голос)**

На экспрессивных прилагательных и наречиях в упомянутых функциях сдвиг ядерного акцента в нефинальную позицию происходит значительно реже, чем на глаголе, поскольку они образуют с определяемым словом единый коммуникативный блок, внутри которого действуют тесные семантические связи, и это отражается на характере ядра в подобных фразах. Во многих случаях ядро «расширяется», захватывая как определение, так и определяемое слово, благодаря употреблению усложненных акцентно-тональных структур, т. е. становится полирема-тичным. Такой акцентной организацией характеризуются сочетания наречия меры и степени в функции усилителя с последующим наречием или прилагательным, например: *He played amazingly well* (ср. *He played reasonably well*). (рисунки 4, 5).



**Рисунок 4. Сложная акцентная структура во фразе
с экспрессивным наречием в серединной позиции
(Диктор 1 — женский голос)**

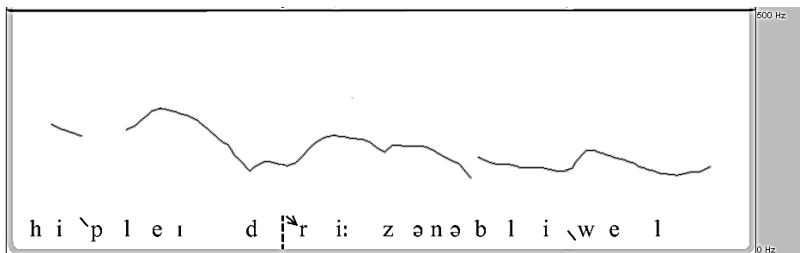


Рисунок 5. Огибающая ч. о. т. во фразе с нейтральным наречием в срединной позиции (Диктор 1 — женский голос)

Конкретно-языковая специфика акцентной организации английской фразы проявляется в стремлении избежать, без контекстной необходимости, локализации ядра в центре фразы (или ее начале) даже на экспрессивном слове ввиду неизбежно воспринимаемого эффекта контрастности, возникающего в результате такого сдвига. Английский язык пользуется в подобных случаях различными компенсирующими средствами, такими, как составные акцентно-тональные структуры (Compound Tunes), которые позволяют одновременно маркировать два и более элемента высказывания, сохраняя при этом выделенность последнего знаменательного слова.

Проведенное исследование позволяет заключить, что экспрессивная лексика в составе фразы предопределяет экспрессивность фразовой просодической структуры. Вариативность внутри данного инварианта и, соответственно, набор прототипических экспрессивных структур детерминирована, с одной стороны, степенью эмоционально-модальной окрашенности лексических единиц и, с другой стороны, позицией и функцией экспрессивной лексической единицы в пропозициональной и коммуникативно-прагматической структуре высказывания.

Список литературы:

1. Карневская Е.Б. Практическая фонетика английского языка на продвинутом этапе обучения: учебник / Е.Б. Карневская, Е.А. Мисуню, Л.Д. Раковская; [под общ. ред. Е.Б. Карневской]. — 4-е изд., перераб. — Минск: «Аверсэв», 2011. — 410 с.
2. Минаева Л.В. Слово в языке и речи. М.: Высш. школа, 1986. — 145 с.
3. Надеина Т.М. Фразовая просодия как фактор речевого воздействия / Институт языкознания РАН; Московский государственный университет сервиса. М., 2003. — 145 с.

4. Скорикова Т.П. Принципы описания акцентогенных свойств лексем // Проблемы фонетики: сб. ст.; [отв. ред. Р.Ф. Касаткина]. — М.: Наука, 2002. — С. 181—190.
5. Третьякова Г.Н. Языковая вариативность и речевое воздействие в философско-когнитивном аспекте. Минск: МГЛУ, 2001. — 53 с.
6. Voersma P., Weenink D. PRAAT, doing phonetics by computer. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.praat.org> (дата обращения 10.05.2012).
7. Jones D. An outline of English phonetics. — 9th Edition. — Cambridge: W. Heffer and Sons LTD., 1967. — 380 p.
8. Kingdon R. The groundwork of English intonation. London-New York, 1958. — 252 p.
9. Lehiste I. Suprasegmentals. Columbus, 1970. — 194 p.
10. Pike K. General characteristics of intonation // Intonation: Selected Readings; [ed. by D. Bolinger]. — Harmondsworth: Penguin Books, 1972. — P. 53—82.

**АНАЛИЗ ПОЛИФУНКЦИОНАЛЬНОСТИ,
ПОЛИВАЛЕНТНОСТИ
И ПОЛИСЕМАНТИЧНОСТИ
СРЕДНЕНИЖНЕНЕМЕЦКИХ ПРЕДЛОГОВ
НА ПРИМЕРЕ ЯЗЫКА СРЕДНЕВЕКОВОГО
ЖИВОТНОГО ЭПОСА «РЕЙНКЕ ЛИС» (1539 Г.)**

Цапаева Сабина Юрьевна

*докторант, внештатный доцент, университет г. Росток,
г. Росток*

E-mail: sabina@mail.natm.ru

Аспект полифункциональности, поливалентности и полисемантической играет немалую роль при рассмотрении особенностей не только самостоятельных, но и служебных частей речи. Самоочевидно, что в данном вопросе сложно обнаружить даже минимальную симметрию. При этом нельзя утверждать, что подобная асимметрия в языке, в частности, в распределении полифункциональности и монофункциональности, поливалентности и моновалентности, полисемантической и моносемантической в той или иной части речи не имеет столь большого количественного значения, сколько асимметрия как факт или данность. Такое видение полифункциона-

нальности и пр. принципиально соответствует восприятию языка как системы, в которой действуют определённые тенденции. Само собой разумеется, что уровень полифункциональности или монофункциональности и пр. различается от языка к языку или даже от одного варианта языка (например, базисного диалекта, региолекта и т. п.) к другому (например, «чужому» или близкородственному диалекту, литературному стандартному языку и т. д.), в частности, в зависимости от типа системы, т. е. от природы затронутого языка. Нельзя отрицать тот самоочевидный факт, что в агглютинативных языках наличествует совершенно иной потенциал полифункциональности и пр., чем во флективных языках на разных уровнях описания языка.

Обратимся к основным понятиям, которыми будем оперировать в данной статье. Под полифункциональностью в дальнейшем будет пониматься способность той или иной единицы языка выполнять ту или иную функцию в зависимости от непосредственного контекста. В этой связи монофункциональной языковой единицей называется такая единица, которая способна функционировать так и только так вне зависимости от изменяемого контекста. Непосредственно к полифункциональности примыкает понятие поливалентности, т. е. способности единицы языка притягивать к себе два и более облигаторных и/или факультативных актанта или их вариативность. Моновалентными считаются единицы языка, открывающие одну единственную свободную позицию в своём окружении или инвариантность актанта. Понятие полисемантической подразумевает многозначность языковой единицы в противовес однозначности моносемантической единицы. Причём полифункциональные единицы могут быть как полисемантическими, так и моносемантическими, как поливалентными, так и моновалентными. Помимо выше указанных терминов необходимо дать определение центральному для данной статьи понятию предлога. Предлог является неизменяемой служебной частью речи, не являющейся членом предложения, но выражающей определённую зависимость сочетающихся между собой слов.

Общей с некоторыми другими германскими языками особенностью средненижнегерманских (далее: снн.) предлогов является, с одной стороны, тройная возможность постановки предлога по отношению к управляющему слову: предлог в препозиции (далее: Предлог), в постпозиции (далее: Послелог) или в циркумпозиции (далее: Циркумлог). С другой стороны, стоит отметить, что снн. предлоги управляют одним из трёх косвенных падежей: генитивом

(родительный падеж), дативом (дательный п.) и аккузативом (винительный п.), причём генитив встречается заметно реже прочих.

В настоящей статье будут представлены актуальные результаты текущего диссертационного проекта „Das Rostocker Tierepos „Reynke Vosz de olde“ (Ludwig Dietz, 1539) im Kontext der niederdeutschen „Reynke de Vos“-Überlieferung im 15—16. Jahrhunderts und der Rostocker Drucktradition der Mitte des 16. Jahrhunderts“ (= «Животный эпос «Рейнке лис» (Росток, типография Людвига Дица, 1539 г.) в контексте нижненемецкой традиции «Рейнке лиса» XV—XVI вв. и печатной традиции Ростока середины XVI в.»), осуществляемого на базе университета г. Росток. Особенности снн. предлогов будут показаны с позиции различных аспектов. В частности, будет рассмотрено обобщённое значение предлога [2] (временное, пространственное, а также модальное и каузальное (причинное), причём, последние зачастую являются производными, т. е. вторичными по отношению к временным и пространственным предлогам, непосредственно отсюда вытекает полисемангичность снн. предлогов), управление, вытекающее непосредственно из теории валентности, позиция по отношению к главному слову (Предлог, Послелог, Циркумлог). В некоторых случаях будут представлены дополнительные замечания касаясь возможных языковых влияний, например, со стороны верхненемецких диалектов, очевидных регионализмов и противоречий диасистеме.

В качестве небольшого комментария к последнему аспекту описания снн. предлогов следует отметить, что одна из основных задач диссертации заключается в анализе и интерпретации языка эпоса: а) как характерного примера исторической ступени развития нижненемецкого языка, б) как языка в ситуации синхронного и диахронного, эгзоглосного и эндоглосного языкового контакта. Чтобы не вдаваться в подробности возникновения рассматриваемого животного эпоса, выделим лишь наиболее релевантные вехи его развития. Эпос 1539-го года [3] является расширенной обработкой любекской инкунабулы 1498-го года [4], созданной на базе более ранней нидерландской версии эпоса [1]. Т. о. мы имеем дело с ситуацией рецентного, пограничного диахронного языкового контакта мекленбургского варианта снн. языка позднего периода и любекского (северонижненемецкого) варианта снн. языка конца классического периода, а также синхронного контакта с ранневерхне-немецким языком эпохи Реформации и опосредованно через любекский текст со средненидерландским языком.

Как стало заметно из выше перечисленных признаков, фокус данной статьи лежит в области лексической семантики (вопрос

полисемантической и моносемантической) и морфологического синтаксиса (вопрос поливалентности / моновалентности, полифункциональности / монофункциональности), поэтому графические варианты написания предлогов, представленные в тексте эпоса, не будут рассмотрены отдельно. За основную графическую форму будет приниматься наиболее частотный вариант написания. Кроме того, в настоящей статье принципиально не найдёт отражения вопрос односоставности или двусоставности вторичных предлогов, так как для снн. языка не были характерны производные в морфологическом плане предлоги.

Итак, перейдём непосредственно к выявленным снн. предлогам (далее: предлог, послелог, циркумлог со строчной буквы):

an 'на, в, к': пространственный, модальный; аккузатив, датив; предлог; диасистема: также временной;

ane 'без': модальный; аккузатив; предлог; без артикля; омонимы: наречие, субъюнктор;

auer 'по, через, против': модальный; аккузатив; предлог; возможно верхнемем. влияние;

bet 'до': пространственный, временной; <аккузатив>; предлог; диасистема: наречие;

buten 'вне': пространственный, модальный; генитив, датив; предлог; диасистема: датив, аккузатив, реже генитив; омоним: наречие;

by 'у, в, на, во время, среди': пространственный, временной, модальный; датив; предлог; без артикля;

dorch 'через, с помощью, благодаря, посредством': модальный, каузальный; аккузатив; предлог; диасистема: также временной, пространственный; образование пассивных конструкций; омоним: наречие;

hinder 'позади': пространственный; аккузатив, датив; предлог; диасистема: также наречие; более ранний синоним: *achter*;

jegen 'напротив, против': модальный; датив, аккузатив; предлог; диасистема: также пространственный, временной;

jn 'в': пространственный, временной, модальный; датив, аккузатив; предлог; контракция предлога с артиклем: *jm, jn* (датив), *jnt, jnp* (аккузатив);

manck 'среди, между, в числе': пространственный, модальный; датив, аккузатив; предлог;

mit 'с': модальный; датив; предлог; образование пассивных конструкций; возможно употребление без артикля;

na ‘к, после’: модальный; датив, реже аккузатив; предлог, реже послелог; диасистема: также пространственный, временной; омоним: наречие;

sampt ‘вместе с, с’: модальный; датив; предлог; верхненем. влияние;

tho ‘к, в’: пространственный, временной, модальный; датив; предлог; контракция с артиклем: thom, thor, thon (датив); возможно употребление без артикля;

twysschen ‘среди, между’: пространственный, модальный; датив; предлог; верхненем. влияние;

vmmе ‘за, около, на’: модальный, каузальный; аккузатив; предлог; диасистема: также пространственный;

vmmе... willen ‘ради’: модальный, каузальный; генитив; циркумлог; двусоставный предлог;

vnder ‘под, среди, в числе’: пространственный, модальный; датив; предлог; диасистема: также аккузатив; диасистема: также временной в знач. ‘в течение, в то время как, пока’;

vp ‘на, по, в, с целью’: пространственный, временной, модальный; аккузатив, датив; предлог;

vth ‘из’: пространственный, модальный, каузальный; датив; предлог; диасистема: также аккузатив;

van ‘от’: пространственный, модальный, каузальный; датив; предлог; контракция с артиклем: vam (датив);

vor I ‘перед’: пространственный, модальный; аккузатив, датив; предлог; диасистема: также временной;

vor II ‘для, ради’: модальный, каузальный; аккузатив; предлог;

wedder ‘против, вопреки’: модальный; аккузатив; предлог; диасистема: также датив;

wyder ‘против, вопреки’: модальный; аккузатив; предлог; верхненем. влияние;

Как следует из выше представленных данных, большинство снн. предлогов является полифункциональными, поливалентными в плане управления и полисемантическими. Здесь хочется выразить предположение о том, что чем в языке более ограничена система предлогов в количественном плане, тем более велика вероятность преваляирования полифункциональных, поливалентных и полисемантических предлогов над монофункциональными, моновалентными и моносемантическими. Кроме того, можно заметить, что некоторые предлоги в рассматриваемый период являются омографами по отношению друг к другу: **vor I** и **vor II**.

В заключении хочется отметить, что данная статья ориентируется исключительно на язык определённого литературного источника выбранного жанра, что подразумевает следующее: наиболее вероятно, что снн. язык располагает более обширной системой предлогов, чем даёт об этом судить язык рассматриваемого эпоса. Другими словами, чтобы охватить и проанализировать всю систему снн. предлогов позднего периода развития снн. языка полностью, необходимо продолжать работу как минимум на базе корпуса текстов.

Список литературы:

1. Alckmar H. v. Reinaert de vos. – Antwerpen: Leeu, G., 2. Aug. 1487 — 1 Sept. 1490. — Culemannsche Bruchstücke / Cambridge fragments. — 7 Bl.
2. Engel U. Deutsche Grammatik. — München: Indicum, 2009. — 485 S.
3. Reynke Vsoz de olde, nyge gedruket, mit sidlikem vorstande vnd schonen figuren, erluchtet vnd vorbetert. — Rostock: L. Dietz, 1539. — 272 Bl.
4. Sodmann T. Reynke de vos, Lübeck 1498. Faksimile der Wolfenbütteler Inkunabel. — Hamburg: Kötz, 1967. — 242 Bl.

2.2. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

НЕСКОЛЬКО ЛИНГВО-СТИЛИСТИЧЕСКИХ ВОПРОСОВ МЕМУАРИСТИКИ

Галстян Ашот Владимирович

*канд. филол. наук, доцент, заведующий кафедры родного языка
и методики его преподавания Армянского государственного
педагогического университета имени Х. Абовяна
г. Ереван*

E-mail: ash.galstyan@mail.ru

Мемуары (от франц. *Memoires* — воспоминания) — один из видов художественного документализма, который являет собой запись современниками представляющих интерес воспоминаний о лицах и случаях прошлого. Корни мемуаров берут свое начало далеко в веках. Классическими образцами мемуаров считаются некоторые французские документы XIII века, в частности, воспоминания Вильгардуена о Римской империи, которые являются уникальными образцами исторических мемуаров.

Жанр мемуаров выводит на арену многообразие типов: мемуарные портреты современников, биография автора, воспоминания детей великих людей, сплетение главных вех жизни автора с литературно-общественной жизнью и т. д., в том числе преимущественно мемуарных портретов.

Большая часть воспоминаний бросается в глаза некоторой общностью построения, которая предполагает стилистические и имеющие схожесть содержания составляющие элементы. Большая часть мемуарных портретов, как правило, начинается с специфической мысли или же выражениями — клише, сигнализирующими о начале. Например: «увидел его в первый раз ...»¹, «знакомство началось с ...», «встретились...» и др.

¹ *Примеры приведены из армянских классических мемуарных песен.*

В мемуарах первостепенное значение имеет образ автора, который может быть участником описываемых случаев и записать все то, что встретилось ему, что он увидел и почувствовал.

Автор встречается своего прототипа и других героев, беседует с ними, делает выводы. В этом смысле довольно активно используются личные местоимения первого и второго лица: «**Я** стал свидетелем и участником этого большого мероприятия». «Этот день ознаменовался также знакомством с той личностью, которая в дальнейшем должна была стать Католикосом Всех Армян, **нашим** Католикосом». «В *его* образе, в *его* мудрости было что-то от царя Соломона».

Одной из главных особенностей мемуаров является описательное слово. Автор с разных сторон описывает своего героя (оценивающей, психологической и т. д.).

Одной из разновидностей описательных слов является портрет, где очерчиваются внутренние и внешние качества личности. Оригинально внешнее описание армянского полковника Андраника: «*Это был мускулистый человек, с густыми волосами, зачесанными назад, и с большими усами восточного типа. Около сорока лет, хотя на его каменном лице, под веками и в уголках губ были видны морщины*».

Портрет в определенной мере выражает внутреннюю сущность образа. Часто внешние качества сплетаются с внутренними качествами характера, собирая во единое штрихи портрета: «*На его вдохновенном лице безграничное спокойствие, в удивительно кристальных глазах — неизменная доброта, которую он щедро дарит всем армянам, всем без ожидания страха*».

Известно, что основным средством людского общения является разговорная деятельность, в которой диалог имеет большой вес. Этот способ общения в мемуарах представляет разные по строению образы. Мемуарный диалог строится по эталону вопрос-ответ:

« — Вы знаете немецкий язык? — спрашивает учитель.

— Знаю, — отвечаю”.

Известно, что в диалогах большое значение имеет вопросительная интонация. В диалогах частота действий приводит к построению «вопрос-вопрос»:

«Настроение Седы в этот день было ярким. Удивлялась тому, что с нами случилось, видимо, что-то чувствуя, и спрашивала:

— Почему вы грустные?

На вопрос ответил вопросом.

— Почему ты веселая?»;

Заслуживает внимания своеобразный односторонний диалог между автором и предметом, представляющим важность в жизни народа. Естественно, что автор использует метод олицетворения. Например, корабль «Киликия» в жизни армян является одним из символов стабильной и устойчивой государственности, с этой точки зрения, интересен такого рода «диалог» между автором Зорием Балаяном и кораблем «Киликия»: «Говорил с кораблем. Иногда казалось, что он мне отвечает. Обращался на Вы. Сейчас лежу и думаю не только о Твоих предках — киликийских кораблях, но и о своих предках — о киликийских морях».

В диалогах собеседник иногда может отвечать жестами:

«Монте узнал их двухэтажный дом.

— Наш, да?

Отец кивнул. (знак согласия)

— А почему внутрь не заходим?»;

Жесты просматриваются не только в диалогах, но и в мемуарных портретах повествований: здесь они являются внешними зрительными компонентами. Например: **потянуть за рукав** — заставить: «И, таща меня за рукав, отвел в свою новую квартиру»; **качать головой** — не принимать, не нравиться, выразить несогласие: «Сидя в первом ряду, покачал головой ... и бросил взгляд на докладывающего»; **трясти рукой** — выразить несогласие: «Последнее слово он подчеркнул сильнее — вложив в него свою злость и недовольство, и, махнув рукой, сел»; **протянуть руку** — приветствовать: «Когда я протянул руку, он с улыбкой сильно сжал ее».

Одним из видов построения мемуаров является беседа автора с самим собой. «Я говорил сам с собой: «Сарьян является певцом пейзажей, природы, ярких оттенков Армении, а что почувствуют при этом чужие»? Иногда в мемуарах встречаются авторские самовопросы: «Он занимал должность, ... как называлась должность? Не помню, однако всегда был в офисе компании».

В мемуарах часто используется глагол *помню* (не помню), и это естественно, потому что автор мемуаров «листает» прошлое, предавая бумаге подробности жизни героя и мудрые афоризмы. В меньшей степени частоту использования имеют глаголы: *говорили, рассказывали, слышал*.

Художественно-документальные изображения в воспоминаниях строятся с помощью разных единиц слова. Часто в мемуарных портретах бросаются в глаза словесные сочетания, характеризующие данную область и действующую личность. Например, в воспоминаниях, посвященных Католикосу Вазгену Первому активно

используются религиозно-церковные языковые выражения, так наименования храмов, церквей, монастырей: Кафедральный Собор Св. Эчмиадзина, монастырь Св. Гаяне, монастырь Татев, монастырь Антилиаса (Армянский Киликийский Католикосат), церковь Святого Саркиса, церковь Сб. Хач (Крест), церковь Св. Симеона, церковь Аменапркич (Христа Спасителя), церковь Аствацацин (божьей матери), церковь Сурб Амбарцман (Святого Вознесения), церковь Сурб Пркича (Святого Спасителя), собор Сурб Рештакапетатц (Святых Архангелов) в Бухаресте, храм Сурб Арутюн (Святого Воскресения) в Иерусалиме, храм Святого Петра в Ватикане, Храм Божьей Матери в Париже и др.; наименования церковного одеяния: ермолка, клобук, патриархальная мантия, ряса, тога, туника, церковное платье, инкрустированный посох; названия подаренных предметов, например, в знак чести имеющим класс священника: нагрудный крест, кольцо епископа, панаке, крест в руках; названия церковных книг: Святая Книга, Библия, Писание, Новый Завет, Четьи-Минеи; названия резиденций, жилья главы духовенства: патриаршие покои, патриархат.

В воспоминаниях, посвященных национальному герою Армении Монте Мелконяну, выделяются слова военной тематики: мина, заминировать, минамет, бомба, авиабомба, автомат, магазин, пулемет, артиллерия, танк, танкист, пушка, генерал, гранатомет, взвод, бронжилет, бронемашина, полк, войска, рота, поле боя, камандующий, полководец, доброволец, позиции, снайпер, наводчик, бомбардировать, бронбойный и т. д.

В мемуарах часто встречаются крылатые слова: «Бую в стакане не устроишь». «Придет весна и с одним цветком», «Литература родины не имеет, но каждая страна имеет свою литературу». Использование крылатых слов, своеобразных по своему значению и строению, придает языку мемуаров новый оттенок.

С целью усиления художественного образа авторы мемуаров сплетают своеобразные предложения, которые являются смысловыми выражениями и в какой-то степени приближаются к крылатым словам: «В жизни, чтобы достичь чего-то, необходимо бороться». «Нет ничего более, чем личная свобода». «Тоска прощания — знак любви». «Друг — хорошая вещь, дорогая вещь».

Язык мемуаров богат оборотами, которые имеют переосмысленное переносно-метафорическое значение. Так, **больше, чем свет глаз** — «слишком много» — «Больше света глаз ценю армянские рукописи». **Сошлись звезды** — «понравиться друг другу, подружиться» — «Встретились, и как говорят армяне, звезды обоих сошлись, подружились, сблизились». **Найти язык** — «прийти

к согласию» — «С ними можно быстрее найти язык». **Быть во главе стола** — «удостоиться уважения» — «Моя мать, которая всегда была во главе стола, уступила свое место гостю». **Человек сердца** — «любимый, желанная личность» — «Его Святейшество ... доказал, что он человек сердца». **Передавать из уст в уста** — «распространять весть (рассказ, разговор)» — «Я эту историю слышал многократно и от других, подобно фольклору, она передавалась из уст в уста».

Язык мемуаров часто переплетается с парафразными оборотами автора, которые, по сути, обогащают ряд парафраз. Парафраза — это вид метафоры, когда автор вместо названия лица, предмета или действия дает его расширенное распространенное описание. Так: **Кант** — величайший философ в мире; **Леонардо да Винчи** — чрезвычайно тонкий и глубокий мыслитель; **Уильям Сароян** — добрый гигант; **Ф. Нансен** — большой друг армян; **Мартiros Сарьян** — певец природы Армении, ее гор и ярких цветов; **Уильям Сароян** — **Виктор Амбарцумян** — **Вазген Первый** — три великих современника XX века; **Франция** — страна свободы и права; **Флоренция** — музей под открытым небом; **Венеция** — традиционный город свадебных путешествий, самый стихотворно-музыкальный город Европы; **Иерусалим** — Святой город; **Вифлеем** — самое известное святое место в мире; **Шираз** — самый красивый город Ирана, город розы, песни и вина; **Ереван** — розовый город; **армяне** — народ песни и цвета; **русские** — человеколюбивый народ;

Роман «Улисс» Джеймса Джойса — одно из самых значительных произведений «модернистской» литературы XX века; **Памятник Давиду Сасунскому в Ереване** — один из самых удачных конных памятников XX века.

В системе изобразительных средств, в воспоминаниях особое место занимает сравнение, которым, рассматривая их как элементы художественной мысли и способы выражения, открываются языковые индивидуальные особенности автора мемуаров. Известно, что сравнение это сопоставление двух разных предметов, на основании определенного сходства особенностей. Правильное построение сравнения обусловлено наблюдательностью мемуариста, умением видеть и правильно воспринимать внешнюю связь предметов и явлений. В цитируемых построениях больше используется слово «*похожий*». Например, «Женщина должна быть похожей на царицу: выглядеть гордо, достойно, высокомерно, серьезно». «Наши мальчики были восхищены ею, а она, похожая на лесную лань, убежала в глубину деревьев». «С поезда сошел один очень красивый взрослый

мужчина: глаза полны добротой, борода похожа на серебряную реку, одет в белую рясу».

Можно сказать, что мемуары имеют энциклопедическую, гносеологическую ценность, комментируя определенные слова и выражения, делая историю более всеобъемлющей и мощной. Например: «Разве не забежала вперед издаваемая в Париже турецкая газета «Уриет» (что означает «Свобода»)». «Я был в районе Синелфил. Синелфил — означает охотник за бивнем слона».

Не менее важен конец мемуаров — вопрос, который беспокоит мемуариста: «Отложил ручку. Вот все, что помнил. Может, были иные случаи, беседы. Очень вероятно. Однако не помню, тем более в свое время не делал записей. Как закончить? Какой конец? Не помню». Различными языковыми стилистическими уровнями анализ построения мемуаров, конечно, не ограничивается, но то, что перед нами, как мы думаем, представляет собой определенный материал и своеобразные факты в цепи общего исторического развития языка.

Список литературы:

1. Джаукян Г.Б., Универсальная теория языка. Прологомены к субстанциональной лингвистике, М., 1999 — 320 с.
2. Долилин К., Стилистика французского языка (учеб. пособие), М., «Просвещение» 1987 — 302 с.
3. Рождественский Ю.В., Курс лекций по языкознанию. Учебное пособие, М., «Академкнига», 2002 — 344 с.
4. Солганик Г.Я. Стилистика текста. — М.: Флинта, 2006.
5. Чейф У.Л., Значение и структура языка, М., «Прогресс» 1975 — 433 с.

2.3. СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ

СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ АРХИТЕКТУРНЫХ ТЕРМИНОВ

Адиева Эльвира Вакиловна

аспирантка Набережночелнинского филиала КФУ,

г. Набережные Челны

E-mail: alieva.eli@mail.ru

Цель данной статьи — попытка представить некоторые результаты, проведенного нами сопоставительного анализа архитектурных терминов, а также исследования вклада архитекторов и инженеров, составивших архитектурные словари.

В ряду полноценных архитектурных словарей, например, такие, как краткий русско-турецкий, турецко-русский строительный словарь Х.Х. Зедгинидзе, Dictionary of architecture and building structure Н. Девиса и Э. Джокиниями, dictionary of architecture landbuilding technology Г. Кована и П. Смита, dictionary of architecture and construction С. Харриса, dictionary of landscape architecture and construction А. Джей Кристенсена.

Рассмотрение словарного состава любого языка как системы, характеризующейся определенными специфическими чертами и развивающейся во времени, включает описание различных типов слов и способов их образования; описание эквивалентов слов, т. е. различных устойчивых сочетаний; описание судьбы иноязычных заимствований и их роли в обогащении словарного состава языка; анализ различных лексических групп и пластов в современном языке: терминов, фразеологизмов, книжной и разговорной лексики, неологизмов, архаизмов, сленга. При отборе архитектурной лексики, в процессе создания самого словаря автор учитывает критерии отбора данной лексики от всей остальной массы [1, с. 23]. С.В. Гриневич считает, что создание специальных словарей должно основываться на учете предполагаемой эффективности их последующего использования.

В нашей статье речь пойдет об архитекторах, инженерах, составивших терминологию современной конструкции, строительной инженерии, строительных материалов, элементов.

Среди испанских архитекторов, следует отметить инженера, архитектора и скульптора Сантьяго Калатрава, который создал свою архитектурную лексику. Постоянные поиски чего-то нового для введения новшеств в архитектуру, индивидуальные подходы к изучению архитектуры, натолкнули его на формулировку своего архитектурного словаря. По мнению Калатрава, с помощью архитектурного словаря можно объяснить понятия строительства, образы архитектуры. Калатрава развивал свой строительный словарь, основываясь на идеях и образах, которые возникали во время создания новых проектов [3]. Источниками его работ XX в. являются Антонио Гауди, Эдуардо Торройа, Роберт Мейларт, Феликс Кандела, Пьер Нерви, Эро Сааринен. Создавая свой архитектурный словарь, Калатрава ввел в свою лексику такие слова как *el escultor* — the sculptor(male), *la escultora* — the sculptor(female), *el arquitecto*—the architect(male), *la arquitecta* — the architect (female), *la arquitectura* —the architecture, *el Puente* — the bridge, *la scurvas* — the curves, *la obra* — the work (of art), *la estacion de tren* — the train station, *el teatro de opera* — the opera house, *el museo* — the museum.

Следующими архитекторами, изучавшими строительную лексику, являются Николас Девис и Эрки Джокиниemi. Терминологии Н. Девиса и Э. Джокиниemi предшествуют списки терминов, относящиеся к следующим понятиям: конструктивные материалы (металл, керамика, балка, камень), компоненты и элементы (окно, дверь, крыша, металлические изделия), инструменты, ремесло, индустриальная продукция, производство; строительные конструкции и другие технические материалы, акустика; инженерия; ландшафтная архитектура; дизайн, декорация и оборудование; планировка города; дорожная инженерия: дороги, мосты, дорожная система; типы зданий; реставрация; стили архитектуры; история архитектуры; искусство, скульптура и украшение [6, с. 7]. Они включили в словарь *Dictionary of architecture and building construction* такие термины, как *cabaret* — ресторан, место где проводятся мероприятия; *cambered arch* — каменная арка, *macellum* — в римской архитектуре означает рынок под открытым небом с многочисленными лавками; *madrasah* — мусульманская духовная школа; *margin strip* — фризовая доска (пола) [6, с. 230]. Этот словарь также включает иностранные термины, такие как историческая лексика Древних Греции и Рима. Словарь

предназначен для архитекторов, строителей, дизайнеров, планировщиков, историков.

Вслед за Н. Дэвисом и Э. Джокиниями мы назовем и других архитекторов, которые внесли вклад в развитие строительной лексики. Это австралийский инженер Генри Дж. Кован и архитектор Питер Р. Смит, которые написали словарь в соавторстве с австралийскими архитекторами Майклом Э. Розенменом, Герардом А.О. Двером, Хилари Грэхам, Фергусом Фрике, преподавателем Грэхамом Э. Холландом. Они изучили терминологию современной конструкции и плотнического ремесла, которая имеет не маловажное значение в строительстве зданий. Так, Н. Дэвис и Э. Джокиниями ввели в свой словарь геометрические термины для структуры крыш, термины, используемые в аналитических методах инженерного дизайна, в отраслях строительной науки и технологии, в строительной инженерии и солнечной энергии [5, с. 8]. Среди терминов можно отметить такие понятия, как *ceramics* — керамика, древнеримские архитектурные термины, например, *opus reticulatum*.

В центре внимания, разногласий и интересов до сих пор остаются вопросы архитектурной лексики в турецком языке. По сравнению с английским языком, в турецком исследований по строительной, архитектурной лексике сравнительно мало. Дипломированный переводчик с турецкого языка Х.Х. Зедгинидзе составил краткий турецко-русский, русско-турецкий строительный словарь, содержащие термины, которые в основном употребляются при строительстве жилых и административных зданий. Словарь содержит около 7 тысяч терминов по строительству офисов, домов, учреждений, а также по стройматериалам, инструментам, инженерным сетям, сантехническому оборудованию, системам отопления и вентиляции. Словарь предназначен для студентов, специалистов, переводчиков, строителей и преподавателей [2, с. 1]. К примеру, можно привести такие термины: *boşaltma kemeri*, *hafifletme kemeri* — разгрузочная арка; *merdiven boşluğu* — лестничная клетка; *beşik çatı* — двускатная крыша; *dam* — крыша; *dolu duvar* — глухая крыша; *asma kapı* — навесная дверь; *cam kapı* — остекленная дверь [2, с. 17]; *çarpma kapı* — распашная дверь; *çift kapı* — двойная дверь; *kanatlı kapı* — двупольная дверь; *döner kapı* — вращающаяся дверь; *dış kapı* — наружная дверь; *kalas* — деревянная балка, брус; *mimari biçimler* — архитектурные формы; *mimari simgeler* — архитектурные символы; *konsol taşı* — консоль; *moloz* — бутовый камень; *sert malzeme (taş, tuğla)* — твердый материал (камень, кирпич), *kırma taşı* — щебень, балласт [2, с. 38].

Следующий архитектор Сирил М. Харрис написал словарь *Dictionary of architecture and construction*. В отличие от предыдущих словарей, этот включает в себя термины, начиная с традиционных строительных материалов и заканчивая самыми новейшими технологиями в архитектуре. В словарь включены такие термины, как *halfhipped roof* — двускатная крыша, *access door* — автоматическая дверь; *haft* — ручка инструмента, *half door* — панельная дверь выше среднего горизонтального бруса, *khory* — в русской архитектуре означает галерея [7, с. 561].

Изучением терминов ландшафтного дизайна и архитектуры занимался американский архитектор Алан Джей Кристенсен. Результатом его исследования стал словарь *Dictionary of landscape architecture and construction*. Его словарь состоит из таких терминов, как *construction* — строительство, здание; *gable roof* — двускатная, щипцовая крыша; *hip roof* — многоскатная крыша, крыша сложной формы; *jamb* — косяк (двери, окон) [4, с. 207].

Таким образом, мы пришли к выводу, что при отборе архитектурной лексики, в процессе создания самого словаря автор должен учитывать требования к специальным словарям С.В. Гринева. Среди испанских архитекторов, создавших свой архитектурный словарь, мы назовем архитектора, скульптора С. Калатрава. Турецкий переводчик Х.Х. Зедгинидзе включил в словарь термины по строительству домов, офисов, зданий, стройматериалам, инструментам, инженерным сетям, системам отопления и вентиляции. Н. Дэвис и Э. Джокиниemi изучили термины, связанные со строительными материалами, компонентами, инструментами, строительными конструкциями, инженерией, ландшафтной архитектурой, техническими материалами. Исследованием терминологии современной конструкции и плотничного ремесла, геометрическими терминами для дизайна структуры крыш занимались австралийский инженер Г. Дж. Кован и архитектор П.Р. Смит. В отличие от предыдущих архитекторов, С.М. Харрис и А.Дж. Кристенсен употребили термины ландшафтной архитектуры, термины начиная с традиционных строительных материалов и заканчивая самыми новейшими технологиями в архитектуре.

Список литературы:

1. Гринева А. Сопоставительный анализ английской и русской архитектурной терминологии: дис. канд. фил. наук: / А. Гринева. — М., 2004. — 214 с.
2. Зедгинидзе Х.Х. Турецко-русский, русско-турецкий строительный словарь / Под ред. Х.Х. Зедгинидзе. — М.: Издательство «Менеджер», 2003. — 128 с.

3. Calatrava S. The quest for movement the State Hermitage Museum St. Petersburg, Russia // The State Hermitage Museum: Exhibitions. — 2012 [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://www.hermitagemuseum.org/html_En/04/2012/hm4_4_145.html (дата обращения: 28.03.2013).
4. Christensen A.J. Dictionary of Landscape architecture and construction / A.J. Christensen. — The USA: McGraw-Hill Company, 2005. — 493 p.
5. Cowan J.H., Smith P. Dictionary of architectural and building technology / H.J. Cowan, P. Smith. — 3 edition. — London, New York: The Taylor and Francis e-Library, 2005. — 405 p.
6. Davies N., Jokiniemi E. Dictionary of architecture and building construction / N. Davies, E. Jokiniemi. — 1 edition. — UK: Architectural press, 2008. — 737 p.
7. Harris C.M. Dictionary of architecture and construction / C.M. Harris. — 4 edition. — The USA: the Graw-Hill Company, 2006. — 1103 p.

**ПОЛНЫЕ И ЧАСТИЧНЫЕ
ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ ЭКВИВАЛЕНТЫ
С КОМПОНЕНТОМ-ЗООНИМОМ
(НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛИЙСКОГО
И РУССКОГО ЯЗЫКОВ)**

Тишкина Диана Алексеевна

*канд. филол. наук, доцент Казанского национального исследовательского
технического университета им. А.Н. Туполева — КАИ,
г. Казань*

E-mail: tishkina_diana@mail.ru

В данной работе мы ставим перед собой задачу провести сравнение и анализ фразеологических единиц (ФЕ) с компонентом-зоономом в английском и русском языках с точки зрения адекватности переводческих соответствий и, в частности, рассмотреть полные и частичные фразеологические эквиваленты с указанным компонентом.

Как известно, процесс перевода непосредственно зависит от того, что в науке о знаковых системах — семиотике — называется двусторонним характером знака. Это значит, что любой знак характеризуется наличием двух сторон, или планов: плана выражения, или формы, и плана содержания, или значения. При этом решающую роль для перевода играет тот факт, что разные языки содержат единицы, различающиеся в плане выражения, но совпадающие в плане

содержания. В связи с этим, вслед за Л.С. Бархударовым мы называем «переводом процесс преобразования речевого произведения на одном языке в речевое произведение на другом языке при сохранении неизменного плана содержания» [6, с. 9—12].

Различные способы перевода фразеологизмов представлены в работах по теории и практике перевода таких ученых, как Е.Ф. Арсентьева, Л.К. Байрамова, Л.С. Бархударов, В.С. Виноградов, В.Н. Комиссаров, А.В. Кунин, Я.И. Рецкер, В.Н. Комиссаров, А.Д. Швейцер, А.В. Федоров и многих других.

Е.Ф. Арсентьева выделяет следующие два типа фразеологизмов: 1) ФЕ, имеющие соответствие в языке перевода; 2) безэквивалентные ФЕ. ФЕ, имеющие соответствия в языке перевода передаются в переводе фразеологическим способом, которые можно условно поделить на: 1) фразеологические эквиваленты (полные (моноэквиваленты) или частичные); 2) фразеологические аналоги (полные или частичные) [4, с. 131].

Мы также выделяем: 1) фразеологические эквиваленты: полные и частичные или слабые по терминологии Н.В. Габдреевой [7, с. 55]; 2) фразеологические аналоги: полные и частичные; 3) безэквивалентные ФЕ.

«Вопрос определения основных критериев отнесения тех или иных ФЕ к классу полных или частичных эквивалентов является одной из наиболее важных проблем современной фразеологии» [3, с. 93]. А.В. Кунин под полными эквивалентами подразумевает ФЕ, совпадающие в семантическом, лексическом, стилистическом и грамматическом плане. К частичным эквивалентам он относит ФЕ, имеющие некоторые расхождения лексического и лексико-грамматического характера [10].

Л.К. Байрамова считает полными эквивалентами ФЕ полностью совпадающие в семантическом, стилистическом, лексическом плане, частичными эквивалентами — ФЕ, совпадающие в семантическом, стилистическом и частично лексическом плане [5].

Е.Ф. Арсентьева полагает необходимым учитывать и коннотативное значение ФЕ, которое включает субъективно-оценочный, функционально-экспрессивный компоненты. Полные эквиваленты — это ФЕ, имеющие одинаковое сигнификативно-денотативное значение, субъективно-оценочную, функционально-стилистическую и эмоционально-экспрессивную коннотацию, структурно-грамматическую организацию и компонентный состав. Частичные эквиваленты — это ФЕ, которые при тождестве семантики имеют незначительные расхождения в плане выражения [3, с. 97].

К полным фразеологическим эквивалентам мы относим выражения, которые по образу, фразеологическому значению, структурно-грамматической организации, компонентному составу и стилистической окрашенности полностью совпадают с оборотами другого языка.

В эту группу входят выражения, которые восходят к одному источнику — например, Библии: *the golden calf* — ‘золотой телец’; *a lost sheep* — ‘заблудшая овца’ [этим. библ. *Jeremiah 1, 6*] и др. Во всех этих оборотах библейского происхождения наблюдается полная эквивалентность на всех уровнях, что объясняется общностью источника их происхождения.

Также в категории полных эквивалентов есть немало оборотов, которые совпадают в силу общности человеческого опыта и наблюдений: *play cat and mouse with smb.* — ‘играть с кем-л. Как кошка с мышью’; *swim like a fish* — ‘плавать как рыба’ (хорошо плавать); *a hornet’s nest* (мж. *a nest of hornets*) — ‘осиное гнездо’ (нечто таящее опасность) и др. У приведенных выше фразеологических эквивалентов наблюдается совпадение семного состава фразеологического значения сопоставляемых ФЕ как на сигнификативно-денотативном, так и на коннотативном уровне, т. е. совпадение сем оценочности, эмотивности, экспрессивности и функционально-стилистической принадлежности ФЕ ведет к их функционально-смысловому тождеству.

Приведем несколько фразеологических эквивалентов, прототипом которых послужили литературные произведения: *a dog in the manger* — ‘собака на сене’ [выражение из басни Эзопа *lat. canis in praesaepe* собака в яслях]; *an ugly duckling* — ‘гадкий утенок’ [персонаж одноименной сказки Х.К. Андерсена]; *the lion’s share* — ‘львиная доля’ [выражение восходит к басне Эзопа] и др.

Источником происхождения некоторых фразеологических эквивалентов послужил латинский язык: *man is a wolf to man* — *носл.* ‘человек человеку — волк’ [этим. *лат. homo homini lupus est*]; *a Trojan horse* — ‘троянский конь’ (скрытая опасность; подрывная, диверсионная деятельность в стране, намеченной для захвата) [этим. *лат. equus Trojanus*] и др.

К частичным эквивалентам мы относим ФЕ с одинаковым или сходным образом, близким значением, сходным или несколько различным компонентным составом и структурно-грамматической организацией. Опасного человека, прикидывающегося ягненок, по-английски назовут *a wolf in a sheep’s clothing*, а по-русски ‘волк

в овечьей шкуре»; *all cats are grey in the dark* — *носл.* ‘ночью все кошки серы’; *(as) obstinate (или stubborn) as a mule* — ‘упрям(ый) как осел’ и др.

Рассмотрим некоторые примеры: “She’s your mother all over. *Obstinate as mule!* If she doesn’t want to do a thing, she won’t, and there’s an end of it!” [13, с. 171]. — “Ничего в ней нет моего. Вся в бабушку. *Упряма как осел!* Уж если заартачится, так кончено дело!” [8, с. 162]; “Worst of all, he had no hope of shaking her resolution: she was *as obstinate as a mule*, always had been from a child” [13, с. 29]. — “Хуже всего было то, что у него не оставалось ни малейшей надежды поколебать ее решение: она *упряма как мул*, всегда была такая, с самого детства” [8, с. 45]. В последнем примере оборот калькирован переводчиком, несмотря на то, что в русском языке есть эквивалентная фразеологическая единица. Причины сходства образов, на которых построены выражения данной группы, те же, что и в группе полных эквивалентов.

Источником появления некоторых частичных фразеологических эквивалентов в сопоставляемых языках послужила, например: Библия: *a wolf in sheep’s clothing* — ‘волк в овечьей шкуре’; заимствования из других языков: *all cats are grey in the dark (in the night)* — *носл.* ‘ночью все кошки серы’ [этим. *фр.* *la nuit tous les chats sont gris*]; *fish begins to stink at the head* — *носл.* ‘рыба тухнет с головы’ [этим. *лат.* *piscis primum a capite foetet*]; литературные источники: *kill the goose that laid (или lays) the golden eggs* — ‘убить курицу, несущую золотые яйца’ [выражение из басни Эзопа]; сходство общечеловеческих наблюдений и переживаний: *one wouldn’t hurt a fly* — *пазг.* ‘он (она и т. д.) и мухи не обидит’; *work like a horse* — ‘работать как вол’; *chatter like a magpie* — *пазг.* ‘трещать как сорока’; *an old bird* — ‘стреляный воробей’ и др.

Приведем пример из произведения А. Кристи: “Really, you know, she is the kind of creature *who wouldn’t hurt a fly*” [12, с. 108]. — «Эта мисс Ольсон безобиднейшее существо — она и мухи не обидит, и по губам мисс Дебенхэм скользнула улыбка» [9, с. 274].

Отличительной особенностью всех приведенных выше частичных эквивалентов является существование незначительных расхождений в компонентном составе, структурно-грамматической организации при полном совпадении сигнификативно-денотативного и коннотативного компонентов значения. Расхождение происходило по трем схемам: 1) расхождение только лексемного состава: *(as) mute as a mouse* — ‘нем как рыба’; 2) расхождение только структурно-грамматической организации: *all cats are grey in the night* — *носл.* ‘ночью все кошки серы’; 3) расхождение и лексемного состава,

и структурно-грамматической организации: *packed like sardines* — ‘(набиты) как сельди в бочке’; *like water off a duck's back* — ‘как с гуся вода’.

В результате анализа лексикографического и фактологического материала (примеров, выбранных из произведений художественной литературы) было обнаружено, что в английском языке представлено более 100 ФЕ с компонентом-зоонимом, имеющих полные и частичные фразеологические эквиваленты в русском языке. Наличие фразеологических эквивалентов объясняется различными факторами, а именно, языковым изоморфизмом общечеловеческих наблюдений над животными, общностью источника происхождения ФЕ (Библия, различные языки). В английском и русском языках также представлены ФЕ, которые можно отнести к категории интернациональных. В таких ФЕ наблюдается полное совпадение образа, компонентного состава, структурно-грамматической организации и функционально-стилистической принадлежности. В ряде случаев, в связи с утратой связи с прототипом ФЕ и другими причинами, наблюдается некоторое расхождение в перечисленных характеристиках, то есть, английские ФЕ имеют частичные фразеологические эквиваленты в русском языке. В группе фразеологических эквивалентов, как правило, наблюдается сохранение живой внутренней формы и совпадение образов, положенных в основу номинации фразеологических единиц.

Список литературы:

1. Англо-русский фразеологический словарь / А.В. Кунин. — М.: Русский язык, 1984. — 944 с.
2. Арсентьева Е.Ф. Русско-английский фразеологический словарь / Е.Ф. Арсентьева. — Казань: Хэтер, 1999. — 318 с.
3. Арсентьева Е.Ф. Сопоставительный анализ ФЕ (на материале фразеологических единиц семантически ориентированных на человека в английском и русском языках) / Е.Ф. Арсентьева. — Казань, 1989. — 123 с.
4. Арсентьева Е.Ф. Фразеология и фразеография в сопоставительном аспекте (на материале русского и английского языков) / Е.Ф. Арсентьева. — Казань, 2006. — 172 с.
5. Байрамова Л.К. Фразеология и перевод / Л.К. Байрамова // Фразеология и синтаксис. — Казань: Изд-во Казан. Ун-та, 1982. — С. 3—42.
6. Бархударов Л.С. Язык и перевод: Вопросы общей и частной теории перевода / Л.С. Бархударов. — М.: Изд-во ЛКИ, 2008. — 204 с.

7. Габдреева Н.В. О слабых эквивалентах в переводческой практике: диахронический аспект / Н.В. Габдреева // Русская и сопоставительная филология: Состояние и перспективы: Международная научная конференция (Казань, 4—6 октября 2004 года). — 2004. — Казань: Казан. гос. ун-т, 2004. — С. 55—56.
8. Голсуорси Дж. Сага о Форсайтах: т. I. (Пер. с англ. под ред. М. Лорие) / Дж. Голсуорси. — М.: Худож. лит-ра, 1982. — 847 с.
9. Кристи А. Загадка Эндхауза. Восточный экспресс. Десять негритят. Убийство Роджера Экройда / А. Кристи. — М.: Правда, 1991. — 704 с.
10. Кунин А.В. Курс фразеологии современного английского языка / А.В. Кунин. — М. Высшая школа, 1986. — 336 с.
11. Фразеологический словарь русского языка / под ред. А.И. Молоткова. — М.: Рус. яз., 1986. — 546 с.
12. Christie A. Murder on the Orient Express / A. Christie. — СПб: Антология, 2004. — 192 с.
13. Galsworthy J. The Man of Property / J. Galsworthy. — М.: Изд-во «Менеджер», 2005. — 384 с.

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

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ ЯВЛЕНИЯ ПАРАЛЛЕЛИЗМА В БИБЛЕЙСКИХ ТЕКСТАХ

Костанда Ирина Александровна

*старший преподаватель кафедры иностранных языков
Краматорский экономико-гуманитарный институт,*

г. Краматорск Украина

E-mail: kostanda2006@mail.ru

В Европе исследования параллелизма в поэзии вообще и китайских стихах в частности было начато профессором Оксфордского университета, епископом Р. Лаутом, который переводил «Книгу пророка Исайи». В 1753 г. Р. Лаут ввел термин параллелизм для обозначения семантической очередности: «параллелизмом называю я соответствие между одним стихотворением (или строкой) и другим. Когда в строке высказано суждение, а к нему прилагается или под ним в другой строке располагается еще одно, подобное ему или противоположное ему по смыслу или близкое по форме грамматической конструкции, то такие строки я называю параллельными» [4, с. 10—11].

В фундаментальной монографии, посвященной параллелизму в карело-финской народной поэзии, В. Штейниц проследил, как возникал научный интерес к этой проблеме. Примечательно то, что первые упоминания о финском поэтическом параллелизме берут свое начало от сопоставлений с библейской поэзией и первые выводы о сходстве этих двух моделей, сделанные Р. Каянусом и Д. Юслениусом, были опубликованы гораздо раньше, чем труд Р. Лаута [5, с. 103].

Р. Лаут был первым, кто дал определение параллелизма и выделил три его типа: синонимический, антитичный и синтетический [4, с. 25]. Первый тип синонимический — одинаковые мысли высказываются различными способами и разными словами, можно

сказать, что одно повторяется дважды. При внутреннем синонимическом параллелизме параллель проводится в пределах одной строки, таким образом, внутри строки есть одна короткая (минорная), а в конце строки — длинная (мажорная) пауза. Такой параллелизм еще называют параллелизмом «в одной строке» (“inner-linear” — дословно «внутри строки»). Если есть две полных строки, где вторая параллельна первой, то в таком случае можно говорить о внешнем параллелизме или параллелизме «межстрочном» (англ. “interlinean” — «который-выходит-за-строку»). Рассмотрим пример такого параллелизма из «Книги пророка Иссаи» 1:10: «Слушайте слово Господне, князя Содомские; внимай закону Бога нашего, народ гоморский ...») [1, с. 632]. В этом стихотворении каждая законченная фраза в первой строке подобна предложению второй строки. Разделим предложения на сектора и обозначим буквами: A [Hear the Word], в [I Lord], C [you rulers], D [of Sodom]; A2 [Give ear], B2 [to the teaching], C2 [of our God], D2 [you people of Gomorrah]. Как мы можем видеть из предложенного примера: каждая фраза из одной строки соответствует фразе в другой: A соответствует A1, B — B2 и т. д. [4, с. 26].

Кроме того, существует такое понятие, как полный и неполный синонимический параллелизм. Полный параллелизм означает, что каждая фраза в одной строке соответствует фразе в другой, а неполный параллелизм означает, что параллель проводится только между определенными фразами для акцентирования на них внимания и расширения границ содержания. Так, в схеме ABC/A2B2C2 соответствие может быть только между секторами B и B2, C и C2, а секторы A и A2 могут и не иметь параллелизма.

Антитеза — это разновидность параллелизма. В параллелизме такого вида не всегда в двух строках высказывается противоположная мысль, а чаще в двух строках благодаря антонимам высказывается одна мысль. Примером может служить 10:1 («Сын мудрый — потеха для отца, а сын глупый — то печаль для матери его») [1, с. 596]. Псалом 1:6: «Дорогу-то праведных знает Господь, а путь нечестивых погибнет» [1, с. 506]. Это синтетический параллелизм. В таком виде параллелизма вторая строка объясняет содержание первой, расширяет ее содержание. Примером может служить Псалом 14:1 и 14:2 [1, с. 511—512].

Однако, с системой классификации параллелизма, которую предложил Р. Лаут, возникли трудности: эта система не всегда могла дать классификацию параллелизма и отнести его к определенному типу. К тому же не было четких критериев для определения термина

«синтетический параллелизм», его стали называть англ. *garbagecan* (дословно «мусорный бак»): все особенные виды параллелизма, которые не подходили под определение синонимического и антитичного, относили к синтетическому типу [2, с. 125]. Это было первым недостатком системы; другим недостатком было то, что синонимический и антитичный параллелизм, по своей сути, казались одинаковыми. В этих типах параллелизма различными средствами утверждается одна мысль: в синонимическом типе — благодаря сходству, в антитичном типе — благодаря различию. Поэтому они и разница между ними невелика. Различие в содержании параллелизма и в грамматическом построении указывали, на что надо обратить внимание при определении типа. Возникло две точки зрения: можно различать параллелизм по грамматическому и синтаксическому построению, а можно различать по семантике.

Кроме того, бытовало мнение, что трех указанных выше типов параллелизма недостаточно для полной классификации, поэтому возник еще такой тип, как эмблематический параллелизм. Раскроем его содержание с помощью следующего примера: (с англ. иссл. «Как олень тянется к воде, так и мое сердце тянется к Тебе») [4, с. 25]. В этом примере англ. *deer* «олень» выступает символом, а именно его действие “*pants for water*” (англ. «тянется к воде») является, образно выражаясь, эмблемой того, как сердце тянется к Богу. Другим предложенным типом был репетитивный параллелизм (англ. *repetitive parallelism*), климатический параллелизм (англ. *climatic parallelism*), или ступенчатый (англ. *step-ladderparallelism*). В таком типе параллелизма строки повторяются и «надстраиваются», т. е. расширяются по содержанию. Например: (англ. *Ascribe to the Lord, the Almighty one, ascribe to the Lord Glory and strength, and ascribe to the Lord the glory due His name*) «Прославляй Бога Всемогущего, прославляй славу и силу Бога, прославляй Имя Господа».

Существовал еще один вид параллелизма — хаизм, или хаизматичный параллелизм. Он получил свое название от буквы греческого алфавита X, потому что имеет вид перекрестка [3, с. 52].

Труды Р. Лаута были практически полностью ограничены лексическими соответствиями в параллельных строках и никогда не выходили за пределы коротких строф. Они никогда не шли дальше того, что Р. Лавт называл «параллелизмом».

Этот вопрос приобрел принципиально новое звучание благодаря Т. Бойсу. Он вышел за пределы соответствий слов и строк, развил тему соответствия между содержанием (англ. *subject-matter*) и истиной (англ. *thruth*) Божией [5, с. 25].

Рассмотрим, какое определение параллелизма дает Дж. Кугель. Он определяет его как параллелизм «подкрепления утверждения» (англ. *seconding*). По его мнению, сущность параллелизма заключается в более точном и полном объяснении, а именно когда второе утверждение усиливает значение первого. «Когда вы забиваете гвоздь, то сначала делаете предварительный удар, а уже потом вбиваете гвоздь одним мощным ударом. Построение параллелизма в библейских стихах также похоже на вбивание гвоздя в стену». Однако Дж. Кугель также критиковал типы параллелизма, предложенные Р. Лаутом [3, с. 51—55].

Так что мы имеем дело с параллелизмом на уровне слов и словосочетаний, между членом-объектом и членом-моделью возникают отношения тропа, следовательно, так называемое переносное значение и является средством установления аналогии между двумя понятиями. Так рождается «образность», которая традиционно считается основным свойством поэзии, но которая, как мы видим, представляет собой лишь проявление более общей закономерности в сравнительно ограниченной сфере. На самом деле следовало бы сказать, что поэзия — это структура, все элементы которой на разных уровнях находятся между собой в состоянии параллелизма и, следовательно, несут определенную смысловую нагрузку.

Итак, как было сказано выше, в Европе на параллелизм обратили внимание именно благодаря библейским текстам, которые представляют восточную литературную традицию. Позже литературный прием, который подходил под определение параллелизма, европейские филологи начинают отмечать в поэзии и прозе разных народов. Параллелизм в библейских текстах имеет одну функцию — он усиливает выразительность каждого слова, каждой строки, каждый из компонентов приобретает новое содержание, все это происходит за счет создания системы, которая прочно связывает компоненты между собой формами (морфологическими, синтаксическими и т. п.) и компонентами содержания — в этом и заключается поэтическая функция.

Список литературы:

1. Библия. — М.: Миссионерский союз «Свет на востоке», 2010. — 1222 с.
2. Десницкий А. Поэтика библейского параллелизма. — М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2007. — 554 с.
3. Kugel J.L. *The Idea of Biblical Poetry: Parallelism and its History*. New Haven & London: Yale University Press, 1981. — 271 с.

4. Lowth R. Isaiah f new translation; with a preliminary dissertation and notes, critical, philological and explanatory. Boston: William Hilliard 14 Water Street, Cambridge: James Munroe and company, 1834. — 423 c.
5. Steinitz Wolfgang. Ostjakologische Arbeiten. Beiträge zur Sprachwissenschaft und Ethnographie. — Budapest u. Berlin: Akademiai Kiado u. Akademie-Verlag, 1980. — 219 c.

СЕКЦИЯ 3.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

3.1. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

АНАЛИЗ ПРОЯВЛЕНИЯ ТЕНДЕНЦИЙ ПОСТМОДЕРНИЗМА В СОВРЕМЕННЫХ СПЕКТАКЛЯХ ТЕАТРА АНИМАЦИИ

Голуб Алёна Владимировна

*аспирант II года обучения кафедры «Теории и истории искусства»,
Харьковская государственная академия дизайна и искусств
г. Харьков*

E-mail: Alena_4aika@list.ru

Искусство театра анимации, которое в конце XX — в начале XXI века ощутило на себе большое влияние эпохи постмодернизма, претерпело кардинальные изменения в художественной форме спектаклей. Изучение и анализ новой художественной формы является широким полем для научных исследований. Но основная сложность состоит в том, что художественная форма спектаклей театра анимации была скорее деформирована, чем трансформирована, и эта деформация имеет различную степень в каждом конкретном случае. Ж. Деррида называет это особенными локальными условиями, акцентируя, что в каждом конкретном случае изменения уникальны, от них зависит процесс деконструкции старых форм, который служит способом раскрытия пространства для нового [7, с. 27].

Эпоха постмодернизма, которая наступила для отечественного искусства в тот период, когда ещё не был закончен период модернизма, внесла лишь частичные коррективы в художественную форму театра анимации. Можно сказать, что театр анимации так же частично остался верен своим многовековым традициям, и, тем не менее, влияние на него тенденций постмодернизма нельзя отрицать. В таком случае, сложность анализа художественной формы заключается в выявлении того, что именно в каждом отдельном

современном спектакле театра анимации является постмодернистским, а что — традиционным.

Чтобы на практике ознакомить читателя с путем анализа спектаклей театра анимации, будет справедливо взять для примера представление, являющееся одним из наиболее ярких представителей проявления новой художественной формы на анимационной сцене. Таким по праву можно считать спектакль «Губерния на берегу неба», по мотивам романа А. Платонова «Чевенгур», из репертуара Харьковского государственного академического театра кукол им. В. А. Афанасьева. Режиссер-постановщик спектакля — заслуженная артистка АР Крым О. Ф. Дмитриева, чьи работы получили признание на многочисленных фестивалях в Украине, России и зарубежом.

Сценическая площадка спектакля остается приоткрытой; она лишилась закрытой игровой части, но сохранила границы сцены и зрительного зала. Основным пространством для игры кукол являлась деревянная телега на первом плане сцены, по мере разворачивания действия трансформирующаяся в дом, село, поле, вокзал, церковь и т. д. Оформлением сценического пространства художник-постановщик Н. Денисова напоминала о «народном» характере революции, об атмосфере в маленьких городках и селах, куда докатилась революционная волна. Веревки, подвешенные на разных уровнях сцены, и висящие на них ведра; две деревянных стойки, увенчанные садовыми лейками; деревянные колеса — все это имеет символический характер, создает атмосферу не только места, но и времени действия, передает дух страшных исторических событий. Декорации к спектаклю собраны из конкретных предметов, которые имеют место в жизни человека и могут быть разделены на две категории: бытовые (выше упомянутые ведра и лейки, шкафы сапоги) и эстетические (музыкальные инструменты, фрагменты скульптуры). Отдельного внимания заслуживает символика революции, которая представлена в спектакле появлением флагов, паровоза; фортепиано, сложенным из огнестрельного оружия; ногой разрушенной скульптуры. Это одна из основных черт спектаклей, созданных в тандеме режиссера-постановщика О. Дмитриевой и главного художника театра Н. Денисовой — максимальная детализация сценического, игрового пространства, обилие символов и знаков, скомпонованных так, чтобы они образовывали все новые и новые лакуны, возможности для расшифровки; и каждый зритель мог расшифровать их в индивидуальном порядке, обнаружить для себя свою собственную систему знаков, поучаствовать в создании новых смыслов.

Особое место занимают сцены-воспоминания или даже грезы главного героя Сашки Дванова, в которых он видит своего погибшего отца. В таких эпизодах появляются механические рыбы на тонких высоких ногах, усиливающие эффект коллажности в оформлении. В связи с этим находим у Н. Маньковской замечание о том, что: «Постмодернистские иронические коллажи могут быть восприняты широким зрителем как сказки, пересказы снов» [5, с. 52], и понимаем, что режиссер-постановщик в полной мере использует возможности новой, постмодернистской художественной формы.

Цветовое решение художественного оформления спектакля предстает перед зрителем в мрачных коричневых тонах, в оттенках серого, усиливая скорее гнетущую атмосферу безысходности и безвекторности движения героев, чем напоминая о буйстве революции. Игровое пространство очерчивается неярким желтоватым лучом прожектора в полумраке сценической площадки, как будто в тени основных событий обозначенного исторического отрезка времени. Все это необходимо для создания целостности произведения, условного отделения зрительного зала от сценического пространства.

Основной системой действующих на сцене кукол избраны выводные. Главные герои: Сашка и Прошка Двановы, Соня Мандрова, Чепурный, Копенкин и другие, представлены небольшими выводными куклами с подробными, но грубо очерченными чертами кукольных лиц. Будто прорисованные углем, они представляют собой скорее человеческие карикатуры, в застывшей маске которых, тем не менее, может проявиться любая эмоция. Неслучайно актеры-исполнители играют не в «черном кабинете» — их фигуры видны в полумраке за действующими куклами, подчеркивая управляемость героев спектакля какими-то высшими силами. Естественно, это придает дополнительную знаковость сценам в спектакле и открывает возможности для рождения новых смыслов. Кроме того, в спектакле используются небольшие планшетные куклы и выводные куклы размером с человеческий рост — родители Сашки Дванова. Это дает нам возможность говорить об объединении в пределах одного спектакля кукол различных типов, что в сумме с открытым приемом кукловождения является типичной чертой проявления постмодернизма. Это подтверждают слова доктора философских наук Н. Маньковской, когда она говорит о смешении стилей, языков и жанров, как о результате явления деконструкции [5, с. 19], и знаменитого теоретика театра Х. Юрковского, назвавшего подобное явление «неустанной игрой театральных компонентов» [8, с. 34—45].

Спектакль фрагментарен, он состоит из цитат, эпизодов, частей, выхваченных из текста. Несмотря на то, что в спектакле сохранена

хронологическая последовательность событий литературного источника — а это не является характерным для постмодернизма, общая знаковость и символичность сценического оформления дают зрителю понимание, что фрагменты могли бы располагаться в совершенно другой последовательности. Режиссер и художник-постановщик являют зрителю настолько целостную картину, что внутри нее фрагменты могли бы быть расположены произвольным образом — гармония при этом не была бы нарушена. Возможность иной хронологической последовательности рождает лакуны, которые могут быть наполнены новым смыслом, а это важнейшая черта в постмодернизме. Кроме того, Е. Бабушкин, когда говорит о фрагментарности, замечает, что мир в постмодернизме ощущается как хаос, конгломерат, лишенный причинно-следственных связей, он неупорядочен, а значит, не может быть постигнут естественными науками или традиционным формализованным аппаратом логики системной философии [1]. В спектакле же мы находим тому подтверждение не только благодаря выборочно показанным эпизодам из романа, но и благодаря самой историко-культурной ситуации, которая разворачивается перед зрителем. Одновременно, спектакль являет собой рефлексию на эти события, цитирует их, иронизирует над ними, что, по словам Бабушкина, является одним из основных показателей постмодерничности.

Ироничное переосмысление накопленного культурного опыта, отход от него и создание нового сценического языка на базе традиции — все это характерно для искусства театра анимации в рамках его исторического развития. На базе этого можно говорить о характерном для эпохи постмодернизма проявлении деконструкции, которая, по словам Н. Маньковской, была ориентирована на инаковость, опирающуюся на память [5, с. 19], — сочетание сценических объектов различных систем, приоткрытие сценической формы и деформация сценической конструкции и есть та инаковость, строящаяся на традиции театра кукол и одновременно разрушающая её. Стоит отметить, что в театре анимации особое место занимает линейное посторенние драматургической конструкции, что, казалось бы, противоречит идеям постмодернизма. Однако в своем спектакле «Губерния на берегу неба» О. Дмитриева добивается ощущения возможности уничтожения линейности, за счет метафоры, как средства разрушения линейности.

Допустимо говорить о том, что существуют основные критерии, по которым можно определить, подвергся ли тот ли иной спектакль влиянию тенденций постмодернизма. Их показателями являются:

- Открытая или приоткрытая сценическая конструкция;

- Объединение сценических объектов различных типов;
- Цитатность;
- Вольное компонование эпизодов сюжета литературного источника;
- Ироничность;
- Многослойная метафоричность;
- Создание новых смыслов и новая форма их передачи.

Между тем, не стоит забывать, что не все современные спектакли однозначно являются постмодернистскими, и в каждом индивидуальном случае требуется подробный анализ художественной формы спектакля.

Список литературы:

1. Бабушкин Е. Театральный постмодернизм и массовая культура // Личность и культура. — 2005. — № 6. [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://lichnost-kultura.ru/2005/20056/2005628/2005628.htm> (дата обращения 2.04.2013).
2. Голдовский Б.П. «Режиссерское искусство театра кукол России XX века. Очерки истории» [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-350147.html> (дата обращения: 20.02.2013).
3. Деррида Ж. Письмо к японскому другу/ пер. с фр. А.В. Гараджи // Вопр. философии. М., 1992. № 4. С. 53—57.
4. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна пер. с фр. Н. Шматко. М.: Институт экспериментальной социологии, СПб: Алетейя, 1998. — 160 с.
5. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб., Алетейя (серия «Gallicinium»), 2000. — 347 с.
6. Платонов А.П. Собрание сочинений в восьми томах / Сост. Н.В. Корниенко. — М.: Время, 2009—2011.
7. Рыкин М.К. Деконструкция и деструкция, беседа с Жаком Деррида // Деконструкция и деструкция, беседы с философами. М.: «Логос», 2002. — 270 с.
8. Юрковский Х. Идеи постмодернизма и куклы/ пер. О.Л. Глазунова. М.: Экран и сцена. — № 48 (618). 2001. С. 34—45.
9. Derrida J. Psychée. Invention de l'autre. P., 1987. P. 389.
10. Jurkowski H. Metamorfozy teatru lalek w dwadzietyim wieku/ H. Jurkowski. Warszawa, 1999. 345 s.

3.2. КИНО-, ТЕЛЕ- И ДРУГИЕ ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

РАЗВИТИЕ ЦИФРОВОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ В КАЗАХСТАНЕ

Николаева Олеся Игорьевна

*магистрант факультета журналистики КазНУ им. Аль-Фараби,
г. Алматы, Казахстан
E-mail: zhurek_aliya@mail.ru*

Турсын Кудайберген Жумаханулы

*д-р филол. наук, профессор заведующий кафедрой
«Печати, Электронных СМИ и Интернет-журналистики»,
КазНУ им. Аль-Фараби,
г. Алматы, Казахстан*

В материале разбирается переход с аналогового телевидения на цифровое на территории Республики Казахстан. Исследование перехода на цифровое телевидение в РК проводится на основе обзора публикации в интернет-сайтах и СМИ.

АИС РК: К 2015 г. планируется охватить все население цифровым телевидением. 98% территории будет охвачено эфирным вещанием, остальные 2 % — спутниковым телевидением [1].

Вопрос о переходе на цифровое телерадиовещание в Казахстане обсуждается с начала 2000-х гг. Данное новшество, бесспорно, изменит качество предоставляемых информационных услуг и создаст конкурентоспособность отечественного телевидения. 4—5 февраля 2010 г. в Астане в рамках международной конференции на тему «Внедрение и развитие перспективных технологий радиосвязи и цифрового вещания — основа дальнейшего развития телекоммуникационного рынка Казахстана» были обсуждены пути и возможности и сама необходимость перехода телерадиовещания на цифровой формат. На встрече директор департамента связи Агентства РК по информатизации и связи Абилян Баймуратов рассказал о преимуществах цифрового телерадиовещания и перспективах его внедрения в Казахстане: «Сейчас наше телевидение вещает в аналоговом формате. На трансляцию одного телевизионного канала требуется один радиоканал шириной 8 МГц. При внедрении

цифрового телевидения в одном таком канале можно транслировать от 8 до 20 телевизионных программ. То есть налицо экономия радиочастотного спектра. К тому же каждой телерадиокомпании нет необходимости ставить свое передающее оборудование. Можно будет поставить один передатчик, который будет транслировать все наши каналы, которые сейчас передаются в аналоговом формате, а эксплуатировать его будет один оператор. Экономия будет и в отношении частот, и в отношении затрат тех же телерадиокомпаний. Чтобы перейти в новый формат, им не нужно будет покупать новый передатчик, обеспечивать население устройствами, принимающими цифровой сигнал (settopbox). Эти вопросы будет решать одна компания, которая будет заниматься эксплуатацией цифровой сети. Кроме того, с внедрением цифрового телевидения на 25 % увеличится дальность охвата эфира при сохранении мощности сигнала. Ну и, само собой, качество будет гораздо лучше».

Перспектива внедрения цифрового телевидения в Казахстане

В 2015 г. в Казахстане аналоговое телевидение будет полностью заменено телевидением цифрового формата. На сегодняшний день в этом направлении ведутся интенсивные работы. В связи с этим выросли требования к специалистам в области аналогового телерадиовещания, квалификация которых также повышается.

Учеными на протяжении десятилетия были созданы комплексы знаний, разработаны международные стандарты DVBS/S2, DVBT/T2, DVBC и практическая реализация системы цифрового вещания.

Теоретические основы достижений в области цифрового и особенно наземного DVBT вещания закладывались еще в тридцатые годы прошлого века Г. Найквистом и В. Котельниковым. В шестидесятых годах прошлого века работы в области кодирования и декодирования сигналов, особый вклад в развитие которых принадлежит К. Шеннону, показали, что в канале связи можно передавать больше информации в цифровом виде, чем это предполагали ранее.

Прогресс в микроэлектронике семидесятых годов позволил реализовать теоретические идеи, такие как «цифровая эхомодуляция», с помощью которой были сформированы сигналы, занимающие полосу всего на 20 % шире теоретически возможной. С созданием мощных цифровых сигнальных процессоров (DSP) стала возможной реализация устройств, которые в комплексе создают тракт передачи цифрового вещательного телевидения. Это, в первую очередь, цифровой передатчик стандарта DVBT и приставка для приема сигналов цифрового наземного вещания (STB).

Говорить про различные варианты модуляции, которые используются в современных DVB системах, можно очень много. О методах защиты от импульсных и сосредоточенных помех, фазовых и частотных искажений в различных частях тракта передачи, методах синхронизации, конвергенции с системами IPTV и т. п. пишется и говорится не мало. Только перечисление особенностей сигналов стандарта DVB заняло бы не одну страницу.

Освоить даже специалистам все эти знания за короткий срок очень сложно. Поэтому, в первую очередь, необходимо разработать такие программы обучения, которые включали бы наиболее важные знания, дать основы для возможности дальнейшего самостоятельного обучения специалистов.

Подготовка профессиональных кадров для цифрового вещания

Внедрение цифрового стандарта телерадиовещания потребует в краткие сроки соответствующей подготовки и переподготовки кадров. В дальнейшем необходимо внести корректировки программы обучения учебных заведений страны.

Для обеспечения квалифицированными кадрами внедрения цифрового телерадиовещания в Республике Казахстан необходимо:

- создание учебных специальностей в области цифрового вещания;
- создание специализированных научно-методических центров подготовки, переподготовки и повышения квалификации специалистов в области цифрового вещания;
- подготовка, стажировка и переподготовка инженерно-технических и научных кадров в области цифрового вещания в соответствующих учебных заведениях и научных центрах ближнего и дальнего зарубежья, в том числе в рамках международной программы «Болашак»;
- организация дополнительного (послевузовского) профессионального обучения специалистов в области цифрового вещания с использованием системы дистанционного образования.

Процесс перехода государства на цифровое вещание необходимо осуществить в несколько этапов:

- организационный этап 2009—2010 гг.;
- реализационный 2011—2013 гг.;
- завершающий 2014—2015 гг.

Основные направления развития цифрового телерадиовещания

Развитие цифрового вещания положительно скажется и на экономике страны. Но это, как и любая инвестиция, сопровождается большими рисками, связанными со значительными трудностями получения частотных присвоений, а также низкой рентабельностью вещания в небольших городах и сельской местности

На рынке телерадиовещания основная модель функционирования, одобренная большей половиной европейских стран, является модель бесплатной платформы с платными элементами, автономные платные каналы, платные пакеты ТВ-программ, услуги по доступу к отдельным ТВ-программам и подписным сервисам.

Также в современных условиях функционирование рынка электронных СМИ будет формироваться рынок цифрового телевидения.

Все субъекты рынка телерадиовещания функционально разделяются на 4 основные группы:

- производители аудиовизуальной продукции (зарегистрированные СМИ, авторы и правообладатели);
- телерадиовещательные организации;
- операторы связи (вещания);
- потребители.

Отношения между указанными субъектами выстраиваются на основе рыночных принципов с соблюдением условий и правил, определяемых государством.

В этой связи для формирования рынка цифрового телерадиовещания необходимо:

- совершенствование нормативной правовой базы: разработка правовых документов, регламентирующих права, обязанности и ответственность участников, определяющих правовые условия работы и развитие рынка телерадиовещания в целом;
- разработка и принятие нормативных (технических и правовых) документов, в которых будут установлены обязательные для применения и исполнения правила взаимодействия участников рынка цифрового телерадиовещания, требования к параметрам и показателям качества услуг, работы сетей, обслуживания пользователей;
- определение отраслевой структуры рынка цифрового вещания: количественный и качественный состав операторов связи (вещания), экономические параметры их функционирования, правовые аспекты взаимодействия, условия формирования тарифной политики;

- разработка и утверждение социального пакета обязательных к распространению телевизионных и (или) радиоканалов;
- определение статуса и обязанностей оператора связи (вещания), обеспечивающего трансляцию социального пакета;
- разработка и утверждение плана перехода на цифровой формат вещания и отключения аналогового вещания.

Создание технической инфраструктуры для развития цифрового вещания

Перевод аналогового вещания на цифровое телерадиовещание предполагает масштабное техническое обновление отечественной вещательной системы.

Основными приоритетами здесь являются:

- определение на основе мировых тенденций развития отрасли перспективных технологий для развития цифрового вещания;
- принятие необходимых стандартов цифрового вещания;
- определение правил построения сетей и требований к эксплуатации оборудования в целях качественного удовлетворения потребностей населения в услугах цифрового вещания.

При переходе на цифровое вещание в республике будет применяться общеевропейский стандарт DVB. В качестве стандарта компрессии, применяемого в цифровом эфирном вещании, будет использоваться стандарт MPEG4 или более высокий.

Особого внимания требует организация переходного периода от аналогового к цифровому вещанию и обеспечение готовности существующей инфраструктуры к внедрению эфирного цифрового вещания, включая такие мероприятия, как:

- завершение обследования и подготовка предложений по модернизации антенномачтовых сооружений и систем энергообеспечения;
- строительство новых антенномачтовых сооружений и систем энергообеспечения;
- полная замена выработавшего ресурс аналогового передающего оборудования;
- внедрение систем дистанционного контроля и мониторинга работы оборудования удаленных РТС.

В период перехода к цифровому вещанию необходимо принять меры по поддержанию сети распространения и трансляции социально значимых телевизионных каналов и (или) радиоканалов, а также по строительству в конкурентных условиях сетей трансляции телевизионных каналов свободного и условного доступа.

Нормативное обеспечение цифрового вещания

Для реализации модели функционирования рынка цифрового вещания необходимо принять меры государственного регулирования отношений между субъектами рынка, а также обеспечить экономически взвешенные и обоснованные действия участников рынка.

При переводе на цифровое вещание необходимо создать нормативное (правовое и техническое) обеспечение перевода вещания с аналоговых стандартов на цифровые и дальнейшей эксплуатации сетей вещания, включая:

- корректировку установленного порядка лицензирования телерадиовещания и лицензирования деятельности по оказанию услуг связи для целей телерадиовещания;
- определение принципов тарифной политики в сфере цифрового вещания;
- формирование пакета стандартов Республики Казахстан (СТ РК) на цифровое вещание, передающее и приемное оборудование.

В целях реализации норм принятых законодательных актов необходимо обеспечить выпуск постановлений Правительства Республики Казахстан, а также внести изменения в некоторые действующие постановления Правительства и в акты органов исполнительной власти по таким вопросам, как:

- определение перечня социально значимых телевизионных и (или) радиоканалов, повсеместный свободный доступ населения к которым гарантируется государством;
- определение механизмов и сроков одновременного функционирования аналоговых и цифровых сетей телерадиовещания;
- формирование пакета стандартов СТ РК на цифровое вещание, передающее и приемное оборудование, являющихся основой для развития рынка производства такого оборудования в стране.

Список литературы:

1. Сыздыков Д. Внедрение цифрового телевидения в Казахстане запланировано на начало 2011 года. — Астана, «Казинформ», 2010 г.
2. Уоткинсон Дж. Пособие для инженеров по цифровому сжатию. Пер. на русский язык ЗАО «Снелл и Уилкинс». — М., 1997. — 64 с.
3. MPEG-2. Стандарты ISO/IEC 13818 — разделы 1,2 и 3. Coding of moving pictures and associated audio. Разделы 1 — systems, 2 — Video, 3 — Audio.

3.3. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Е. СТАНКОВИЧ И К. ПЕНДЕРЕЦКИЙ. ТВОРЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ В АСПЕКТЕ ДИАЛОГА МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР

Крамаренко Ольга Борисовна

соискатель, канд. искусствовед

*Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского,
г. Киев*

E-mail: oligusik2007@ukr.net

Славянская музыкальная культура является динамичным многогранным феноменом. Еще в XIX ст. украинский композитор, просветитель и общественный деятель Н. Лысенко акцентировал внимание на том, что пренебрежение изучением индивидуальных составляющих различных культур может привести к невозможности понимания общемировой культуры или, по крайней мере, к нанесению ей большого ущерба. Таковым является отрицательный результат необъективного видения исторического процесса. Зная о константе культурного взаимопроникновения, в частности, между славянскими этносами, в своих научных взглядах он отмечал, что разные элементы формы и исполнения старинных традиционных славянских жанров были известны во всем европейском культурном пространстве. В украинской мелодике содержится много привнесенного из характера восточноевропейских песен: тот же узкий интервал (даже на четверть тона) можно найти в речитации и аккомпанементе, богатстве специфической мелизматике в исполнительской традиции кобзарей. Кроме того, обнаружив давнишние связи украинского и скандинавского фольклора, мастер проявил интерес к героике скандинавских саг, которые можно сравнить с темами древних былин времен Киевской Руси, а также казацких дум. Н. Лысенко подчеркивал, что, кроме уникальных особенностей, украинское музыкальное искусство может быть полностью признано европейским, хотя оно, в некоторой степени, связано и с восточной культурой [14].

Цель настоящего исследования состоит в выявлении межславянских культурных связей в современном музыкальном искусстве методом компаративного анализа вокально-хорового

творчества двух выдающихся композиторов, представляющих украинскую и польскую музыкальную культуру — Е. Станковича и К. Пендерецкого. Их творческим наследием интересуются многие музыковеды. Н. Зеленина [2], А. Ивашкин [4], Т. Калимулина [5—7], Л. Кокорева [8], И. Никольская [9], О. Пахомова [11], Л. Энтелис [13] внесли значительный вклад в формирование представлений музыкальной общественности относительно места и роли К. Пендерецкого в развитии современного музыкального процесса. Очерки к вокально-симфоническим композициям Е. Станковича содержатся в монографии Е. Зинькевич [3]. В данной статье предлагается новая точка зрения в вопросе анализа вокально-хорового творчества Е. Станковича и К. Пендерецкого, а также определяются творческие параллели в музыкальных поисках художников.

В атмосфере вселенского катастрофизма как отражение общественной ментальности в современной музыкальной культуре появляется множество произведений апокалиптического характера. Памяти мучеников Бабьего Яра посвящена Симфония № 13 Д. Шостаковича, а также Симфония № 1 Д. Клебанова. Тему ужасающего голода отображают произведения И. Щербакова, Ю. Ланюка, И. Тараненко. Символом единства двух далеких стран (Украины и Японии) стала композиция В. Пилипчака «Молитва цикад», посвященная экологическим катастрофам в Чернобыле и Фукусиме. Возобновление жанра пассионов в современной музыкальной культуре продолжают А. Козаренко («Страсти Господа Бога Нашего Иисуса Христа» — десять антифонов напева острожского для чтеца, солистов, хора, оркестра и органа), митрополит Иларион (Алфеев) («Страсти по Матфею» для симфонического оркестра, хора и солистов).

Ярким свидетельством крестного пути Украины через XX ст., ставшего голосом миллионов погибших, является вокально-симфоническое творчество Е. Станковича: Каддиш-реквием «Бабий Яр», «Черная элегия», посвященная чернобыльской катастрофе, «Панихида по умершим от голода» и др. Этот монументальный цикл произведений Е. Станковича под общим названием «Страсти по Украине» (определение Е. Зинькевич) объединяется общей идеей и наличием в жанровой формуле данных произведений литургических черт [3].

Тема крестных мук, человеческого страдания воплощена в глубоко психологической вокально-симфонической композиции К. Пендерецкого «Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam» («Страсти и смерть Господа нашего Иисуса Христа согласно Евангелию от Луки»), созданной для сольных голосов (сопрано

и баритона), чтеца, детского хора, трех смешанных хоров и симфонического оркестра. По определению автора, в произведении отображены не только муки и смерть Христа, но и трагические страницы истории человечества середины XX ст., в частности, судьба узников Освенцима [5]. В драматургии произведения объединяются принципы номерной структуры ораториального типа страстей, в котором отображается процессуальность церковного ритуала.

Памяти погибших в Освенциме посвящена и следующая композиция К. Пендерецкого — оратория «Dies irae» для солистов, смешанного хора и оркестра. Это произведение не только стало выражением крика-протеста современного человека, отображением боли и страданий жертв фашизма, но и выступило символом надежды.

Память жертв Хиросимы почтена композитором симфоническим произведением «Трен». Пророческим голосом о катаклизмах XX ст. в наследии польского мастера явилась опера «Потерянный рай».

“Dies irae” К. Пендерецкого и Каддиш-реквием «Бабий Яр» Е. Станковича объединяет общая тематика — трагическая смерть евреев, ставших жертвами фашизма во время Второй мировой войны (польских — у К. Пендерецкого, украинских — у Е. Станковича, в соответствии с национальной принадлежностью композиторов, выражающих народную ментальность).

И у К. Пендерецкого, и у Е. Станковича ощущается страстность в поисках духовной опоры, истинных ценностей, над которыми время не властно. Обоих музыкантов затрагивают вечные проблемы смысла и предназначения человеческого бытия. Знаменательно то, что Е. Станкович видит выход из ужасающих жизненных ситуаций в обращении к Творцу.

В творчестве обоих композиторов воплощена бетховенская концепция «от мрака к свету» путем переосмысления трагических событий человечества, отображения глубинных психологических конфликтов, их решения и достижения катарсиса.

В «Страстях по Луке» К. Пендерецкий использует не только фрагменты Евангелия от Луки, но и отрывок из Евангелия от Иоанна, строки из Плача Иеремии, которые как мысль-призыв звучат трижды на протяжении произведения («Иерусалим, Иерусалим, обратись к Господу, Богу твоему») и находят отклик в сердцах современников, включает тексты Псалмов (10, 14, 21, 30, 42, 55), при этом Пс. 21 звучит трижды, сопровождая появление Христа со словами “Deus Meus...” («Боже Мой...»), воплощая средневековую символику «Божественного триединства» [10] (№ 3, 14, 20). В состав произведения также вошли строфы отдельных латинских духовных гимнов

и средневековая секвенция “Stabat Mater”. Исследователь Р. Энтелис представляет историю земной жизни Иисуса Христа как «великую трагедию, как высокогуманное повествование о несправедливости, совершенной жестокими людьми» [12]. У К. Пендерецкого заключительный солнечный E-dur на fff, tutti, сопровождаемый праздничным перезвоном, говорит о цели всех страданий (жертвенность ради спасения человечества, его искупления от грехов, что вызывает глубокую благодарность и восхищение героическим поступком во имя любви), предвосхищая Христово воскресение.

Между вокально-хоровым наследием обоих художников прослеживаются психо-эмоциональные параллели, определяется общность идеологических концепций и интонационно-речевых комплексов. Устанавливается подобие образно-ассоциативного ряда. Примером такого подобия может служить музыкальный образ крестного шествия на Голгофу, занимающий центральное место в указанных выше композициях Е. Станковича и К. Пендерецкого. Выраженный размерным восходящим поступенным движением на м. 3 или нисходящим тетраордом на ум. 4 (м.2+б.2+м.2), он определяется одним из ведущих музыкальных лейтсимволов не только в творчестве Е. Станковича, но и многих других украинских современных композиторов (интересным является факт воплощения идентичных музыкальных интонаций в хоровом творчестве В. Зубицкого). В функциональной роли IV# и подобном нисходящем движении на ум. 4 устанавливаются интонационные связи и с творчеством К. Шимановского. Кластерные соединения, пуантилистические приемы, малосекундовые и тритоновые сопоставления выступают ярким средством выражения психологической надломленности, конфликтности в упомянутых произведениях.

Концепция формы приобретает в творчестве композиторов принципиальное проблемное философское содержание. Монументальная архитектура произведений определяет их характерный образный универсализм. Типичным является наличие тематических арок для создания уравновешенной музыкальной конструкции.

Музыка К. Пендерецкого построена на контрастах, сопоставлении противоположных красок, полярных состояний. Творчество композитора — своеобразный звуковой театр. Польская по содержанию, связанная с творчеством К. Шимановского, эмоциональная и открытая, она также включает в себя тонкое чувство оркестрового колорита [4]. Одной из важных концепций музыкального театра К. Пендерецкого является ярко выраженное влияние кинематографических форм организации музыкального материала, выдвигая

на первый план принцип монтажа. Образная параллель быстро сменяющихся кинокадров возникает и в драматургии «Панихиды» Е. Станковича [3]. Монтажом из нескольких литературных источников выступает текст оратории “Dies irae” К. Пендерецкого: антивоенные стихи современных польских поэтов, отдельные строфы французских поэтов, отрывки из Священного писания и из поэзии Эсхила. Подобно этому в вокально-симфонических полотнах Е. Станковича использованы как духовные тексты, так и авторская поэзия. В творчестве Е. Станковича присутствует обратный процесс: в светских поэтических текстах возникает образная параллель с картинами страшного суда католического Dies irae (третья часть Каддиш-реквиема «Бабий Яр», повествующая о втором пришествии Христа, сопровождающимся воскресением мертвых, напоминающая о неотвратимости Божьего суда и наказании убийц; в финале «Панихиды» ттец призывает разбудить колоколами и воскресить трагические погибших). Роднит формы музыкального высказывания обоих художников и присутствие броского плакатного штриха (Е. Зинькевич в этом отношении сравнивает творчество Е. Станковича с поэзией В. Маяковского [3]).

В изображении драматических сцен К. Пендерецкий использует приемы ритмо-декламации, определившиеся в творчестве французского композитора Д. Мийо, в которых роль темы исполняет ритм-слово или ритм-фраза. Композитор заостряет внимание на фонической стороне текста, которую способен фиксировать человеческое восприятие [8]. Подобная ритмо-декламация воплощает голос миллионов погибших, звучащий из потустороннего мира, в inferнальном эпизоде из № 3 Каддиш-реквиема «Бабий Яр» Е. Станковича («Мы тут лежим в песке и глине»).

Созданному в духе неоромантизма хоровому стилю Е. Станковича присуща и неоимпрессионистическая окраска, возникающая за счет кластерных соединений, сонористических приемов, звукоизобразительности. У К. Пендерецкого обращение к неоромантическому руслу характерно для более позднего периода формирования собственного стиля.

Выявляются прочные связи с традициями прошлого. В своем творчестве мастера достигают органичности, внося в новый звуковой контекст доклассические элементы. Например, григорианский хорал, принадлежащий музыкальной культуре раннего средневековья, становится живым материалом современной музыки в “Stabat Mater” К. Пендерецкого.

На обоих композиторов оказало существенное влияние творчество И.С.Баха в применении необарочной символики и законов средневековой риторики, а также техники контрапункта и полифонических принципов. Широко используются риторические фигуры *anabasis* (символ духовного восхождения), *catabasis* (символ духовного нисхождения), *exclamatio* (радостное эмоциональное восклицание). В произведениях Е. Станковича и К. Пендерецкого находят отражение и фигуры, передающие аффект: *suspiratio* (вдох), *passus duriusculus* (хроматический ход, употребляемый для выражения скорби). Характерным является присутствие символа креста, секундовых интонаций *lamento* и так называемого баховского «слезного комплекса» [1]. Отметим соответстие нерегулярно-акцентной ритмики и изменяемой метрики особенностям человеческой речи.

Творчество К. Пендерецкого стало выражением нового типа взаимодействия, основанного на усвоении новых языковых формул за счет эмоционального общения. Язык композитора ярко индивидуален, насыщен речевыми оборотами — идиомами, заменившими строгие языковые правила. Все творчество художника имеет «знаковый» характер с апелляцией и к слуху, и к зрению, и к воображению. Указанные предпосылки соответствуют барочной теории аффектов и системе музыкальных символов. «Аффект, риторика, пафос — это атрибуты сценических жанров, с огромной силой проявленные во всех произведениях К. Пендерецкого» [4]. О декламационной природе баховского музыкального языка пишет А. Швейцер [12]. Воспроизведение системы символов Баха заключается также в наличии формулы ВАСН (в конце второй серии) и ее ротация АСВН (в конце первой серии), составляющих основу тематизма оратории «Страсти по Луке», построенного на принципах серийной техники. Именно музыка Баха вдохновила польского композитора на профессиональную деятельность [4].

Творчество художников является своеобразным синтезом светской, церковной (западной или восточной) и национальной традиций с вовлечением в профессиональное творчество фольклорных элементов, а также индивидуального композиторского высказывания.

Взаимосвязи между западной и восточной духовными традициями у Е. Станковича заключаются в следующем.

Восточная (православная) церковная традиция: 1) форма классической литургии с сохранением номерной структуры, текстов православного канона, жанр панихиды; 2) антифонный и респонсорный типы изложения музыкального материала, аналогия сочетания сольного голоса с исоном в противопоставлении сольной партии

и фона хоровой педали; 4) нерегулярно-акцентированная ритмика; 5) использование речитации (псалмодии).

Западная церковная традиция состоит в наличии черт необарокко, а также в композиционной форме Каддиш-реквиема — жанра заупокойной мессы.

Целесообразно подчеркнуть национальную направленность творчества Е. Станковича: использование думных интонаций в тематизме, закарпатского фольклора, кварто-квинтовых параллелизмов, привлечение народного хора и специфического тембра Н. Матвиенко («золотого голоса Украины») в Панихиде.

Большое значение в творчестве обоих композиторов имеет связь с народными плачами и причитаниями. Вместе с тем, проявление национальных черт в духовной музыке присуще необарокко. Широко применение в творчестве И.С. Баха получила перетекстовка старых песен (народных немецких, иноземных, католических). Их претворение в протестантской духовной традиции — обычное явление в фольклорной практике [1].

Интерес к восточной (православной) духовной традиции К. Пендерецкий проявил в композиции «Заутреня» на тексты православной литургии для пяти солистов, двух смешанных хоров, хора мальчиков и оркестра, которую художник назвал «русской мессой» [8]. Это произведение так же выступило символом невыносимых страданий, смерти и последующего воскресения. О привлечении композитором западной духовной традиции свидетельствует обращение к старинному жанру страстей (пассионов), использование латинского текста, церковной речитации и псалмодирования, применение органа, а также баховской системы символов.

Особым символом сакрального значения и одним из проявлений полистилистических тенденций современной музыкальной культуры в творчестве Е. Станковича и К. Пендерецкого является колокольность, ставшая обязательным элементом как католической, так и православной службы: 1) колокол в качестве инструмента; 2) звукоизобразительный прием средствами хоровой звучности.

Отметим важность наличия в произведениях композиторов пространственных эффектов. Таким является отражение церковного ритуала в театрализованном виде в «Заутрене» К. Пендерецкого, где мастер оригинальными средствами музыкальной выразительности отображает гулкое пространство храма и само действие внутри него (нечеткое бормотание прихожанами слов молитвы, эффекты эха и реверберации) [8]. Яркие параллели пространственных эффектов встречаем в хоровых произведениях Е. Станковича (например,

фрагмент со словами «на все стороны света простерты ...» в Каддиш-реквиеме «Бабий Яр»). Специфическими средствами оркестровой и хоровой сонорики художники не только воплощают особенности архитектурного пространства акустической среды, но и создают ощущение заполнения храма многотысячной толпой. Общим для обоих мастеров является образ вселенского молитвенного единства (о чувстве единения с общиной в духовном хоровом творчестве И.С. Баха упоминает М. Друскин [1]). В «Заутрене» экстатические хоровые кульминации, насыщенные повышенной экспрессией ансамбли, не являются типичными для тихой сосредоточенной православной службы. Сходство эмоционального высказывания наблюдаем и в духовной музыке Е. Станковича. Приращение к динамичной, экспрессивной форме высказывания является характерной чертой музыкального языка барочной культуры [1].

В контексте проблемы применения сонористических приемов как одного из средств современной композиторской техники обнаружено родство с явлением дисперсии света, суть которого как физического закона заключается в разложении пучка белого света на спектр моноцветов при одновременном применении всех двенадцати равноправных тонов. «Когда за длительными многозвучковыми комплексами внезапно появляется простое ми-бемоль мажорное трезвучие, то оно в сочетании с текстом и даже без него создает эффект ослепляющего солнечного свечения» [11]. Примером этого является заключительный E-dur всего произведения и D-dur, завершающий раздел “Stabat Mater” в «Страстях по Луке» К. Пендерецкого.

Данная статья не претендует на всеохватывающую полноту изложения темы, но даже рассмотренные вопросы позволяют сделать достаточно определенные выводы. В творчестве двух ярких представителей современной музыкальной культуры, украинского и польского композиторов Е. Станковича и К. Пендерецкого, мы определили образно-тематические параллели в раскрытии глобальных проблем человечества. Опыт, в котором воплотились социо-культурные движения эпохи, в их произведениях стал надличностным: музыка мастеров привлекает к общезначимому, вневременному — к тому, что заложено в потаенных уголках души и вызывает обратный отклик.

В творчестве художников прослеживается общая тенденция, характерная для современного музыкального искусства — тенденция к полистилистической направленности (наличие черт необарокко,

неоромантизма, неоимпрессионизма и т. п.), которая определяет прочные связи с традициями прошлого.

Характерным для обоих композиторов является использование современных средств музыкальной выразительности, сонористических приемов, алеаторики, принципов повторности, приемов ритмо-декламации и пространственных эффектов, опора на диссонирующую интерваллику с целью выражения психо-эмоционального напряжения.

Вокально-хоровое наследие мастеров представляет собой своеобразный синтез церковной (как западной, так и восточной) и национальной традиций, а также индивидуального творческого их осмысления.

Отмечена общность художественных концепций и интонационно-языковых комплексов в произведениях композиторов. Многомерность образной системы, связанной со сложностью пространственно-временных представлений в сознании художников, характерна для постмодернистской эпохи.

Огромный успех произведений Е. Станковича и К. Пендерецкого в мировом масштабе свидетельствует о невозможности любого ультрасовременного музыкального языка помешать их пониманию, что касается действительно общечеловеческих, общезначимых проблем.

Список литературы:

1. Друскин М.С. Иоганн Себастьян Бах. — М.: Музыка, 1982. — 383 с.
2. Зеленина Н. Взаимодействие вербального и невербального рядов на уровне подтекста // Науковий вісник НМАУ. — Вип. 28. — К., 2003. — С. 58—66.
3. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы: О музыке Е. Станковича. — Ужгород, 2002. — 252 с.
4. Ивашкин А. Кшиштоф Пендерецкий: монографический очерк. — М.: Сов. композитор, 1983. — 128 с.
5. Калимулина Т.А. Вербальные факторы в творчестве К. Пендерецкого // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник. — Вип.4. — Кн. 1. — Одеса, 2003. — С. 89—98.
6. Калимулина Т.А. Неориторические аспекты творчества К. Пендерецкого // Теоретичні питання культури, освіти та виховання: Зб. наук. праць. — № 24. — К., 2003. — С. 186—190.
7. Калимулина Т.А. Феномен Пендерецкого в свете проблемы целостности композиторской поэтики второй половины XX века // Науковий вісник НМАУ. — Вип. 48. — К., 2005. — С. 125—133.

8. Кокорева Л.М. Музыкальная культура Польши XX века: Кароль Шимановский, Витольд Лютославский, Кшиштоф Пендерецкий. Очерки. — М., 1997. — 162 с.
9. Никольская И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого: Очерки развития симфонической музыки в Польше XX века. — М.: Сов. композитор, 1990. — 332 с.
10. Носина В.Б. Символика музыки И.С. Баха. — М.: Издательский дом «Классика — XXI», 2006. — 56 с.
11. Пахомова О.В. «Дисперсия света» в сонористических композициях В. Лютославского и К. Пендерецкого // Музыковедение. — № 1. — 2008. — С. 11—14.
12. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. — М., 1965. — 726 с.
13. Энтелис Л. Встречи с современной польской музыкой. — Л.: Музыка, 1978. — 144 с.
14. Filenko T., Bulat T. The world of Mykola Lysenko. Ethnic identity, music and politics in nineteenth and early twentieth century Ukraine. — Edmonton (Canada): Ukraine millennium foundation, 2001. — 434 p.

ОТРАЖЕНИЕ ОБРАЗОВ «БОЖЕСТВЕННОЙ КОМЕДИИ» ДАНТЕ В РАЗЛИЧНЫХ ВИДАХ ИСКУССТВ

Ли Фанюань

*ассистент-стажер кафедры специального фортепиано
Одесской национальной музыкальной академии
имени А.В. Неждановой,
г. Одесса*

E-mail: serafina777@mail.ru

«Божественная комедия» Данте уже века будоражит умы человечества. Видимо, это произведение вечно будет интересовать людей, т. к. затрагивает их самые глубокие, явные и потайные мысли, страхи и думы, мечты и надежды. Не удивительно, что дантовские песни не раз побуждали многих представителей различных видов искусства создавать произведения на тексты и образы «Божественной комедии».

Сам Данте назвал свою поэму «комедией» — так в средневековье называли произведение с грустным началом и счастливым концом.

Но название «Божественная комедия» дал поэт Боккаччо (автор «Декамерона»), выразив свое восхищение мощным творением гения.

Есть и такое мнение о творчестве и деятельности Данте: «Хотя как поэт Данте (1265—1321) был великим новатором, мыслителем для своего времени он был достаточно отсталым... В его «Божественной Комедии» Сатана имеет три пасти, в которых он вечно пережевывает Иуду Искариота, Брута и Кассия. Все трое в равной степени повинны в предательстве: первый предал Христа, двое других — Цезаря. Мышление Данте интересно не только само по себе. Но и как мышление светского человека» [11, с. 65].

Используя традиционный для средневековой литературы жанр «видений» (хождение человека по мукам загробного мира), Данте и в этом выходит за границы жанровой специфики. В клерикальной литературе «видение» — дидактическое произведение, для которого характерно изображение вмешательства высшей силы в решение человеком земных проблем. Использовались такие произведения для формирования христианского мировоззрения. Данте преодолел традиционную проблематику и поэтику этого жанра. «Божественная комедия» является философско-художественным обобщением достижений культуры и литературы средневековья и одновременно вмещает в себе осязаемые признаки периода, предвещавшего эпоху Возрождения.

Образы «Божественной комедии» отражены в различных видах искусств. Рассмотрим некоторые произведения, связанные с их творческим воспроизведением.

1.1. Образы «Божественной комедии», отраженные в поэзии и литературе. «Пророчество Данте» — одно из прекраснейших произведений политического характера, написанных **Байроном**. Оно относится к периоду пребывания поэта в Равенне и его увлечения (в близкой ему семье Гамба) идеями освобождения и объединения Италии. Возлюбленная поэта, графиня Тереза Гвиччиоли, несмотря на свою юность, светскость, страсть к нарядам и забавам, была не только ревностной патриоткой, мечтавшей об освобождении дорогой родины от власти тиранов, но и большой любительницей итальянской поэзии. Поэтому она постоянно и активно поддерживала Байрона (см. текст Байрона «Пророчество Данте»).

В литературных трудах наиболее популярной является работа **О. Мандельштама** о «Божественной комедии» — «Разговор о Данте» [10]. Автор послесловия к первому советскому изданию Л.Е. Пинский отмечает, что в данном этюде наиболее развернуто изложена мандельштамовская «концепция поэтического», и опреде-

ляет этюд как «своего рода ars poetica О. Манделъштама» [10, с. 59]. Мелькают знакомые силуэты, образы, встречающиеся уже когда-то. Но вот — неожиданный жест, мимолетная улыбка, луч света. Упавший на лицо... и поэтический мир героя становится иным. Неуловимое и необъяснимое «нечто» — «поэтическая материя», которая, по признанию Манделъштама, «не имеет голоса..., не пишет красками и не изъясняется словами» [там же, с. 34]. В эссе «Разговор о Данте», перенасыщенном отсылками к музыке, среди прочих есть и характеристика восприятия великого итальянского поэта немецким историком культуры: «Шпенглер, посвятивший Данту превосходные страницы, все же увидел его из ложи немецкой бург-оперы и, когда он говорит: «Дант», сплошь и рядом нужно понимать — «Вагнер» в мюнхенской постановке [9, с. 15. Выделено нами — Л.Ф.]».

Позицию Манделъштама активно использует в своей статье Е. Тирдатов [14]. Не менее талантливо и заинтересованно пишет о литературных трудах, связанных с «Божественной комедией» А. Данте, музыковед Г. Рощенко [12].

Песнь одноглазая, растущая из мха —
Одногласный дар охотничьего быта,
Которую поют верхом и на верхах,
Держа дыханье вольно и открыто,
Заботясь лишь о том, чтоб честно и сердито
На свадьбу молодых доставить без греха (1937 год) [9, с. 107].

Прекрасно и поэтично пишет О. Манделъштам о сути поэзии. Он говорит, что поэтическая материя не имеет голоса. Она не пишет красками и не изъясняется словами. Она не имеет формы точно так же, как лишенная содержания, по той простой причине, что она существует лишь в исполнении. «Готовая вещь есть не что иное, как каллиграфический продукт, неизбежно остающийся в результате исполнительского порыва... Говоря о Данте, правильнее иметь в виду порывообразование, а не формообразование» [9, с. 106].

Приведем изображение ужасной картины ада из «Божественной комедии» в переводе М. Лозинского [2, с. 44]:

И вот я начал различать неясный
И дальний стон; вот я пришел туда,
Где плач в меня ударил многогласный.

Я там, где свет немотствует всегда
И словно воеет глубина морская,
Когда двух вихрей злобствует вражда.

То адский ветер, отдыха не зная,
Мчит сонмы душ среди окрестной мглы
И мучит их, крутя и истязая.

Когда они стремятся вдоль скалы,
Взлетают крики, жалобы и пени,
На господу ужасные хулы.

И я узнал, что этот круг мучений
Для тех, кого земная плоть звала,
Кто предал разум власти вожделений.

Интерес к творчеству А. Данте проявляли и украинские писатели. Так Тарас Шевченко вспоминал его произведения в поэме «Іржавець». «Божественную комедию» и сонеты на украинский язык перевели И. Франко, В. Самийленко, Н. Вороный, М. Рыльский, Н. Бажан, И. Драч и многие другие. Полный современный перевод «Божественной комедии» принадлежит Е. Дробязко [5, с. 157].

Значение художественного вклада Данте в мировую литературу высоко оценил И. Франко: «Данте является высочайшим образцом, поэтическим венком и увековечиванием того, что называется средневековьем. Вся культура, все верования, все муки и надежды тех времен нашли отражение в его поэме. В то же время, как человек гениальный, он всем своим естеством принадлежит к новейшему времени, хотя мыслями и взглядами коренится в прошедшем» [15, с. 10].

1.2. Образы «Божественной комедии», отраженные в скульптуре и живописи. Мы неоднократно встречаем творческую трактовку образов из «Божественной Комедии», отраженных в скульптуре и живописи. Так, **Роден** запечатлел образы Данте в знаменитой скульптуре «Врата ада».

Флорентиенец **Сандро Боттичелли** начал выполнять иллюстрации к «*Божественной комедии*» Данте по просьбе Лоренцо ди Пьер Франческо Медичи (Lorenzo di Pier Francesco di Medici) примерно в 1490 году. Его рисунки позволяют увидеть, насколько флорентийский художник был очарован этим шедевром поэзии и гуманизма, созданным воображением Данте Алигьери.

У Данте в «*Божественной комедии*» мера греха соответствует мере глубины и закрытости, мера святости — степени возвышенности и открытости [7, с. 235]. Именно так и трактует образы из «*Божественной комедии*» Боттичелли. Лотман считает, что интересный пример неравномерности структурной организации текста — иллюстрации

Боттичелли к «Божественно комедии» Данте. Рисунки выдержаны в «реалистической» (применительно к эпохе Возрождения) манере. И фигуры Данте с Вергилием, и фигуры фона выполнены в системе прямой трехмерной перспективы. Однако в пределах одной и той же иллюстрации фигуры Данте и Вергилия повторяются многократно по оси их движения на неповторяющемся фоне. Итак, в отношении фоновых фигур зритель должен видеть всю иллюстрацию, а в отношении центральных персонажей — лишь часть. «Густота» упорядоченностей в разных местах рисунка различна [там же, с. 266].

Когда на иллюстрациях Сандро Боттичелли фигуры самого поэта и его путеводителя Вергилия повторяются несколько раз по оси их движения на одном и том же рисунке, то очевидно, что перед нами, в пределах одного рисунка изображены два последовательно соединенных момента [8, с. 342].

Проникнувшись поэзией Данте, Боттичелли сделал несколько весьма подробных иллюстраций на пергаменте с обратной стороны рукописи, переписанной каллиграфом Николаусом Мангоной (Nicolaus Mangona) между 1481 и 1503 годами.

Работа над пергаментом обычно начиналась с наброска, выполненного стилетом. Все подчистки и исправления осуществлялись хорошо заточенным металлическим острием. Затем контуры и основные линии миниатюры обводились тёмной серо-коричневой краской при помощи кисточки, что оставляло возможность для дальнейшего внесения небольших изменений. Все эти операции, включая раскрашивание, демонстрируют непрерывное совершенствование рисунка рукой Боттичелли.

Иллюстрации Сандро Боттичелли к «*Божественной комедии*» Данте были разбиты на несколько частей, каждая из которых имеет свою довольно бурную историю. Из 100 оригинальных рисунков, считавшихся потерянными до XVII столетия, к настоящему моменту найдено 92. Первая часть, состоявшая из иллюстраций для I, VIII, IX, X, XII, XIII, XV песен «Ада», была найдена в библиотеке Ватикана. На титульном листе изображена схема кругов ада. Эти 92 рисунка находились в сборнике из коллекции манускриптов Кристины Шведской (Christine of Sweden). Сегодня все они хранятся в Ватикане, в самой старой и наименее доступной библиотеке в мире.

Вторая часть, содержащая 83 рисунка, была обнаружена в лавке парижского букиниста в XIX веке. Пройдя через руки герцога Гамильтона (Duke of Hamilton), она была куплена в 1882 году управляющим прусского короля для Берлинской Королевской Коллекции рисунков и гравюр. После Второй мировой войны эта часть

была разделена и хранилась в двух разных музеях по обе стороны Берлинской стены. С 1993 года эти 83 рисунка были вновь объединены и в данный момент хранятся в знаменитой Берлинской коллекции рисунков и гравюр.

Великие и прекрасные рисунки французского художника-иллюстратора и гравера **Гюстава Доре** (1831/2—1883). Они использованы в качестве иллюстраций к публикации «Божественной Комедии» Данте в переводе Д. Минаева [3] (Е. Тирдатова предполагает, что именно это издание было хорошо известно П.И. Чайковскому [14, с. 9]).

В одной из них перед нами предстают две скорбные, суровые фигуры, закутанные в плащи. С вершины мрачной серой скалы им открывается вид на многочисленные нагромождения угрюмых ущелий, среди которых мчится нескончаемой вереницей толпа страдающих грешников. Следующая серия рисунков Гюстава Доре посвящена любящим Франческе и Паоло — двум прекрасным, обнявшим друг друга тенью, окутанным плащом. На фоне жуткого нагромождения скал и адского вихря, несущего грешников, они выделяются нежным, светлым тоном и идеально чистыми лицами. Эти две — особенно скорбные — тени привлекают особое внимание Данте. Он с глубоким сочувствием выслушивает рассказ Франчески о погубившей их страсти и, не в силах помочь им, потрясенный до глубины души их историей, измученный, падает.

Страдания Франчески и Паоло необычайно глубоко и искренне переданы Данте, т. к. они созвучны его собственной романтической идеальной любви к Беатриче, дочери друга его отца Фолько Портинари, пронесенной поэтом через всю жизнь (в раннем детстве она явилась его взору, облаченная в пурпурные одежды, юная и прекрасная — символ вечного добра). Поэтическим документом этой любви осталась автобиографическая исповедь «Новая жизнь» (“*Vita nuova*”), написанная у свежей могилы возлюбленной, скончавшейся в 1290 году [4, с. 7]. Глубокое сострадание и вместе с тем восхищение силой и верностью любви вызывали глубочайшие образы Франчески и Паоло как в «Божественной комедии» Данте, так и в рисунках великого Гюстава Доре.

С. Дали нарисовал целую серию прекрасных иллюстраций (50 рисунков) к «Божественной комедии» Данте.

Совершенно иначе можно оценить рисунки **Комолли**. Так, Ференц Лист сожалел, что Комолли «так фальшиво понял» сюжет «несравненного, грандиозного творения», «сделав из Беатриче толстую, земную женщину, из Данте — угловатого, истощенного ...*pauvre honteux* (жалкого грешника) вместо «*Signor del altissimo*

santo» («властителя высшей поэзии»), как некогда сам назвал Гомера [12, с. 197 или 6, с. 98]]. Вместе с тем, не Комолли, но **Микеланджело** отдавалось предпочтение в запечатлении образов «Божественной комедии» в изобразительном искусстве.

1.3. Дантовские образы в музыке. Естественно, не все музыкальные произведения соответствуют по силе и глубине выражения дантовскому творению. Следует, однако, назвать хотя бы некоторые из них.

Видимо, первым композитором, обратившимся к поэзии Данте, был его современник **Казелла** — поэт, певец и композитор, написавший известную до сих пор канцону «Amòg che nella mente mi ragiòpa».

Затем к этому поэтическому источнику обратился Винченцо **Галилей** (1520—1591) — итальянский музыкальный ученый, композитор, скрипач и лютнист (отец знаменитого великого астронома), ученик венецианского теоретика и композитора Д. Царлино. В. Галилей примыкал к кружку любителей музыки «Флорентийская камерата», стремившихся возродить античную трагедию, при этом преуспев в возникновении жанра оперы.

Именно Галилей пишет музыку для пения с сопровождением виолы, изображающую сцену «Жалоба Уголино» из тридцать третьей песни «Ада» дантовской «Божественной комедии». Галилей пришел к мысли об отказе от сложного контрапункта, господствовавшего в профессиональной музыке того времени. И упомянутое произведение стало первым образцом зарождающегося гомофонного стиля (к сожалению, оно не сохранилось).

В опере «Отелло» **Россини** гондольер под окнами Дездемоны поет мелодию с широко известными словами Франчески: «Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria» («Тот страдает высшей мукой, кто радостные помнит времена в несчастьи») — отрывки из «Божественной комедии» приводятся нами в переводе М. Лозинского [2]).

На этот же дантовский сюжет сочиняли **Магаццари** и **Мацци**, а также итальянские оперные композиторы **Филиппо Маркетти** (1831—1902) и **Биаджи**.

К произведениям, связанным с дантовскими «Божественными песнями», отнесем также пьесу «Вечер» **Р. Шумана** («Чистилище», 8) и «Les Laudes» **Дж. Верди** для женского квартета а cappella («Рай», 33); кроме того, оперы **Э.Ф. Направника** и **А. Тома** «Франческа да Римини» [14].

Но самые значительные и широко известные музыкальные произведения, навеянные дантовскими образами, — это

- оркестровая Фантазия «Франческа да Римини»

П. Чайковского;

- Фантазия-соната для фортепиано «По прочтении Данте»

Ф. Листа;

- «Данте-симфония» **Ф. Листа;**

- одноактная опера **С. Рахманинова** «Франческа да Римини»

на либретто Модеста Ильича Чайковского.

Обратим внимание, что только Ф. Лист создает фортепианное произведение на данный сюжет написанный в жанре фантазии-сонаты.

Все перечисленные, т. е. четыре последние, произведения связаны с одним и тем же фрагментом **из пятой песни «Ада»** (поэма состоит из 100 песен, разделенных на три части по 33 песни в каждой и одной песни-пролога), когда Данте, сопровождаемый тенью Вергилия, спускается во **второй круг Ада:**

Так я сошел, покинув круг начальный,

Вниз во второй; он менее, чем тот,

Но больших мук в нем слышен стон печальный.

В картинах страшных мук грешников, помещенных в круги ада, разворачиваются истории преступлений, показываются жертвы пагубных страстей. Перед смятенным взором поэта проносятся призраки тех, кто познал на земле чувственную любовь. Поэт с изумлением узнает некоторых: «То Нинова венчанная жена, Семирамида, древняя царица»; Дидона, изменившая памяти своего первого мужа Сихея; «Клеопатра, грешная блудница»; «Елена, тягостных времен виновница»; «Ахилл, гроза сражений, который был любовью побежден; Парис, Тристан» — необыкновенно выразительный эпизод из «Божественной Комедии». Данте пленял композиторов своей гуманностью, красотой высоких чувств, побуждая их к воплощению в музыкальных образах.

Список литературы:

1. Данте Алигьери. Божественная комедия / А. Данте / [перевод В.А. Петрова]. — СПб, 1871.
2. Данте Алигьери. Божественная комедия / А. Данте / [перевод М. Лозинского]. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1967. — 782 с.
3. Данте Алигьери. Божественная комедия / А. Данте / [перевод Д. Минаева]. — Изд. Вольфа, 1874.

4. Державин К. Творение Данте. Вступительная статья / К. Державин // Данте Алигьери Божественная комедия [пер. М. Лозинского]. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. — 782 с. — С. 5—13.
5. Кирилук З.В. Зарубіжна література. Античність. Середньовіччя. Барокко. Класицизм / З.В. Кирилук. Тернопіль: Астон, 2002. — 259 с.
6. Лист Ф. Избранные статьи. М.: Музгиз, 1959. — 463 с.
7. Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: «Искусство — СПб», 2005. — 704 с., ил.
8. Лотман Семиотика. Кино и проблемы киноэстетики / Ю. Лотман // Об искусстве. СПб.: Искусство-СПБ, 2005. — 704 с., ил.
9. Мандельштам О. «Полон музыки, музы и муки...» Стихи и проза / Осип Мандельштам / [Сост., вступ. статья и комментарии Б.А. Каца]. Л.: Советский композитор, 1991. — 144 с.
10. Мандельштам О.Э. Разговор о Данте // Осип Мандельштам / [Послесловие Л.Е. Пинского. Подготовка текста и примечания А.А. Морозова]. М.: Искусство, 1967. — 88 с.
11. Рассел Бертран. Словарь разума, материи и морали / Бертран Рассел [пер. с англ., общая ред. и послесловие А. Васильченко]. Киев: PORT — ROVAL, 1996. — 367 с.
12. Рощенко (Аверьянова) Е.Г. Первый цикл романтического мифа о Данте и соната-фантазия Ф. Листа / Е.Г. Рощенко // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник / [гол. Ред.. О.В. Сокол]. Одеса: АСТРОПРИНТ, 2000. — Вип. 1. — С. 59—67.
13. Рощенко (Аверьянова) Е.Г. Фрагменты Данте и Лист (от сравнительных жизнеописаний к биографии-мифу) Часть 2. Применение / Е.Г. Рощенко // Теорія і практика формування професійної компетентності суб'єктів педагогічного процесу // Проблеми сучасного мистецтва і культури: [зб. наук. праць / гол. ред. Г.Є. Гребенюк]. Х.: Каравела, 2000. — С. 188—207.
14. Тирдатов Е. Образы Данте у Листа и Чайковского / Е. Тирдатов // Из истории зарубежной музыки. Сборник статей / [сост. М. Пекелис, И. Гивенталь]. М.: Музыка, 1979. — Вып. 3. — С. 5—28.
15. Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах. — К., 1978. — Т. 12. — С. 10.

РАЗДУМЬЯ О ПЕРВОМ ФОРТЕПИАННОМ КОНЦЕРТЕ СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА

Ню Нун

*ассистент-стажер кафедры специального фортепиано
Одесской национальной музыкальной академии
имени А.В. Неждановой,
г. Одесса
E-mail: serafina777@mail.ru*

Множественный тематизм, находящийся в соотношении диалогичности в сонатной форме одночастного Первого концерта для фортепиано с оркестром Сергея Сергеевича Прокофьева, создает своеобразные предпосылки для образования специфических условий развернутой одночастной структуры произведения. Такая тематическая множественность и его диалогичность способствует яркой образной контрастности и противоречивости тематизма, его диалогизму.

В Первом фортепианном концерте Прокофьева определяющей является тенденция **к совмещению сонатной одночастности и сонатной цикличности, а также — к диалогичности всего тематического материала.** Только этот концерт композитора является одночастным, созданным, естественно, в сонатной форме, органично связанной с циклической одночастностью, т. е. с формой **«ложной» циклической одночастности.**

Обычно такие формы называют смешанными. С. Слонимский считает, что «Смешанная форма впервые предстала в балладах и Фантазии Шопена с их скрытой, неразрешимо загадочной программностью. Сопряжение сонатной формы и цикла, сонатности, вариационности и рондальности рельефно и целостно сформулировано уже Шопеном. Лист придает этому сопряжению гигантский симфонический масштаб, мощно расширяет свободное, не стесненное никакими предустановленными структурными рамками развитие музыкальных образов. Обогащенное своего рода инструментальными речитативами, монологами, лирическими отступлениями «от автора» [Слон., с. 12]. Это вполне может быть обнесено и к творчеству Прокофьева, особенно к его Первому концерту, а также к одночастной Третьей фортепианной сонате.

Открывается концерт мужественной темой **Вступления**, как бы «отстукиваемой» исполнителем на фортепиано. Материал

излагается просто, что очень напоминает аналогичные начала во многих не имитационных концертах великого И.С. Баха. Большое и важнейшее значение этой темы для Концерта не подлежит сомнению. Прокофьев сам определил трехкратное проведение темы Вступления в произведении — как своеобразные «три кита», на которых построена вся конструкция произведения в целом и, добавим, воплощающая **рефренную функцию**.

Таким образом, тема Вступления обрамляет очень широкую и развитую экспозиционную часть (т. е. первый раздел «ложной» многочастности — экспозицию) Концерта, придавая ему черты рондальности, а также приводит к следующей части Концерта.

Создание тематического диалогизма (как внешнего, так и внутреннего; как тематического, так и тембрового; как внутри оркестрового, так и в сопоставлении тютти и соло) ярко выражено в Первом концерте Прокофьева. Диалогизм здесь органично связан с многотемностью и их контрастностью, а также с замкнутостью и самостоятельностью (тональной и гармонической) каждого образа — действующего лица произведения. Отметим, что многотемность — характерная особенность таких произведений, созданных в сонатной одночастной форме.

В пределах одночастной композиции Прокофьеву фактически удалось создать ощущение **четырёхчастного цикла**. Экспозиция ассоциируется с ролью первой части скрытого цикла; реприза — с финалом. Между ними располагаются эпизод Andante, выполняющей функцию второй части и затем скерцо — разработка, которая приобретает значение третьей части, т. е. именно скерцо. Объединяющим началом в скрытом цикле служит тема вступления. Концерт Des-dur вместил в себя весь круг образов, типичных для молодого Прокофьева. Они воплощают и эксцентрика, и фантастика (побочная партия), и лирика.

Обратим внимание, что задорные тарантельные ритмы (главная Des-dur'ная тема) через много лет вспомнится в темпераментных плясках прокофьевского балета «Ромео и Джульетты». Необычный изгиб мелодии в эпизоде Первого фортепианного концерта Andante assai указывает на стремление Прокофьева найти характерный лирический образ, уберечься свою музыку от лирики «вообще» — ведь безликость лирики, как считалось (и считается), являлась одним из основных пороков некоторых петербургских композиторов-беляевцев.

Таким образом, богатство и разнообразие тематизма, интересная и своеобразная фактура, многочисленность солирующих разделов и каденций фортепианной партии; оригинальность ее взаимодействия

с оркестром; значительная нагрузка в оркестре на медные духовые инструменты, особенно на трубы и тромбоны, которые выполняют часто солирующую функцию, — все это отличает Первый фортепианный концерт Сергея Прокофьева.

Интересны в Концерте приемы **сочетания оркестра с фортепиано**. Фортепианная партия с ее оригинальной техникой призвана расцвечивать тематический материал, излагаемый оркестром. Только в двух-трех случаях фортепиано поручается проведение темы. Кое-где фортепиано, как во времена барокко у великого И.С. Баха, участвует в *tutti* в качестве одного из общих голосов. В основном же в данном произведении сольная фортепианная партия Первого концерта обычно лишь оттеняет фразы оркестра.

Но необходимо также отметить важнейшее значение солирующего фортепиано **в каденциях концерта**, которые находятся в сонатной форме на не традиционных местах. В них композитор дает волю своему истинному, можно сказать, «интимному», отношению к инструменту, нагружая его виртуозностью, своеобразной двухголосной этюдной фактурой и определенной «нейтральностью» содержания — схожему с «общими местами» повествования (первая каденция, которая следует сразу после темы вступления, перед экспозицией) и, вместе с тем, ярким политематическим, агогическим и динамическим разнообразием, вдохновенной импозантностью и величием (последняя каденция в заключительной части концерта).

И здесь у нас возникает своеобразное противоречие с достаточно устоявшимся мнением относительно использования фортепиано в концерте. В свое время все **претензии к фортепианной партии** Первого фортепианного концерта начались с высказывания самого композитора, которое мы считаем ситуативным, не отражающим существующую истину. Тем не менее, такое высказывание и такое мнение имеет место, тем более, что оно было подхвачено многими музыкантами и музыковедами.

Итак, что касается особенностей фортепианной техники в первом фортепианном концерте, то Прокофьев в собственной автобиографии отнес данное произведение к числу тех концертов, в которых «сольная партия не так интересна для исполнителя»[9, с. 23]. Действительно, технике Первого концерта, при всей ее новизне, присуще некоторое «однообразие в своеобразии»: т. к. автор использует всего два-три специфических приема. Они оригинальны, бесспорно, но самому исполнителю, возможно, «не так интересно» без конца переходить от одного *martellato* к другому, от одной гаммы октавами к другой.

Естественное для молодого художника «желание утвердить себя привело в Первом концерте к некоторой однобокости в выборе выразительных средств», — по мнению Л. Гаккель [1, с. 21]. Думается, что это мнение давно устарело. Действительно, технических приемов в Концерте не так уж много, но они служат выявлению глубокого содержания произведения талантливого и тогда молодого композитора XX века.

Привлекает также мнение М. Мясковского: «В концерте Прокофьева масса материала, и это часто вызывает упреки в недостатках его формальной структуры. Основателен ли этот упрек? Правда, материала в концерте очень много, но, с одной стороны, это вызывается одночастностью его, а с другой стороны, авторская мысль течет в произведении таким могучим, словно лавовым, потоком, что недостаток этот почти не ощущается. И скорей, не обратнo ли?» [5, с. 175—176].

Сам композитор по данному поводу говорил: этой форме сонатного аллегро «вменялось в вину, что концерт состоит как бы из цепи отдельных эпизодов; однако эти эпизоды держались между собой довольно крепко. Выполнение замысла было лучше, чем в предыдущих партитурах, — и концерт, за исключением малых ретушей, остался существовать в том виде, в каком сразу был написан» [9, с. 23]. Таким образом, Прокофьев достаточно положительно отозвался о своем выпускном произведении!

И вовсе мы не можем согласиться с мнением (хотя в целом весьма положительном) И. Нестьева о тематической пестроте Концерта и о «незаметности» его внутреннего лирического эпизода: «Весь концерт воспринимается как пестрое, несколько рапсодическое повествование, в котором господствует упругость ритмов, и мужественная виртуозность. Небольшой островок лирики в середине концерта оставался незамеченным, оттесненный звонкостью и задорной «спортивностью» основных образов. Это одно из первых произведений Прокофьева, в котором лирико-романтическое начало отступило на второй план под громогласным натиском властно-динамических тем» [6, с. 75]. По нашему мнению, контрастная многотемность концерта является характерной его особенностью, а небольшое *Andante assai* (40 тактов) — прекрасное лирическое повествование, которое оставляет в памяти неизгладимый след.

Подводя итоги, надо сказать, что прежде всего Первый фортепианный концерт Прокофьева насыщен волевым, утверждающим (можно сказать, молодежным) началом. Именно в этом смысле в нем олицетворено искусство сильной личности, произведение

наполнено оптимистической молодостью, чем он заметно выделился среди ряда других концертов того времени. При всем ощутимом «антиромантизме», в концерте Прокофьева немало романтического, а наряду с гротесковым озорством дают себя знать и черты подлинно поэтической мечтательности.

В целом, по жанру Первый фортепианный концерт, на наш взгляд, может быть назван одночастной поэмой (согласимся с композитором и с И. Нестьевым), в которой наблюдается следующая четырехчастная циклическая форма, названная нами «ложной».

Таблица 1.

Схема строения Первого фортепианного концерта С. Прокофьева

Вступл.	Экспозиция	Эпизод	Разраб	Реприза и кода
45 т + 52	65 т. + 111 т.	43 т.	35 т.	149 т.
		8+6+22+4	5+30	2+20+42+8+8+19+18+26
ВП+кад.	ГП,СП,ПП,ЗП,ВП			
Des + C	Des + e	gis-moll	As	E + Des
	Первая часть	Адажио	Скерцо	Финал

Финал «ложной» одночастности, т. е. реприза сонатной формы Концерта, не просто повторяет материал экспозиции либо сокращает ее (как нередко бывает в произведениях Прокофьева), а активно развивает тематизм, широко используя разработочно-вариационные приемы.

Относительно характера музыки Первого фортепианного концерта Прокофьева оригинальную мысль высказал М. Мясковский, отмечая, что «музыке концерта всей в целом присущ несколько жесткий, прямолинейно отчеканенный характер», автор рассуждает: «И вот приходит в голову, не этой ли жесткостью **питается** поражающий блеск концерта, словно доходящий до нестерпимости блеск тщательно отполированной стали. Вероятно этот же жесткий блеск, придающий концерту столь своеобразную красоту, но в то же время изгоняющий всякие помыслы красоты, вызывая во многих негодующие вопли и в особенности, как это ни странно, со стороны большинства наших прогрессивных музыковедов, очевидно более склонных к «ушеугодию», чем даже просто широкая публика, которая в необходимые моменты вдруг обнаруживает в себе запас гораздо более острого чутья, нежели самые что ни есть маститые судьи. Тирада наша невольно приводит к напоминанию о взаимоотношении между красотой и красивостью...» [5, с. 175. Выделено нами — Н. Н.]. В данном случае, мы не можем не согласиться

с Мясковским, который нашел ключ к пониманию содержательной сущности произведения.

То соглашаясь, то отрицая упреки относительно Первого концерта, Прокофьев, тем не менее, в процессе своего творчества реагировал на некоторые из них. Классифицируя разновидности концертного жанра, композитор писал: «Упреки в погоне за внешним блеском и в некоторой «футбольности» первого концерта, повели к поискам большей глубины содержания во втором. Мне кажется, что концерты ... бывают двух видов: в одном автору удается ансамбль солирующего инструмента с оркестром, но сольная партия не так интересна для исполнителя (концерт Римского-Корсакова), в другом — сольная партия превосходна, но оркестр существует только как придаток (концерты Шопена). Мой первый концерт был ближе к первому виду, второй — ко второму» [7, с. 23].

С тех пор прошел почти век, и нашего слушателя привлекают в Первом фортепианном концерте именно те качества, которые шокировали часть тогдашней публики XX века: прямодушное выражение чувств, напористость, задор, радость, молодость, надежда и победа добра.

Первый концерт Прокофьева постоянно находится в репертуаре пианистов. Например, на Третьем международном конкурсе пианистов памяти Эмиля Гилельса в Одессе, в 2006 году Первый концерт Прокофьева для фортепиано с оркестром был в программах шести участников: из Белоруссии (1), из Литвы (1), России (2), Украины (2). А на Четвертом международном конкурсе пианистов памяти Эмиля Гилельса в Одессе, в 2009 году этот концерт находился в программах четырех пианистов: из Белоруссии (1), из России (1), и из Украины (2).

Первый фортепианный концерт Прокофьева давно уже занял прочное место в репертуаре пианистов (впервые был записан фирмой «Мелодия» в исполнении Святослава Рихтера и Рудольфа Керера), и это также подтверждает, что далеко не один только полемический задор составлял его художественный пафос, что понимали такие великие художники-исполнители. Рихтер исполнял Первый концерт 15 раз: 8 раз в 40-ые годы и 7 раз — в 50-ые [4, с. 410]. И наиболее интересными исполнителями данного концерта нам представляются Святослав Рихтер и Эмиль Гилельс.

Таким образом, только Первый концерт создан композитором в одночастной форме, т. е. написан в сонатной форме с эпизодом и с чертами рондальности. Поэтому в целом концерт напоминает рондо-сонатную форму, в которой скрыта четырех частная цикличность.

Концерт Прокофьева отмечен характерной чертой — многотемностью. Причем все темы самостоятельные по образному содержанию, фактуре его воплощения и по принципам изложения — сочетания фортепиано и оркестра. Темы концерта также принципиально контрастируют друг другу и находятся в ярко выраженном диалогическом соотношении.

Содержание Первого концерта Прокофьева можно сравнить по драматургии с литературным романом эпохи романтизма. Это произведение талантливого композитора, который продолжил предвосхищение характерных тенденций (вслед за романтиками — Ф. Шопеном, Ф. Листом и русским композитором А. Скрябиным), связанных с одночастностью при ярко выраженной скрытой цикличностью.

Список литературы:

1. Гаккель Л. Фортепианное творчество С.С. Прокофьева / Л. Гаккель. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1960. — 172 с.
2. Дельсон В. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева / Виктор Юльевич Дельсон. — М.: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1973. — 286 с.
3. Денисов Э. Сонатная форма в творчестве Прокофьева / Эдисон Денисов // С. С. Прокофьев. Статьи и исследования. / Составитель В. Блок. Редакторы В. Блок и Ю. Рагс. — М.: Издательство «Музыка», 1972. — С. 165—184.
4. Монсенжон Брюно. Святослав Рихтер: спогади, нотатки / Брюно Монсенжон. — Одеса, 2010. — 471 с.
5. Мясковский Н.Я. Сергей Прокофьев. Op. 10 Первый концерт для фортепиано с оркестром Des-dur (нотোগрафическая заметка) // Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания. — М.: Советский композитор, 1960. — Т. 2. — С. 175—176.
6. Нестьев И.В. Жизнь Сергея Прокофьева. Изд. 2, перер. / И.В. Нестьев. — М.: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1973. — 662 с.
7. Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью. / Составитель, текстологическая редакция и комментарии канд. иск. В.П. Варунца. — М.: Советский композитор, 1991. — 285 с.
8. Прокофьев С.С. Автобиография // С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. / Сост., ред., примечания и вст. статья С.И. Шлифштейна. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. — С. 7—77.
9. Раабен Л. Предисловие / Л. Раабен // Сергей Прокофьев. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром. Переложение для двух фортепиано. — М.: Музыкальное государственное издательство, 1962. — С. 3—5.

10. Сергей Прокофьев. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром. Партитура // Сергей Прокофьев. Собрание сочинений. Концерты для фортепиано с оркестром. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1957. — Т. 5. — 7—96 с.
11. Сергей Прокофьев. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром. Переложение для двух фортепиано / Сергей Прокофьев. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. — С. 6—52.
12. Сергей Прокофьев (1953—1963). Статьи и материалы. Изд. 2, доп. и перер. / Сергей Прокофьев. — М.: Издательство «Музыка», 1965. — 400 с.
13. Слонимский С. Творческий облик Листа: взгляд из XXI века. Эссе современного композитора / С. Слонимский. — СПб.: Композитор. СПб., 2010. — 24 с.
14. Шнитке А. О некоторых чертах новаторства в фортепианных циклах Прокофьева / Альфред Шнитке // С.С. Прокофьев. Статьи и исследования. / Составитель В. Блок. Редакторы В. Блок и Ю. Рагс. — М.: Издательство «Музыка», 1972. — С. 185—215.

**АРТИКУЛЯЦИОННО-ДИНАМИЧЕСКИЕ
ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ О. МЕССИАНА
(НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛОВ
«ЧЕТЫРЕ РИТМИЧЕСКИХ ЭТЮДА»
И «КАТАЛОГ ПТИЦ»)**

Овчарова Татьяна Владимировна

*соискатель НМАУ им. П.И. Чайковского,
г. Киев*

E-mail: tatianaovcharova@gmail.com

Громкостная динамика и артикуляция часто рассматриваются и исполнителями, и теоретиками как категории родственные и даже зависимые. Еще И. Браудо отмечал, что «...артикуляция и динамика оказываются взаимосвязанными через прием штриха» [1, с. 16]. Эта взаимосвязь становится понятной и закономерной, если попытаться определить положение этих элементов в системе фактуры. И. Сниткова, выделяя три уровня организации фактуры, относит тембр, артикуляцию и динамику к первичному, «фоническому, элементарно-звуковому уровню организации, который в силу своей

специфики призван воздействовать, прежде всего, на сенсорные слои восприятия» [4, с. 14]. Таким образом, артикуляция и динамика, как и тембр или темброколорит, оказываются той частью фактуры, которую удобнее назвать семантически более точным словом — текстура. Именно с этим уровнем и работает исполнитель, именно через него он часто раскрывает образный строй, а иногда и моменты драматургии, создавая неповторимый звуковой мир произведения.

Если теоретический взгляд на динамику, в общем, ясен, определяя ее как категорию относительную, не исчисляемую, то с артикуляцией дело обстоит сложнее. И. Браудо, не отрицая процессов внутри звука и часто называя штрихи красками, раскрывает в своем труде «Артикуляция» прежде всего различительную функцию артикуляции, т. е. искусство связывания или разделения тонов. Последующие исследователи (А. Сокол, Е. Титов) вводят и аспекты звуковой, фонической стороны артикуляции, связанной с самой текстурой звука, его началом, протяженностью и концом. Эти три фазы звука С. Муратов называет **тонемами**, «минимальными звуковыми единицами, линейно неделимыми, служащими образованию тонов и потенциально связанными с музыкальным смыслом» [4, с. 2]. В заключении Е. Титов представляет артикуляцию в двух ее главных разновидностях: мотивной и фонетической [5, с. 5].

Пользуясь таким теоретическим багажом, попытаемся раскрыть артикуляционно-динамические задачи в двух знаковых циклах Мессиана — «Четыре ритмических этюда» и «Каталог птиц».

Ключевым номером цикла этюдов является вторая пьеса «Лад длительностей и интенсивностей», справедливо отмеченная В. Екимовским как «характерная крайней степень структурализма» [2, с. 182]. Эта пьеса представляет собой сериальный эксперимент в области ритма, динамики и артикуляции. Если ритм определяется длительностями, то динамика и артикуляция, исходя из названия, данного автором, объединяются, выражая другое качество звука — интенсивность. Суть произведения такова: за каждой высотой и длительностью Мессиаан закрепляет определенный динамический оттенок и вид артикуляции, объединяя тона в лад из трех частей. Сложность исполнения заключается в том, что пианисту будет просто необходимо найти почти абсолютную меру динамического оттенка и крайне определенный артикуляционный прием, дабы каждый тон этой пуантилистической фактуры приобрел только ему присущие качества. Однако заметим, что все параметры каждого отдельного тона взаимообусловлены. Например, *ppp* характеризует самые высокие тоны системы, а *fff* — самые низкие; штрихи предельной краткости возникают над нотами только мелких длительностей, а акцент

сопровождает звуки в динамическом оттенке *ff*. То есть интенсивности возникают там, где они естественно могут возникнуть. Приводим три части системы:

1. Система длительностей и интенсивностей

The image shows a musical score with three staves, numbered 1, 2, and 3. Each staff contains a series of notes with various dynamic markings and articulation symbols. Staff 1 markings include ppp, ppp, ff, f, mf, ff, f, mf, ff, pp, ff, p. Staff 2 markings include sf, mf, mf, p, pp, p, p, f, f, f, f. Staff 3 markings include ff, ff, mf, pp, p, f, ff, mf, ff, ff, fff, fff. The notes are connected by slurs and have various accents and phrasing marks.

Интерпретация даже частей лада вызывает трудности различия, неразрешимые без четкого определения значения каждого из динамических оттенков и артикуляционных штрихов.

Обратимся к ряду динамических оттенков.

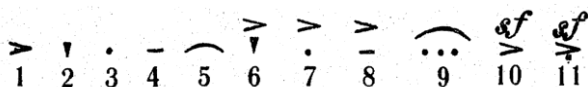
2. Динамический ряд

<i>ppp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>fff</i>
1	2	3	4	5	6	7

В условиях постоянной динамической дискретности целесообразно за каждым оттенком определить эпитет-команду, которая будет нужным образом мгновенно включать аппарат исполнителя. Во-первых, Мессиаен изъясил из ряда знак *mp*, видимо, чтобы не усложнять процесс дифференциации нахождением весьма условной меры между полу-пиано и полу-форте. Таким образом, центральным оттенком оказывается *mf*, который вместе двумя «соседями», *p* и *f*, занимает обычный динамический диапазон человеческой речи. Обозначим *mf* командой «звучно», *p* — «спокойно», а *f* — «решительно» (мы намеренно избегаем определений «тихо» и «громко», т. к. остальные оттенки также можно определить как «тихо» и «громко»). Определим *pp* как «таинственно», а *ff* как «мощно, со всей силой». Крайние градации потребуют высших степеней сравнения: *ppp* — «так слабо как только возможно», *fff* — «так сильно как только возможно». Также определим положение кисти: вверх для *ppp* и *pp*, и вниз — для всех остальных градаций.

Более подробного рассмотрения потребует артикуляционный ряд.

3. Артикуляционный ряд



Для определения исторически сложившегося значения штриха обратимся к труду Н.П. Корыхаловой «Музыкально-исполнительские термины» [3], для уточнения значения, вкладываемого композитором — к системе лада, а также попытаемся обозначить некоторые технические приемы в достижении максимальной степени данной градации штрихов.

Штрих № 1: акцент под знаком « > ». Н.П. Корыхалова определяет такой акцент как более легкий в сравнении со *sf*, часто достигаемый пальцевым ударом. В палитре Мессиаана неизменное *ff* рядом с таким акцентом скорее потребует участия предплечья, а то и веса всей руки. Определяющим качеством этого штриха надо считать большую скорость атаки и связанную с ней хлесткость удара.

Штрих № 2: Стаккато под знаком клинышек. Предельно сухое, короткое стаккато, достигаемое срыванием пальца с клавиши в ладонь, без веса руки. **Штрих № 3: стаккато под знаком точки.** Отрывистое звукоизвлечение с участием кисти, дающее более мягкое в сравнении с предыдущим штрихом снятие и как следствие «округлость» звука.

Штрих № 4: tenuto. Традиционно трактуется как полное выдерживание всей длительности звука. Однако возможно ли не выдержать какую либо длительность в фактуре этой пьесы? Мы также приведем два авторитетных мнения. Дебюсси: «Звучно, без жесткости», М. Лонг: «Внезапный нажим, вес» [3, с. 213]. Добавим лишь то, что для нас принципиальным станет характер атаки, достигаемый плоским положением пальца на клавише (что сообщит атаке качество безударности), положение кисти вниз, а также особое агогическое внимание к таким звукам.

Штрих № 5 не требует пояснений, так как Мессиаан не подразумевал степеней легато. **Штрихи № 6, № 7 и № 8** относятся к так называемым **комбинированным штрихам** и на самом деле представляют собой вариант штрихов № 2, № 3, № 4 с быстрой атакой. **Штрих № 9: точки под лигой.** Знак с большой историей, трактовавшийся и как мягкое стаккато, и как глубокое нон легато, и как легато с акцентированием каждого звука (специфический прием на клавикорде *Tragen der Töne*). Обратившись ко второй части лада,

мы склонимся скорее к очень мягкому звукоизвлечению *non legato*, с минимальным разрывом между звуками. Наконец, *sf* в *штрихах № 10 и № 11* потребует кроме акцентирования особого исполнительского жеста, отличающий этот знак от простого акцента.

Предложенная трактовка динамического и артикуляционного рядов — лишь один из вариантов интерпретации, так как у каждого исполнителя обнаружится свой спектр приемов звукоизвлечения и техник градуирования. По этому поводу уместно процитировать Браудо: «Знаменитое «чуть-чуть» с необычайной яркостью проявляет свое действие в искусстве артикуляции» [1, с. 193].

Теперь рассмотрим артикуляционно-динамические особенности «Каталога». Громкая динамика здесь действует в двух основных направлениях: определяет динамический диапазон каждого персонажа (понятно, что голос Ворона намного сильнее голоса миниатюрной Теньковки), помогая тем самым дифференцированному восприятию голосов (макродинамика), и обогащает контрастами звучание внутри каденции одного персонажа (микродинамика). Чтобы яснее ощутить свойства артикуляции в «Каталоге», обратимся к предшествующей циклу партитуре «Пробуждения птиц», где Мессиаан еще выписывал фонетические слогосочетания, «помогающие музыкантам, — как он объяснял, — найти нужную атаку и желаемый характер звучания» [2, с. 196].

4. Пример I

«Каталог птиц» «Пробуждение птиц»

Caille
Très modéré (♩=120)
(bien rythmé, claquement doux et mouillé)
mf long
(sans péd., avec sourdine)

Torcol
(tun, tun)
mf nasillard

В примере I мы видим один из комбинированных штрихов, которые часто встречаются в «птичьей» музыке Мессиаана. В первом фрагменте автор помимо tenuto с точкой указывает «в ритме, как хлопок мягкий и влажный». Даже этого исполнителю было бы достаточно, чтобы озвучить все **тономы звука**: неударность начала, точную выдержанность длительности и определенное активное снятие. Но насколько яснее становятся намерения автора, если

обратить внимание на фонетическую транскрипцию второго фрагмента, относящуюся к тому же штриху («lu»: мягкий «l», сложная гласная «ui» и замыкающий «n»).

5. Пример II

«Каталог птиц» «Пробуждение птиц»

Alouette Lulu
Un peu vif (♩ = 126)
p
(poétique, liquide, irréel)

Alouette lulu
(battre à la croc (lu-, lu-))
pp *cresc.*
joli, poétique, et observant les lois

В первом фрагменте примера II Мессиа́н предписывает указания «поэтично, текуче, ирреально», добавляя в сноске: «Песнь жаворонка должна оставаться ирреальной, как голос звезд...». Однако, как дополняет наше представление о звучании то, что в «Пробуждение» эта партия доверена флейте, а транскрипция звучит очень мягко: «lu-lu». Очевидно, что акценты в этом случае скорее указывают на сильное значение первого звука по отношению ко второму в паре и не имеют отношения к остроте атаки.

Далеко не всегда можно найти пример подтекстовки из «Пробуждения», который разъяснил бы некоторые спорные вопросы об артикуляции в «Каталоге». Но исполнитель всегда должен стремиться вынести как можно больше из авторских указаний, чтобы добиться большего артикуляционного разнообразия и сходства с прототипом.

6. Пример III

«Каталог птиц» «Пробуждение птиц»

Un peu vif (♩ = 132)
f (mordant, comme un xylophone)
(sans ped.)

8 (tikotikotiko)
p (comme du clavecin)

Пример III разъясняет некоторые особенности качества штриха. В первом фрагменте о характере штриха говорит слово «mordent» (остро), во втором же точки под лигой и транскрипция «tikotiko» дает ясное представление о штрихе сухого, ударного легато (poco legato). Напомним, что в этюде такой же графический знак имел совсем другое значение. Не последнюю роль играют и указанные автором тембральные аналогии с ксилофоном и клавишином, однако часто их может и не быть.

7. Пример IV «Каталог птиц»

Loriot
Bien modéré (♩ = 100)

mf sans sourd.
(coulé, doré) *

«Пробуждение птиц»

Un peu lent ♩ = 72

Loriot
(Goudillio) (lo - ri - ot, goudilli - yo)

Пример IV иллюстрирует, как изменился способ донесения информации об артикуляции исполнителю в «Каталоге». Во втором фрагменте присутствует два вида лиг (по Браудо): верхняя указывает на связывание тонов, нижние две лиги показывают мотивное членение речевой попевки «goudillio». В «Каталоге» характер звучания той же песни Иволги определяют ремарки «литой, золотой», мелкое

мотивное членение опускается, зато появляется предупреждающее от короткого снятия тенуто в конце фразы.

Проведенный сравнительный анализ показывает, что исполнитель должен исходить, прежде всего, из концепции звука, заложенной автором: если в этюде «Лад длительностей и интенсивностей» — это звук-точка с индивидуальной высотной характеристикой и степенью интенсивности, так сказать, тембр-длительность, то в «Пробуждении» и «Каталоге» — целый язык, со своими грамматическими и фонетическими законами.

Итак, подытожим. На примере этюда и фрагментов из «Каталога» нам удалось показать, что интерпретация артикуляционно-динамического уровня фактуры — процесс сложный и неоднозначный, требующий от исполнителя как знаний о стиле (или стилистических периодах) автора, так и глубокого понимания концепции произведения, погружения в его образный контекст. По этому поводу И. Браудо писал: «Нет, и не может быть правила, которое поможет нам единообразно толковать все встречающиеся в любом тексте артикуляционные и фразировочные обозначения» [1, с. 189]. Происходит это, прежде всего, потому, что графические знаки условны и, в известном смысле, бедны, выражая некоторое абстрактное, усредненное представление о штрихе. Качество же производимых звуковых эффектов лежит на совести исполнителя, завися от его грамотности, добросовестности прочтения (не только штрихов, но и сопутствующих ремарок), адекватного поведения аппарата и, наконец, богатства воображения. Все исполнительские поиски в артикуляционно-динамической области должны быть подчинены одной идее: раскрытию уникального и неповторимого в своей текстуре звукового пространства, заложенного автором.

Список литературы:

1. Браудо И.А. Артикуляция: о произношении мелодии. — Л.: Музгиз, 1961. — 196 с.
2. Екимовский В. Оливье Мессиян: жизнь и творчество. — М.: Сов. композитор, 1987. — 304 с.
3. Корыхалова Н.П. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. — СПб: Композитор, 2003. — 271 с.
4. Муратов С. Артикуляция при игре на смычковых инструментах. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://www.all-2music.com/smychok_artikuliazia.html (дата обращения 12.11.2012 г.).

5. Сниткова И. Звуковой материал современной музыки и некоторые аспекты теории фактуры // Фактура в системе музыкально-выразительных средств: Межвуз. сб. под ред. И.В. Ефимовой. — Изд-во Красноярского университета, 1991. — 192 с.
6. Титов Е. Теоретические основы музыкальной артикуляции: авт. дисс...канд. искусствоведения. — Ростов-н/Д., 2007. — 11 с. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.dissercat.com/content/teoreticheskie-osnovy-muzykalnoi-artikulyatsii> (дата обращения 26.11.12 г.).

ПРЕЛЮДИЯ КАК ПОНЯТИЕ И ЯВЛЕНИЕ

Черниенко Ольга Анатольевна

*соискатель научной степени кандидата искусствоведения
Одесской Национальной музыкальной Академии им. А.В. Неждановой
г. Одесса*

E-mail: Chernienko.O.A@mail.ru

Работая над жанровыми особенностями музыкальных произведений — прелюдов, прелюдий, мы столкнулись с необходимым выяснением истоков происхождения данного понятия. Они оказались очень глубокими и разносторонними. Мало того, что они уходят в глубь веков, они относятся еще и к различным языкам, народам, явлениям. Вместе с тем понятие «прелюд», «прелюдия» как бы обобщает всю многоликость предшествующих течений, различия языкового (лингвистического) развития через многие источники, приведшие к достаточно стойкому, утвердившемуся пониманию понятия «прелюдия». Тем не менее «прелюдия» не потеряла своей многозначности. Да и вряд ли стоит упрощать богатейшее явление, получившее обобщенное название «прелюдия».

В разных языках слово прелюдия звучит так: «прелюдия» — русский, болгарский язык; «prélude» — французский; Vorspiel — немецкий; Voorspel — голландский; preludio — испанский; preludium — польский; prelude — английский; προαἰκροῦσμα — греческий.

Для анализа возьмем определение термина «прелюдия» в популярных источниках. У Ф.А Брокгауза и И.А. Эфрона дается такое определение: прелюдия (наигрыш, praeludium — латинское, Prelude — французское, Voluntary – английский, Vorspiel — немецкое, от pre — прежде и lusus — игра) — непродолжительная игра на каком-нибудь инструменте перед началом пьесы [2, с. 88]. В Большой

советской энциклопедии представляются такие дефиниции: прелюдия, прелюд (позднее латинское *praeludium*, от латинского *praeludo* — играю предварительно, на пробу, делаю вступление) — инструментальная музыкальная пьеса, преимущественно сольная [13]. В. Даль определяет прелюдию как музыкальное введение, вступление в музыкальное сочинение, музыкальное предисловие, предыгра; прелюдируют, играть прелюдию [6].

Первыми известными прелюдиями были сочинения эпохи Возрождения для лютни. С инструментом «лютня» жанр прелюдии тесно связан и даже на некоем вербальном уровне. Интернет-словари предлагают такую информацию о лютне: «Слово «лютня», вероятно, происходит от араб. العود — аль-‘уд, «древесина», а историческим предшественником европейской лютни был арабский уд — «‘ud» — «прут», «дерево», «ствол», «стебель», а в переносном смысле в качестве «благовоения» для священных обрядов. На лютне «уд» дека была деревянной, отсюда и название». О. Касимов в одном из разделов работы исследует «лексическую единицу *уд* и определяет ее значение как — «алое, дерево алоэ, райское дерево, столетник, (материал), древесина» [9]. Так, четырем струнам уда соответствовали четыре первоэлемента (вода, земля, воздух, огонь), четыре направления ветра, времена года, кварталы месяца, четверти суток, четыре возраста жизни человека, четыре «сока» в теле человека (флегма, кровь, черная и желтая желчь) и др. Тогда как каждому из семи тонов соответствовали семь планет, а двенадцати знакам зодиака — двенадцать основных конструктивных частей уда, что складывались из четырех его струн, четырех колков и четырех ладков (мест постановки пальцев на грифе инструмента). Следуя теории древних греков, арабы каждой струне лютни приписывали определенную эмоциональную функцию (это отчетливо видно из таблицы аль-Кинди). Первая струна — зир (желтая) — соответствует желчному настроению; вторая — масна (красная) — сангвиническому темпераменту, третья — мислас (белая) — флегматическому состоянию и, наконец, четвертая — бам (черная) — черной меланхолии, позже пятая, добавленная Зариабом, — струна души.

Отметим, что О.В. Соколов определяет сущность прелюдии как «наведение эмоционального состояния при помощи определенного вида движения» [14, с. 40]. Прелюдии как жанру присущ характерный принцип связи с действительностью: отражение в обобщенном виде состояний, процессов, взаимоотношений объектов, которые должны пониматься как идеи, а не эти объекты в их конкретной данности. «Это отражение сущности жизни осуществляется в чистой музыке

на основе принципа моделирования, то есть воссоздание в музыкальном материале структуры, подобной жизненным явлениям и процессам. Она не сообщает слушателю об эмоциональных состояниях с помощью каких-либо условных знаков, а непосредственно заражает ими, так же как позволяет почувствовать процесс размышления или пространственно–временные представления и виды движения» [14, с. 13].

В VIII в., во время нашествия мавров, уд проникает в Испанию и становится известным здесь как лауд (от ла-уд) — всем известная лютня. В ряде европейских языков (французский — luth, португальский — alaúde, новогреческий — λαούτο, немецкий — Laute, испанский — laúd, голландский — luit, английский — lute — слово проникло через итальянское liuto, в русский язык через польское Lutnia, чешское loutna, из средне-верхне-немецкого Lute, которое восходит через итальянское к арабскому ud, oud al-oud, al'ud) [20, с. 546].

Мы видим, что, благодаря своему предшественнику (уду), в лютне сосредотачивается представление — образ некоей универсальной концепции, о Мировом дереве, определявшем модель мира. Это один из универсальных мифологических архетипов — корень, сосредоточие. Мир-дерево — вселенский организм, нечто непрестанно творимое, единая, живая, колеблющаяся ткань. По такому пониманию изготовленный из дерева музыкальный инструмент хранит в себе частичку мировой космической энергии и служит проводником в мир вселенской гармонии. Устройство музыкального инструмента уподоблено устройству целого мира. Забегая вперед, отметим, что символическая репрезентация модели мира в виде дерева не случайна: в ней с предельной выразительностью воплощается идея роста. Об этом свидетельствуют слово liod (др. исл. — «народ», буквально «выросший») на фоне liudan (готск. «расти») и «люди» [20, с. 545]. Ряд слов с корнями «уд-ут» встречается во многих языках со значениями плодородия, начала, рода, души Великой матери, богини земли, очага, священного дерева, предка огня и т. п. (вспомним древнерусское «уды»; примерно с тем же значением «уд» в Древней Индии — влагатель семени зародыша). В древности верили, что человек и дерево подобны сообщающимся сосудам. Все, что происходит с одним, отражается на другом. А в древних мифах — семитских, арийских, греческих, римских, кельтских — есть даже теория древесного происхождения человека. Интересно вспомнить, что «семейная цепочка» до сих пор изображается в виде дерева и называется «генеалогическое древо».

Соколов О.В., подтверждая стойкую генетическую связь прелюдии с сольно-инструментальной импровизацией, пишет: «Импровизирующий музыкант должен сообщить слушателям часть своей духовной энергии, а для этого покорить их звучанием своего инструмента, которым владеет виртуозно, с полной свободой и самоотдачей, радостно сливаясь в одно целое», — отмечает музыковед [14, с. 39].

Ранняя музыка, созданная специально для лютни, датируется концом XV века. Ф. Брокгауз и И. Эфрон сообщают, что литература лютни в свое время разрослась до громадных размеров, так как этот инструмент играл такую же роль, как в настоящее время фортепиано. Для лютни перекладывалось все, что появлялось в области музыкальной литературы [1, с. 47]. Первые образцы зафиксированной прелюдии мы встречаем в сборниках лютневой музыки Франческо да Милано (изданы в 1536—47 гг.), Якуба Рейса и параллельно по времени в именных рукописных книгах верджинелистов школы Уильяма Берда, а позже многочисленные произведения в клавирной, органной литературе.

По мнению Т. Зенаишвили, в то время функция прелюдии была преимущественно прикладной. В подтверждение своей мысли он цитирует Н. Лебега: «Прелюдия — это не что другое, как подготовка к исполнению пьес в нужном тоне, проба инструмента, а также подтверждение этого тона, который вы хотите использовать» [8]. Лютнисты часто играли прелюдии, чтобы настроить инструмент или проверить акустику помещения перед выступлением. Существует и до ныне старый анекдот о лютнистах, которые из сорока лет музицирования на лютне тридцать из них настраивают инструмент, а играют всего десять. Соответственно, сама специфика инструмента и продолжительность данных «проб инструмента» спровоцировали необходимость упорядочивания вступительного материала.

Опираясь на исследование Е. Назайкинского типов композиции вступления и присущих им функций по принципу нарастания протяженности во времени, мы можем проследить точно направленную тенденцию автономизации лютневых вступлений, а фактически — появление самостоятельных прелюдий [11].

Проследим этимологию дефиниции прелюдия. Свободная интернет-энциклопедия предлагает определение, в котором «прелюдия» происходит от среднелатинского *preludium* «предшествующий игре, предварительный», из лат. *praeludere* «играть предварительно». Обратимся к первой составной термина прелюдия: «из *prae-* «перед» (восходит к праиндоевр. *prai-*) + *ludere* «играть» [3].

И. Дворецкий предлагает несколько значений первой составной дефиниции *ргae*: *впереди, вперед, выставлять напоказ, открыто выражать, обнаруживать* и в качестве приставки со значением: *нахождение впереди; упреждение, преждевременность; высокая или высшая степень* [7, с. 790].

Обратимся ко второй составной дефиниции прелюдия — *ludere, ludi*. В каждом из определений фигурирует латинское слово «игра» и ее производные *ludere, ludi*. Йохан Хейзинга в “*Homo ludens*” утверждает, что музицирование несет в себе почти все формальные признаки игры: «Кажется само собой разумеющимся всю музыку воспринимать как игру. Но стоит только принять во внимание, что играть, равнозначное заниматься музыкой, никогда не относится к пению, да и вообще употребляемо в этом значении лишь в некоторых языках, как становится более вероятным, что связующий момент между игрой и ловкостью в пользовании музыкальными инструментами здесь надо искать в значении проворное, искусное, правильное движение рук» [23, с. 57]. Игра, как отмечает автор, лежит вне рассудительности практической жизни, вне сферы необходимости или пользы. Это же относится к музыкальным формам и к музыкальному выражению. Игра строится по законам, которые не определяются нормами Разума, обязанности и истины, что справедливо и для музыки. «Всякая Игра есть прежде всего и в первую очередь свободное действие... удовлетворяет идеалам индивидуального самовыражения — и общественной жизни» [23, с. 32, 35].

В русско-латинском словаре предложен перевод слова «играть» как *ludere* и в значении «играть на сцене», «играть на музыкальном инструменте», а *per ludum*, — «играючи» «без усилий», «шутя» [18].

Проанализируем и сравним слово *per ludum*, (производное от *ludere*) с украинским «прелюдия», русским «прелюдия». Ссылаясь на словарь М. Фасмера, отметим, что префикс *pre-* происходит от праславянской формы *per-*, от которой в том числе возникли: церковно-славянские, древнеславянские *prъ* и русское *пере-*. Префикс *per-* имеет значение: «завершенности действия», «движения», «перед», «из-за», «по причине» (в роли префикса прилагательного усиливает качество предмета) [21, с. 538].

Ф. Брокгауз и И. Эфрон в определении прелюдия вспоминают 1) немецкое *Vorspiel* и 2) английское *voluntary* [2, с. 88]. Поэтому рассмотрим последовательно отношение к термину «*Vorspiel*», затем «*voluntary*».

Немецко-русский словарь предоставляет такой перевод: «Vorspiel n — (e) s, -ое 1) музыкальная прелюдия, вступление; увертюра; 2) театр. пролог (пьесы); 3) перен. пролог, начало, прелюдия; ein Vorspiel zu etw. (D) geben — служит прелюдией к чему-либо; 4) спорт. предыдущая игра, отборные соревнования; 5) музыкальное исполнение, проигрывание (в присутствии кого-нибудь)» [12, с. 1]. Обратим особенное внимание на пункты 1, 3, 5, которые подходят нам для анализа и трактовки понятия прелюдия.

Перейдем к термину «voluntary» (волентри) — в английском языке так называется инструментальная фантазия или импровизация, которая обычно выполняется на органе в ходе церковной службы, соло на органе (до, во время или после церковной службы) [10].

Словарь Дугласа Харпера предлагает следующую этимологию:

1. voluntary происходит от латинского voluntarius — «добровольный, действующий по своей воле», дальше из voluntas «воля, желание, хотение», дальше из velle «хотеть, желать» (восходит к праиндоеврейского wel-/wol — «нравиться»); 2) английское voluntary — с конца XIV века, заимствованное через древнефранцузское volontaire [22].

Считается, что составное слово «прелюдия» происходит от латинского praе- (перед) и Ludus (игра). Тем не менее, вполне возможно предположить, что вторая часть составного слова происходит от ludī — люди. Судя по всему, это слово транслитерировано из многих европейских языков в русский. Поэтому предлагаем ряд трактовок европейских вариантов, из которых мог произойти термин «прелюдия».

Трактуя «прелудию» и «прилудию» как выражающие единые и близкие понятия, мы рассмотрим эти слова для определения объективной сущности данных терминов. Разбирая их, мы натолкнулись на наличие составных «пре»-«людия» и «при»-«людия». В этой связи мы и анализируем каждый составной элемент в системе происхождения и общности с различными языковыми истоками.

Прелюдия относится к произведениям с жанровым названием. Первое впечатление — ассоциации от названия жанра «прелюдии», которое улавливает наш слух — это «при людях», «прилюдно» в значении «публично».

Приведем данные М. Фасмера: «Прилюдно происходит от существительного люд, далее от праславянской формы, от которой в числе прочего произошли: церк.-слав. людь, укр., белор. люд, словенск. ljûd, др.-чешск. ľud, чешск. lid, польск. lud, далее отсюда др.-русск., ст.-слав. людиѣ мн. (λαός, ὄχλος; Супр.), русск.

лю́ди мн., укр. лю́ди, болг. лю́де, сербохорв. људи, словенск. ljudjê, чешск. lidé, др.-чешск. ľudie, словацк. ľudia, польск. ludzie, в.-луж. ľudźo, н.-луж. luže, полабск. Ľäudé; далее др.-русск., ст.-слав. людинъ «свободный человек», укр. людина «человек», др.-русск. лужанинь λαϊκός. Родственно им лит. liaudis «народ», латышск. ļaudis «люди», лит. liaudžia ж. «домочадцы», др.-в.-нем. liut «народ», ср.-в.-нем. liute, бургундск. leudis «свободный муж (человек)», а также греч. ἐλεύθερος «свободный (человек)», лат. liber — то же, liberī «дети», пелигн. loufir «liber», далее др.-инд. ródhati «растет», готск. liudan «расти» (ср. род. нарód) [20, с. 545].

Поражает, однако, буквальное сходство звучаний слова «лютня» и «люди», а точнее итальянского liuto — «лютня» и др.-в.-нем. — liut «народ», ср.-в.-нем. — Liute, готск. — liudan «расти»; латышск. — ļaudis «люди» с немецким: Laute, испанским: laud «лютня».

Обратим внимание на первый слог «прелюдии», заменив его на «при», воспринимаемое как приставку к «люд» (как бы «прилюдно»). Приставка при- имеет общее прототипическое значение — близость, приближение к чему-либо, присоединение, неполные, незаконченные действия. А в качестве предлога при у С. Ожегова и Н. Шведовой: около, возле чего-нибудь; указывает на подчинённое состояние по отношению к кому-чему-нибудь, отнесённость к чему-нибудь; указывает на наличие чего-нибудь у кого-нибудь; указывает на время, обстановку, обстоятельства [16].

М. Фасмер предлагает этимологию «при»- как укр. при, др.-русск. при, ст.-слав. при парá, ἐπί, πρός; болг. при, сербохорв. при, словен. pri, чеш. při, словц. pri, польск. przy, в.-луж. při, н.-луж. pśi, полаб. prei. Родственно лит. prië «при, у, к», жем. prỹ, приставка prie-, prië-, prie-, prý- — глаг. приставка pri-, др.-прусск. prei «к, при», лтш. prie- в prieds «придача при сделке» (сербохорв. прид «придача при обмене»); далее лат. praе «заранее, сверх, перед»; также др.-лат. pri «рае», prīmus, priog; др.-инд. paré «затем, впрдь»; греч. парá «при» [21, с. 541].

Буква славянского алфавита — Люди, название которой само за себя говорит, применялась для обозначения людей любого сословия, пола и рода. От этой буквы пошли такие выражения, как «род людской», «жить по-людски». Но, пожалуй, самой знаменитой фразой, которая используется нами и сегодня, является «выйти в люди», что обозначало выйти на площадь для собраний и гуляний.

Обратимся опять же к латинскому Ludus, ludere, которое охватывает детскую игру, отдых, соревнование, литургийное и в общем сценичное действие, азартные игры... «От этой семантической основы ludi отдаляется к значению публичные игры, которые

занимали в жизни римлян очень важное место, а *ludus* — к значению школа, одно выходит при этом из значения соревнования, другое, возможно, — с упражнения» [23, с. 52].

Интересные этимологические связи прослеживаются с славянским корнем луд-, значения которых очень близки с латинским глаголом *Ludere*. Среди них следует упомянуть церк.-сл. лоудити «обманывать», лоуд «глупый, неразумный», болг. луд, лут «сумасшедший, помешанный, буйный», сербохорв. луд, луда «дурак, шут, все молодое, зеленое, незрелое», чеш. *lud* «шут», *ludar* «обманщик, мошенник», луда «маска, личина». Ученые-этимологи довольно дружно приводят ряд слов, родственных славянскому корню луд: гот. *laiks* «танец», *laikan* «скакать, прыгать», др.-исл. *leikr* «игра», др.-в.-нем. *leih*, *leich* «игра, пение», др.-лит. *laigo* «танцует», лтш. *liguot* «ликовать», греч. *ligaino* «громко возглашаю, пою». Сюда же можно добавить др.-англ. *lacan* «качаться», «играть»; шведск. *leka* «играть», *lekare* «музыкант», дат. *lege* «играть» [24].

Н. Вольский рассматривает происхождение слова «личность» в значении чего-то внутреннего, что присущее человеку, лично ему принадлежащее и неотъемлемое ни при каких обстоятельствах. Автор утверждает, что человек сохраняет свою самоидентичность только до тех пор, пока существует как данная конкретная личность. Исследователь доказывает, что корень лик-/лич-/лиц- встречается во множестве русских слов, которые происходят от слов лик, лицо, личина, личность. Автор выстраивает интересную этимологическую цепочку, в которой для нашего исследования ценны семантические связи славянских и германских слов, с одной стороны, со славянским корнем лут-/луд-, а с другой — со значением «маска, личина». Вольский считает, что фонетически далекое от лыка/лика, *ludere* «играть» полностью совпадает с корнем лут-/луд-, являющимся семантическим аналогом лыка, и кроме основного своего значения имеет также и те, которые связываются с корнем *lik/lek/laik* в славянских, германских и других языках: «танцевать, плясать, водить хоровод», «веселиться, развлекаться, проводить время в забавах», «резвиться, порхать», «играть на сцене, выступать», а кроме того и «обманывать, дурачить», «прикидываться, разыгрывать из себя», то есть значения, прямо отсылающие нас к понятиям «лика/личины», «маски» [4]. А русское «ликовать» сегодня имеет значение «торжествовать, восторженно радоваться», но ранее спектр значений, соотносимых со словами этого корня, был несколько иным: др.-русск. ликь «собрание, сонм», «собрание поющих, хор», «место для певчих в церкви, клирос», «пение, пляски, радостные возгласы», «ликование,

торжество», ликовати «ликовать, водить хороводы, петь, пением прославлять кого-либо», ликовник «участник хоровода, певец в хоре», ликование, ликостование «ликование», «танец, пляска», ликостояние «отдельная группа участников праздника, торжества», «стояние (вместе с другими) во время торжества», ликственикъ, ликствъеникъ «участник ритуальных плясок» [15].

У Даля приводится ещё одно значение русск. лик — «хоровод, круговая медленная пляска с песнями» [5, с. 650]. Вольский предлагает также гипотезу относительно того, каким образом понятие «личины» оказалось связанным с корнем лик-/лиц-/лич- и, соответственно, с общеиндоевропейским *leik-*, выражающим понятие «гибкости, изогнутости». И в связи с этим обращает внимание на слово «лыко». Слова «луб», «лут», «лыко» появились ещё в эпоху индоевропейского единства, о чём говорит наличие их родственников во многих индоевропейских языках. В качестве примеров можно привести: укр. луття «ивовые ветки, липовое лыко»; блр. луг «молоденькая липа, кора с неё»; болг. лико «лыко, луб», словен. lub «заболонь, кора»; польск. lub «кора, лубок», lubie «колчан», let «прут, хлыст»; чеш. lub «фанера», lut «лыко; лат. liber «луб, лыко», «письмо», «книга» [4].

У В. Даля лыко — это «молодой луб, волокнистое неокрепшее подкорье со всякого дерева» [5], как и луб вообще («волокнистая внутренняя часть коры липы и некоторых других лиственных деревьев» [17]) играли огромную роль в хозяйстве древнего человека. В южных диалектах русского языка то же самое называлось лутом.

Следовательно, можно сделать вывод, что термин «прелюдия» несет в себе значения: «вступление», «сценическое», «публичное исполнение», «действие», «добровольное действие», «действие без усилия», «свободная подвижность», «ловкость, в пользовании музыкальными инструментами», «проворное, искусное, правильное движение рук», «игра», «предигра», «игра без усилия», «музыкальная игра» «шутка», «маска», «личина», «личность», «начало», «народ», «род», «душа», «семья», «росток», «священное дерево».

Хейзинг пишет: относительно этимологии слова «*ludere*» (в значении игра, действие, отдых, соревнование, литургическое, сценическое), словарные определения слова *ludere* как «играть», «играть на сцене», *per ludum*, — «играя» «без усилия»; а немецкое *Vorspiel* (как музыкальное выполнение, проигрывание в присутствии кого-нибудь). Это дает нам основание допускать возможность существования в названии «*ludere*» таких ассоциаций, которые формируют своеобразный подтекст значения названия жанра.

А изучение этимологии слова «прелюдия» (в значении «прилюдно») и тесных семантических связей с инструментом лютия подтверждает наши предположения о символической репрезентации модели мира в данном понятии, в сущности которого заложена идентификация авторского «Я» как творческой личности, посредством свободной, добровольной, непринужденной, естественной игры, музицирования как акта творчества.

Список литературы:

1. Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь (Л) / Ф.А Брокгауз, И.А Ефрон [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://lib.znate.ru/docs/index-34881.html?page=47>.
2. Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь (П) / Ф.А Брокгауз, И.А Ефрон. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://lib.znate.ru/docs/index-21142.html?page=88>.
3. Викисловарь Свободная интернет-энциклопедия [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://ru.wiktionary.org/wiki/прелюдия>.
4. Вольский Н.Н. Лингвистическая антропология: введение в науки о человеке: курс лекций. — Новосибирск: Изд. НГПУ, 2004 — 235 с.
5. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: ред. А.И. Бодуэна Куртене. СПб-М.: Товарищество М.О.Вольфа, 1903. — Т. 2. — С. 650—715.
6. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: ред. А.И. Бодуэна Куртене. СПб-М.: Товарищество М.О.Вольфа, 1903. — Т. 3. — С. 1026.
7. Дворецкий И.Х. Латино-русский словарь. Изд. 2, доп. Москва: Изд. «Русский язык», 1976. — 1096 с.
8. Зенаишвили Т. Французская бестактовая прелюдия: Импровизация или интерпретация? // Музыкальная Академия. — 1999. — № 2. — С. 116.
9. Касимов О.Х. «Лексика «Шахнаме» Абулькасима Фирдоуси»: автореф. дис... д-ра филол. наук: спец. 10.02.22. — Душанбе, 2011. — 62 с.
10. Мюллер В.К. Англо-русский словарь / В.К Мюллер [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://lovetpger.ru/mueller_voluntary.html.
11. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. М.: Музыка, 1982. — 319 с.
12. Vorspiel // Немецко-русский словарь по общей лексике (онлайн версия). [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.classes.ru/all-german/dictionary-german-russian-universal-term-163308.htm>.

13. Прелюдия // БСЭ: в 52 т. / Гл. ред. Б. Введенский, 2-е изд. М.: Сов. энциклопедия, 1954. — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://bse.sci-lib.com/article092454.html>.
14. Соколов О.В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры: Монография. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского гос. ун-та, 1994. — 220 с.
15. Словарь русского языка XI—XVII вв. / Гл. ред. Ф. Филин. М., 1981. — С. 233—234.
16. Ожегов С.И. Шведов Н. Ю. Толковый словарь русского языка. Изд 4, доп. М.: Издательство: ИТИ Технологии, 2006. — Вып. 8 (Крада-Лящина). — 944 с.
17. Ожегов С.И. Словарь русского языка. 7-е изд. — М., 1968. — С. 322.
18. Русско-латинский словарь [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://latinsk.ru/index>.
19. Твердовская Т.И. Прелюдия в фортепианном творчестве Клода Дебюсси: дис. ... канд. искусствоведения: 17. 00. 02 .СПб., 2003. — 156 с.
20. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4-х т. / Пер. и доп. О.Трубачёва. 4-е изд., стереотип. М.: Астрель — АСТ, 2004. — Т. 2. — С. 542—546.
21. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4-х т. / Пер. и доп. О. Трубачёва. 4-е изд., стереотип. М.: Астрель — АСТ, 2004. — Т. 3. — С. 538—541.
22. Харпер Д. Online Etymology Dictionary / Д. Харпер [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://www.etymonline.com/index.php?l=v&p=12&allowed_in_frame=0.
23. Хейзинга Й. Homo ludens / Пер. Д. Сильвестрова. — Изд. Ивана Лимбаха ISBN 978-5-89059-168-5; 2011. — 416 с.
24. Этимологический словарь славянских языков. Праславянский лексический фонд. М.: Наука, 1990. — Вып. 16 (**lokadlo* — **lъzi vьсь*). — С. 168—169.

3.4. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

ПРИНЦИПЫ ОБУЧЕНИЯ ФОРМАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ В СИСТЕМЕ ДЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ

Прокусова Наталья Николаевна

*магистрант Волгоградского государственного
социально-педагогического университета,
г. Волгоград*

E-mail: natalyatarbaeva@mail.ru

Гафар Татьяна Викторовна

*канд. ист. наук, доцент Волгоградского государственного
социально-педагогического университета,
г. Волгоград*

E-mail: tgafar@mail.ru

Грамотно выстроенная структура творческого процесса, основывающаяся на таких основополагающих методических принципах как последовательность, преемственность, интеграция, обеспечивает результативность работ учащихся, занимающихся творческой деятельностью. В рамках именно этих категорий может быть обеспечена качественная трансформация мышления учащихся до уровня креативности, обозначенной в ФГОС как одно из качеств, которым должен обладать выпускник художественного учебного заведения. В условиях современности, в ракурсе активного интереса к декоративности и дизайну под креативностью подразумевается способность индивида в достижении поставленной цели найти более оригинальное (в качественном отношении) и наиболее оптимальное (по затраченным ресурсам) решение, способ, путь, который приведет к необходимому результату.

Следует сказать, что развитие образного мышления, творческого воображения, развитие композиционных навыков в повседневной практике по рисунку, живописи и композиции — цель программы по декоративной композиции в Камышинской детской художественной школе. Этой же цели подчинена работа по созданию

формальной композиции с применением средств и приемов декоративности. Для выполнения практической работы требуется серьезная разносторонняя подготовка. С этой целью необходимо обозначить принципы обучения формальной композиции.

Объект исследования — процесс обучения формальной композиции.

Предмет исследования — общие принципы подготовки учащихся детской художественной школы по формальной композиции.

Цель исследования — определение общих принципов процесса художественно-проектного формообразования в системе детской художественной школы.

Задачи исследования:

1. Определить общие принципы обучения формальной композиции;
2. Применить теоретические основы по формальной композиции в проектной практической деятельности по оформлению класса.

Методы исследования: теоретический анализ психолого-педагогической литературы, метод проектной деятельности, эксперимент.

Историография: По определению Т.В. Котовича («Энциклопедия русского авангарда»), так называемый формальный метод сложился в Европейской науке в последней четверти XIX века в связи с осмыслением нарастающих изменений в художественной практике. В это время на первый план выдвигается сосредоточенность на анализе элементов формы и приёмов выразительности [1].

Исследования этого вопроса производились учеными и исследователями вузов культуры и искусств: Марчук Валерий Иванович (Брестский государственный университет им. А.С. Пушкина), анализируя научно-теоретические концепции выделил три основных направления исследования по возникновению и развитию формальной композиции, О.В. Чернышев (Белорусская академия искусств) дает систематизированное изложение специальных вопросов теории и методики освоения основ художественно-композиционной грамоты в процессе профессиональной подготовки дизайнеров, в том числе учащихся детских художественных школ.

В работах Р.В. Паранюшкина (ВГСПУ), Г.М. Логвиненко и В.Б. Устина отмечается, что следует большое внимание обращать на соподчиненность декоративных элементов. В декоративной композиции главные элементы выделяют размером, ярким цветом и центральным расположением. Второстепенные элементы, дополняя главные и оттеняя их ведущую роль и значение, должны пластично соединиться с ними в целостный организм.

Эти работы по обоснованию формальной и декоративной композиции безусловно необходимы для подготовки любого профессионального художника, для изучения богатого исторического опыта художественно-композиционного творчества и форм его теоретического осмысления. Однако этого явно недостаточно для формирования целостной системы знания о законах художественно-композиционного творчества в области дизайна (как неизобразительного вида художественно-проектной деятельности) и **практического развития** специфически профессионального чувства композиции у будущего дизайнера, для которого она выполняет весьма существенную роль в становлении проектного мышления и овладении методологическими принципами художественно-образного формообразования.

Исходя из вышесказанного, можно говорить об относительной новизне исследования.

Апробация результатов исследования: Полученные результаты наблюдались автором в педагогической работе.

База исследования: Камышинская детская художественная школа, группа учащихся 4 «Г» класса.

Опираясь на три основных признака формальной композиции: 1) единство; 2) соподчинение; 3) равновесие, мы выявили базисное определение — развитие композиции на плоскости в двух направлениях — по вертикали и горизонтали, где глубина выражена не явно, образует плоскостную или фронтальную форму.

Изучая литературу, мы выделили *основные категории формальной композиции*: 1) качественная природа (мера); 2) степень сложности (качественная и количественная); 3) масштаб и масштабность; 4) объемно-пространственная структура; 5) пластика; 6) цвет; 7) фактура; 8) тон.

Для оформления класса нами были выявлены следующие виды формальных композиций и техника их создания:

1. Абстрактная композиция на основе «аморфных» плоскостей (формальная аморфная композиция);
2. Абстрактная композиция на основе геометрических плоскостей (формальная геометрическая композиция);
3. Мозаичная композиция с рельефом (мозаика);
4. Объемная композиция (формотворчество).

Первая поставленная нами задача состояла в выявлении принципов организации практической подготовки учащихся художественной школы по формальной композиции, которые в своей совокупности должны обеспечить органическую связь процессов «**ведения**» (т. е. теоретических знаний как понятийно-логической составляющей творческого процесса), «**видения**» (т. е. композиционного чувства как художественно-образной

составляющей творческого процесса), творчески активному **«ведению»** процесса художественно-проектного формообразования в творческой деятельности учащегося начального художественного образования [4, с. 13]. Это достигается, главным образом, за счет того, что конечный результат работы учащихся над любым практическим заданием по формальной композиции должен находиться в строгой методической зависимости от последовательного движения в направлении: понимание — чувствование — художественно-образное воплощение содержания первых двух (т. е. понимания и чувствования) в гармонично организованную форму. Следовательно, если между этими тремя этапами процесса формообразования существует четкая зависимость, то процесс их взаимодействия как раз и должен составлять суть общей методики работы учащихся над практическими заданиями. Ее можно представить в виде логически строгой последовательности: осознать-прочувствовать-выразить, которая характеризует механизм восприятия и поэтапного формирования интеллектуальных действий и в целом соответствует методологии самой дизайнерской деятельности как взаимодействия **принципов научного** (осознать), **художественного** (прочувствовать) и **технического** (организовать) творчества. Данная методика позволяет успешно решать не только педагогические задачи формирования у учащихся способности осуществлять взаимосвязь образного и логического, но и создавать необходимые условия для превращения приобретенного ими опыта в форму профессиональной интуиции как важнейшей составляющей проектной культуры дизайнера. Осознанное овладение методикой, построенной на данной основе, позволяет учащимся ДХШ при необходимости целенаправленно переходить как от теории к методу и к реальной практике их творческой деятельности, так и наоборот. Иными словами, уверенно двигаться не только от содержания к форме, от представления к материальному его воплощению, от замысла к предмету, но и в обратном направлении, критически оценивая практику современного дизайна, что важно для будущего дизайнера в его дальнейшей творческой жизни.

Решение второй задачи является практическим применением теоретических основ по формальной композиции. Результатом стало оформление класса в детской художественной школе г. Камышина, в котором и проходят занятия учащихся. В ходе проектной деятельности и выполнения дипломной работы выявлены следующие требования к выполнению формальной композиции:

1. в каждой конкретной композиции должен чувствоваться стиль (выбранный учащимися самостоятельно и соответствующий

уже существующим фрагментам оформления), манера переработки предметов, цветовой строй произведения;

2. следует избегать простого копирования предметов, объект, плоскость, объем должен ассоциироваться с тем или иным предметом;

3. необходимо плоскости и объекты расположить так, чтобы в совокупности они смотрелись интересно.

Таким образом, учащиеся осваивают набор приемов и техник современной графической культуры, которыми в дальнейшем они смогут воспользоваться в самостоятельных творческих работах и проектах.

Следует сказать, что метод проектной деятельности, используемый в ходе данного эксперимента, выявляет обоснованность методики практического применения формальной композиции с целью получения визуальной целостностью на основе нормативно заданных правил и простейших схем организации и способность моделировать процесс ее практического функционирования в системе творческого мышления и практической деятельности учащихся.

В заключении отметим, поставленные задачи можно считать решенными. Мы обозначили проблемы обучения формальной композиции: несогласованность методик обучения в разных школах дизайнера и оторванность теории обучения от практического применения в дизайнерской работе, в частности при оформлении школьных помещений. Опираясь на изученную литературу, определили общие принципы формальной композиции как диалектическое взаимодействие научного (осознать), художественного (прочувствовать) и технического (организовать) творчества.

Список литературы:

1. Котович Т.В. Энциклопедия русского авангарда. Мн.: Экономпресс, 2003. — 424 с.
2. Логвиненко Г.М. Декоративная композиция: учеб. пособие. М.: ВЛАДОС, 2008. — 144 с.
3. Устин В.Б. Композиция в дизайне. Методические основы композиционно-художественного формообразования в дизайнерском творчестве: учеб. пособие. М.: Астрель, 2007. — 239 с.
4. Чернышев О.В. Формальная композиция. Мн.: Харвест, 1999. — 312 с.

КРУЖЕВНОЙ МЕТАЛЛ И АЖУРНЫЕ КОМПОЗИЦИИ В РУССКОМ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ КАК КОМПОЗИЦИОННО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКОЕ ЕДИНСТВО

Севрюкова Надежда Владимировна

*канд. пед. наук, член Творческого союза художников
ФГНУ Институт культурологии образования РАО,*

г. Москва

E-mail: nvsevr@mai.ru

Красота ажурной композиции на Руси всегда высоко ценилась, поэтому получила широкое распространение в разных видах прикладного искусства. Мастера учитывали, что каждый материал (металл, камень, дерево, кость, глина и т. д.) обладает своими характерными особенностями в обработке, следовательно, и в составлении разнообразных ажурных композиций. Многообразие технологических приемов художественной обработки металла позволяют использовать «кружевные» композиции в самых разных видах: от архитектурного металла до изысканных невесомых ювелирных изделий. Обращение к системному изучению ажурных композиций, изделий из металла больших размеров (архитектурного металла) и малых ювелирных форм объясняется тем, что приемы обработки, а также принципы композиционного построения в основном едины. Их объединяет изысканная ручная работа, требующая высокой квалификации профессиональной подготовки, а также глубоких знаний по технологии выполнения разных видов кружевной композиции. Происхождение слова кружево связано со значением слова круг — «от существительного круг образован глагол кружить, «приводить в круговое движение» [6, с. 227]. Вот почему кружевной узор получается в результате «кружения» нитки или проволоки. На Руси кружева на коклюшках плелись из льняных и хлопковых ниток. Из тонкой проволоки при помощи коклюшек изготавливали настоящее металлическое кружево (золотое или серебряное) в соединении с шелковыми нитями. В композиционном решении кружева из ниток и ажурного узора из металла есть много общего. Кружево изготавливали мерное — можно было отмерить столько, сколько необходимо и отрезать кусок. Поэтому использовали в композиции мерного кружева частые орнаментальные повторы — раппорт. Этот же прием использовали в художественном

архитектурном металле — в решении композиции протяженных вдоль фасада деталей — кружевных подзоров. Штучное кружево — это изделия с завершенной композицией — платочки, воротнички, банты, рюши и т. д. Этот же композиционный прием — завершённую замкнутую композицию — использовали мастера в композиционном решении изделий художественного металла — светцах решетках, воротах и т. д. Мастера-кружевницы оформляли край кружева искусными способами, полукруглыми фестонами, зубчатыми треугольниками, фантазийными изгибами. Край деревянного или металлического подзора в архитектурном убранстве зданий так же имел фигурное решение. Деревянные «кружева» украшали дома: наличники окон и дверных проёмов здания, по периметру крыш спускались подзоры, ажурными плоскостями закрывали стены. В декоре домов часто использовали детали из ковального или литого металла: крыши украшали навершия, печные трубы — кружевными дымниками. «Кружева», выполненные из металла, изготавливали при помощи различных техник, его отливали, ковали, чеканили, выпиливали, спаивали из отдельных деталей. Композиция «кружева» не была монотонно однообразной.

Ажурные техники возникли как следствие изменения образа мышления и образа жизни человека. В истории человечества появился период, когда появилась возможность украшать жилище, пространство вокруг себя — с этим связано появление ажурного архитектурного металла и предметов интерьера. Появление ажурных технологий в ювелирном деле связано с изменением эстетических воззрений на ювелирные украшения из драгоценных металлов — стали больше ценить тонкость выполнения украшения, а не его вес. Слово «ажур» — имеет несколько значений; одно из них — ажур — искусное плетенье из тонких металлических нитей в ювелирной работе, сквозной, решетчатый, прозрачный; искусно и тонко сделанный» [5, с. 17]. Другое понятие — «вести дела в ажуре» — значит вести дело исключительно аккуратно. Если соединить вместе эти два значения и переложить на «язык» прикладного искусства, то получается, что ажурная композиция — это искусно, исключительно хорошо продуманное расположение деталей, работающих на просвет. И действительно, изучение ажурных произведений из металлов дает основание думать, что без хорошо продуманной композиции, без знаний свойств металлов и специальной технологии производства, красивое ажурное изделие сложно, а подчас и просто невозможно выполнить.

Русские мастера при работе с металлом стремились минимальными средствами составить интересную в композиционном решении работу. В понятие «минимальными средствами» можно вложить двоякий смысл. Во-первых, разработать композицию с использованием минимального количества драгоценного металла, чтобы стоимость изделия была экономически обоснована. Во-вторых, выстроить композицию простую по восприятию, не перегруженную лишними деталями. При этом использовать с максимальным эффектом средства художественной выразительности (форму, силуэт, пропорции, ритм, цветовые сочетания, фактуры).

Кузнецы, литейщики, ювелиры использовали такие технологические приемы обработки металла, которые позволяли бы расходовать его экономно, а изделия из него были бы функциональными, долговечными, удобными. Использование ажурных композиций в металле связано с разными техниками его художественной обработки — литьем, ковкой, просечкой, сканью.

Украшением парадных одежд в России во второй половине XVII века служило так называемое «кружево», нашивавшееся на ворот, концы рукавов, подол одежды. Это были ажурные полосы, составленные из отдельных пластинок прямоугольной или квадратной формы, выполненные из золота или серебра. Пластины скреплялись между собой подвижно на штифтах или при помощи колечек. Как в мерном кружеве, выполненном из ниток, можно было отрезать любой длины кусок, так и в металлическом кружеве можно было отсоединить необходимый отрезок (разогнуть колечки, либо выдвинуть штифт). Длину таких «кружев» можно было регулировать в зависимости от того, куда их нашивали — на рукава нужны были короткие отрезки «кружев», на подол — длинная полоса. Излюбленным мотивом в декоре «кружев» были изображения разных цветов. Четко продуманная ажурная композиция выделяет главный композиционный центр — изысканный силуэт цветка, расположенный чаще всего по диагонали, и второстепенные детали — стебель, небольшие листья, завитки. Цветы украшались самоцветными камнями — рубинами, алмазами, изумрудами. «В 1680 году 15 чеканщиков Серебряной палаты, сделали «самым добрым мастером» серебряное чеканное кружево на царскую парадную одежду — платно. Работа была грандиозная, так как кружево это весило 15 фунтов 54 золотника (6 килограмм 375 грамм) и имело «длину 2 аршина, 2 вершка, в подоле 5 аршин, на проймах по аршину без 3-х вершков, а ширину 3¼ вершка». Кружево на кафтане царя

Ивана Алексеевича состоит из 106 золотых запон с алмазами и рубинами» [2, с. 12] .

В декоре ажурных ювелирных изделий из драгоценных металлов часто использовалась скань. Свое название скань получила от древнерусского слова «скасть» — сучить, скручивать нити. «Скань на Руси делали почти повсеместно, но в одних центрах она занимала ведущее место, в других встречалась в виде исключения» [3, с. 12]. Особо выделялись Великий Новгород, Ярославль, Москва, города русского Севера. Для скани применяют золотую, серебряную или медную проволоку. Металл берут чистый, лишенный примесей. Мягкость, которая при этом условии обладает металлическая проволока, позволяет легко добиваться более тонкого сечения за счёт протягивания проволочки через специальные волоочильные доски. Мягкая проволока дает возможность изгибать её в заданные формы по предварительному скомпонованному орнаменту. Орнамент «набирают» из отдельных деталей — спиралей, завитков, дорожек, кружочков, петелек, восьмерок и т. д. Чаще всего крупные завитки, выполненные из толстой проволоки, создают центральные главные формообразующие детали. Из тонкой проволоки выполняют фоновое заполнение. Сканые нити, соединяясь между собой, создают сквозные ажурные формы. Скаными узорами можно выполнить как плоскостные, так и объёмные изделия.

Приемы набора скани разнообразны. Например, украшенные ажурным сканным орнаментом оклады икон передают и сияние венца, и мягкие складки одежды, и сложное орнаментальное заполнение фона, и пейзаж на дальнем плане. Бесконечное варьирование рисунков из проволоки проявляется то в виде лучистых дорожек, то перистого крупного узора, то филигранной сеткой. Скань обладает уникальностью тончайшего рисунка, прозрачностью решения, миниатюрностью деталей орнамента. Изделия, выполненные в технике скани, напоминают плетеное кружево. Ассортимент ажурных сканных изделий разнообразен: украшения (серьги, кольца, броши, браслеты, пряжки для пояса, запонки); посудная группа — (подстаканники, сахарницы, солонки, ложки-ситечки); шкатулки, подносы, корбочки, ларчики, корзиночки.

В художественной ковке так же применяют ажур в композиционном решении изделий. Кузнецы из полосы проката металла куют, протягивают, сворачивают ажурные композиции. Ковка позволяет создавать изделие из отдельных деталей, располагать эти детали через просветы, паузы и скреплять их различными способами между собой (кузнечная сварка, заклепки, соединение «хомутами»). С ковкой тесно

связаны приёмы гнутья и ажурной просечки, которые могут выполняться по холодному металлу, так называемая «холоднаяковка». Она применяется для тонких прутков, полос металла или листового железа, а также для драгоценных металлов — золота, серебра. Но чаще всегоковка ведется с предварительно нагретой докрасна в горне заготовкой из железа или стали.

При изготовлении светца, подставки для лучины, использовался еще один способ получения ажурной композиции. Светец в основании имел металлический стержень, который на верхнем конце расщеплялся, и зажженная лучина вставлялась в расщеп. Мастера искали такое композиционное решение разветвления стержня, чтобы можно было увеличить количество горевших лучин, делали его узорным, ажурным, напоминающим жар-птицу [1, с. 14].

В архитектурном декоре широко использовались ажурные подзоры, орнаменты которых вырубались при помощи зубила из тонких листов железа. В соборах Московского Кремля ажурные кружевные металлические подзоры украшают арочные завершения закомар, апсид, а также расположены в основании куполов. Подзоры выполняли в виде ажурной полосы с фестончатым округлым, треугольным, либо сложным резным краем. В русской архитектуре композиции из ажурного кованого металла нашли широчайшее применение в самых разнообразных изделиях. Ворота и ограды, балконные решетки, балюстрады, фонари — вот далеко не весь перечень ассортимента кованого архитектурного металла. Развитие промышленности, изменение в тенденциях моды позволило практически этот же ассортимент выполнять и при помощи художественного литья.

Художественное ажурное литье в русском искусстве как самостоятельная отрасль крупного промышленного производства начинает развиваться в России с конца XVII века. Применение ажурного литья в архитектуре Санкт-Петербурга придало городу неповторимый, изысканный облик. По богатству и многообразию художественного архитектурного чугунного литья с ним не может сравниться ни один город в России. Центром художественного чугунного литья стал Каслинский чугунолитейный завод. Производство связано с расположением месторождения песка, с очень тонкой фактурой, идеального для выполнения тонких формовочных работ. Каслинское литье украшает решетки и ворота, чугунные павильоны и садовую мебель (стулья, скамейки, вазы и жардиньерки для цветов и т. д.). Овладение техникой ажурного литья позволяло каслинским мастерам исполнять отдельные ажурные детали изделий

миниатюрного размера. В начале XIX века в России стало модным иметь ювелирные украшения из чугуна. Каслинские литейщики «стали выпускать украшения к костюму — пряжки, броши, браслеты, перстни, веера, в которых чугун, благодаря ажурному узору терял свой вес, а легкий рельеф при этом создавал игру светотени» [4, с. 120].

Произведения русских мастеров показывают, какое разнообразие форм и мотивов содержат изделия художественного металла, выполненные с использованием искусства скани, литья, ручнойковки. Эти способы художественной обработки металлов возникли в далеком прошлом, но не потеряли своей актуальности в наши дни.

Примеры использования ажурных композиций, которые приведены выше, не могут исчерпать всего богатства и разнообразия наследия прошлого в этой интересной области искусства. Работы современных ведущих художников по металлу свидетельствуют, что изучение художественного наследия прошлого помогает им в создании новых по форме и содержанию произведений на основе древних национальных традиций.

Список литературы:

1. Ледзинский В.С., Теличко А.А., Зверев А.В. Художественнаяковка и литье Москвы. М.: Машиностроение, 1989. — 304 с., ил.
2. Медведева Г.М., Платонова Н.Г. и др. Русские ювелирные украшения XVI—XX веков из собрания Государственного Исторического музея. Научн. ред. М.М. Постникова — Лосева. — М.: Советский художник, 1987 — 344 с.
3. Постникова-Лосева М.М. Русская золотая и серебряная скань. — М.: Искусство, 1981 — 287 с.
4. Разина Т.М. Прикладное искусство в русской культуре XVIII—XIX веков. — М.: Изд-во МГУ, 2003. — 160 с.
5. Краткий словарь иностранных слов. — М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1950. — 454 с.
6. Цыганенко Г.П. Этимологический словарь русского языка. Киев Радянська школа, 1970. — 598 с.

3.5. ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

СОХРАНЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ОСЕТИНСКОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ОТ ИСТОКОВ ДО НАСТОЯЩЕГО ВРЕМЕНИ

Полянская Елена Александровна

аспирант I курса,

Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов,

г. Санкт-Петербурге

E-mail: Polyanaelenskaya@mail.ru

Проблема сохранения и развития народной танцевальной культуры всегда имела приоритетное значение для сохранения национальных художественно-культурных традиций всех составляющих разделов мировой культуры. И поэтому изучение комплекса проблем, связанных с исследованием различных танцевальных фольклорных культур, остаётся особенно актуальной в условиях современной глобализации общества.

К сожалению, изучение конкретных танцевальных культур малых народов в последнее время оказалось вне поля зрения фольклористов, историков и хореографов народного искусства. Главная задача нашего исследования — показать необходимость изучения всех разнообразных видов народной культуры малых народов.

Однако в историческом прошлом общества не возникало потребности во владении творческими способностями, так как таланты рождались сами собой, в определённых социальных группах, в каждой из которых уже заложена творческая атмосфера, и данные способности являлись видами человеческой деятельности, мастерство которых передавалось из поколения в поколение, от отца к сыну. Таланты со стихийной силой создавали шедевры искусства и литературы, изобретали, делали научные открытия в различных сферах, тем самым удовлетворяя потребности человеческой культуры. В современном мире ситуация коренным образом изменилась. Эпоха научно-технического прогресса имеет более разнообразный и сложный характер. И она требует от современного человека большей активности, подвижности, гибкости мышления, быстрой ориентации и адаптации в непривычных условиях, нестандартного творческого подхода к решению различных проблем. Учитывая тот факт,

что эквивалент умственного труда прогрессивно развивается во многих профессиональных сферах, а для облегчения труда и экономии времени исполнительская деятельность перекладывается на аппаратно-технические изобретения, мы вынуждены признать творческие способности человека неотъемлемой частью его интеллекта.

Исходя из выше сказанного, сделаем вывод, который одновременно является началом рассматриваемой проблемы: сохранение танцевальной самобытной культуры и задачи её развития — одни из важнейших задач в воспитании современного общества, в частности, творческой индивидуальности. Ведь все духовные и материальные культурные ценности, накопленные человечеством в процессе исторического развития, созданные колоссальным трудом, являются результатом творческой деятельности людей. И каким образом и какими путями будет двигаться человеческое общество в ближайшем и далёком будущем, будет определяться творческим потенциалом многих подрастающих поколений и передаваться из поколения в поколение.

Долгое время на протяжении многих столетий универсальным средством воспитания являлось искусство, которое остаётся и по настоящее время явлением, отображающим наиболее целостную картину мира в системе эмоциональных образов и выступающим хранителем нравственного опыта человечества.

В современных литературных источниках по искусствоведению представлены две формы существования хореографических фольклорных традиций: в их собственной естественной среде и в сценическом искусстве. Если рассматривать решение практических задач сохранения фольклорных традиций, можно различить несколько групп коллективов, воплощающих народное танцевальное искусство путём воссоздания и передачи канонов этих традиций в своей творческой деятельности и различающихся между собой по множеству критериев:

1. Этнографическая группа.

Танцевальные коллективы этой группы обращаются к аутентичному фольклору как главной и неотъемлемой составляющей части фольклорных традиций определённой географической местности, в которой они проживают.

2. Фольклорная

Коллективы этой группы воссоздают фольклорные традиции определённого региона, путём реконструкции, основываясь на изучении не вышедших из обихода традиций и обрядов, а также на изучении исторических записей.

3. Народно-сценическая

К этой группе относятся самодеятельные коллективы, предметом которых является народно-сценическая хореография. Такие коллективы работают с фольклором по принципам художественной обработки материала, его преобразования и стилизации.

Искусство танца претерпело большое историческое развитие на своём пути. Созданный в народе, танец возник как проявление человеческих эмоций и чувств, как всплеск энергии, выраженный в виде простых телодвижений, со временем усложнился и стал разнообразнее, приобретя массовый характер и перерастая постепенно в профессиональное искусство.

«Танец — немая поэзия, зримая песня, таящая в себе часть народной души, эмоциональная летопись народа, самобытно и ярко рассказывающая историю чувств и событий, им пережитых. Неистощимая сокровищница народного танца хранит много бесценных жемчужин. В них творческая сила народной фантазии, образность народного мышления, выразительность формы, глубина чувств» [2].

В современных условиях глобализации на первое место выступает новая угроза: как национальным культурам не раствориться в современном и быстро меняющемся обществе, как сохранить свою самобытность, духовность, которая копилась веками со времен своего появления. Синергетический подход в исследовании нашей темы позволяет решить не только принципы практического сохранения осетинской танцевальной культуры, но и создать методологический анализ развития данной культуры в Самарском регионе.

Будучи одним из стабилизирующих фактов общественной жизни, устойчивые традиции национальной культуры способны, как показывают исследования, помочь человеку (особенно детям и подросткам) адаптироваться к стремительно меняющемуся миру. Отражая жизненный опыт народа, творчески обобщая и осмысливая его, фольклор является ярким выражением художественно-исторической памяти нации, важным фактором социальной экологии и в этом качестве может способствовать культурному «выживанию» человека.

Усиливается значение фольклора в наши дни и для хореографического искусства, не только как арсенала выразительных средств, но и как своеобразного источника «живой воды», оплодотворяющей фантазию художника. Знакомство с богатством танцевального творчества народов и сейчас служит действенным средством идейно-эстетического воспитания подрастающего поколения. Сохранение богатств и традиций танцевального фольклора, органичное включение их в современную хореографическую культуру является важнейшей

практической и теоретической задачей для всех работающих в этой сфере фольклористов, балетмейстеров, искусствоведов.

Народное творчество — это богатейшее средство живого и теплого общения людей как добрых соседей. Народное искусство, сформировавшееся в среде крестьян, рабочих, простых тружеников, конечно, во многом отличается по характеру от профессионального, но не уступает ему.

Красивые и скромные, строго регламентированные жизненным укладом сложные навыки хореографии, музицирования, пения, вышивания и иного рукоделия — все это убедительные свидетельства особой культуры, сложившейся в трудовом народе. Причем культура эта имеет свой национальный колорит. Народное искусство всегда было основой, фундаментом прогрессивного профессионального творчества.

Фольклор — это ценнейшее культурное достояние народов, которое необходимо осваивать, любить, беречь. Непонимание же молодежи искусства, созданного гением народа, происходит от серьезных пробелов в художественном ее воспитании, упущении в культурной работе на селе в целом и почти полного отсутствия до недавнего времени пропаганды народного искусства в частности.

Не растерять народное культурное наследие, которое передавалось из поколения в поколение, а пронести его через время, обогатить и передать в том виде, в котором создали и передали нам наши далёкие предки, — вот основная функция культурного наследия.

Танцевальная культура — это междисциплинарный предмет, сущность которого образуется на стыке искусствоведения, религиоведения, философии, теории художественной культуры и собственно истории. Это культура, которая отражает определённую эпоху, народность и быт, посредством выражения через движения.

Каждый народ обладает множеством своих замечательных танцев, и среди них наиболее характерным является тот, в котором, в зависимости от природных условий, обычаев и традиций, ярче отражается его характер, особенности быта и истории.

Чтобы лучше иметь представление об осетинской танцевальной культуре можно разделить осетинские танцы по следующим признакам:

1. По жанрам.
- 1) Обрядовые

Большое значение танец имел в обрядах инициации: свадьба, похороны, рождение ребёнка и др. («Чепена», «Цоппай», «Симд»).

- 2) Трудовые,
 - 3) Игровые и шуточные,
 - 4) Танцы – соревнования («Ерысыкафт»),
 - 5) Военные («Аланы», «Хъайтар»).
2. По технике исполнения: на пальцах/полупальцах.
 3. По половому признаку: мужские (горский танец), женские (девичий перепляс) и смешанные танцы («Симд», «Хонгакафт», «Зилгакафт»).
 4. По динамике исполнения: медленные (лирические), быстрые (силовые, шуточные и весёлые, игровые), умеренные.

Из древнейших осетинских танцев наиболее характерными и распространёнными сегодня являются четыре основных родовых танца: «Симд», «Хонгакафт», «Зилгакафт», «Рог кафт кяхкъухтыл».

«Я верю во внутреннюю правду всех народных танцев. Это сок земли, дающий жизнь чудному цветку», — говорил известный балетмейстер М. Фокин [4].

Проблемами сохранения и развития осетинской танцевальной культуры с давних времён занимались множество выдающихся личностей: известный географ XV в. Вахушти, русский учёный В.Ф. Миллер, французский исследователь Жорж Дюмезиль, учёный-языковед В.И. Абаев, М.М. Шавлохов, Р. Дзадиятты, выдающиеся хореографы и педагоги Р.В. Захаров, И.А. Моисеев. Художник-знарок осетинского фольклора, Народный художник Осетии, Заслуженный деятель искусств ГССР Махарбек Сафарович Туганов в 1897 г. приступил к записи элементов народного творчества Осетии: сказаний о нартах, сказок, песен, поговорок, пословиц, легенд — зарисовывал орнаменты. Посещая народные праздники и свадьбы, записывал фольклорные материалы народных танцев. В своих трудах М.С. Туганов пишет: «Моей целью является дать описание наиболее характерных осетинских танцев с древнейших времён до начала Советской власти. Танцы эти для современного осетинского танца послужат подсобным материалом для создания народного балета» [3].

Сегодня, в период реформ Российского государства, усиливается понимание «культуры» как основополагающего фактора развития общества.

Для сохранения и развития осетинской танцевальной культуры на территории России были созданы следующие общественные организации: Ярославская городская общественная организация национально-культурная автономия Осетия «Центр Аланской культуры» (Ярославль), Осетинская национально-культурная автономия Набережных Челнов (Татарстан, Набережные Челны),

Общественная организация «Осетинское культурно-просветительское общество «Амонд» Ставропольского края (Ставрополь), Сочинская городская осетинская национально-культурная общественная организация «Алания» (Сочи), Саратовское осетинское землячество (Саратов), Самарский областной национально-культурный центр «Алания» (Самара), ростовское региональное культурно-просветительское общество «Алания Ир» (Ростов-на-Дону), Пятигорская городская общественная организация «Осетинское общество — Ир» (Пятигорск), Осетинское землячество г. Мончегорска (Мурманская область, Мончегорск), Осетинская община города Мирного «Фарн» (Мирный), Кисловодская общественная организация осетинской культуры «Иристон» (Кисловодск), Национально-культурная автономия осетин Карачаево-Черкесии (Черкесск), Калининградская осетинская община «Алания» (Калининград), Осетинский национально-культурный центр «Ныхас» (Нальчик), Осетинская община Иркутска (Иркутск), Осетинская община Ивановской области (Иваново), Екатеринбургское общество осетинской культуры «Алания» (Екатеринбург), Волгоградская региональная общественная организация осетин «Алания» (Волгоград), Осетинская община Владимирской области (Муром), Социально-культурный фонд «Алания» (Санкт-Петербург), Национально-культурная общественная организация «Московская осетинская община» (Москва).

В исследовании нашей темы были выявлены следующие формы сохранения и развития осетинской танцевальной культуры:

- создание и прокат концертных программ и других видов представлений (постановка и проведение массовых праздников и других представлений);
- организация и проведение гастролей, творческих конкурсов и других мероприятий творческого характера;
- участие танцевальных коллективов в концертах, фестивалях, конкурсах, Днях культуры и искусства, других мероприятиях в областях России, странах СНГ и за рубежом;
- проведение просветительской работы с молодёжью, проведение бесед о музыке, танцах, а также организация конференций;
- привлечение к сотрудничеству творческих работников, представителей музыкальной и хореографической обществности;
- оказание поддержки молодым дарованиям в области хореографического творчества;
- выявление и привлечение новых творческих исполнителей;
- установление делового сотрудничества с российскими и зарубежными организациями с целью финансового обеспечения

концертных выступлений, гастрольной деятельности на территории России и за ее пределами;

- издание материала, связанного с творческой деятельностью организации (афиш, программ и другой печатной продукции).

Специального внимания заслуживает проблема сохранения и поддержки современных жанров фольклора, стимулирование новых творческих проявлений широких слоев населения.

Традиции лишь тогда могут естественным образом сохраняться, если они переходят из поколения в поколение. Поэтому вся наша надежда на ищущую, чуткую ко всему родному, любящую свою историю, стремящуюся не оторваться от глубинных ее истоков талантливую молодежь.

Известный балетмейстер — профессор Р.В. Захаров в своей книге «Слово о танце» пишет: «Посмотрите, народные танцы являются в разных углах мира. Испанец пляшет не так, как швейцарец, русский не так, как француз, как азиат. Даже в провинциях одного и того же государства изменяется танец. Северный русский не так пляшет, как славянин южный, как поляк, как финн: у одного народа танец говорящий, у другого бесчувственный; у одного бешеный, разгульный, у другого спокойный; у одного напряженный, тяжелый, у другого легкий, воздушный. Откуда родилось это разнообразие танцев? Оно родилось из народа, его жизни и образа занятий. Народ, прошедший горделивую и бранную жизнь, выражает ту же гордость в своем танце; у народа беспечного и вольного та же безграничная воля и поэтическое самозабвение отражается в танцах; народ климата пламенного оставил в своем национальном танце ту же страсть и ревность» [1].

Таким образом, сохранение и развитие осетинской национальной культуры должно не только сохраняться в многонациональной среде, но и развиваться как элемент фольклорной составляющей интересующих групп, дабы избежать потери этнического слоя как в культуре, так и в искусстве. Современные обработки осетинского фольклора делают возможным обновлять культуру новыми веяниями, привлекая современную молодежь танцевальным традициям и формам хореографического искусства.

Список литературы:

1. Захаров Р.В. Слово о танце / Р.В. Захаров. — М., 1979.
2. Моисеев И.А. Жизнь в танце / И.А. Моисеев — М., 1968.
3. Туганов М. Литературное наследие / М. Туганов. — О., 1977. г. Орджоникидзе.
4. Фокин М. Против течения / М. Фокин. — Л. — М., 1962.

3.6. ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И ДИЗАЙН

КОНЬЮНКТУРА СФЕРЫ МОДЫ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО КОСТЮМА В КОНТЕКСТЕ ЭТНИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Буланина Ирина Александровна

*аспирант, Московского Университета Дизайна и Технологии,
г. Москва*

E-mail: Vulanina-Irina@yandex.ru

*«Самая важная деталь в платье — женщина,
которая его носит»
Из Сен-Лоран*

Современные технологии производства костюма и аксессуаров развиваются всё быстрее. Сегодня мы стоим на пороге новых открытий, когда коллекции сезонных показов сменяют друг друга всё быстрее, а сам костюм с помощью современных полимерных технологий и 3D-принтеров уже возможно «распечатать». Новые технологии требуют освоения новых специализаций художниками, чтобы понимать особенности проектирования костюма начиная от этапа создания эскиза и заканчивая готовым изделием.

Современные технологии совершенствуют процесс создания костюма, а художнику остается только совершенствовать свое мастерство в понимании гармонии системы «человек-костюм». Неотъемлемой частью проектирования модного образа и центральной «точкой» всей гармонически взаимосвязанной системы, влияющей на все процессы модных тенденций, является сам человек. Еще древний мыслитель-философ Протагор подтверждал в своих высказываниях идею, что именно человек является центром всего окружающего: «человек — есть мера всем вещам» [6]. Костюм в системе «человек-костюм» экстраполяция внешнего и внутреннего — это отражение человека.

Согласно теории описания костюма, по Р.А. Степучеву, взаимосвязь человека и его костюма идет «в неразрывной связи

со смысловой константой» [4, с. 158]. Соответственно система «человек-костюм» имеет определенную взаимосвязь, которая формируются в первую очередь самим образом человека.

Мода многогранна и источники её вдохновения всегда разнообразны, так как моду создают люди с различным мировосприятием, культурными ценностями, социально-возрастным цензом и множеством различных факторов формирующих определенный стиль дома моды, бренда и самого художника-модельера. Мода — это поиск нового образа, где необходимо знать и понимать особенности взаимосвязей системы «человек-костюм» в различных этнокультурах, что позволит более корректно использовать композиционные приемы в современной системе художественного проектирования и формообразования.

Многими научными трудами, связанными с исследованием модных процессов, доказано неоспоримое влияние — социальных, экономических, политических и культурно-религиозных аспектов на формирование костюма. Однако среди всех «источников» самым «неиссякаемым» для вдохновения является этническая культура, к образам и стокам которой постоянно обращаются художники моды. На протяжении всей истории моды «цитирование» элементов этнической культуры имело постоянное влияние на модный образ. В большинстве случаев художественный образ на основе этноисточника строится по интуитивному настрою художника-модельера, что в умелых руках создавало современные трансформации.

В современном художественно формообразовании нельзя использовать целиком весь источник или брать отдельные элементы традиционного костюма, не вникая в суть его предназначения — это может привести либо этнографическому повторению, либо к дисгармонии восприятия полученного образа. Сегодня, в эпоху все большего поглощения мира моды бизнес-корпорациями, где главное целью является «наращивание оборота продаж» — гармония целостности образа в системе «человек-костюм» отходит на второй план. Однако, не стоит забывать и о идейных вдохновителях модного мира, которые всегда помнят о истинной ценности этнической культуры и о важности гармонии в системе «человек-костюм». Именно такие «творцы» задают модные тенденции и влияют на образы в каждом сезоне. Именно благодаря гармоничному сочетанию современного облика и правильному композиционному решению образа создавались модели вошедшие в систему классического гардероба.

«Человек потребляет костюм в той мере, в какой он создает в своем воображении собственный образ идеального бытия» [1, с. 117]. Однако стоит учитывать, что этническая культура несет в себе отточенные временем идеальные образы со множеством символических элементов, которые при слепом копировании могут разрушить весь современный образ. Для более целостного понимания образа костюма необходимо знание основ трансформации образа и теорий принципов проектирования. Сегодня художник-модельер обязан понимать процесс создания модели костюма на всех этапах проектирования. Особенно стоит отметить вклад российских художников-модельеров в основу теории трансформации народного искусства в современный костюм, где основными вопросами являются: «назначение костюма и фигура: для чего предназначается костюм — назначение; из чего — материал; для кого — фигура; как делается костюм — его форма. Фигура определяет цвет и материал; форма определяет материал, орнамент, ритм; орнамент конструирует форму, соединяет разные материалы и формы...» [2, с. 11—12]. Известный исследователь русского костюма Пармон Ф. говорил о необходимости рассматривать этническую культуру и современный костюм в глобальном масштабе, что позволит более разнопланово подходить к созданию образа: «достижение единства в многообразии и многообразия в единстве — путь развития и обновления современного костюма» [3, с. 270].

Трансформация этнической культуры в современное пространство моды должно учитывать не только отточенные временем системы проектирования, но и этические, и гармонические аспекты формирования системы «человек-костюм». Конъюнктура мира моды сегодня отражает потребность различных этнических культур в экспликации своих гармонических структур в современный модный образ, подтверждение этому развитие школ дизайна и художественного проектирования костюма в разных странах. Все эти аспекты отражают главную проблему современного художественного проектирования костюма — отсутствие единого подхода в системе трансформации этнической культуры в современный образ, а в погоне за количеством иногда ускользает качественная основа. Современная теория художественного проектирования должна учитывать развитие современных технологий и базироваться четко выработанных теоретических основах научной сферы.

Список литературы:

1. Козлова Т.В. Костюм. Теория художественного проектирования. Учебник для вузов. — М.: МГТУ им. А.Н. Косыгина. 2005. — 380 с.
2. Петушкова Г.И. Проектирование костюма. М., Академия, 2004. — 416 с.
3. Пармон Ф.М. Русский народный костюм как художественный-конструкторский источник творчества: Моноорг. — М.: Легпромбытиздат, 1994. — 272 с.
4. Ступучев Р.А. Костюмографика. Учебник для вузов. М.: МГТУ им. А.Н. Косыгина 2003. — 706 с.
5. Электронный ресурс — Режим доступа. — URL: www.philosophy.ru.

3.7. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

ИЗ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ РЕЗЬБЫ ПО ДЕРЕВУ В ХОРЕЗМЕ: ВЧЕРА И СЕГОДНЯ

Атамуратова Дилафруз Рашидовна

*магистрант кафедры Истории Ургенчского Государственного
университета имени Аль-Хорезми
E-mail: dilush_girlld@mail.ru*

Абдуллаев Тимур Пулатович

*канд. ист. наук, доцент в кафедры Истории Ургенчского
Государственного университета имени Аль-Хорезми*

Искусство народов Хорезма испокон веков формировалось при активном взаимодействии с традициями сопредельных регионов, но ими были выработаны свой устойчивый и своеобразный художественный язык и определенные формы. Самобытная культура Хорезма до настоящего времени сохранила свои традиции, которые, творчески обновляясь, обогащают современную жизнь и дарят миру вдохновенные и яркие образцы. Одним из них является город Хива — не только хранитель многовекового наследия культуры Хорезма, но и источник живой развивающейся традиции народного творчества.

Хива являлась одним из древнейших центров искусства резьбы по дереву в Центральной Азии. Характерной чертой хивинских мастеров-резчиков была способность к выполнению работ разного профиля.

Наиболее яркие произведения прикладного искусства создавались в синтезе с архитектурой — это резные деревянные колонны, двери, ворота, прекрасные образцы, в огромном количестве представленные в памятниках Ичан-калы. Из дерева делались и многочисленные бытовые изделия — резные столики, подставки для книг — лавхи, футляры для фарфоровых сосудов — чинникапы, сундуки, шкафчики и другие предметы. Особого расцвета достигает искусство составления композиций из изразцовых сине-бело-голубых плиток. Стены медресе, мечетей и дворцов украшаются бесконечным великолепием этих узоров. Порой возникает ощущение, что они словно теряют свои конструктивные качества и превращаются в уникальные шедевры узоротворчества. В оформлении архитек-

турных интерьеров важное значение имели предметы из камней — подставки для колонн с орнаментальной и плиты с резной надписью.

Оригинальность хивинской школы резьбы по дереву заключается в том, что ее композиции совершенны по расположению узоров из плавно переплетающихся стеблей, волнообразных побегов с цветами, листьями и различных форм розетками, где в несколько рядов проходят резные каёмки с несложным геометрическим рисунком. Для передачи природной красоты и сохранения долговечности изделия готовые двери и колонны не покрывают лаком, а обрабатывают их поверхность нерафинированным растительным маслом. Во второй половине XIX века имели распространение два способа резьбы. Фоновая, при которой плоско-рельефный узор создавался путём углубления и выборки фона, и бесфоновая с трёхгранно-выемчатым, скобчатым и ногтевидным врезанным узором. Эти разновидности резьбы отличались и по своей художественной выразительности. Фоновая резьба исполнялась мастерами профессионалами с большим техническим совершенством и украшала уникальные предметы, которые изготавливались из твёрдых пород дерева: шкатулки, футляры для чалмы, лаухи, книжные переплёты и высокие многогранные столики. Особенно прекрасны творения резьбы по дереву в мечети Джума. Джума-мечеть города Хивы — одна из самых известных в Средней Азии. Это здание имеет традиционную, даже архаичную планировку. Зал мечети размером 45 на 55 метров имеет прямоугольную форму и покрыт плоской кровлей. В зале имеется множество колонн, окружает зал массивная стена с тремя входами.

Согласно исследованиям арабского географа Мукадаси, мечеть Джума датируется X веком [2, с. 164—216.]. Здание воспроизводит редкий в Средней Азии тип архаической многоколонной мечети. По существу, это просто деревянный навес над площадью. Главную художественную ценность и примечательность соборной мечети, несомненно, составляют деревянные резные колонны (их 213) [5, с. 355], различные по габаритам, по архитектурной форме, по художественной отделке и по времени изготовления. В течение столетий многие колонны, в силу естественных причин, приходили в негодность. Их также постепенно заменяли другими. Таким образом, в многообразии колонн мечети нашли отражение отдельные этапы существования всего здания.

Наиболее древние из этих колонн могли быть взяты из погибшей в водах Амударьи средневековой столицы Хорезма — города Кята. Двадцать одна колонна Джума-мечети относится к X—XII вв. Среди

них особенно ценны четыре колонны X—XI вв. Они установлены, как свидетельствуют вырезанные на них куфические письма, по приказанию факиха Абул Фадля ал-Мухаммада Ляйси [5, с. 355—357]. Архитектурная форма этих колонн исключительно интересна: в них ярко выражен сложившийся тип колонн древнехорезмского зодчества — базы «кузаги» со спускающимися листьями, граненые стволы, капители с раструбом, орнаментация в виде отдельных повторяющихся растительных мотивов.

По стилю орнаментов и надписей самые ранние колонны относятся к X—XIV векам. У этих колонн очень интересная архитектурная форма. Это ярко выраженный тип колонн зодчества древнего Хорезма с гранеными стволами и отдельными повторяющимися элементами растительных мотивов.

Следует отметить, особенностью хивинской школы зодчества является виртуозное владение мастерами техникой резьбы по дереву и грамотное ее сочетание с архитектурными формами и пропорциями, используемое в «наиболее выгодных для обозрения деталях и конструкциях» [1, с. 193]. Резьбой покрывались наружные элементы — двери, калитки, колонны айванов, некоторые из них были единственным украшением памятника. К примеру, колонны Джума-мечети — установлен факт о традиции перенесения уникальных образцов деревянных колонн X—XIV вв. в более поздние сооружения. Так, в Джума-мечети собраны колонны с X по XVI в., каждая из которых имеет характерные для своего времени декоративные особенности, объединенные в один композиционный ряд. Но все они грациозны и нарядны и образуют воздушную среду благодаря тому, что мастера «тонко учитывали масштабы узора и высоту рельефа» [1, с. 194].

Современное здание Джума-мечети построено в XVIII в. На мраморной доске, справа от михраба, высечен текст вакфнаме, то есть дарственной грамоты о постоянных владениях и доходах мечети. На южной входной двери имеется дата — 1203 г. хиджры, т. е. 1788 г. [3, с. 137]. Колонны с цветочно-растительным узором хивинского типа относятся к XVIII—XIX вв. Все колонны очень гармонично сочетаются друг с другом, несмотря на то, что у каждой из них своя история. Так, некоторые колонны попросту достались по наследству, другие были перенесены сюда из старинных зданий, а несколько колонн стали частью военной добычи. Тем не менее, их объединяет то, что все они восхитительны в своем богатом орнаменте и необычной резьбе, и основание каждой из колонн представлено в виде кувшина и цветущими из него растениями.

Весь потолок мечети был перекрыт деревянными балками, которые опираются на 213 колонн высотой от четырех до пяти метров. Поверхность колонн покрыта растительным рельефом в сочетании с геометрическим. Каждая колонна замечательна не только высоким искусством резьбы и богатством орнамента, но и гармоничностью пропорций, оригинальным оформлением нижней части ствола в виде кувшина с цветущими побегами растений. Такая форма колонны с незначительными интерпретациями прочно укоренилась в традиционной строительной практике повсеместно в Узбекистане.

С тех пор и до наших дней в традиционной узбекской архитектуре бытуют три разновидности резных колонн. Они могут быть вырезаны из цельного куска дерева вместе с базой, иногда деревянная колонна вставляется в каменную базу и, нередко, колонна и база вырезаются из дерева отдельно и соединяются с помощью конструкции в виде штыря. Колонны украшаются шаровидными основаниями-кузаги и сталактитовыми карнизами-макарнас, иногда их верх увенчивается капителью-калла. Но чаще всего колонна соединяется с потолочными перекрытиями посредством фигурных резных конструкций, что придает всему ее облику легкость и стройность.

На протяжении XX века Хива остается одним из крупных центров резьбы по дереву. Именно здесь резное дерево, как и прошлое эпохи, является одним из основных видов архитектурно-орнаментального декора [4, с. 77].

С обретением независимости в Узбекистане были приняты указы Президента страны и постановления правительства о мерах государственной поддержки народного художественного ремесленничества и прикладного искусства и об улучшении деятельности республиканского объединения «Усто». Исполнилась мечта сотен замечательных народных мастеров, таких, как Ата Палванов, «золотые руки» которых создали шедевры искусства резьбы по дереву. С. Богибеков, продолжив лучшие традиции наставника, воспитал и обучил ремеслу сотни учеников.

В заключение следует отметить, что традиция растительного орнамента резьбы по дереву остается в Хиве незыблемой, и хивинские ремесленники пытаются сохранить старые традиции ручного ремесла и передать их молодому поколению. Юноши постигают секреты изготовления майолики с цветочными и геометрическими узорами, резьбы по дереву. До сих пор являются образцами высокого искусства двери, выполненные хивинскими мастерами столетия назад. И шогирды-ученики стремятся воссоздать эту красоту в своих работах.

Список литературы:

1. Аведова Н.А. Живые традиции хивинской резьбы по дереву // ИЗУ, IV. Ташкент, 1969. С. 193—194.
2. Ал Макдиси. Ахсан ат такасим фи марифат ал акалим//МИТТ. — М — Л. АН СССР, 1939. Т. 1. С. 164—216.
3. Маньковская Л., Булатова В. Памятники зодчества Хорезма. — Т. Гафур Гулям. 1978. С. 137.
4. Хива город тысячи куполов. — Т.: Шарк, 1997. С. 77.
5. O'zbekiston obidalaridagi durdona bitiklar. Т. "O'zbekiston". 2011. С. 355—357.

НЕКОТОРЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ЭКОДИЗАЙНА

Звенигородская Юлия Викторовна

*аспирант кафедры теории и истории искусств
Харьковская государственная академия дизайна и искусств,
Украина*

E-mail: zvenigorodska@gmail.com

В динамично развивающемся постиндустриальном обществе актуализируется вопрос о современных тенденциях и перспективах развития экологического дизайна, выдвигаются новые требования к дизайнеру завтрашнего дня. Автор ставит задачу проследить развитие основных направлений экодизайна.

Сегодня слово «дизайн» используется в разных смысловых контекстах, таких как фитодизайн, дизайн причесок, дизайн ногтевой эстетики, дизайн кондитерской выпечки и т. д. Сама профессия дизайнера начинает терять свои очертания, что приводит к утрате четких границ между различными видами деятельности.

Расхождение в понимании и трактовке слова «дизайн» обусловлено многозначностью его эквивалента в английском языке «design», который в начале 1930-х годов стал международным термином, обозначающим художественно-конструкторскую, проектно-творческую деятельность и ее результаты. В силу многообразия форм проявления дизайна, невозможно толковать его однозначно, поэтому мы приведем официальное определение дизайна в научном дискурсе.

Первая официальная дефиниция дизайна была принята в 1969 году на конгрессе ИКСИД (англ. ICSID, International Council of Societies of Industrial Design) (Международный совет орга-

низаций индустриального дизайна), которая была сформулирована еще в 1950-е годы президентом этой ассоциации, педагогом Ульмской школы формообразования Томасом Мальдонадо.

Дизайн — это «творческая деятельность, цель которой — определение формальных качеств предметов, производимых промышленностью; эти качества формы относятся не только к внешнему виду, но и, главным образом, к структурным и функциональным связям, которые превращают систему в целостное единство (с точки зрения как изготовителя, так и потребителя). Дизайн стремится охватить все аспекты окружающей человека среды, которая обусловлена промышленным производством» [6, с. 13].

«Будущее дизайна и проектной культуры вообще зависит сегодня от осознания двух важнейших факторов современного мирового процесса. С одной стороны — это бурное развитие научно-технического прогресса, а с другой — вызванные им социальные и экологические изменения» [5, с. 3].

Стремительное развитие техники в XX веке вызвало множество глобальных проблем. Но уже сегодня на смену технократическому мышлению приходят новые формы осознания перспектив развития общества и цивилизации. Как реакция на стихию технологической революции в конце 1970-х годов XX века возник экологический подход в дизайне, в задачи которого входят охрана и восстановление окружающей природной среды.

Основные принципы экологического подхода в дизайне:

- максимальная экономия природных ресурсов и материалов;
- использование восполняемых энергетических ресурсов;
- минимизация отходов производства;
- достижения долговечности изделия [5].

С появлением экологического подхода в дизайне возникает ряд терминов, которые соотносят проектно-художественную деятельность и экологию. Наиболее распространенным и общепринятым является «*экодизайн*». Термин «экодизайн» (греч. oikos — жилье, место строительства; англ. design — замысел, план, чертеж) был принят к использованию в публикациях и официальных документах Институтом экологического развития (Австрия), Институтом экологической эстетики (Германия), Организацией по экологической оценке промышленных продуктов (Нидерланды) и во многих других организациях. В отечественных исследованиях впервые этот термин был введен в работах Ю.В. Шатина [4].

Исследованиями в области экологического дизайна занимались как зарубежные теоретики и практики дизайна Этторе Соттсасс,

Виктор Папанек, Петер Люкнер, Урсула Тишнер и др., так и отечественные — О.И. Генисаретский, В.Ф. Сидоренко, К.А. Кондратьева, Г.Г. Курьерова, В.Я. Даниленко, А.В. Бойчук и др.

В современном понимании экологический дизайн — это «область комплексной дизайнерской деятельности, стремящейся к реализации в проектируемых объектах сближения требований природной среды и культуры, что вызывает необходимость учета ценностей, достигнутых предшествующими поколениями в сфере взаимоотношений человека и природы» [3, с. 61].

Исследователи харьковской школы дизайна А.В. Бойчук и А.А. Галушка предложили классификацию основных направлений развития экологического дизайна. Их становление было разделено на два этапа.

Первый этап охватывает период 1986—1990 гг. В этот период было сформулировано три направления, которые условно названы авторами как *аскетический*, *модернизационный* и *гармонический*. Отмечено, что приверженцами аскетического направления являются немецкие специалисты, выступающие за разумное ограниченное использование сырья и товаров производства, а также за проектирование изделий длительного использования. Немного другие принципы используют представители модернизационного направления, в частности, дизайнеры Японии. Они акцентируют внимание на производстве новых изделий из вторичного сырья, что экономит энергию и материалы. Представителями гармонического направления являются итальянские дизайнеры, разрабатывающие изделия с учетом жизненного цикла изделия.

На втором этапе в 1991—1996 гг. сформировалось *технологическое* направление. Представителями этого направления являются дизайнеры США, которые предлагают при дизайн-проектировании усилить поиск наиболее экономически чистых материалов и эффективных производственных процессов [2].

Развитие экологического дизайна продолжает формироваться и на сегодняшний день его активным направлением является *этнодизайн* (национальное и региональное своеобразие) и *футуродизайн* (прогностические разработки).

Экологический дизайн не ограничивается задачей сохранения природной среды, а распространяется на такие понятия как этнос и художественная культура. «Этнокультурная идентичность (слитность) среды и образа жизни обеспечивается тем, что отдельные этносы участвуют, с одной стороны, в обеспечении культурного

взаимодействия людей, а с другой — в обеспечении культурного разнообразия и собственной самобытности» [3, с. 62].

Футуродизайн — это «экспериментальная творческая деятельность, имеющая целью определение потенциальных путей изменения потребительских качеств и (как следствие) визуального образа отдельных объектов, и их систем, а также перспектив развития предметно-пространственной среды и образа жизни в целом» [3, с. 209].

Исследовательница О.Д. Бейлах в работе «Экологическое направление в практической и проектной деятельности дизайнеров» [1] выделила *четыре периода* становления экологического направления в дизайне. Отсчет *первого периода* автор начинает с теоретических достижений Дж. Рескина и У. Морриса (1860—1910 гг.). *Второй период* (1920-1950 гг.), который автор считает периодом зарождения принципов экологического дизайна — это время функционализма и экономической универсальности. *Третий период* (1960—1970 гг.) отмечен прогрессивным и регрессивным направлением экологической мысли. «В первом случае для решения экологических проблем, дизайнеры использовали достижения научно-технического прогресса, во втором радикально настроенные группы и субкультуры того времени формировали понимание экологического мышления без цивилизации и прогресса» [1, с. 3]. *Четвертый период* (1980—2000 гг.) характеризуется общественными программами по развитию и формированию экологических вопросов и целостного подхода к экологической стабильности в мире.

В ходе исследования были рассмотрены ключевые направления экологического дизайна и выявлены его тенденции развития. В рамках экодизайна новый виток развития получают такие тенденции как этнодизайн и футуродизайн.

Список литературы:

1. Бейлах О.Д. Екологічний напрям у практичній і проектній діяльності дизайнерів // Международная научно-практическая Интернет-конференция «Современные направления теоретических и прикладных исследований 2013». [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.sworld.com.ua/index.php/ru/arts-architecture-and-construction-113/theory-and-history-of-culture-113/17282-113-1114> (дата обращения 15.04.2013).
2. Бойчук О.В., Галушка О.О. Основні напрями розвитку екодизайну // Всеукраїнська наукова-методична конференція «Становлення, розвиток і сучасні проблеми вищої художньої та промислової освіти в Україні»: Тези доповідей / упоряд. Л. Бикова. — Харків: ХХІІІ, 1996. — С. 28—29.

3. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / Г.Б. Минервин, В.Т. Шимко, А.В. Ефимов и др.: Под общей ред. Г.Б. Минервина, В.Т. Шимко. М.: Архитектура — С, 2004. — С. 61.
4. Звенигородський Д.Л. Екодизайн та його коефіцієнт корисної дії // Вісник ХДАДМ. — 2009. — № 6. С. 47—51.
5. Кондратьева К.А. Дизайн и экология культуры. М.: МГХПУ им. С.Г. Строгонова, 2000. — 105 с.
6. Лаврентьев А.Н. История дизайна: учеб. пособие. М.: Гардарики, 2007. — С. 13.

«МЕДЕЯ» В АСПЕКТЕ ВИЗУАЛЬНОСТИ: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И РЕИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Волкова Полина Станиславовна

*профессор, канд. филол. наук, д-р филос. наук, д-р искусствоведения,
профессор Ростовской государственной консерватории;
член Союза композиторов РФ,
г. Краснодар*

Невская Полина Вячеславовна

*канд. филол. наук, доцент,
Краснодарский государственный университет культуры и искусств,
доцент кафедры теории и практики межкультурной коммуникации,
г. Краснодар
E-mail: nevpolina@mail.ru*

На сегодняшний день многие ученые-гуманитарии склоняются к тому, что современная картина мира складывается под знаком так называемого визуального поворота. Речь в данном случае идет о том, что визуальность, тотально присутствующая в нашей жизни, утратила статус особенного и/или элитарного явления, выступая не столько в качестве неотъемлемой составляющей нашей повседневной, сколько повседневности как таковой. Именно поэтому базовыми для современной гуманитарной науки направлениями зарубежные исследователи называют, с одной стороны, «визуальную антропологию» (Д. Руби), с другой — «онтологию визуального» (Ф. Джеймисон). Если в первом случае мы можем говорить о разработке в новых социокультурных условиях выдвигаемого некогда позитивистами тезиса об очевидности объективной

реальности, то во втором, визуальные исследования предстают своего рода новейшей метафизикой, поскольку, как утверждает Ф. Джеймисон «все смыслы обретаются в напряжении между господством взгляда (*gaze*) и неограниченным богатством визуального объекта» [9, с. 414].

Несмотря на то, что в качестве контртезиса выдвигается положение, согласно которому природа культурной реальности, как правило, социально сконструирована, вследствие чего наше понимание культуры носит «черновой, неокончательный характер» [2, с. 398], оспаривать тот факт, что «визуальность ... становится ... существенным фактором, задающим условия возможности опыта и внедряющимися в самое вещество этого опыта», образуя особым образом организованное пространство памяти [5, с. 414], не приходится. Именно поэтому в центре нашего внимания оказывается проблема визуализации античного мифа в современном искусстве, представленном кинематографом, хореографией и литературой. Специально оговорим, что обращение к литературному произведению нашей современницы в аспекте визуальности обусловлено не только тем, что усвоение вербальных знаков невозможно вне зрения. Помимо этого, сам вербальный текст образует так называемое визуальное пространство, вследствие чего визуальная парадигма теснейшим образом переплетается с парадигмой лингвистической [6, с. 216]. Речь в данном случае идет о неизбежной в процессе осмысления словесного произведения деформации первоначальной линейности художественного текста, взамен которой мы получаем «нелинейный "продукт"», во многом отличающийся от первоисточника [там же].

Предваряя конкретный анализ, обратим внимание на следующее обстоятельство. Принимая во внимание тот факт, что как прежде, так и сегодня образ Медеи притягивает к себе представителей самых разных творческих профессий, нельзя не признать, что в самых разных произведениях искусства, среди которых живописные полотна, поэтические произведения, опера и хореография, скульптура и кинематограф этот образ претерпел такие трансформации, что дать однозначную оценку античному мифу в рамках социокультурной динамики не представляется возможным.

Тем не менее, обобщая существующие на сегодняшний день тексты культуры, прямо или косвенно связанные с разрабатываемым Еврипидом сюжетом, можно утверждать следующее. При всем многообразии трактовок античного мифа, каждый из авторов раскрывает образ Медеи, демонстрируя своим зрителям, читателям

и слушателям в одном случае опыт интерпретации, в другом — реинтерпретации. Для аргументации данной точки зрения обратимся к произведениям наших современников, представляющих для нас наибольший интерес. Речь идет о кинематографе П. Пазолини и Л. Фон Триера, хореографии Ж. Прельжокажа и литературе Л. Улицкой.

По-видимому, среди творческих работ названных авторов, посвященных интересующему нас персонажу, именно «Медея» Пазолини (1969 г. Производство: Германия (ФРГ), Италия, Франция. Режиссёр: Пьер Паоло Пазолини, В роли Медеи Мария Каллас) в большей степени соответствует античной картине мира, поскольку собственно этнографический материал, искусно реконструированный режиссером в игровом кино, мы находим только здесь. Речь идет об обряде жертвоприношения, который дает надежду на плодородие земли и, как следствие, хороший урожай винограда и оливы, а также прешествующий молению в храме ритуал очищения огнем, непосредственной участницей которого выступает Медея. О близости главной героини Гелиосу (Медея — его внучка) мы узнаем, с одной стороны, будучи свидетелями ее диалогов с Солнцем, когда Медея обращается к светилу за помощью, с другой — вследствие того, что в финале картины Медея поджигает жилище с телами зарезанных ею детей, отгораживаясь, таким образом, от Ясона языками пламени. Именно огненная стена становится своего рода завесой, препятствующей желанию Ясона проститься с сыновьями.

Принимая во внимание тот факт, что в трагедии Еврипида Медея удаляется с места преступления в летящей по небу колеснице, заметим, что финальные кадры киноленты Пазолини не дают нам возможность убедиться в том, насколько действия его главной героини отвечают действиям героини античной трагедии. Дело в том, что режиссер выстраивает визуальный ряд таким образом, что огонь и дым скрывают от нас происходящее. Соответственно, зрителю предоставляется право самому решить исход трагедии: либо предположить еврипидовский вариант, либо — вариант, предложенный Ануйем: именно его героиня сжигает себя вместе с детьми.

Если первоначально возлюбленная Ясона погибает от огня — именно так представляет себе свою месть Медея, то второй раз, примерив на себя черные одежды Медеи и увидев свое отражение в зеркале, Главка выбегает из покоев и бросается в пропасть. Оправдание подобного поступка девушки видится нам в том, что, как свидетельствует Э. Нойман, для матриархальных культур любая свадьба в определенном смысле носит характер смерти, поскольку один из основополагающих принципов женского —

это идентификация матери и дочери. Соответственно в данном контексте свадьба приобретает характер кражи, насилия [1, с. 151]. И хотя Медея не приходится Главке матерью, но именно она благословляет девушку на брак с Ясоном, поручая сыновьям передать ей свои дары.

На наш взгляд, символ круговращения, обуславливающего переход рождения в смерть, а смерть — в начало жизни, запечатленный в визуальной поэзии Андреем Вознесенским, как нельзя лучше иллюстрирует суть героини Пазолини, воплощающей в себе стихийную мощь природы.



Рисунок 1.

Интерпретация данного текста может быть представлена следующим образом: до того, как каждый из нас получит возможность увидеть свет, сделав первый вздох, мы пребываем во тьме материнского чрева аналогично тому, как последний выдох, сопровождаемый погружением во тьму, приведет нас в лоно матери-Земли.

В то же время, в противоположность Еврипиду, Пазолини вводит в повествование кентавра. Согласно исследователю, его присутствие обусловлено тем, что «Кентавр Пазолини как бы восполняет недостаток рефлекслирующего «я» Ясона (роль отца), он же автор высказываний о связи между современностью и архаикой, промежуточное звено между античными героями и современным зрителем. Он типичный медиатор, в котором сплетено животное и человеческое начало. Характерно, что в середине фильма он раздваивается на кентавра-полузверя и собственно человека (немаловажная деталь — исчезновение у последнего буйной растительности на лице, что связано с переходом из варварского к человеческому состоянию)» [4]. Помимо этого, «кентавр Пазолини, в отличие от хора, который разъясняет и поучает, — настоящий трикстер, он путает, иронически комментирует, а иногда под видом

абсолютной мудрости (поучения) пытается преподнести современные концепции мифа, относительные, как и любое научное знание. Он говорит двусмысленности или подает знаки. Он приглашает к игре, результатом которой может быть не только эстетическое или интеллектуальное удовольствие, но также более глубокое понимание темы судьбы, исчезающей у Еврипида» [4].

В свою очередь, Медея Л. Фон Триера (1988 г. Производство: Дания. Режиссёр: Ларс фон Триер. В роли Медеи Керстен Олесен) полностью лишена примет южного темперамента: она сдержанна, величественна и немногословна. Если в финале трагедии Еврипида Гелиос уносит на колеснице и саму Медею, и тела ее детей, то героиня Триера оставляет своих сыновей повешенными на голых ветвях одинокого дерева. Мертвенность последнего в данном случае есть знак духовной немощи самого Ясона, поскольку те, кто являл собой его продолжение, отныне безжизненны подобно усохшему дереву, послужившему виселицей для обоих. При этом вертикально расположенный ствол, соединяющий землю и небо, может рассматриваться в качестве утратившего свой сакральный символ фаллического символа [12]. Разом потерявший и Главку как потенциальную мать своих будущих детей, и Медею, сознательно лишившую его отцовства, Ясон остается одним из смертных, которым отказано в избранничестве. С гибелью детей его творческая мужская энергия деактуализируется, вследствие чего он перестает быть подобием творящего божества.

На наш взгляд, в данном случае мотивом, побудившим Медею к убийству детей, можно считать следующее обстоятельство. Принадлежащая по праву рождения к сонму богов, в супружестве Медея утрачивает собственную целостность, становясь лишь частью некогда отдельной от нее жизни Ясона. Более того, теперь она вынуждена подчинять свою собственную жизнь мужчине как центру мироздания. Пока Ясон остается с Медеей, эта ее ущербность восполняется наличием супруга. Однако когда участие Ясона в жизни Медеи сводится к минимуму, более того, когда его потенциальное присутствие опознается исключительно в находящихся подле матери сыновьях, Медея страдает, мучительно переживая измену Ясона именно потому, что эта измена делает очевидной ее неполноценность. Постоянным напоминанием отягощающей Медею зависимости от Ясона выступают и дети, поскольку они — его дети. Неслучайно, оправдывая свой брак с Главкой, Ясон говорит: «мои дети будут первыми людьми в городе», ибо Главка — царская дочь. Однако в действительности изгнание

Медеи с земли, которая стала отчим домом для ее детей, оборачивается отрицанием отцовства Ясона как виновника этого изгнания. Другими словами, тот, кто лишает детей отечества, сам недостойн называться отцом.

В отличие от Ясона Пазолини, который «не замечает ... того, что его подвиги, странствия, его вольная жизнь — это малая орбита вокруг более мощного небесного тела (т. е. Медеи — *П.В.*), которым он захвачен как блуждающая комета» [4], Ясон Ларса фон Триера сам оказывается центром притяжения для Медеи. Вспомним упрек, который Ясон адресует Медеи. По его мнению, ничто другое, как жажда обладания его телом толкнула Медею на преступления. Таким образом, убийство детей знаменует собой окончательный переход Медеи Ларса фон Триера от матриархата к патриархату. Будь это иначе, предательство Ясона не воспринималось бы женщиной столь болезненно, поскольку Ясон принцип матриархата накладывает вето на любовную связь с индивидуальным мужчиной. Соответственно, предавая близких ей людей ради Ясона, Медея, по сути, выходит из темноты бессознательного, разрывая связь с матриархатом. Преодолевая таким образом негативность мужского как мужской промискуитет, Медея тем самым отвергает анонимность природного начала и в себе самой. Оговорим, что указанием на подобное положение дел в фильме Пазолини служит следующее обстоятельство: прося защиты и помощи у Земли, Медея на какое-то время утрачивает способность слышать ее голос, в чем она сама признается. Однако, если у Пазолини вставшая на путь патриархата Медея в итоге отрекается от него, возвращаясь к своему исходному состоянию, то Медея Ларса фон Триера покидает мир Ясона в паре с очередным мужчиной.

На первый взгляд, хореография А. Прельжокажа («Сон Медеи» 2004 г. Производство: Франция. Хореограф А. Прельжокаж. Композитор М. Ланца) вбирает в себя одновременно и приметы «Медеи» Пазолини, и «Медеи» Л. фон Триера. В первом случае речь идет о черной одежде главной героини, во втором — об усохшем стволе гигантского дерева, вид которого, с расположенными на нем телами спящих детей Медеи и Ясона — девочки и мальчика, обращает на себя внимание с первых тактов балетного спектакля. Однако, подобно образу пазолиниевской героини, Медея Прельжокажа также являет собой апофеоз матриархата. Выстраивая систему аргументации представленной точке зрения, обратим внимание на следующие, знаковые для нас моменты современной хореографии:

- рисунок на сценическом занавесе, а также декорации спектакля делают акцент на водной стихии как иррациональном начале, которое связывается с женской природой (имеются в виду оцинкованные ведра, расположенные над сценой, на сцене и изображенные на полотне);

- дети Медеи — это только ее дети, поскольку соло каждого из них, исполненное сначала девочкой, потом — мальчиком, впоследствии практически «дословно» повторяется в трио с Медеей, партия которой дублирует движения детей: она, дочь и сын — единое целое, в котором Ясону нет места;

- демонстрация активности женского начала в противоположность пассивному мужскому: во-первых, спящего на стволе мальчика пробуждает его сестра; во-вторых, в дуэте Ясона и Медеи, а также Ясона и его новой избранницы именно возлюбленные героя пытаются отвоевать его друг у друга, истово сражаясь за его любовь; в-третьих, в сцене убийства цветовая гамма сценического костюма Медеи «рифмуется» с цветовой гаммой Ясона: серебристо-коричневый верх (цвет земли) и черный низ (цвет смерти), вследствие чего мы делаем вывод о том, что хтонический мир, представителем которого выступает Медея, полностью поглотил Ясона. Остановимся на каждом из отмеченных моментов более подробно.

Тот факт, что ведра, уподобляемые предназначенным для хранения воды сосудам, играют в контексте спектакля наряду с древесным стволом особую роль, обусловлено следующим обстоятельством. Согласно словарю М.М. Маковского, «вода в отличие от огня понималась как женское начало» [7, с. 78]. Как свидетельствует О.М. Фрейденберг, «при ... водосвятных погружение горячей свечи в воду символизировало оплодотворение материнского лона» [10, с. 199]. Комментируя данное положение, исследователь подчеркивает, что вода здесь означает не «дух, ставший водой», но первобытный хаос, бездну, «на которую нисходит Дух, оживляя ее темные и бездонные просторы» [3, с. 96]. В то же время, вода, согласно представлениям язычников, не только спасительное, священное начало, но и источник зла, гибели, смерти [там же]. Наконец, именно вода является наиболее частым символом бессознательного.

Примечательно, что если на сценическом занавесе мы видим дно лежащего на земле пустого ведра как знака исчерпания жизни и, одновременно, готовности в себя эту новую жизнь вобрать согласно мифологическому колесу времени, то на сцене ведра наполнены как водой, так и кровью. Возможно, в данном контексте собственно

вода выступает в качестве несущей жизнь и плодородие живой воды, кровь — воды мертвой. Именно поэтому ведро, наполненное такой мертвой водой, оказывается в руках Медеи в момент убийства. О его свершении зритель может судить по кровавым пятнами, наносимым Медеей на светлую одежду детей, и, вследствие этого, присутствующим одновременно как на руках женщины, так и на ее лице.

Помимо этого, мысль о том, что наполняющая ведра жидкость выступает, с одной стороны, в качестве мертвой воды, с другой, — живой, подтверждается следующим. Как неотъемлемой составляющей хореографии мальчика и девочки до появления Медеи становится обязательное попадание детской ступни на дно ведра из числа тех, которые встречаются им на пути, так и после совершения убийства дети лежат на сцене с надетыми Медеей на их головы ведрами. На наш взгляд, в соответствии с упомянутым ранее стихотворением А.А. Вознесенского, ведро здесь вначале символизирует материнское лоно, питающее новую жизнь, затем — лоно матери-Земли, погребаящую эту жизнь в себя. Другими словами, финальное убийство являет здесь, по сути, тот же самый обряд жертвоприношения, с которого начинается история Медеи Пазолини.

Близость Медеи и ее детей, опознаваемая в их трио, где каждый в унисон воспроизводит пластику другого, становится особенно заметной на фоне дуэта Медеи и Ясона. Их танец, в котором они словно отражаются друг в друге, подобен зазеркалью. Если хореография Медеи и детей лишена конфликта, являя собой в унисон звучащие балетные «па», то яростно исполняемый танец Медеи и Ясона насквозь пронизан динамикой. Это тоже единство, но единство, рождаемое через согласование противоречий, на что указывает и цветовая гамма исполнителей. Медея предстает перед нами в коричнево-черно-красных тонах, где базовыми являются черный и красный, Ясон — коричнево-черных, где базовый цвет — черный. Специально оговорим, что обстоятельство, согласно которому двое сыновей героини античной трагедии в хореографии А. Прельжокажа предстают перед нами в образе облаченных в белые одежды девочки и мальчика, обусловлено, на наш взгляд, следующим моментом. Возможно, отмеченная перестановка отражает мысль нашего современника о том, что бесконфликтное взаимодействие женского и мужского начала как следствие полноты человеческой природы возможно только и исключительно в ситуации, предшествовавшей грехопадению.

Неоднократно повторенный Медеей и ее детьми жест, в котором угадывается знак креста, может соотноситься не только со знаком солнца, но и его христианским толкованием как наиболее полным откровением любви, высшим проявлением которой является жертвенность. Тогда название хореографии А. Прельжокажа «Сон Медеи» будет отвечать лишь этой, первой части одноактного балета, где Медея и ее дети предстают в своем триединстве. Что же касается продолжения, в котором триединство оборачивается треугольником отношений Медеи, Ясона и Креусы, то здесь все в полном соответствии с античной трагедией.

Мы подошли к вопросу о демонстрации активного женского начала в противоположность мужскому. Помимо перечисленных эпизодов балетной постановки, обратим внимание на тот факт, что в сцене убийства детей Медея срывает с себя красную юбку и остается в сценическом костюме, цвета которого соответствуют цветам одежды Ясона: верх — серебристо-коричневый, низ — черный. Поскольку черный элемент костюма Медеи представлен исключительно нижним бельем, в своем теперешнем одеянии она оказывается более мужественной, нежели Ясон, широта черных брюк которого делает их похожими на женскую юбку. Другими словами, отрекаясь от своего пола, Медея отрекается от полной неразрешимых противоречий человеческой жизни.

Обратим внимание на тот факт, что, несмотря на имеющиеся различия, наряду с хореографией А. Прельжокажа фильмы П. Пазолини и Л. фон Триера являют собой опыт интерпретации античного мифа, поскольку присутствие последнего со всей очевидностью опознается в работах наших современников на уровне системы (Е. Гуренко). Другими словами, интерпретация выступает здесь как проекция индивидуального образа «Я» режиссера и/или хореографа на систему общих мест (С. Даниэль), вследствие чего опыт интерпретации включает в себя как устойчивое (повторяющееся) начало, так и изменчивое (вариантное).

В свою очередь, опыт реинтерпретации являет собой тотальное переосмысление первоисточника, выступая в качестве заново формирующего понятие истины творческого акта. Если в случае интерпретации текст первоисточника опознается в новом художественном целом на уровне системы, то опыт реинтерпретации сохраняет память о базовом тексте лишь на уровне элемента системы [13]. В качестве примера обратимся к роману Л. Улицкой «Медея и ее дети» [11].

С одной стороны, Медея Людмилы Улицкой — «чистопородная гречанка», проживающая «на родственных Элладе таврических берегах». Именно ее автор называет хранительницей «греческого языка, отстоявшего от новогреческого на то же тысячелетнее расстояние, что и древнегреческий отстоял от этого средневекового понтийского». Язык Медеи — это «полнозвучный язык, родивший большинство и философских и религиозных терминов». На момент повествования ее земляки и ровесники — таврические греки «либо вымерли, либо были выселены».

С другой стороны, Медея носит испанскую фамилию Мендес, «которую оставил ей покойный муж», отнюдь не испанец, а «веселый еврей-дантист». Будучи вдовой, Медея, «храня верность образу вдовы в черных одеждах, который ей очень пришелся», носит «черную шаль», повязывая ее, как отмечает Л. Улицкая «не по-русски». У шали, которая «обвивала ее голову и была завязана двумя длинными узлами, один ... лежал на правом виске», другой «мелкими античными складками свешивался на плечи и прикрывал морщинистую шею». Примечательно, что «когда она в белом хирургическом халате с застежкой сзади сидела в крашеной раме регистратурного окна поселковой больнички, то выглядела словно какой-то не написанный Гойей портрет...». Специально заметим, что указание на сходств Медеи с одной из многочисленных моделей Гойи, позволяет предположить, что помимо испанской фамилии в самом облике «чистопородной гречанки» есть нечто испанское.

Отголоском античного мифа в данном случае является информация о том, что Медея — дипломированный фельдшер и, одновременно, знаток народной медицины. Как пишет Л. Улицкая, была она «собирательницей шалфея, чабреца, горной мяты, барбариса, грибов, шиповника, но не упускала также и сердоликов, и слоистых стройных кристаллов горного хрусталя». Аналогично тому, как «размашисто и крупно вела она всякую больничную запись, так же размашисто и крупно ходила по земле», которая была к ней благосклонна и время от времени делилась своими щедротами: Медея часто находила под ногами потерянные кем-то золотые украшения. Более того, для «местных жителей Медея Мендес давно уже была частью пейзажа. Если не сидела она на своем табурете в белой раме регистратурного окна, то непременно маячила ее темная фигура либо в восточных холмах, либо на каменистых склонах к западу от Поселка». «Стоит, как скала посреди моря», — думает о ней Леночка, глядя на участвующую в церковной службе Медею.

Вместе с тем, «эхом оригинала» видится и указание на то, что род Медеи связан с именем деда Харлампия Синопли — «богатого негоцианта, владельца четырех кораблей, к старости утратившего ненасытно-огненную алчность». Другими словами, причастность героини античной трагедии к Гелиосу, внучкой которого она является, в данном тексте трансформируется в любовный пыл как свидетельство особой дедовской страстности. Как пишет далее Л. Улицкая, «... в мужской линии» такая огненная жадность «проявлялась большой энергией и страстью к строительству, а у женщин, как у Медеи, оборачивалась бережливостью, повышенным вниманием к вещи и изворотливой практичностью».

«Спустя много лет бездетная Медея собирала в своем доме в Крыму многочисленных племянников (которых было около тридцати) и внучатых племянников. Какова бывает любовь к детям у бездетных женщин, трудно сказать, но она испытывала к ним живой интерес, который к старости даже усиливался». Таким образом «сезонными наплывами родни Медея не тяготилась, как не тяготилась и своим осенне-зимним одиночеством».

Вне всяких сомнений, Медея Улицкой вобрала в себя как черты Медеи Пазолини (черные одежды), так и Медеи Ларса фон Триера (собираение травы; способность растворяться в окружающей природе; ношение шали). Подобно каждой из них Улицкая считает необходимым подчеркнуть близость своей героини водной стихии. Речь в данном случае идет не только о том, что Медея живет на берегу моря. Вот, например, как описывает Л. Улицкая ее приезд в семью брата. «Тяжелый воздух дороги, который, казалось, она несла не себе, отлетал под *слабой волной* утреннего ветерка, который, знала Медея, всегда подымается на восходе... Вдруг издали, с восточной стороны, вместе с ветром принесли крик. Он тоже как будто шел *волной*, и голоса были высокими, детским:

— *Вода! Вода* пошла!...

Медея остановилась. Она знала, что сейчас произойдет, и ждала этой минуты. Дно неглубокого арыка была запечатано гладкой бледно-коричневой пленкой, словно снятой с топленого молока, и розовые лепестки урюка, только что отлетевшие от деревьев, под рассветным ветерком медленно опускались на нее, и вот уже послышалось ворчание воды, и впереди ее бурого язычка летело розовое облако цветочного сора... Начинаясь час утреннего полива...».

Помимо этого, аналогично Медеи Пазолини, Л. фон Триера и А. Прельжокажа Медея Улицкой узнает об измене мужа. Правда, такое случается уже после его смерти, тем не менее, Медея чувствует,

как «неведомая никогда душевная тьма накатила на нее». Как пишет Л. Улицкая, «связь мужа, все годы брака ее боготворившим, превозносившим чрезмерно ее достоинства, отчасти вымышленные, с сестрой Александрой, существом, открытым ей до последней жилки, была невозможна не только по бытовым причинам ... Мужем она была оскорблена, сестрой предана, поругана даже самой судьбой, лишившей ее детей, а того, мужнего, ей предназначенного ребенка вложившей в сестринское веселое и легкое тело ... Тяжелый камень медленно ворочался не дне Медеиной души...».

По сути, глубина материнского чувства Медеи зиждется на осознанном, выстраданном десятилетиями многотрудной жизни понимании того, что «истина “полисемична”, многозначна, текуча, переливчата по самой своей природе, и в застывших терминах ее просто невозможно было бы высказать» [8, с. 44—45]. Вне всяких сомнений, подобное понимание стало результатом того поликультурного или, что то же — транскультурного окружения, которое формировало характер главной героини. Неслучайно поэтому «когда маленькая греческая церковь, настоятелем которой был младший брат Харлампия, Дионисий, закрылась», «она стала ходить в русскую». Как признается Медея Улицкой, «счастье моей жизни, что наставляла меня в вере мама, человек простой и исключительно доброкачественный, сомнений она не знала, и мне никогда в жизни не надо было бесплодно биться над философскими вопросами, которые вовсе не каждому человеку надо решить. Традиционное христианское решение вопросов жизни, смерти, добра и зла меня удовлетворяет. Нельзя красть, нельзя убивать — и нет обстоятельств, которые сделали бы зло добром».

Выписывая своим крупным идеальным почерком имена усопших и живущих, распределяя имена на «Об упокоении» и «О здравии». Таким образом, в противоположность темному, хтоническому миру, принадлежность к которому с очевидностью демонстрирует героиня античной трагедии, Медея Л. Улицкой несет в себе светлое начало. Тем не менее, несмотря на то, что «письмо, лежащее теперь на дне Медеиного рюкзака, совершенно перестало ее беспокоить (речь идет о письме, из содержания которого Медея узнает об измене мужа с младшей сестрой Сандрой. — П.В., П.Н.)... Сандрочке она не позвонила. Никогда». В этом «Никогда», выписанном отдельным предложением — «месть» Медеи сестре.

Подытоживая все вышеизложенное, выскажем следующее предположение. Наш взгляд, отличительной чертой Медеи Л. Улицкой, разводящей ее по разные стороны с Медеей Пазолини,

Ларса фон Триера и А. Прельжокажа становится свобода над обстоятельствами, поскольку «в той мере, в которой человек сливается с целым, становится его воплощением, узлом его бытия, — он свободен; ибо не остается ничего вне его, что бы могло его определить, ограничить». Напротив, в той мере, в которой человек обособляется от целого, становясь «замкнутым в себе атомом, он подчиняется закону, управляющему движением атомов...» [8, с. 49]. Косвенным указанием на правомерность подобного предположения становятся слова молитвы Медеи, услышав которые каждый из нас также сможет отстоять свой выбор в пользу света: «Господи, благодарю тебя за все благодеяния твои, за все посылаемое тобою, и дай мне все вместить, ничего не отвергая».

Список литературы:

1. Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов. — М., 2000. — С. 151.
2. Горных А. Повествовательная и визуальная форма: критическая историзация по Фредрику Джеймисону // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность // Сб. научн. ст. под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова, В.Л. Круткина. — Саратов, 2007. — С. 413—427.
3. Евзлин М. Космогония и ритуал. — М., 1993. — С. 96.
4. Завершнева Е. О Пьере Паоло Пазолини. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: vavilon.-ru/textonly/issue13/pasolini.html (дата обращения 13.01.2013 г.).
5. Круткин В. Джей Руби о визуальной антропологии // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность // Сб. научн. ст. под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова, В.Л. Круткина. — Саратов, 2007. — С. 398—414.
6. Лукин В.А. Художественный текст: Основы лингвистической теории. Аналитический минимум. — М., 2005. — С 216.
7. Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. — М., 1996. — С. 78.
8. Померанц Г. Две модели познания // Г. Померанц. Выход из трансa. — М., 1995. — С. 41—49.
9. Тепер Г. Репрезентация образов врачей в отечественной культуре: между традицией и современностью (панегерик белому халату) // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность // Сб. научн. ст. под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова, В.Л. Круткина. — Саратов, 2007. — С. 304—326.
10. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. — М., 1977. — С 199.

11. Здесь и далее цит. по: Улицкая Л. Медя и ее дети. — М., 2005.
12. Подробнее по данному вопросу см.: Волкова П.С. Философия любви: семиотический аспект //П.С. Волкова, М.Ю. Рудь, Е.В. Фатальникова. Социальная природа искусства: Учебное пособие. Краснодар, 2007. С. 16—38.
13. Подробнее по данному вопросу см.: Волкова П.С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века). Дис. доктора искусствоведения по специальности 17.00.09 — теория и история искусства. — Саратов, 2009.

ПЛЕНЭРЫ И ИХ РОЛЬ В СОВРЕМЕННОЙ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ ХАРЬКОВА

Чурсин Александр Викторович

*аспирант, Харьковская государственная академия дизайна и искусств,
г. Харьков*

E-mail: alexan22arh@mail.ru

Искусство Харькова в период острой заполитизированности 50—70-х годов XX столетия продолжало своё развитие в русле так называемого «социалистического реализма», когда художнику разрешалось только воспевать трудовые подвиги, героев труда, писать индустриальные пейзажи и т. п. Именно поэтому пленэрный пейзаж, этюд стал тем способом общения художника с жизнью, с родной природой, где не нужно было кривить душой, а наоборот — с раскрытым сердцем воспевать красоту родной земли.

Традиции реализма в пленэрной живописи харьковчан С. Васильковского, П. Левченко, Н. Беркоса, М. Ткаченко были продолжены (несмотря на засилье «революционного искусства» в 20-е годы) благодаря таким мастерам реалистической школы как А. Кокель, С. Прохоров, М. Дерегус, Н. Самокиш, Н. Бурачек и другие, которые хорошо были знакомы со своими предшественниками, были их единомышленниками в создании пейзажного образа. Много художников-харьковчан были участниками Великой Отечественной войны и после победы с большой любовью к родной земле начали писать пейзажи, работая чаще всего на пленэре. Это известные мастера И. Карась, П. Шигимага, А. Сафаргалин, И. Селищев, Г. Томенко, В. Сизиков, А. Вяткин, А. Константинопольский, Е. Егоров, И. Кабыш, С. Письменный. Интерес к пейзажу

в наши дни имеет свою обоснованность и закономерность. Среди современных художников не много найдётся таких, кто не любил бы природу, не писал бы этюды пейзажей. Современная жизнь характеризуется запущенностью проблем защиты природы, вопросов экологии, сохранения тех уголков родной земли, которые ещё не уничтожены деятельностью людей. Смена экономических приоритетов тоже в значительной степени влияет на творчество многих художников, когда тематическая картина утратила своё былое значение и они обратились к пейзажу.

Есть много жанров, в которых художники воплощают свои поиски, но пейзаж неизменно остаётся жизненно актуальной и привлекательной темой. И самое лучшее подтверждение этому — небывалый расцвет пленэрной пейзажной живописи Харькова сегодня. В основном этому способствует развитие движения Всеукраинских и Международных пленэров, начиная с конца 90-х годов XX столетия, которые продолжают набирать силу и умножаться.

Творческие пленэры (от фр. *en plein air* — «на открытом воздухе») проводятся в разных городах и живописных уголках Украины при поддержке Национального союза художников, Министерства культуры Украины, местных органов власти, а также по частной инициативе и при поддержке любителей пейзажного искусства. Творческие пленэры — это совместная работа группы художников (чаще из 10—15 участников) непосредственно на природе.

Существует уже большое число пленэров, но наиболее весомыми и популярными из них являются Седневский (Дом художника НСХУ, Черниговская область), Дом творчества им. К. Коровина (г. Гурзуф, НСХУ), Международный Репинский пленэр (г. Чугуев, Харьковское объединение НСХУ), пленэр «Дорогами Васильковского» (при содействии Б. и Л. Гринёвых), Святогорские пленэры (г. Святогорск, Донецкая область, ДО НСХУ), пленэры в Севастополе (НСХУ и частные), на острове Хортица (Запорожская область, ЗО НСХУ), в Очакове (Николаевская область, НО НСХУ), в Никополе, Мукачево (Закарпатье), Немирове (Киевская область), Славском (в Карпатах).

Известный художник В. Яковлев говорил, что «художник-пейзажист должен сдвинуться с привычных, насиженных мест и, окинув зорким глазом великолепные просторы..., найти для себя новые и жизнеутверждающие мотивы и новую монументальную технику» [4, с. 51]. Для художника пленэр — это единение с природой, разговор с ней «один на один», изображение на полотне красочного богатства природы, разнообразного состояния на протяжении дня

в разные времена года. Пленэры — это возможность работать с натуры за пределами мастерской. Для истинного художника-пейзажиста это всегда большое событие. Поскольку на пленэрах работает группа художников из разных городов Украины, а на Международных (например, Репинском в Чугуеве) — из других государств СНГ и зарубежья, создаются условия для творческого общения, обмена опытом, повышения мастерства. Тут выявляются и поддерживаются молодые талантливые пейзажисты. Пленэры не только способствуют развитию творческой личности, росту профессионализма, но и, по выражению искусствоведа В. Немцовой, «пленэры — это наилучший способ возрождения национальной памяти и обновления связи времён» [7, с. 265].

Современные пейзажисты Харькова, которые чувствуют и поддерживают традиции пленэрной живописи предыдущих поколений пейзажистов-харьковчан, не могли не откликнуться на подъём движения творческих пленэров. Среди наиболее активных участников пленэров Ю. Винтаев, В. Чурсин, В. Бабак, В. Панов, М. Алатарцев, В. Ганоцкий, А. Коцарев, А. Дубровский, М. Зуев, А. Резниченко, В. Сафина, А. Судаков. Из молодых художников это А. Дмитриев, А. Криушин, Д. Ефименко, С. Коваленко, Н. Третьякова, В. Ковалёв, О. Мороз, К. Волошко, Е. Мельникова и др.

Заслуженный деятель искусств Украины Ю. Винтаев — лидер харьковских пейзажистов, для которых пленэр — один из главных способов творческой жизни. Для его работ характерны свобода и широта письма, богатство технических приёмов, сложность колористического воплощения мотива, необыкновенная свежесть цвета, чёткое композиционное решение. По словам искусствоведа Е. Соловьёвой, развитию творческой личности Ю. Винтаева «особенно способствовали выездные пленэры художников Украины, которые происходили в Крыму. Крымские пейзажи Винтаева, яркие, сочные, излучают свет южного солнца» [8, с. 56]. Наиболее характерными для его творчества являются работы «Улочка Гурзуфа» (2000), «Балаклава» (2001), «Штормит» (2001), «Полдень» (2001), «Пристань. Лодки» (2002), «Красные виноградники» (2003), «Краснопавловка» (2010). Ю. Винтаев работает в собственной технике соединения акрила и масла, где основой является холст, картон или ДВП.

Для В. Панова главная тема пленэрных пейзажей — город, архитектура, церкви, монастыри, исторические сооружения в разные времена года. Он — участник пленэров в Седневе, Крыму, Международного Репинского пленэра в Чугуеве, «Дорогами Васильковского», пленэров в Карпатах. Его пейзажи отличаются

продуманным композиционным решением, необычным тёплым колоритом, они насыщены светом и воздухом. Архитектура В. Панова всегда согрета присутствием человека. В его пейзажах Харьков — это огромный город с бурлящей жизнью, но согретый чувством художника — коренного харьковчанина. Исторические места других уголков Украины в полотнах Панова всегда связаны с размышлениями об истории и людях, которые там живут. Чаще всего автор работает в технике масляной живописи на холсте, загрунтованном по собственным рецептам.

Одним из ведущих пейзажистов Харькова и постоянным участником многих Всеукраинских и Международных пленэров является В. Чурсин — воспитанник Луганского художественного училища и Харьковского художественно-промышленного института (1980). Много творческого внимания он уделяет пейзажу разных мест восточной Украины — Слобожанщины, околицам Харькова. Плодотворным было его участие в Международном Репинском пленэре (2001, 2004, 2005, 2009), в пленэрах в Севастополе — НСХУ и «Акварин» (2002, 2011, 2012), Гурзуфе, Керчи (1999, 2006), в Святогорске (2005, 2006), Седневе (2007), Хотмыжске (Россия, 2000). В. Чурсин создал много пейзажей, которые ежегодно показывает на Персональных, Всеукраинских, Международных и областных выставках. Его пейзажи «Мостик» (2002), «Утро на Донце» (2004), «Озерцо» (2004), «Осень на речке Лопань» (2006), «Яблоневый рай» (2007), «Полдень. Седнев» (2007), «Бархатный октябрь» (2008), «После дождя» (2009), «Весёлый март» (2011), «Херсонес» (2011), «Весна в Симеизе» (2012) и другие отличаются живописностью и искренней поэтической интонацией. В. Немцова писала: «Ему свойственно глубокое преклонение перед природой Украины, понимаемой не отвлечённо, но как хорошо обжитая и конкретная среда с её уникальной, до глубины души прочувствованной атмосферой, включая высокое небо с пышными облаками и цветущую землю. Его образы напрямую соотносятся с давними традициями и архетипами национальной пейзажной живописи» [7, с. 266].

Как говорит В. Чурсин, для роста его профессиональных навыков, приобретения своих индивидуальных творческих особенностей большую роль играет общение во время работы на пленэрах с Ю. Винтаевым (Харьков), А. Зорко (Киев), А. Чередниченко (Сумы), С. Дуплием (Киев), А. Поляковым (Донецк) и другими известными живописцами. Работа рядом с ними и вдохновляет, и учит разнообразным подходам к воплощению конкретного художественного образа в пейзаже.

Если в начале творческой деятельности для В. Чурсина была характерна техника акварели (как и для Ю. Винтаева), то сейчас он работает исключительно в масляной технике на холсте фабричного изготовления средней зернистости, картоне, загрунтованном на основе эмульсионных белил и клея ПВА, иногда он использует ДВП. Чаще всего для работы на пленэре используются размеры 60x80, 70x80, 80x90, 70x90 см. Кроме того, художник пишет много небольших по размеру этюдов на картоне как материал для работы в мастерской над композиционными пейзажами.

В. Бабак и М. Алатарцев — пленэристы с большим опытом и достижениями в традиционном подходе к пейзажу Слобожанщины. Выверенные по композиции, их работы привлекают мастерством передачи разнообразных уголков природы в разных состояниях. Работы В. Бабака «Старая мельница. Немиров» (2003), «Чугуевские дороги» (2004), «Оттепель» (2005), «Весна» (2008), «Арка в Золочевском замке» (2010), «В Форосе» (2011) исполнены во время работы на пленэрах и отличаются цветовой гармонией, тонкостью светотеневой моделировки и обостренным ощущением состояния в природе.

М. Алатарцев тоже принимает активное участие во многих пленэрах Украины и России (Седнев, Гурзуф, Чугуев, Белгород (Россия)) и работает исключительно на пленэрах. Художник находит свою интонацию в разговоре с природой и отображает её чаще всего, повышая экспрессию формы и цвета. Участие в пленэрах обогащает его творчество многочисленной сменой пейзажных мотивов разных мест Украины и даёт возможность находить в них как неповторимое единство, так и характерные моменты.

Для В. Сафиной работа на пленэре так же составляет главный смысл творчества. Она много путешествует, работая в Китае, Италии, Черногории и, конечно, разных уголках Украины, в частности, на Слобожанщине и в Крыму. Пейзажи В. Сафиной привлекают особенной чистотой и гармонией красок, свежим колористическим взглядом и разнообразием в подходе к выбору сюжетов и их композиционному воплощению. Она — неоднократный участник пленэров разного ранга, которые обогатили её творческие достижения. К лучшим её работам относятся «Бухта Чехова» (2000), «Улица Бажанова» (2003), «Ровно. Старый город» (2005), «Колизей» (2005), «Предчувствие весны» (2006).

Плодотворно работают на пленэрах художники младшего поколения, воспитанники отделения «станковая живопись» Харьковской государственной академии и искусств — Д. Ефименко,

А. Криушин, А. Дмитриев, С. Коваленко, Н. Третьякова, М. Ковалёва, В. Ковалёв, А. Чурсин, Р. Михайлов, К. Чеботов, М. Некрасова, М. Чепелева и др. Молодые художники доказывают своим творчеством, что потенциал реалистического искусства ещё далеко не исчерпан. Участие в пленэрах обогащает их профессиональный уровень и творческие достижения, постепенно выкристаллизывает их личности, индивидуальные черты художника. В. Немцова пишет: «Плодотворность их поиска определяется тем, что им лучше других удалось преодолеть шок от полной свободы творческого самоопределения и давления рынка...» [7, с. 266].

Выводы. Работа на пленэре отличается тем, что в условиях ограниченного времени необходимо совместить синтез чувств, мыслей со способами исполнения, которые дают ощущение правдивой передачи природы.

Определяя характерные особенности современной пейзажной живописи Харькова, можно отметить, что для одних художников пленэрный пейзаж является полностью законченным произведением, для других — работа над пейзажем начинается на пленэре, а завершается в мастерской, где из большого числа написанных этюдов художник отбирает нужное и отбрасывает случайное.

Основные особенности современной пейзажной живописи Харькова — стремление к созданию пейзажа-образа на природе, разнообразие подходов его воплощения на холсте, поиск новых технических приёмов, эксперименты в использовании современных материалов.

Своеобразие искусства современных харьковских художников-пейзажистов определяется стремлением к познанию красоты родной земли. Пленэр становится одним из главных способов проявления этих стремлений.

Список литературы:

1. Бархатный пленэр. Альбом-каталог. — Ялта, Изд. Жерибор, 2006.
2. Валентина Сафина. — Х.: Майдан, 2004.
3. Донецкий пленэр. Каталог. — Мариуполь, 2005.
4. Мастера советского искусства о пейзаже. — М.: Академия художеств СССР, 1963, с. 51.
5. Немцова В.С. Гайда на Айдар. Пейзажный живопис В. Чурсіна // Музейний провулок, № 1 (18), 2011, с. 112.
6. Немцова В.С. Изобразительное искусство Харьковщины (исторический очерк). — Х.: Регион — информ, 2004, с. 122.

7. Немцова В.С. Харьковская художественная школа. — Х.: ФЛП Шевченко, 2011, с. 265—266.
8. Соловйова О. Співець рідної землі // Образотворче мистецтво, № 4, 2006, с. 56.
9. Репінські пленери. Альбом. — Х.: Майдан, 2004.
10. Сазонова А.Є. Міжнародний Репінський пленер: здобутки та перспективи. // Харківщина мистецька: історія, традиції, сучасність (до 70 — річчя ХО НСХУ). — Х.: Золоті сторінки, 2008, с. 138.
11. Федорук О.К. Ми — із Севастопольської творчої команди // Образотворче мистецтво, № 4, 2006, с. 98.
12. Харківська пейзажна школа. Альбом. — Х.: Родовід, 2009.
13. Художники України. Вячеслав Бабак. — К.: № 32 (60), 10 августа, 2006.
14. Художники України. Михаил Алатарцев. — К.: № 24, 1 декабря, 2005.
15. Юрій Вінтаєв. Живопис. Альбом-каталог (50 років від дня народження), ТОВ Золоті сторінки, 2002.
16. Южный Эрмитаж. Альбом. Пленер «Акварин 1». — Севастополь, 2011.

СЕКЦИЯ 4.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

4.1. ФОЛЬКЛОРИСТИКА

ЯПОНСКАЯ СКАЗКА «ЗОЛОТОЙ БАКЛАЖАН» КАК ПРИМЕР НОВЕЛЛИЗИРОВАННОГО СКАЗОЧНОГО СЮЖЕТА 707 ЧУДЕСНЫЕ ДЕТИ

Хэмлет Татьяна Юрьевна

соискатель уч. ст. канд. филол. наук

*Московского педагогического государственного университета,
г. Москва*

E-mail: Tatiana.y.hamlet@gmail.com

Жанр — категория историческая. В процессе развития жанры постоянно трансформируются. В конце XIX в. у многих народов мира в жанре волшебная сказка наметился процесс новеллизации. С одной стороны, сказка впитывает традиции и сохраняет их, сказочное произведения связано с фольклорной окружающей средой. С другой стороны, создание сказки — это процесс внесения в сказочный репертуар нового содержания. Тематика новеллизированных сказок — личная жизнь героя, проблемы личной жизни, «их конфликт — поколебленные основы феодального быта» [4, с. 227].

Сюжет *Чудесные дети* также претерпевает изменения, наполняется новым содержанием. К сожалению, изучением новеллизированной версии сказочного сюжета 707 *Чудесные дети* в восточнославянском фольклоре занималась только профессор Т.В. Зуева, а сказочные версии этого сюжета, в которых проявились тенденции к новеллизированию, других народов мира практически не изучались. Анализируя восточнославянскую сказку, Т.В. Зуева отметила, что «устаревание эстетики волшебной сказки выразилось в наметившейся тенденции «новеллизировать» сюжет «Чудесные дети» [3, с. 194]. По верному замечанию исследовательницы, «вероятно, произошло обратное воздействие на него сказки о Безручке. Появилась

еще одна, хотя и малораспространенная версия древнего сюжета. В ней весь фантастический мир, за исключением, обязательной чудесной внешности детей был утрачен» [Там же, с. 194—195]. Таким образом в этой версии сказка стала сводиться к следующей схеме:

I. Царь подслушивает разговор трех сестер и женится на младшей за ее обещание родить чудесного сына.

II. В отсутствие мужа царица выполняет обещание, но завистливые сестры перехватывают и подменяют ее переписку с царем.

III. По мнимому приказу царя мать и сына изгоняют.

IV. Они узнают о свадьбе царя с теткой и отправляются во дворец.

V. Под видом сказки сын рассказывает отцу всю правду, а в конце показывает свои чудесные признаки. Теток казнят, семейные права царицы восстанавливаются» [Там же, с. 195].

В данной версии, как и в сказке *Безручка*, эффект неожиданного узнавания помимо занимательности имеет важное психологическое значение, так как во время во время рассказа сына о всем случившемся с ним и его матерью специально заостряется внимание слушателей на реакции вредителя, который не должен перебивать рассказчика, но три раза его перебивает.

В своем исследовании Т.В. Зуева пришла к справедливому выводу что понятие материнства, которое является для народа критерием оценки матери, раскрывается не в фантастическом плане, а «в более близком для XIX в. эмоционально-лирическом ключе» [Там же, с. 193].

Мы считаем, что японская народная сказка «Золотой баклажан» [10, с. 173—175] является ярким примером сказки *Чудесные дети*, в которой проявились тенденции к новеллизированию произведения. Как отметил издатель, данная сказка распространена в южной части Японии всего было записано 8 вариантов. Один из лучших вариантов сказки был записан на острове Садо (Sado) от Кина Накагава (KinNakagava).

Сюжетная схема сказки «Золотой баклажан» такова:

1. Знатный господин любит свою жену. Завистники организуют неприличный звук и сваливают вину за этот звук на жену. Господин сажает беременную жену в дрейфующую лодку.

2. Старики спасают молодую беременную женщину, которая в их доме рождает сына.

3. Сын узнал правду о случившемся, нашел отца и на доступном примере объяснил абсурд жестокого наказания. Признание сына. Воссоединение сына и отца.

Как мы видим, сказка носит название «Золотой баклажан». В сказке у героини рождается ребенок уже после того, как ее спасли старики, и у ребенка нет чудесных светоносных признаков. Хотя ребенок рождается “as beautiful as a jewel” [Там же, с. 174] (такой красивый как драгоценный камень). Вполне возможно, что сравнение красоты ребенка с сиянием драгоценного камня является результатом поздней записи сказки и намеком на светоносность ребенка. Золотой цвет сохранился в названии «Золотой баклажан». Золотой цвет в сказке, безусловно, связан с небом. Но уже в названии проявилась эстетика новеллизированной сказки. Ни о каком баклажане речь в сказке не идет, в сказке предлагается вырастить золотое дерево с чудесными плодами, но при этом ставится невыполнимое условие. Все чудеса заменены вполне правдоподобным действием: ребенок разбивает золотую монетку на кусочки, а потом объясняет своему отцу: “Those seeds are from a golden tree. If one plants them in the ashes of a charcoal brazier and fertilizes them every day with tea, a sprout will come up and grow into a great golden tree with as much silver and golden fruit as anyone could desire. However, unless they are planted by someone who has never once in his life broken wind, they will not sprout” [Там же, с. 175] (Это семена от золотого дерева. Если кто-нибудь посадит их в золу древесного угля и будет поливать их каждый день чаем, то они пустят ростки и вырастет огромное золотое дерево с таким количеством серебрянных и золотых фруктов, о которых только можно мечтать. Однако это произойдет только, если они будут посажены человеком, который никогда в жизни не издавал неприличный звук в воздух, а то они никогда не взойдут.) В классических версиях сказочного сюжета *707 Чудесные дети* начинают иногда золотом, серебром и медью огурцы, а птица правды с помощью этих огурцов разоблачает ложь: «Стал огурец резать — третий огурец золотом начинен. Царь говорит:

— Сколько живу — не видывал, чтобы такие огурцы росли!

А птичка ему и говорит:

— Мы тоже не слыхивали и не видывали, чтобы женщина вместо ребенка принесла не мышонка, не лягушонка, а неведомого зверенка. Это, — говорит, два твоих сына, а это твоя дочь» [2, с. 312]. Как невозможно найти в природе огурец с золотом внутри, а в японской сказке невозможно найти золотой плод, выросший на дереве.

Известно, что в мифологии и в фольклоре любого народа деревья играют важную и существенную роль, как символы жизни, бессмертия, соединения двух миров. В окфордском словаре мировой мифологии Леминга отмечается: “Trees play important roles in

mythology as natural objects rooted in the earth and reaching up to the sky. They become symbols of communication between the world of humans and that of divinity, as at the case of the world tree..." [9, с. 302] (Деревья играют важную роль в мифологии как природные объекты, корнями уходящие в землю, ветвями достающие небо. Они становятся символами связи между миром людей и божеством, как в случае с деревом мира). В мифологических сказках-балладах дерево — это закономерный этап перевоплощения светоносных детей. В новеллизированной сказке о получении дерева с золотыми и серебрянными плодами говорится как о невыполнимой задаче. Вся фантастичность происходящего исчезает. И только описание этого дерева с золотыми и серебрянными плодами свидетельствует о когда-то существовавшей связи с небесным светом. Узнав о нереальном условии получения золотого дерева, господин понимает абсурдность затеи. На таком примере сын объясняет отцу всю жестокость наказания его матери: «Why did you punish my mother so severely, setting her adrift on the sea, just because you thought she once broke wind?» [10, с. 175] (Почему вы наказали мою мать так жестоко, посадив ее в дрейфующую по морю лодку, потому что только подумали, что это она издала неприличный звук?). Таким образом, в японской сказке «Золотой баклажан» нет ничего волшебного. Благодаря своему уму сын восстанавливает справедливость, отец признает его: «And so the lord realized for the first time that the young man was his own son» [Там же, с. 175] (И только тогда знатный господин осознал, что молодой человек был его собственным сыном). Отсутствие фантастического — одна из особенностей новеллизированной сказки.

В сказке «Золотой баклажан» описываются психологические состояния человека. После того, как господин узнал о том, что у него есть сын он стал счастливейшим из людей: «He had no other children and was overjoyed at finding his son, declaring that the young man should become his heir» [Там же, с. 175] (У него же не было детей, и он был счастлив обрести сына и объявить сына своим наследником). В самом начале произведения заостряется внимание на состоянии женщины, которая провела много дней в дрейфующей лодке: «She was so weak that she was hardly breathing because she had spent many days floating on the sea» [Там же, с. 174] (Она была настолько слаба, что с трудом дышала, так как она провела много дней в дрейфующей по морю лодке.). Описывается и состояние благодарности спасенной молодой женщины: «She was soon completely well again and was very grateful for their kindness» [Там же, с. 174] (Скоро она поправилась и была очень

благодарна за проявленную к ней доброту). Когда молодая госпожа рождает мальчика, то старики, которые ее спасли, радуются: «The old man and his wife were filled with joy» [Там же, с. 174] (Старый человек и его жена были переполнены радостью.) Так понятие материнства в сказке раскрывается в эмоциональном ключе.

В рассказе женщины своему сыну о том, что произошло с ней, она подчеркивает, что ее муж сильно рассердился, и потому принял решение посадить ее в лодку: «The lord became so angry that he put me in the boat and set me adrift in the sea» [Там же, с. 174] (Господин так рассердился, что усадил меня в лодку и отправил лодку дрейфовать в море). Таким образом, в сказке «Золотой баклажан» в каждом важном эпизоде присутствует описание психологических состояний людей, что характерно для новеллизированных сказок.

Издатель японских сказок в комментарии перед текстом сказочного произведения согласился с мнением Айкеды о том, что сказка «Золотой баклажан» напоминает европейский тип 707, но, с его точки зрения, есть и некоторые отличия данной сказки от европейской версии [Там же, с. 174]. В качестве основных мотивов Секи приводит два мотива: *Наказание жены за небольшую провинность* и *отверженную жену сажают в лодку*. Данные мотивы издатель называет принципиальными. Япония — островное государство, окруженное морями. В Японии, как и во многих странах мира была распространена казнь в лодке, иногда гнилой. Об опасности путешествия в лодке говорит японская пословица: «Будешь спать в лодке, распустив паруса, — не увидишь каменистой отмели». Посадить в дрейфующую лодку в Японии считалось тяжким наказанием. Не удивительно, что такой способ казни в воде попал в сказочный сюжет. С другой стороны, в этом легко увидеть проявление фольклорной типологии, ведь сказочные версии и варианты многих стран мира, например, самобытные версии восточных славян отражают подобный способ казни в воде, только для этого царицу с ребенком сажают в бочку: «Посадили царевну вместе с сыном в бочку, заколотили, засмолили и бросили в океан-море широкое» [5, с. 300].

На новом витке развития сказки, когда происходит процесс новеллизирования, мотивы тоже претерпевают изменения. Как мы видим, далеко не все мотивы, характерные для волшебных классических сказок, присутствуют в новеллизированной сказке, их количество сокращено. Почти все мотивы, связанные с волшебством и фантастикой, пропадают. И если в русской новеллизированной сказке есть мотив *Ребенок рождается с отличительным знаком*

(золотая цепочка, жемчужины в волосах, золотые, серебрянные волосы, «по колено в серебре, по локоть в золоте» и т. д.), свидетельствующим о его связи с небесным светом, то в японской сказке есть только отголосок этого мотива: *Ребенок рождается красивым, как драгоценный камень*. Мотив *Восстановление семьи*, присутствующий во многих классических вариантах и версиях сказочного сюжета 707 о чудесных детях в японской сказке «Золотой баклажан» реализован частично. Только сын воссоединяется с отцом и становится его наследником. О соединении матери и отца ничего не сказано. Усечение мотивов также характерно для сказок с тенденцией к новеллизированию.

Переводчик книги японских сказок Роберт Адамс считал, что так, как Япония находилась долгое время в изоляции от основных континетов, то многие вещи могут быть неизвестны западному читателю [8, с.XV]. Мы согласны с мнением Адамса. Так, например, жена господина опорочена и жестоко за нарушение этикета: «When the other women heard the sound, they said that I had broken wind in the presence of the lord [10, с. 174]. (Когда другие женщины услышали этот звук, они сказали, что это именно я издала его в присутствии знатного господина). Даже современная японская семья сохраняет от прошлого ряд специфических особенностей — и «главная среди них — патриархальность» [6]. Согласно японскому этикету «иерархический признак может принимать лишь два значения: «высший» и «низший» [7], традиционно муж — «высший». Согласно научным исследованиям, даже в современной Японии распространено почитание и «слепое подчинение жены мужу» [6]. В японской культуре также не принято называть «высших» членов семьи с помощью имен или личных местоимений [7], вот почему мать рассказывает сыну историю об его отце, называя его «господин», а о себе говорит в третьем лице «твоя мать»: «Your mother was formerly the wife of the lord of a certain country. <...> ...that lord was your father» [10, с. 174]. (Твоя мать прежде была женой знатного господина одной страны. <...> этот знатный господин и был твой отец.) Употребление же местоимения 2-го лица в Японии считается не слишком вежливым [8]. Поэтому предположим, что местоимение 2-го употреблено сыном сознательно в речи к отцу: «Why did you punish my mother so severely, setting her adrift on the sea, just because you thought she once broke wind» [Там же, с. 174] (Почему вы наказали мою мать так жестоко, посадив ее в дрейфующую по морю лодку, потому что только подумали, что это она издала неприличный звук?). Употребление местоимения «вы» создает дополнительный психоло-

гический эффект в сцене неожиданного узнавания: сын показывает свое негативное отношение к наказанию матери, как бы усиливая остроту сказанного. Такие особенности культуры и этикета нашли отражение в японской версии сюжета и свидетельствуют об уникальности версии.

По сведениям автора японского указателя сказочных сюжетов Айкеды (Ikeda), сказка «Золотой баклажан», вероятнее, содержит сведения о правителе XV в. [Там же, с. 174]. Мы не оспариваем данное утверждение, но обращаем внимание на фольклорную природу сказки и на то, что сказка, безусловно, является новеллизированной версией сюжетного типа 707 *Чудесные дети* [СУС], *Три золотых сына* [АТ 1928, АТ 1961], *Трое золотых детей* [АТУ].

Итак, после рассмотрения японской сказки «Золотой баклажан» мы приходим к следующим выводам:

1. Полностью подтверждается мысль М.К. Азадовского, о том, что «усиленное внимание к быту, ко всему окружающему, интерес к человеческой личности заставляют раздвигать старые формы и вносить новые элементы. Появляются неизвестные старой сказке <...> изображения жеста, человеческих движений и т. п.» [1, с. 67].

2. Японская сказка «Золотой баклажан» является самобытной сюжетной версией сказочного типа 707 *Чудесные дети* [СУС], *Три золотых сына* [АТ 1928, АТ 1961], *Трое золотых детей* [АТУ], в которой проявилась тенденция к новеллизированию произведения.

3. Новеллизированные произведения сказочного типа 707 *Чудесные дети* вносят в повествование новое качество: интерес к внутреннему миру человека.

4. В сказках рассматриваемого типа, в которых проявились тенденции к новеллизированию, практически исчезают волшебство и фантастические свойства чудесных детей.

5. Понятие материнства претерпевает изменения и раскрывается не в фантастическом, а в эмоциональном плане.

6. Внесение в произведение психологических моментов способствует новеллизации повествования. В новеллизированных сказках сюжетного типа 707 *Чудесные дети* часто психологический эффект соединяется с эффектом неожиданного узнавания.

7. Новеллизированные версии сюжета *Чудесные дети* короче, чем классические волшебные версии. Количество мотивов, присущих традиционному сюжетному типу 707 *Три золотых сына*, уменьшается, многие мотивы предстают в усеченном виде.

8. Явление фольклорной типологии проявляется на всех этапах развития сказочных сюжетов, в том числе, на этапе возникновения новеллизированных сказок.

Сокращения:

СУС — Сравнительный указатель сюжета. Восточнославянская сказка /сост. Л.Г. Бараг, И.П. Березовский, К.П. Кабашников, Н.В. Новиков. Л.: Наука, 1979. — 438 с.

AT 1928 — Aarne A., Thompson S. The Types of the Folk-tale: A Classification and Bibliography. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1928.

AT 1961 — The types of the folktale a classification and bibliography Antti Aarne's. Verzeichnis der Märchentypen Translated and Enlarged by Stith Thompson. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1961. — 588 p.(c.)

ATU — The types of international folktales. A Classification and Bibliography Based on the System of AnttiAarne and Stith Thompson by Hans-Jörg Uther. Part 1. — Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia Academia Scientiarum Fennica, 2004. — 619 p.(c.)

Список литературы:

1. Азадовский М.К. Русские сказочники // Русская сказка. Избранные мастера. Т. 2. — Л.: Академия, 1932. — 411 с.
2. Зуева Т.В. Восточнославянские волшебные сказки: Для учащихся сред. И ст. классов. — М.: Просвещение, 1992. — 447 с.
3. Зуева Т.В. Волшебная сказка. — М.: Прометей, 1993. — 240 с.
4. Зуева Т.В. Русский фольклор: Словарь-справочник. — М.: Просвещение, 2002. — 334 с.
5. Народные русские сказки А.Н. Афанасьева в трех томах. Т. 2. — М.: Издательство Наука, 1986. — 463 с.
6. Пронников В.А., Ладанов И.Д. Японцы [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://historic.ru/books/item/f00/s00/z00000006/index.shtml> (дата обращения 09.03.2013).
7. Японские термины родства и обращения в семье и вне семьи [Электронный ресурс] — режим доступа. — URL: <http://www.culttoday.ru/cultstoriys-199-1.html> (дата обращения 09.03.2013).
8. Adams R.J. Translator's Note // Seki K. Folktales of Japan. — University of Chicago Press, 1963. — XV—XVI p. (c.)
9. Leeming D. The Oxford illustrated companion to World Mythology. — Printed in China: Oxford University Press. 2008. — 352 p. (c.)
10. Seki K. Folktales of Japan. — University of Chicago Press, 1963. — 222 p. (c.)

4.2. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ

ЛЮБОВЬ КАК ПУТЬ ОБРЕТЕНИЯ САМОИДЕНТИЧНОСТИ ГЕРОЕМ

Волковоцкая Наталья Владимировна

аспирант

Прикарпатского национального университета им. Василия Стефаника,

г. Ивано-Франковск

E-mail: Natalyusuk@mail.ru

Ещё в начале XX века американский психолог З. Фрейд предупреждал человечество: «Кто начал осознавать величие мировой связи явлений, их неизбежность, тот легко теряет понимание своего маленького Я» [2, с. 8]. Человек XXI столетия живёт не столько в эпоху глобализации, сколько в эпоху кризисов — экономического, политического, экологического. Но всё же, самым больным, на наш взгляд, есть кризис духовности, идентичности, который не позволяет человеку понять и осмыслить себя. Русский исследователь Г. Тульчинский так описывает эту ситуацию: «Современный человек находит детали своего образа, знакомые свойства, связи, структуры, но только не самого себя. Двигается в направлении к себе, но никогда не достигает себя...» [4, с. 383].

Как утверждал К. Юнг, в условиях современного мира современному человеку необходимо привести самого себя в порядок, необходим поиск тех средств, которые бы способствовали гармонизации противоречий внутреннего мира личности [2, с. 54]. «Самость», по Юнгу, — это цель любой жизни, ведь она противостоит деиндивидуации, утрате целостности личности, опасности получить «псевдо Я» [2, с. 54]. Поэтому одним из средств, с помощью которого можно обрести свою «самость», мы полагаем, служит как раз любовь. Подтверждение этому находим у Эриха Фромма, который отметил, что «... только любя, отдавая себя другому и проникая в него, я нахожу себя, я открываю себя, я открываю нас обоих, я открываю человека» [6, с. 12]. Исследуя процессы идентификации, немецкий философ, социолог и психолог Э. Фромм определил необходимость в самоидентификации как самую важную потребность человека. По его мнению, эта потребность внутренне присуща самой природе человека, исходит из условий человеческого существования

и есть истоком наших интенсивных стремлений [5]. Это свойственно всем людям, как и потребность любить, и в этом их общечеловеческая значимость.

Проблеме идентичности и самоидентификации посвящены работы Э. Эриксона, М. Кастельса, Й. Масуду, О. Тоффлера, Ж. Бодрийяра, Д. Белла, С. Хантингтона, Е. Гидденса, З. Баумана, Р. Дарендорфа, Ч. Тейлора. Существенный вклад внесли также современные исследователи: М. Заковоротная, А. Микляева, П. Румянцева.

В нашем исследовании мы хотим показать роль любви в раскрытии личности человека на его пути к самоидентификации. Согласно нашей цели мы определили следующие задачи: осмыслить антропологическое измерение любви в компаративной плоскости на материале романов «Музей заброшенных секретов» Оксаны Забужко и «Всё освещено» Джонатана Фойера; использовать сравнительно-типологический метод, проанализировать типологические сходства форм любви и их роль в процессе самоидентификации героев, а также в сюжетостроении романов.

Ярким типологическим сходством в исследуемых романах есть развитие проблемы любви, что представляется важным фактором самораскрытия и самоидентификации личности, через цепочку модусов: любовь-предательство-смерть-жизнь. В обоих романах любовь выступает как сила, что даёт начало, толчок к поиску своей идентичности.

Так, героев романа Оксаны Забужко «Музей заброшенных секретов» известную журналистку Дарину Гошинскую и коллекционера антиквариата Адрияна Ватаманюка уже с первой встречи соединила пылкая любовь, о которой другие только мечтают. Их «сводит» сестра бабушки Адрияна — Елена Довган, тайны жизни и гибели которой пытается разгадать Дарина. Ею овладела идея поиска правды о судьбе женщины в форме воина УПА, которую она увидела на старой фотографии. Складывалось впечатление, что это уже не её собственная судьба руководит ею, а чья-то другая: «... они смотрят на меня со старых фотографий так, будто я их должник, и я действительно смущаюсь и никну, ... не понимая, чего, собственно, они от меня ждут»[1, с. 21] — объясняет своё состояние журналистка. Если вначале это был всего лишь профессиональный интерес, то любовь к Адрияну открыла ей, что правда о прошлом — это путь к самоидентификации.

Аналогично и Адриян, который вначале был довольно пассивный в стремлении найти истину, под влиянием любви осознаёт,

что ему не хватает этого знания. Раскрывая один за другим секреты судьбы Елены Довган, Адриан приходит к пониманию того, что и в его собственной памяти и знании о себе есть много пробелов и вопросов, на которые ответы уже не даст никто: «И всё-таки, почему я Адриан?... Как-то неуютно думать, что я этого уже не узнаю. Что уже не у кого спросить... Они оставили тебя одного, хранители твоих секретов... и ты обречён вечно вертеться здесь,... ничего о себе не зная и не понимая» [1, с. 387]. Эрих Фромм полагал, что любая из форм любви предусматривает некий набор элементов, к которым он относил заботу, уважение, ответственность и знание [6, с. 10]. А как обнаружилось, знания себя героям как раз и не хватало. Любовь, что так неожиданно соединила двоих совсем разных людей, привела героев к пониманию, что, чем больше они знают о своём прошлом, тем больше власти они имеют над своим настоящим, тем лучше они видят и понимают себя и других. Это свидетельствует только о том, что базовый вопрос об онтологической безопасности индивида сводится к необходимости интегрированности прошлого, настоящего и будущего [2, с. 48]. Мы разделяем точку зрения М. Заковоротной, что, чем подробнее описано историческое прошлое, тем вероятнее модель будущего. Прошлое, настоящее и будущее становятся интегральными притягивающими, которые стабилизируют психологическое состояние человека [2, с. 48].

В процессе поиска истины о давно забытых событиях прошлого, герои «раскапывают» отдельные картинки из жизни Гели (Елены Довган) и молодого парня по имени Адриан, как и герой романа, которые вместе служили в подполье на стороне УПА. Оказывается, что раскопанная ими история — это история жгучей и трагической любви, да к тому невероятно запутанной. Писательница излагает её так, что складывается впечатление, будто «стори» о любви шестидесятилетней давности развивается вместе со «стори» Адриана и Дарины, только в другом, не менее реальном, измерении. Эти «плёнки» время от времени накладываются, в зависимости от степени сближения двух измерений, то есть по мере раскрытия правды о прошлом. Так, Адриан в своих сновидениях становится свидетелем чужой жизни, борьбы, смерти и любви. И оказывается, что его тоже видят и к нему обращаются.

К нему приходит понимание того, что пережили Адриан и Геля во времена Второй мировой и кто стал наследником их любви. Герои проходят сквозь сложные перипетии предательства и верности, познают цену дружбы и доверия, платят жизнью за свои убеждения. Сошлёмся на мнение американского психолога Р. Мея, которое

подтверждается как контекстом всего романа, так и развитием сюжета, что именно момент смерти есть критерием истинности. Именно в этот момент человек способен ощутить глубокую любовь, осмыслить ценность дружбы, ответственности, верности [3, с. 71]. Ученый считал, что, заглянув в лицо смерти, человек получает толчок к развитию, толчок к самоосмыслению [3, с. 72]. Поэтому, можно утверждать, что именно близость смерти из-за предательства человека, которому доверяли, открывает Геле, какая она настоящая любовь. Выбор Адрияном и Гелей героической смерти в бою, был клятвой верности любви во всех её формах и проявлениях, любви, что дарит жизнь и никогда не умирает. Смерть тела не была концом, она была очищением, исправлением ошибок и «всё было так, как должно быть, жизнь, приближалась к концу, как снаряд в стволе, гладко, как по высшей воле, и всё в ней укладывалось в свои пазлы»[1, с. 567].

Любовь Адрияна и Гели своей чистотой и искренностью отводит их от предательства. Они, выбирая смерть, обессмертили свою любовь, что нашла продолжение в соединении сердец третьего поколения — Адрияна и Дарины, даря начало новой жизни — их ребёнку: «Такое чувство, как будто нам досталась чья-то чужая любовь. Чья-то, когда-то неосуществлённая...» — делится своим предположением с Адрияном Дарина [1, с. 535]. Собранные отрывки, осколки кадров-картинок жизни Гели и Адрияна сложились в пазл под названием «потерянная история о предательстве». Как объясняет Дарина, предательство бывает разное: «Родины. Любви. Себя». А предательство — это «путь, что ведёт к смерти...» [1, с. 815], победить которую может только настоящая любовь.

Именно пройдя цепочку модусов «любовь-предательство-смерть-жизнь» герои обретают понимание себя и вечных истин. Они находят правду о своем прошлом, раскапывают семейные секреты, но самый важный секрет, который передают им в наследство Геля и Адриан, — это секрет любви: «...жизнь длилась, пока её наполняла... живая влага чьей-то любви...» [1, с. 31]. Тема любви в этом романе играет важную роль. Раскрывая её, писательница показывает взаимосвязь поворотов судьбы человека через разрешение вопроса о своих корнях, формирование национальной и личностной идентичности.

Аналогично, как и герои О. Забужко, герои Дж. Фойера также перерождаются под влиянием силы любви, проходя тот же путь: любви и предательства, смерти и новой жизни, данной любовью. Особенно примечательны трансформации внутреннего состояния, которые происходят с главным героем дедом Александра Перчова (Алекса) Али. Благодаря этому персонажу Дж. Фойер показывает

значительность любви и её влияние на судьбу того или другого человека. Дед, с которым Фойер знакомит своих читателей в начале романа, это старый человек, с нелёгким характером, всегда чем-то недовольный. Этот сварливый человек особенно не любит евреев, но причину такой нелюбви никто не знает, а сам он никогда ничего не объясняет. Хочется отметить, что атмосфера в этой семье далеко не лучшая: каждый член семьи существует, как будто, сам по себе, со своими мечтами, снами, настроениями, совсем не интересуясь другими.

Всё меняется после путешествия, в которое против своей воли отправляется дед в качестве водителя, а вместе с ним внук Алекс в качестве переводчика для молодого еврея, который прибыл в Украину из Америки на поиски женщины по имени Августина, спасшей во время Второй мировой войны его деда от смерти. И хотя дед Алекса не хочет ехать искать затерянный городок Трачимброд, сын, желая подзаработать, лишает его выбора, не обращая внимания на сетования старика.

Первый этап перерождения приходит вместе с воспоминаниями, когда Сафран (еврей) показывает старое фото, на котором изображены его дед и женщина по имени Августина с семьёй. Увиденное им фото меняет отношение нашего героя к путешествию. Он хоть и с опаской, но начинает принимать участие в поисках Августины. На наш взгляд, именно девушка на фото (возможно, юношеская любовь деда) есть первым лучиком, который начинает освещать угасшие чувства героя и те события прошлого, которые он всю жизнь старался забыть, умертвить, как и самого себя. Кроме этого, как и в романе Забужко, именно женщина на фотографии, символизирующая любовь, становится той фатальной силой, которая даёт толчок к самопознанию и самоочищению героя. Такое совпадение сюжетных и тематических схем можно рассматривать как яркое типологическое сходство исследуемых романов. Более того, в обоих романах путь идентичности героев есть путём ретроспективным, то есть героям нужно вернуться назад, в прошлое, пережить всё то, что было тайным и забытым, и лишь тогда, они будут иметь возможность на полноценное существование в дне сегодняшним.

Именно такой путь самоидентификации проходит дед Али. Он, который стремился освободиться от прошлого, понял: прошлое настигло его. Когда они нашли Августину, стало ясно, что любовь из его сердца никуда не ушла, что всё, что случилось — не вымарать из памяти, что ему самому никогда не убежать от себя: «Он так много улыбался, и я не совру, когда скажу, что я никогда раньше не видел,

чтобы он так много улыбался...» [7, с. 147—148] — делился своими наблюдениями Алекс. Эта женщина, хоть и назвалась Листой, для деда была Августиной, она была любовью, которая еще могла спасти его: «Мы смотрели на неё так, будто, весь мир и будущее существовали благодаря ей» [7, с. 148]. Эрих Фромм отмечал, что важны не причины, которые рождают любовь, а то, что происходит с человеком, какие внутренние изменения происходят в нём, как раскрывается его душа [6]. Эта женщина дала возможность раскрыться Али, а, следовательно, спасти свою душу. С другой стороны, этот образ сюжетно не обыгрывается автором (он не подаёт историю любви Августины и Али, как делает это Забужко), а обращает его в символ: утраченное, потерянное чувство, обретение которого даёт шанс на перемены и самоидентификацию.

Как оказалось, дед Алекса родился здесь, а не в Одессе, как он говорил всем. Родная земля, когда-то любимая им женщина возвращают его в прошлое, к тому событию, которое он старался вырвать из памяти и своей жизни, но это оказалось невозможным. В беседе с внуком дед говорит, что его привидения всегда с ним: «Они (привидения) находятся на внутренней стороне моих век» [7, с. 246]. Под влиянием путешествия, воспоминаний и чувств, что нахлынули на него со всех щелей его «разбитой» души, неожиданно даже для себя дед рассказывает историю предательства и убийства друга во времена Второй мировой войны ради своего спасения и спасения своей жены и сына. Дед выдал немцам своего лучшего друга, он предал его, чтобы спасти свою семью, и оправдывал свой выбор тем, что просто любил своего сына: «... я любил его так сильно, что я сделал любовь невозможной, и мне жаль тебя, и жаль Игу, и вы должны простить меня...» [7, с. 251].

Необходимо отметить, что образ деда, процесс его раскрытия и самоидентификации, позволяет обратиться к некоторым антропологическим выводам. Так, общечеловеческие ценности, такие как дружба, патриотизм, моральность (религиозность) могут терять своё значение в ситуациях, когда человек должен выбирать между жизнью и смертью. В большинстве случаев, любовь к жизни, инстинкт самосохранения оказываются сильнее, и человек выбирает жизнь. Но осуждать за это человека мы, наверно, не имеем права, ибо невозможно быть полностью уверенным на счёт собственного выбора в такой ситуации. С другой стороны, Дж. Фойер очень убедительно изобразил деградацию человеческой личности, которая отказалась от вечных ценностей. Предательство друга убило всё живое в нём. Дед утратил способность ощущать, любить, верить, лишив

и родных, и своего сына этого: «Я так сильно хотел для него спокойной жизни без смерти и без выбора, и без позора. Но я не был хорошим отцом,... я был самым плохим отцом. Я стремился отстранить его от всего злого, а вместо этого сам делал одно зло за другим» [7, с. 247].

Путешествие в Трачимброд оказалось спасительным для героя романа. Проходя тяжёлый путь самопознания и самоидентификации через любовь (что стала толчком к исповеди), предательство и смерть, герой постиг подлость своего поступка не только по отношению к другу, но и к себе и своим родным, отняв у них право на память и любовь. Впуская, наконец, правду в своё сердце и открывая её своему внуку, дед не только обрёл себя, но и желаемый покой. Кроме того, исповедь деда изменила и Алекса. Он также постиг силу любви и прощения. Вернувшись домой, дед покончил с собой, что для него оказалось желаемым спасением. Смерть тела освобождает утомлённую душу и даёт ей новую жизнь: «Я переполнен счастьем, а это то, что я должен сделать, и я это сделаю... Я уйду бесшумно, я открою дверь в темноту, я сделаю это» [7, с. 276]. Его жизнь пришла к концу, но он всё успел: попросил прощение и получил его, он возвратил любовь в своё сердце и в сердце своего внука, а еще он дал Алексу напутствие: «Старайся жить так, чтобы всегда говорить правду» [7, с. 275].

Таким образом, в исследуемых романах ярким типологическим сходством является развитие проблемы любви через цепочку модусов: любовь-предательство-смерть-жизнь. И в одном романе и в другом любовь выступает как сила, что даёт толчок к самоидентификации героев, и как путь (свой для каждого героя), что ведёт к ней.

Другим типологическим сходством романов есть то, что в обоих романах любовь проявляет себя в следующих формах: любовь к женщине, товарищеская, родительская любовь, патриотизм, любовь к родной земле, а её антропологичность раскрывается в простой человеческой потребности любить и самоидентифицироваться через любовь. Ещё одним важным выводом будет понимания того, что потеря любви — это всегда потеря духовных основ человеческой жизни и себя как сознательной и значимой личности.

В романах любовь играет важную сюжетную роль. Облечённая в разные символические формы, она как будто подтягивает к себе все сюжетные ходы: открывая скрытые структуры в психике и сознании героев, обнаруживает взаимосвязь поворотов судьбы человека с его корнями и способствует формированию самосознания героя.

Итак, компаративный анализ романов даёт право утверждать, что любовь в исследуемых текстах, проявляет себя не только как самая значительная ценность и духовный оплот индивида, но и как путь становления и самоидентификации героев.

Список литературы:

1. Забужко О. Музей покинутых секретів: роман. — К.: Факт, 2009. — 832 с.
2. Заковоротная М.В. Идентичность человека. Социально-философские аспекты: монография. — Ростов-н/Д.: Издательство Северо-Кавказского научного центра высшей школы, 1999. — 82 с.
3. Мей Р. Любов і воля. — К.: Ваклер, 1997. — 384 с.
4. Тульчинский Г.Л. Постчеловеческая телесность и неантропоморфная персонология // Перспективы метафизики: классическая и не классическая метафизика на рубеже веков — СПб.: Алетейя, 2000. — 415 с.
5. Фромм Э. Иметь или быть? / Эрих Фромм. — М.: Прогресс, 1986. — 238 с.
6. Фромм Е. Мистецтволюбити: дослідження природикохання. — Харків: Педагогіка, 1990. — 160 с.
7. Foer J.S. Everything is illuminated. — New York : Houghton mifflin company boston, 2002. — 289 p.

ФОРМИРОВАНИЕ ЧЕРТ АНГЛИЙСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА В РОМАНЕ ДЖОНА ФАУЛЗА «ЧЕРВЬ»

Зиннатуллина Зульфия Рафисовна

*ассистент Казанского (Приволжского) федерального университета,
г. Казань*

E-mail: zin-zulya@mail.ru

Роман «Червь», написанный Дж. Фаулзом в 1985 году, становится последним крупным произведением писателя. Читатели и критики приняли этот роман писателя неоднозначно. Скорее всего, это связано с тем, что роман предполагает множественность трактовок за счет некой непрописанности всех смыслов в тексте произведения. Но детективный и мистический уровни кажутся главными только при поверхностном чтении, на самом деле, на наш взгляд, для писателя приоритетом остается решение философских и национальных

проблем. Несмотря на разногласия в восприятии, все соглашаются в том, что «Червь» — действительно оригинальное художественное произведение, бросившее вызов существующей литературной традиции, которое четко отражает стиль, талант и замысел автора.

Важной составляющей идейного плана «Червя» становится национальная проблематика. В романе писатель подходит к рассмотрению проблемы английского национального характера с исторической точки зрения. Описывая в романе черты, присущие англичанам, Дж. Фаулз опирается на свою концепцию национального характера, которая была предложена им в эссе «Быть англичанином, а не британцем» (1964). Если в романах «Женщина французского лейтенанта» (1969) и «Дэниел Мартин» (1977) писатель обозначил основные составляющие, здесь писатель исследует предпосылки возникновения этих черт. Среди них он выделяет те, которые присущи всем социальным слоям, и те, которые присущи только аристократии или простому народу. Основой всего национального характера жителей Альбиона писатель в этом романе обозначает отношение англичан к своему материальному благополучию: «Эти идеалы связаны были с поклонением собственности — если не сказать культом собственности» [5, с. 293]. Философ Эпохи Просвещения Джон Локк утверждал: «Где нет собственности, там нет и справедливости» [6, с. 123], таким образом ставя собственность в основу всех моральных устоев. Трепетное отношение к частной собственности, по Дж. Фаулзу, было присуще всему населению Англии XVIII века: «Нация была единодушна в одном: беречь от посягательств следует не столько доктрину господствующей церкви, сколько право владеть собственностью и гарантии ее неприкосновенности» [5, с. 294]. Вся государственная система работала на охрану частной собственности, тех, кто посягал на нее, ждало жестокое наказание: «Английское уголовное законодательство оставалось варварски жестоким. Примечательно, что чрезмерно суровые наказания предусматривались даже за мелкие кражи: это ведь тоже посягательство на собственность» [5, с. 295]. Даже англиканская церковь, по утверждению Дж. Фаулза, была нужна только как гарант неприкосновенности материальных благ человека: «Это косное учреждение было лишь внешней оболочкой истинной религии страны, суть же этой религии выражалась в глубочайшем уважении к праву собственности» [5, с. 293]. Как считает писатель, весь конфликт между официальной Церковью и сектами существовал только потому, что одни имели частную собственность и хотели сохранить ее, а другие не имели, но хотели иметь, создавая таким образом

двойственность восприятия чувства справедливости и отношения к частной собственности внутри страны.

Амбивалентность английского национального характера в целом, с одной стороны, обусловлена социальным положением представителей этой нации. Часто представители высшего сословия обладали набором одних черт, а представители низшего сословия — других. Уже в Англии XVII века существовало четкое разделение на классы, которые, по мнению писателя, не могли смешиваться друг с другом: «Для тех же, кто находился ниже этого уровня, всякое движение вверх было невозможно. Им не оставалось никакой надежды; с точки зрения более высоких сословий, их участь была предрешена с самого рождения» [5, с. 293]. Джентльмены только появились, и почти сразу стали привилегированным классом. До XVIII века в Англии джентльменами называли только «благороднорожденных», таким образом, еще не обозначая принадлежность к определенной социальной группе людей. Только в середине XVIII века при определении джентльмена вперед вышли моральные качества. В романе «Червь» лишь три персонажа являются джентльменами по происхождению: Его Милость, Ваше Сиятельство и Сэмпсон Бекфорд, из которых Его Милость не может рассматриваться как носитель черт джентльмена, так как является наднациональным образом, выходящим за пределы сословных предрассудков. Мы видим, что противопоставление этой категории людей остальным в романе реализуется через обращение мистера Аскью, который ведет допрос или пишет письма. По отношению к джентльменам он ведет себя вежливее, чем к представителям других сословий: «Благодарю вас, сэръ, за то, что вы отозвались на мое приглашение. Я отниму у вас малую толику времени» (мистеру Бекфорду) [5, с. 116] / «Подите вы с вашею женою! Я о вас осведомлен много лучше, чем вам воображается» (Лейси) [5, с. 147]. Письма к Его Сиятельству полны благоговения и чинопочитания: «Да будет мне позволено не высказывать здесь своего суждения касательно праведного отцовского негодования, которое В. Сиятельство изволили выразить в своем последнем послании, ибо В. Сиятельству и без того, смею надеяться, ведомо, что я уже не знаю, что и думать о Его Милости и чего от него ожидать» [5, с. 241]. В XVIII веке, когда происходит действие романа, понятие «джентльмен» употреблялось лишь в узком значении (джентльмен по происхождению). В отличие от образа Чарльза Смитсона из романа «Женщина французского лейтенанта», который является воплощением джентльменства в широком смысле (носитель определенных качеств и черт характера) в творчестве

Дж. Фаулза, героев романа «Червь» не объединяет сходство черт характера. Можно утверждать, что джентльменство как обладание определенными качествами в XVIII веке еще только начинает формироваться и автор подчеркивает это при помощи рассмотренных приемов.

Деление на сословия предопределяет амбивалентный характер рассматриваемых в романе национальных черт, так как каждая из них в высоких и низких сословиях реализуется по-разному.

В основе английского национального характера лежит понятие «честная игра», которое очень часто неотличимо в английском обществе от ситуации «игры по правилам». Эта черта английского характера играет большую роль в их социальной, деловой и политической жизни: «Концепт “fair play” вызывает ассоциации с английской честностью и уважением к другим. В национальном культурном мире большую роль играет соблюдение писаных и неписаных правил, действительных не только во время, но также до и после игры» [1]. Она присуща представителям всех сословий английской нации. У представителей высшего сословия это выражалось в справедливости, соблюдении равновесия, баланса, ответственности «сильного» за «слабого». В романе «Червь» же данное качество ярче всего реализуется в образе мистера Аскью, в котором мы видим только зарождение понятия «честной игры»: стряпчий еще не такой принципиальный, как Чарльз, но уже обладает способностью выражать свое отношение к человеку в зависимости от его социального положения, что соответствует принципу «игры по правилам» общества XIX века. Во-первых, это видно по его стилю в письмах и протоколах допросов: «Держись тех же правил и впредь. Вот тебе шиллинг, которого лишило тебя твое добронравие» (Доркас Хельер) [5, с. 115], «Молчать! Придержи язык! Кому ты тыкаешь?» (Ребекка) [5, с. 386]. Во-вторых, сама его профессия (стряпчий, то же, что и адвокат в современном мире) предполагает справедливость, соблюдение закона. Правда, он тоже мог обойти закон, найти в нем лазейку для решения вопроса в пользу своего клиента, если возникала необходимость: «А во время парламентских выборов в небольших округах ему приходилось при помощи махинаций обеспечивать победу тому кандидату, который был угоден его патрону» [5, с. 298], но мы видим, что мистер Аскью в случае с исчезновением мистера Бартоломью добросовестно проводит расследование, не допуская оплошностей. Вообще, мистер Аскью является представителем нового поколения эпохи Просвещения, которое в будущем превратится в нацию британцев. Он является выходцем из бедной семьи, который смог добиться определенных

успехов в жизни: «Отец Аскью служил приходским священником в Крофте, маленькой деревушке возле Дарлингтона в Северном Йоркшире» [5, с. 297], жертвует ради выгоды своими политическими убеждениями: «Попался на его удочку и юный Аскью, который в ту пору по убеждениям был настоящим тори... В дальнейшем обстоятельства и карьерные соображения вынудили его объявить себя вигом» [5, с. 299]. Все это доказывает, что мистер Аскью умеет приспосабливаться к обстоятельствам, но придерживается правил, принятых в тогдашнем обществе.

Представителям низшего сословия в более открытой форме была присуща такая черта характера, как стремление к справедливости. По мнению Дж. Фаулза, англичане XVIII века, в частности сектанты, готовы были открыто бороться за справедливость, что отличало их от викторианцев и англичан XX века, которые, сохранив внутреннее чувство справедливости, уже не высказывали откровенной приверженности к этим идеалам. Скорее всего, именно этим и объясняется наличие большого количества сект, появившихся в Англии в XVII веке. В частности учение квакеров основывалось на признании всех людей равными перед Богом. Как утверждает Т.А. Павлова: «Основной идеей квакерства стало «признание существования «внутреннего света», «частицы Бога» внутри каждого человека независимо от возраста, пола, социального положения, расовой или национальной принадлежности, даже нравственного облика, отсюда — уважение к каждому» [3, с. 153]. Квакеры считали, что вскоре «внутреннее мистическое просветление» настигнет всех, поэтому для них не имели значения ни титул, ни деньги человека, все были братьями и сестрами.

Уже в романах «Женщина французского лейтенанта» и «Дэниел Мартин» Дж. Фаулз подчеркивал, что неумение выражать свои чувства является отличительной чертой английского национального характера: «Англичане высоко ценят способность принимать неудачи или неприятности без видимого недовольства; умение сохранять спокойствие, не показывая чувств» [1]. В XVIII веке аристократии эмоциональность была присуща лишь в исключительных случаях. В романе «Червь» воплощением сдержанности Дж. Фаулз делает Его Милость. У него пропал сын, поиски которого ничего не дали. Вот перед ним человек (Ребекка), который был последним, кто видел его сына, казалось бы, отцовские чувства должны как-нибудь выйти наружу, но «его тяжелое лицо не выражало никаких чувств» [5, с. 447]. То, что для нас, читателей XXI века, является неприемлемым в такой ситуации, для аристократа XVIII века было естественным:

«Джентльмен должен быть сдержанным и заботиться о своей репутации, без которой даже самые ценные его достоинства теряют блеск, как алмаз без шлифовки» [2, с. 131]. Даже такого маленького эпизода достаточно писателю для объяснения возникновения такого самоконтроля. По мнению Дж. Фаулза, эта сдержанность вызвана только «сознанием безграничности своего права» [5, с. 447], высокомерием. Этому человеку «нет дела до простых смертных», он «стоит выше всех законов» (на самом деле, джентльмены были освобождены от присяги в суде, так как считалось, что их титул сам по себе гарант правдивости) [5, с. 447]. Такое восприятие себя и мира, по мнению писателя, могло стать причиной этого самоконтроля и сдержанности.

Как уже говорилось ранее, помимо тех черт, которые подчеркиваются большинством пишущих об англичанах, Дж. Фаулз выделяет и «собственные» черты, одной из них является, по мнению писателя, склонность к самобичеванию и любви англичан к боли и лишениям: «Мы чувствуем себя счастливее всего, когда нас молотят кулаками» [4, с. 147]. Основой этой черты характера стал пуританизм, возникший среди представителей рабочего класса. Носителем этой черты в романе «Червь» становится отец Ребекки, Хокнелл. Этот персонаж отличается от своих братьев по секте тем, что если остальные сектанты в большинстве своем примкнули к квакерам из-за недовольства своим социальным положением, то Хокнелл оказался среди сектантов по идейным соображениям. Факт, что он выгоняет свою дочь из дома за то, что ее соблазнил сын хозяйки, доказывает его бескомпромиссную веру. Писатель подчеркивает его случайность среди этих людей: «На фоне своих спутников, людей на свой лад замысловато-ущербных, отец Ребекки, плотник Хокнелл, кажется человеком весьма незамысловатым и во многом наиболее типичным для своего времени» [5, с. 506]. Так он больше приближается к массе и помогает лучше понять психологию всей нации. Для него важной была не красота вещи, а простота, функциональность. «Ничего лишнего» — почти как по да Винчи звучал его девиз.

Таким образом, мы видим, что, по мнению Дж. Фаулза, уже в XVIII веке начал формироваться национальный английский характер. И хотя под воздействием обстоятельств в будущем он претерпит некоторые изменения, такие основные его аспекты, как стремление к справедливости, сдержанность, строгое соблюдение иерархии, уже сложились. В романе базовые черты национального характера представлены через отношение англичан к частной собственности и принадлежность к разным социальным слоям. Общей

для всех представителей нации чертой становится стремление к справедливости, которое заключается или в сохранении, или в равном распределении материальных благ. Для высших слоев населения, по мнению Дж. Фаулза, характерна сдержанность, которая происходит от осознания своего более высокого положения. Пуританизм, честность становятся главными характеристиками представителей низших слоев. Для эпохи, когда границы между сословиями были очень существенны, Дж. Фаулз создает определенные акценты в изображении национальных черт, вводя для них сословную дифференциацию, что соответствует принципу историзма, который является существенной чертой английской литературы даже в эпоху постмодернизма.

Список литературы:

1. Межкультурная коммуникация: учебное пособие. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/m_komm/02.php (дата обращения: 08.10.2012).
2. Оссовская М. Рыцарь и буржуа: Исследование по истории морали/ М. Оссовская; пер. с польск./ общ. ред. А.А. Гусейнова; вступ. ст. А.А. Гусейнова и К.А. Шварцман. — М.: Прогресс, 1987. — 528 с.
3. Павлова Т.А. Дух Просвещения и ранние квакеры/ Т.А. Павлова// Человек XVII столетия. — М., ИВИ РАН, 2005. — Ч. 1. — С. 149—159.
4. Фаулз Дж. Кротовые норы / Дж. Фаулз; пер. И. Бессмертной и И. Тогоевой. — М.: ООО «Издательство АСТ», 2004. — 702 с.
5. Фаулз Дж. Червь / Дж. Фаулз; пер. В. Ланчикова. — М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2007. — 605 с.
6. Хайек Ф. Пагубная самонадеянность. Ошибки социализма / Ф. Хайек. — М.: Изд-во «Новости» при участии изд-ва «Catallaxy», 1992. — 304 с.

ИНТИМНЫЙ ПИСАТЕЛЬСКИЙ ЭПИСТОЛЯРИЙ И ПРОБЛЕМА МОРАЛИ (НА МАТЕРИАЛЕ ПИСЕМ УКРАИНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА)

Илькив Анна Владимировна

*канд. филол. наук,
Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаныка,
г. Ивано-Франковск, Украина
E-mail: annilkiv@rambler.ru*

Актуальность темы. В украинском литературоведении до 90-х годов XX века писательское письмо в основном рассматривалось как историографический жанр, как некий комментарий к оригинальному творчеству художников. Однако на грани XX—XXI веков наблюдаем постепенное перемещение документальной литературы из периферии к центру, что можно объяснить процессами субъективизма, антропологизма и эстетизма в области литературы, и литературоведческой науки, соответственно. Одними из первых ученых, которые исследовали письмо как литературное и историографический жанр одновременно, в украинском литературоведении можем считать таких исследователей, как В. Кузьменко, Г. Мазоха и Ю. Шерех.

Невзирая на наличие исследований украинского писательского эпистолярия на синхронных срезах и в диахроническом развитии, теоретические аспекты этого жанра почти не пересматривались. Но если консервативное литературоведение выходило из объективизма и фактографизма письма, то современная наука приоритетным определяет субъективное начало эпистолы. Как отмечает В. Кузьменко, «частное письмо, в отличие от художественного произведения, несет в себе субъективный образ конкретного лица, но через своеобразное авторское преломление, сквозь «призму авторской ментальности и рефлексий» [5].

Письмо также выступает одним из источников изучения писательского психотипа, то есть может исследоваться как психотекст (в трудах В. Агеевой, Т. Гундоровой, Н. Зборовской, М. Коцюбинской, С. Павлычко). Как раз на этом этапе невозможно не столкнуться с такой важной проблемой, как проблема морали, определения этических принципов исследования писательского эпистолярия. В первую очередь, это касается интимных писем писателей, в которых

авторы выворачивают на изнанку свою душу. Кстати, к интимному эпистолярно относим не только любовные письма, но и переписку с ближайшими друзьями-единомышленниками, в которых автор сверяет адресату самые сокровенные мысли. Например, для Т. Шевченко ближайшим исповедником была княжна Репнина, для О. Кобылянской — Леся Украинка, для В. Стефанюка — его жена О. Гаморак.

Цель исследования — сформировать основные морально-этические принципы исследования интимного писательского эпистолярно, уточнить некоторые теоретические аспекты даного мемуарного жанра.

Методы исследования — биографический, компаративный, типологический, психоаналитический.

Чтение чужих писем без разрешения всегда считалось апофеозом подлости, невоспитанности, коварства. Сегодня тайна переписки охраняется законом на государственном уровне. Поэтому публикация и исследование писательских писем после смерти писателя поневоле оказывается в моральной плоскости с очень тонкими пределами разрешенного / неразрешенного, скрытого / явного. Ведь с одной стороны, мы не всегда знаем волю писателя на предание огласке его самых интимных мыслей и событий частной жизни, иногда литературовед сталкивается и с некоторыми манипуляциями его родственников вокруг личности выдающегося предка. Во время написания письма его автор в подавляющем большинстве случаев стремится, чтобы его услышал в первую очередь адресат, желает ли он, чтобы его услышал весь мир — вопрос риторический. С другой стороны — письма величайших писателей являются неотъемлемой частью их творческого наследия, без их прочтения невозможно в литературоведении составить целостное представление о личности, эпохе, окружении писателя, потому все, что он сотворил, воспринимается как приобретение всей общественности. Выходит, что мы поневоле забираем у писателей право на тайну, пренебрегаем изначальной намеренностью автора письма, блокируем его интимное пространство, «посягаем» на внутренний мир, на его право хоть в письмах и дневниках принадлежать только себе.

Конечно, эта моральная дилемма касается не всех видов эпистолы. Ведь письма литературные, философские, дидактичные, а также открытые и коллективные письма рассчитаны на публикацию и предусматривают широкий круг читателей. Уже в эпоху античности сложились две традиции переписки: письма Цицерона представляют замкнутый тип письма, ориентированный лишь на адресата, а письма Плиния и письма Сенеки к своему другу Луцилию априори

предусматривали читателя массового, потому что апеллировали к потомкам [4, с. 15]. Ориентацию на читателя имеют и такие мемуарные жанры, как автобиография и воспоминания. Зато письма интимны, как диалог с адресатом сквозь призму своего «я» и «я» мнимого собеседника и дневники, как автокоммуникация, диалог с самим собой принадлежат к самым интимным жанрам мемуаристики. Следовательно, одним из основных этических принципов можем считать учет воли писателя на публикацию его всего эпистолярного наследства или отдельных личных писем.

Интимное дружеское письмо выступает также своеобразной семиотической системой, которая отображает культурные процессы общества, характерные для определенного исторического периода. Такие критерии частной переписки, как произвольная композиция, множественное число тем, мозаичность, делают эпистолярный текст важным источником информации о традициях общения и языковых особенностях коммуникации творческих личностей. Именно в мемуарных жанрах можем увидеть наиболее аутентичный образ писателя (но все же образ, а не самого писателя) — без масок литературных героев, без фальши и вынужденных поз, без цензуры и редактирования, хотя об абсолютной искренности и достоверности сказанного все же речь не идет. Ведь и в мемуарных жанрах, обозначенных наибольшей степенью субъективизма, остается пространство для варьирования правды / полуправды, искренность / имитации искренности. Однако, если идет речь о переписке писательской, то авторы часто ломают все клише и стереотипы этого жанра, превращая письмо в полноценное художественное произведение. Поэтому перед литературоведами стоит еще одно важное задание — почувствовать, уловить в тексте письма те оттенки полуправды и имитации искренности, применяя компаративный метод исследования листа писателя и ответы его адресата, биографический, даже непопулярный сегодня социологический метод для выяснения субъективных и объективных условий написания письма. Писатели принадлежат к типу людей, в которых *emotio* превалирует над *ratio*. И если художественное произведение писатель пишет и переписывает на протяжении определенного часового промежутка (недели, месяца, а иногда на протяжении всей жизни), то он имеет время на осмысление и переосмысление своих мыслей. Зато письмо — это импульс эмоции, как правило, спонтанный, и с этим необходимо считаться литературоведу. На эту черту эпистолы указывает литературовед М. Коцюбинская: «Письмо — спонтанное проявление мысли и чувства, оно приобретает самостоятельную жизнь, становится

впоследствии самодостаточным документом эпохи, человеческой духовной деятельности» [4, с. 16]. Поэтому сверхзадание исследователя заключается еще и в том, чтобы в этой спонтанности, эмоциональности выделить типичные признаки творческого мышления, самобытности художника слова, приближаясь таким способом к аутентичному образу автора. Например, символистский подход и архетипный анализ писем О. Кобылянской дает основания утверждать, что ее художественное творчество было своего рода сублимацией материнской энергии, а также открывает широкое текстуальное пространство для детерминации «предельности» ее мировоззрения, причины одиночества и концептуализации души как идеальной субстанции.

Иное отношение к проблемам морали и нравственности в авторов художественных биографий или биографических романов, например, Андре Моруа широко использовал писательский эпистолярный в своих биографических романах о Гюго, Бальзаке, Байроне. Но он создавал художественный образ писателя, потому имел право на догадку, вымысел и фантазию. Литературовед этого права лишен, хоть иногда имеет право на научное предположение.

Письмо как никакой иной мемуарный жанр является барометром авторского настроения, часто изменчивого, противоречивого. Поэтому исследователю стоит смотреть на некие противоречивые мнения и оценки современников с позиции психологического типа писателя. Например, в своих письмах Т. Шевченко часто просит адресатов разговаривать с ним только на украинском языке, но в то же время сочинял произведения, письма, даже ведет дневник на русском языке. Украинский ученый диаспоры Г. Грабович объясняет такую противоречивость Т. Шевченко его мифотворчеством, а Б. Рубчак — его уникальной способностью к перевоплощению, стремлением играть различные роли и надевать маски [см. 5]. Литературовед Л. Генералюк генезу амбивалентности украинского гения объясняет аффектно-экзальтованным типом его темперамента [см. 1].

Спонтанный характер письма и одномоментная эмоция, искренность, делают писателя беззащитным перед противоречивыми интерпретациями его творческой личности будущими исследователями, особенно отдаленными во времени, которые, следовательно, не всегда могут адекватно оценить, а еще адекватнее почувствовать и понять общественно-политический и культурный контекст эпохи. Например, основан С. Павлычко [6] эротизм женственности О. Кобылянской в современном литературоведении несколько преувеличен через прикрепление к образу писательницы на основе

поверхностного анализа писем ярлыка «самки», который в действительности берет начало из листа ее любимого адресата Осыпа Маковея, в частности, из его размышлений об обобщенном образе тогдашней женщины с претензией на брак. На основании отдельных бытовых деталей в письмах М. Коцюбинского к жене этот же литературовед в статье «Страсть и еда: личная драма Михаила Коцюбинского» [7] сделала выводы о нарциссизме и эгоизме писателя, однако, скажем, импрессионистических пейзажных эскизов в этих письмах значительно больше, кроме того, каждый писатель тяготеет к самоанализу, саморефлексии, выделяется исключительной наблюдательностью. Также на отдельных описаниях застолья в письмах Шевченко периоду ссылки построил свою антиукраинскую концепцию и скандальный публицист О. Бузина в книге «Вурдалак Тарас Шевченко».

Выводы. Итак, исследуя писательский эпистолярный исследователю стоит помнить о спонтанности, эмоциональном всплеске письма, потому научные выводы должны основываться не на одиночных фактах, а на типичных, доминантных признаках эпистолярной прозы, а одним из основных морально-этических принципов можем считать соответствие воли писателя на огласку его интимного «я».

Список литературы:

1. Генералюк Л. Нотатки до психологічних студій над Шевченком і його творчістю. — Слово і час. — 2012. — № 5. — С. 3—19.
2. Гундорова Т. *Femina melancholica*. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. — Київ: Критика, 2002. — 272 с.
3. Зборовська Н. Код української літератури: проект психоісторії новітньої української літератури: монографія. — К.: Академвидав, 2006. — 504 с.
4. Коцюбинська М. «Зафіксоване й нетлінне». Роздуми про епістолярну творчість. — К., 2001. — 299 с.
5. Кузьменко В.І. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20—50-х років ХХ ст. — К., 1998. — С. 29; 306.
6. Нахлік Є. Доля-Los-Судьба. — Львів, 2003. — С. 206—220.
7. Павличко С.Д. Дискурс модернізму в українській літературі. — К.: Либідь, 1997. — 360 с.
8. Павличко С.Д. Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Коцюбинського // Сучасність. — 1994. — № 2. — С. 142—155.

**ЛЮБОВЬ КАК МЕРА СВОБОДЫ ЧЕЛОВЕКА
В РОМАНАХ «ЗВЕРОЛОВЫ» ИВАНА БАГРЯНОГО
И «ПУСТЬ ЦВЕТЕТ АСПИДИСТРА»
ДЖОРДЖА ОРУЭЛЛА**

Кобута Светлана Степановна

*аспирант кафедры мировой литературы
Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаныка
(г. Ивано-Франковськ, Украина)
E-mail: antinomy@i.ua*

В творчестве Ивана Багряного (настоящее имя Иван Лозовягин) и Джорджа Оруэлла (настоящее имя Ерик Артур Блэр) тема любви занимает заметное место наряду с главной проблемой — свободы человека и права на самореализацию. Оба автора известны в литературоведении в первую очередь как носители четкой гражданской позиции, которая нацелена на борьбу за права каждого человека. Именно это они и пытались передать в своих художественных и публицистических произведениях, которые стали богатным материалом для исследований в современной науке. Так, к литературному наследию Ивана Багряного обращались Н. Лысенко-Ковальова, Г. Костюк, М. Балаклицкий, И. Васылышин, Н. Шаповаленко, Б. Роменчук, Ю. Шелех и другие. Интерпретацией и изучением творчества Джорджа Оруэлла занимались Ю. Жаданов, В. Чаликова, В. Недошвин, К. Шахова, Д. Тейлор, Б. Крик, И. Джейкоб, С. Конноли и другие.

Говоря о любви, заметим, что в большинстве языков ее основное семантическое значение совпадает. В украинском это чувство глубокой сердечной привязанности к кому-нибудь [1], в английском — чувство заботы и привязанности [9, с. 963], в русском — чувство глубокой привязанности к кому-либо, основанное на общности интересов, идеалов [6]. Полагаясь на мнение Эриха Фромма, считаем, что любить — значит давать и дарить, а не брать и принимать. Именно желание отдавать воспринимается как высшее проявление силы: «В каждом акте дарения я реализую свою силу...свою власть над собой. Я чувствую себя уверенным, способным на великие поступки, полным энергии и потому счастливым» [7]. Таким образом, любовь есть реализация свободы человека, которую определяют не только как отсутствие ограничений в общественно-политической жизни, но прежде всего как возможность действовать по собственному усмотрению [1].

Согласно общепризнанной классификации существует 4 основных вида свободы: внешняя — возможность менять обстоятельства жизни практически и реально; внутренняя — умение сохранять достоинство и смелость мысли при любых обстоятельствах; свобода действия, когда физически человек имеет возможность действовать по собственному усмотрению; и свобода воли — признание того, что человек есть исходный пункт внутреннего отношения ко всему [5, с. 221—222]. Понятие свободы в сравниваемых романах может интерпретироваться по-разному, но его суть остается неизменной: свобода — это право принимать самостоятельные решения и быть единственным хозяином своих души и тела. Чувство любви, которое предусматривает возможность максимального самовыражения, непосредственно связано с реализацией внутренней свободы человека.

Наше исследование — одна из первых попыток сравнить литературное наследие Ивана Багряного и Джорджа Оруэлла в целом, а также изучить тесную взаимосвязь свободы и любви в их творчестве. Именно этим и определяется актуальность работы. Цель данной статьи — сопоставление авторского понимания любви и ее связи с понятием внутренней свободы в романах «Пусть цветет аспидистра» Джорджа Оруэлла и «Звероловы» Ивана Багряного. Основная задача — определение типологических сходств и различий в их интерпретации любви как меры внутренней свободы индивидуума.

Действие романа Джорджа Оруэлла «Пусть цветет аспидистра» происходит в Лондоне XX в., в довоенное время. Главный герой Гордон Комсток — бунтарь по своей сущности. Непризнанный поэт и интеллектуал, он протестует против норм потребительского общества, которое оценивает человека по размеру его кошелька. Гордон считает, что современного человека ограничивает новый «бог» — деньги: *«Все человеческие отношения должны быть оплачены деньгами. Если у тебя нет денег, мужчины не будут считаться с тобой, женщины не будут любить тебя... Потому что без денег, ты не стоишь любви»* [10]. Он пытается доказать собственную независимость от финансовой системы, опускаясь на общественное дно, отрицая материальные блага, но в то же время страдая от их отсутствия. Согласно определению британского журналиста Катвали С., он «покаялся сделать все возможное, чтобы не достичь успеха» [8]. Демонстративный отказ идти «правильным» путем создает в сознании главного героя иллюзию свободы от внешнего меркантильного мира, хотя на самом деле становится непреодолимым психологическим барьером, который мешает

ему реализоваться в жизни и стать счастливым: *«Социальный провал, художественный провал, сексуальный провал — это все одно и то же. И на дне этого лежит нехватка денег»* [10].

Показная отчужденность Гордона начинает мешать ему, когда он влюбляется в Розмари, которая, как и каждая женщина, хочет взаимности, стабильности и тихого счастья. Герой не желает менять свой образ жизни, идти на уступки любимой, а его истинные чувства отравлены собственным искаженным мировоззрением: *«Единственное, чего хочет женщина, — это денег, денег на собственный дом и на двоих детей, и на мебель с Брейфа, и на аспидистру... Конечно, она не ставит вопрос так. Она говорит ТАКОЙ ПРИЯТНЫЙ мужчина, имея в виду, что у него много денег. А если у тебя нет денег, ты не ПРИЯТНЫЙ. В некотором роде ты обесчещен. Ты грешен. Грешен по отношению к аспидистре»* [10]. Власть денег и общественные условия превращают несчастные встречи влюбленных в бесконечные споры. И если Гордон не желает пойти на компромисс с собственными принципами из чистого упрямства, то Розмари страдает от ограничений другого рода: она находится во власти консервативной общественной морали. Девушка боится дать полную волю своим чувствам и остаться матерью-одиночкой, но все же находит в себе силы рискнуть. Впоследствии именно ее беременность заставляет Гордона переоценить свою жизнь, отказаться от трагикомической маски вечного бунтаря и сделать выбор в пользу пусть среднечеловеческого, но счастья: *«Аспидистра — это дерево жизни, — подумал он внезапно»* [10].

Таким образом, в романе Джорджа Оруэлла любовь является неотъемлемой частью внутренней свободы человека, что определяет его настоящую сущность и помогает освобождению от социальных влияний и иллюзий. Она становится причиной духовной эволюции героев и помогает им бороться с внешними и внутренними условностями. Именно любовь становится катализатором изменений в мировоззрении главного героя, заставляя его признать неразрывную связь настоящей любви и внутренней ответственности за судьбу любимого человека. Он приходит к пониманию, что отрицание системы не освобождает от ее влияния, а значит, настоящую свободу стоит искать именно в чувствах. Таким образом, любовь играет главную роль во внутреннем освобождении героев Джорджа Оруэлла, что позволяет понимать ее как средство реализации свободы человека.

В отличие от Джорджа Оруэлла Иван Багряный предлагает «безгрешную» модель отношений между мужчиной и женщиной. В его понимании главной составляющей любви является сердечная

привязанность и ответственность за судьбу любимых. Он не отрицает плотской любви, но и не использует ее как лакмусовую бумажку, способную определить зависимость индивидуума от норм общества. Писатель неоднократно говорит о том, что любовь прежде всего духовно-эмоциональная связь, в отсутствии которой физические отношения являются только признаком распущенности.

Главный протагонист «Звероловов» Григорий Многогрешный — осужденный каторжник-беглец, который случайно попадает к семье дальневосточных переселенцев из Украины. Григорий — один из «железных» героев Багряного, то есть талантливый идейный человек с высокими моральными стандартами, который даже в экстремальных ситуациях, переживая физическое и моральное давление, остается верным своим идеалам. Прошлое героя довольно загадочно, но одно известно наверняка: он прошел все круги советского ада и сумел из него вырваться. Он влюбляется в Наталку Сиркивну — гордую и свободолюбивую девушку, не испорченную цивилизацией, но не спешит признаваться в своих чувствах. Олицетворяя все лучшее, что видит писатель в человеке, Григорий все-таки не полностью свободен: его преследуют призраки прошлого, а с тех пор, как он встретил Наталку — еще и страх за ее будущее. Будучи социальным аутсайдером, он не желает рисковать безопасностью любимой. Его поведение также определяется народной моралью, ее неписаными законами и традициями. Экспозиция романа подчеркивает естественность и силу чувств главных героев, основным препятствием на пути к счастью которых является внутренний моральный барьер Григория, а не внешние рамки или запреты.

Иван Багряный все-таки оставляет героям шанс на счастье: любовь действует как катализатор духовного освобождения Наталки. Она решается рискнуть жизнью ради чувств и сознательно отправляется с беглецом Григорием в неизвестное будущее: *«А если погибнет он, так буду хотя бы знать, где он лежит, и тогда вернусь к вам. Но пусть мы будем счастливы»* [2, с. 282]. Именно любовь позволяет девушке полностью раскрыться и стать свободной цельной личностью. Взаимные чувства пары так и остаются невысказанными, ибо, по замыслу автора, подобным отношениям слова не нужны. Иван Багряный неоднократно говорил, что озвученные признания испортили бы созданную им психологическую атмосферу и придали бы банальность ситуации [1, с. 494]. Связь Григория и Наталки подчеркнута душевная и эмоциональная, без намека на откровенную

физическую страсть. Подобная любовь способна вдохновлять не только влюбленных, но и окружающих их людей.

В понимании Джорджа Оруэлла и Ивана Багряного, любовь является чувством, которое заставляет переоценить собственную жизнь, освобождает эмоции и стремление к внутренней свободе. Главное типологическое сходство проявляется в понимании любви как борьбы с системой: герои Джорджа Оруэлла пытаются победить общественно-моральную и финансовую зависимость, а герои Ивана Багряного ищут политического освобождения. Общей чертой в изображении силы любви у обоих авторов является ее способность преодолеть внутренние ограничения главных героев, которые не позволяют им стать счастливыми. Для Гордона Комстока самой важной была гармония внутренней и внешней свободы, нарушаемая, как он раньше считал, материальной зависимостью. Любовь доказала ему, что можно быть свободным и в несовершенном мире, если есть для кого жить и за что бороться. Григорий Многогрешный был готов пожертвовать возможным счастьем, лишь бы не навредить возлюбленной, но именно любовь принесла паре настоящую свободу и надежду на будущее. Общим итогом обоих романов считаем определение любви как желанной, но труднодоступной цели, за которую стоит бороться. Типологическим различием является авторское изображение плотской любви. У Джорджа Оруэлла, как представителя западной культуры, физическая связь считается неотъемлемой частью гармоничных отношений пары. У воспитанного в социалистическом духе идеалиста Ивана Багряного доминирует духовно-эмоциональный аспект любви.

В романах Джорджа Оруэлла и Ивана Багряного любовь выступает свободной силой, которую невозможно контролировать. Она символизирует внутреннюю верность героев себе, человеческую несокрушимость, мощный моральный ориентир и проявление внутренней свободы, что вдохновляет людей на борьбу и становится катализатором духовной эволюции.

Список литературы:

1. Академічний тлумачний словник української мови (1970—1980) / [Електронний ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://sum.in.ua>.
2. Багряний І. Народження книги / Вибрані твори / Упоряд., автор передм. та приміток М. Балаклицький. К.: Смолоскип, 2006. — 687 с. — (Сер. «Розстріляне Відродження»).

3. Багрянний І. Тигролови: роман / Іван Багрянний; післямова Ніни Бернадської. 2-ге вид., стер. К.: Знання, 2012. — 308 с.: іл. — (Класна література).
4. Будний В. Порівняльне літературознавство. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — 430 с.
5. Петрушенко В.Л. Філософія. Львів: «Магнолія», 2008. — 506 с.
6. Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. Д.Н. Ушакова. [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.gumfak.ru/downs/down00103.php>.
7. Фромм Э. Искусство любви [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://psylib.org.ua/books/fromm03/txt01.htm>.
8. Katwala Sunder. How not to succeed / The Observer, Sunday 6 July 2003 / [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.guardian.co.uk/books/2003/jul/06/georgeorwell.classics>.
9. Longman Dictionary of Contemporary English. London: Pearson Longman, 2006 — 1952 p.
10. Orwell G. Keep the Aspistris Flying / [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://georgeorwellnovels.com/books/keep-the-aspistris-flying/>.

4.3. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ТЕКСТОЛОГИЯ

ФИЛОСОФСКАЯ ЛИРИКА ФРАНЦУЗСКОГО СИМВОЛИЗМА

Петрык Янина Юрьевна

*канд. филос. наук, доцент КубГУ,
г. Краснодар*

E-mail: p_yanina@mail.ru

Сегодня в поле исследования «феномена» французского символизма остается еще много «белых пятен». Огорчает почти полное отсутствие, действительно глубоких, теоретически обоснованных, построенных на единой философской «платформе», исследований в этой области. Счастливым исключением является работа Косикова Г.К. повествующая о культуре XIX века и специфических чертах французского постромантизма [2, с. 20]. Философский (теоретический) анализ в истории искусств особенно ценен тем, что предполагает изучение последовательно разворачивающихся, сменяющих друг друга во временной перспективе, стадий развития художественного творчества. Именно подобный подход указывает на преемственность в развитии идей, выявляя «генетический код» исследуемого феномена, помогая обнаружить тенденции в развитии.

Французские символисты абсолютизировали искусство, выводя его за пределы рационального, за рамки детерминированной реальности. Истина, полагали они, должна быть усвоена непосредственно и интуитивно, как в актах мистического созерцания, в ходе художественного преображения привычного, обыденного мира. Значимым в культуре XIX века является то, что художественная практика французского символизма входила в общий поток антипозитивистского движения в искусстве. Французские символисты намеренно преодолели односторонность натурализма, приковывавшего внимание к материальной поверхности бытия, которая скована причинно-следственными связями, исходя из понятия художественной эластичности материи. Отсюда происходило сращение символизма с импрессионизмом, где утверждалось эмоциональное, интуитивное и бессознательное и где присутствовало «короткое замыкание» (Эко У.) между чужеродными вещами и не сопряженными друг с другом явлениями. Французский

символизм, без сомнения, утверждал феномен эвокации — возможность заражать реципиента определенным переживанием, на котором и зиждился эпатаж французских поэтов. Необходимость представить истину, как нечто художественно-незавершенное, стихийное, не выразимое в жесткой схеме, плюрално неопределенное и вместе с тем психологически насыщенное и несущее чистую красоту становилось главной задачей французских символистов. «Сухое» теоретизирование, как полагал Бодлер Ш. — основатель французского символизма, приводит к упадку и деградации искусства, оно «убийственно и самоубийственно» для него, ввиду принципиальной динамичности «живого» творческого процесса, не терпящего жесткой рационалистической системности [1, с. 153].

Вместе с тем, с полной уверенностью можно свидетельствовать о том, что и русский и французский символизм при всем своем своеобразии и самобытности, в основе своей имели общий теоретический фундамент, единую «парадигму», как основание и манифест собственной деятельности и которое можно обозначить термином очень популярным в постмодернистской культуре — «поэтическое мышление». Будучи «образно-концептуальной» моделью постижения действительности, «поэтическое мышление» символизма можно представить как своего рода протест против абсолютизации роли разума в жизни человека, затрагивающий не только познавательную сферу, но и сферу бытия и ценностей. Подобный иррационалистический подход, не отрицая, собственно, практическую значимость теоретического знания, открывал новые пласты человеческого сознания.

В «поэтическом мышлении» французского символизма в органическом единстве прибывает смысловой (идейный) и выразительный компоненты, именно поэтому уместно само исследование вести по двум направлениям, выявлять две субстанциональные линии французского символизма. Первая — содержательная, воплотившаяся в поиске соответствующего способа постижения «невывразимого», истинно-сущего, так как идеальный мир изначально представлялся французским символистам, как не дешифрируемый посредством рассудка, но только благодаря «ясновидческому прозрению» (Бодлер Ш.), программе «расстройства всех чувств» (Верлен П.). Вторая — формальная, воплотившаяся в поиске нового суггестивного языка способного адекватно выразить опыт «прозрения», опыт фиксации первоначальных эмоций, чувств и переживаний.

Суггестивный язык французского символизма — это особое внимание к «алхимии слова», где становится возможной «поэзия

доступная для всех пяти органов чувств» (Рэмбо А.). Язык поэзии французского символизма особый синтезийный язык, сочетающий в себе звук, цвет и запах, обладающий «высокой плотностью» смыслового содержания. Суггестивный язык необычайно важен потому, что он играет роль «поэтического облачения» (Жан Мореас), облекает идею в чувственно постижимую форму, через которую обретается «потаенный смысл разноликого бытия» (Малларме С.), но для которой эта форма не самоцель. В поэтическом мышлении французских символистов поэтический язык насыщен символами, которые играют синтезирующую роль, питая «одновременно чувства, душу и ум», символ «превосходит аллегория и сравнение, которые разделяют и обособляют то, что он соединяет и сплавляет в одно общее целое» (Торель Ж.) [3, с. 287].

Французские символисты не просто экспериментировали с языком, но как писал Веселовский А.Н. — видный теоретик психологии искусства, их «поэтические формулы» представляли собой «нервные узлы» в которых присутствовала лаконичная обобщенность «душевного излома». В поэтическом творчестве они использовали не просто лингвистические знаки, но символы, которые не содержат заранее заданных, общеобязательных и внутренне иерархичных значений, воплощая собой «чистую» потенциальность, возможность бесконечного множества значений. Именно в этой связи обращает внимание на себя проблема перевода поэтического творчества символистов. Данная проблема «вырастает» в проблему отсутствия аутентичного перевода текста, ввиду принципиальной непереводаемости «ясновидческих прозрений». Поэт управляет «инстинктивными ритмами», гармонией, которая глубоко укоренена в глубинах родового языка и потому любой, даже самый лучший перевод не в состоянии передать тончайших смысловых нюансов и переживаний.

Не менее интересной с позиции смыслового идейного компонента в философской лирике французского символизма оказывается программа «расстройства всех чувств» (Бодлер Ш., Рэмбо А.), как концепция особого состояния человека достигаемого вследствие рассчитанного, осознанного и хорошо обдуманного действия. Первоначально поэту необходимо «чисто механически» привести себя в состояние крайнего возбуждения и «опьянения» хаосом эмоций. Расстройство всех чувств отменяет естественные законы, устанавливая зыбкие, подвижные, «сверхлогические связи» между предметами, создавая фантазмагорию в которой не стоит удивляться никаким превращениям, и в которой поэту открывается истинно-сущее,

«подлинная» реальность, когда вещи не опосредованы никакой рациональностью. Данное состояние — состояние экстаза, некий ментальный эксперимент, особый накал всех духовных способностей, который перманентно выносить невозможно. Поэтому за данным этапом следует более спокойный этап фантазийной обработки всех эмоций, где переживание не «затвердевает», но приобретает художественную целостность и огранку. Воображение, углубляя ассоциативность, выходит за пределы вещественного и предметного, рождая особый мир поэтической субъективности. Если научную истину можно «узнать» с помощью рациональных приемов, то поэзия позволяет «узреть» истинно-сущее непосредственно, интуитивно, подобно тому, как это происходит в актах мистического созерцания.

Поэтическое мышление французских символистов противостоит всякой рациональности, и позволяет «представить не представляемое, увидеть не видимое, ощутить не осязаемое» (Новалис). Важнейшим содержательным аспектом лирики французского символизма становится «неисчерпаемость» самого стихотворения. Французский символизм утверждает позицию, в которой проникновение в идеальный мир не может быть выражено в какой-то жесткой системе, художественной целостности привычного типа. Лирика французского символизма — это особый гносеологический манифест, где, осуществляя изменения в фундаментальных основаниях лексики, происходит «интенсивное генерирование новой выразительности» [2, с. 149]., попытка отыскать адекватную форму для постижения истинно-сущего.

Список литературы:

1. Верлен П. Грустные пейзажи: стихотворения. СПб.: Амфора 2012. — 240 с.
2. Косиков Г.К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. — М.: изд-во МГУ, 1993 — 162 с.
3. Рог. Из французской лирики в переводах Ю. Корнеева. — СПб.: Издательский дом «Кристалл», 2000. — 304 с.

ДЛЯ ЗАМЕТОК

«ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ: ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ»

Материалы международной заочной научно-практической
конференции

15 апреля 2013 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 23.04.13. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 14,25. 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