



МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ ЗАОЧНОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ,
ФИЛОЛОГИИ
И КУЛЬТУРОЛОГИИ**

Новосибирск, 2013 г.

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

В74

В74 «Актуальные проблемы искусствovedения, филологии и культурологии»: материалы международной заочной научно-практической конференции. (18 февраля 2013 г.) — Новосибирск: Изд. «СибАК», 2013. — 148 с.

ISBN 978-5-4379-0224-0

Сборник трудов международной заочной научно-практической конференции «Актуальные проблемы искусствovedения, филологии и культурологии» отражает результаты научных исследований, проведенных представителями различных школ и направлений современной филологии, искусствovedения и культурологии.

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

Рецензенты:

- канд. филол. наук, Бердникова Анна Геннадьевна (г. Новосибирск);
- д-р искусствovedения, канд. филол. наук, Мышьякова Наталья Михайловна, профессор, заведующая кафедрой «Социально-культурный сервис и туризм» Института туризма и международных экономических отношений Санкт-Петербургского государственного университета сервиса и экономики;
- канд. филол. наук, Павловец Татьяна Владимировна, доцент кафедры теории практики текста и методики преподавания Московского городского педагогического университета;
- д-р филол. наук, Труфанова Ирина Владимировна, профессор кафедры филологического образования Московского института открытого образования (г. Москва).

ISBN 978-5-4379-0224-0

ББК 71+80+85

Оглавление

Секция 1. Культурология	6
1.1. Теория и история культуры	6
СЕМИОТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ И ЕГО КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ Мехоношин Василий Юрьевич	6
Секция 2. Языкознание	13
2.1. Славянские языки	13
ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ ПАЛИТРЫ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЫ МИРА ПИСАТЕЛЯ: ПСИХОСЕМАНТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К АНАЛИЗУ ИДИОСТИЛЯ Р. АНДРИЯШИКА Федорив Мария Любомировна	13
2.2. Германские языки	20
К ПРОБЛЕМЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ЛИНГВОКУЛЬТУРНОГО КОНЦЕПТА "INFANT BAPTISM" Дунаевская Ольга Валерьевна	20
ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ПРИ ПЕРЕДАЧЕ ПОЛИТИЧЕСКИ НЕКОРРЕКТНОЙ ЛЕКСИКИ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМАХ С РУССКОГО ЯЗЫКА НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК Крюкова Наталия Николаевна	25
ПРОБЛЕМАТИКА И ПЕРСПЕКТИВЫ ИЗУЧЕНИЯ ИДЕНТИЧНОСТИ В ПСИХОЛИНГВИСТИКЕ Матузкова Елена Прокопьевна	30
2.3. Теория языка	36
ИННОВАЦИОННЫЕ АСПЕКТЫ ЭЛЕКТРОННОГО ОБУЧЕНИЯ ЯЗЫКУ Гарцов Александр Дмитриевич Асанова Светлана Александровна	36
КОМПОНЕНТНЫЙ АНАЛИЗ КАК МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ ЗНАЧЕНИЯ СЛОВА Архипова Светлана Валерьевна	41

2.4. Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание	46
ЭТНОФИТОНИМИЧЕСКИЕ НОМИНАЦИИ В АНГЛИЙСКОМ И РУССКОМ ЯЗЫКАХ Василюк Ирина Николаевна	46
УЧАСТИЕ СЕМЕЙСТВА СЛОГОВ ОЛ/АЛ В СЛОВООБРАЗОВАНИИ Львов Евгений Владимирович	56
Секция 3. Искусствоведение	71
3.1. Музыкальное искусство	71
К ПРОБЛЕМЕ ТРАКТОВКИ ЖАНРА ПОЭМЫ В ХОРОВОМ ТВОРЧЕСТВЕ УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ («РАНО-ВРАНЦІ НОВОБРАНЦІ» К. СТЕЦЕНКА) Иванова Юлия Юрьевна	71
«ФАКТОР ПУБЛИКАЦИИ» В ИСТОРИИ МУЗЫКИ К СПЕКТАКЛЯМ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX В. Наумов Александр Владимирович	78
ЛЮБИТЕЛЬСКОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ В ЦАРСКОЙ РОССИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА Сикорская Анастасия Васильевна	87
3.2. Хореографическое искусство	95
ТАНЕЦ И ПЛЯСКА Казначеева Татьяна Александровна	95
3.3. Теория и история искусства	103
ИСТОРИЧЕСКАЯ ДИНАМИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА (НА ПРИМЕРЕ КАРТИНЫ РЕМБРАНДТА ХА́РМЕНСА ВАН РЕЙНА «НОЧНОЙ ДОЗОР») Бойченко Мария Анатольевна	103
ТРАДИЦИОННОЕ ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО: ЕГО МЕСТО В ИСТОРИИ ИСКУССТВ И ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ Спирина Марина Юрьевна	114

Секция 4. Литературоведение	119
4.1. Русская литература	119
ОБРАЗ МИРА В РАССКАЗАХ М. ГОРЬКОГО 1890-Х ГОДОВ: К ВОПРОСУ О СВОЕОБРАЗИИ СТИЛЯ ХУДОЖНИКА Богачкина Светлана Валерьевна	119
ПОЭТИКА КАРТИНЫ МИРА В СТИХОТВОРЕНИИ В. МАЙНАШЕВА «КРАШЕННЫЕ КОВЫЛИ» Литвинова Валентина Ивановна	126
ЛЮДМИЛА НИКОРА: «КОРОТКИЙ ШАГ ОТ ВЕРЫ ДО ОТЧАЯНЬЯ...» Малофеев Павел Николаевич	130
4.2. Литература народов Российской Федерации	135
ВЛИЯНИЕ ФОЛЬКЛОРА НА СОДЕРЖАНИЕ И ЭСТЕТИКУ РОМАНА В СТИХАХ «БЕЗЫМЯННЫЕ» РЕНАТА ХАРИСА Камалиева Роза Кадыровна	135
4.3. Литература народов стран зарубежья	141
ИСТОРИЧЕСКАЯ ПЕРСПЕКТИВА В АКАДЕМИЧЕСКОМ ПРОЧТЕНИИ «ВОЗЛЮБЛЕННОЙ» ТОНИ МОРРИСОН Игнатъева Дарья Сергеевна Делазари Иван Андреевич	141

СЕКЦИЯ 1.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

1.1. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

СЕМИОТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ И ЕГО КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ

Мехоношин Василий Юрьевич

аспирант ПГИИК, МАОУ «Лицей № 8», учитель истории, г. Пермь

E-mail: redcarrot@yandex.ru

Статья посвящена актуальной проблеме исследования характеристик семиотического подхода. Выделение характеристик семиотического подхода (например, степень фиксированности персонажей и наличие бинарных отношений между ними, понятных мотиваций и ожидаемого результата, а также реалистичность истории) позволяют определить не только семантическое измерение кинофильма, но и прагматическое измерение, а именно: стратегию автора. Главная ценность статьи заключается в практическом применении предложенной методологии на конкретном кинематографическом примере.

Одной из главных составляющих культурологического подхода к анализу кинотекста считаем семиотический анализ.

Семиотика изучает знаки и знаковые системы, через которые в человеческом обществе и культуре и происходит передача и хранение информации. В рамках семиотического метода на первый план выходит анализ языка культуры, т. к. именно через язык культуры происходит межкультурная коммуникация, т. е. обмен смыслами. Поэтому главной проблемой при семиотическом анализе является проблема реинтерпретации смысла, выражаемого в одном языке культуры средствами другого.

Ключевую же роль при анализе текста играет интерпретация, т. е. его расшифровка. Х.Г. Гадамер говорит о том, что «всякое

понимание есть интерпретация» [4, с. 12]. П. Рикер определяет интерпретацию как работу мышления, состоящую в расшифровке смысла, стоящего за очевидным смыслом, в раскрытии уровней значения, заключенных в буквальном значении [10]. Интерпретация может рассматриваться двояко: как метод с фиксированными правилами перевода формальных символов и понятий на язык содержательного знания и как метод в единстве явных и неявных, невербализованных значений, буквальных и вторичных, скрытых смыслов.

Итак, для культурологии семиотика определенно обладает эвристическим потенциалом. Семиотический анализ кинотекста будем строить из понимания кинофильма как текста. Теперь определим, из каких же частей будет состоять наш семиотический анализ кинофильма.

Семиотический анализ кинофильма ряд исследователей предлагают проводить по-разному. Ю. Лотман выделяет два культурных знака, которые обязательно должны подвергнуться семиотическому анализу: слово и знак. Также он упоминает, что сам семиотический анализ можно с легкостью назвать крайне предвзятым, т. к. «в киномире, разбитом на кадры, появляется возможность вычленения любой детали» [7, с. 8]. Кинофильм, по Лотману, являет собой цепь сложных сообщений, передаваемых зрителю фильмом. Здесь Лотман ссылается на схему акта речевого общения, разработанную Р. Якобсоном [13]. Адресант передает сообщение адресату, в сообщении содержится код, структурирующий сообщение, которое адресат раскодирует.

Т. Постникова, анализируя концепцию анализа кинофильма Лотманом, скептически говорит о ее принципиальной дискретности: «Схема речевого акта, приспособленная под нужды киносемиотики, работает только в одном направлении: адресанту есть что сказать, и он говорит. Однонаправленность, а точнее, линейность речи адресанта не учитывает акта восприятия этой речи» [9, с. 518].

У. Эко в статье «К семиотическому анализу телевизионного сообщения» приводит пример плана анализа телевизионного сообщения [15, с. 103—121]. Любое ТВ-сообщение Эко предлагает анализировать, рассматривая три основных кода, которые, в свою очередь, состоят из субкодов:

1. Портретный код (иконологический, эстетический, субкоды, а также субкод монтажа)
2. Лингвистический код (жаргоны, стилистические синтагмы)
3. Звуковой код (эмоциональные субкоды, синтагмы с приобретенной стилистической ценностью, синтагмы с конвенциональной ценностью).

Подобная классификация, предложенная У. Эко, не может считаться исчерпывающей, т. к. предлагает анализировать только ТВ-сообщение с точки зрения анализа конкретных выделенных кодов, не учитывая их взаимодействие в определенных комбинациях.

Другой анализ предлагает известный российский исследователь в области семиотики Е. Бразговская в работе «Языки и коды. Введение в семиотику культуры» [3]. В своем практикуме Бразговская приводит определенный план семиотического анализа, в частности, план семиотического анализа текста Агаты Кристи «Мышеловка» и план семиотического анализа рекламного текста. Основываясь на мнении Ю. Лотмана, что подлинный семиотический анализ должен включать анализ знака и слова, считаем возможным строить семиотический анализ кинотекста по следующему плану.

1. Изучить семантическое измерение. Персонажи как знаки, их значение и смысл. Знаковые персонажи, степень их детализации. Степень зафиксированности персонажей (детали, поведение). Знаковость деталей, повторяемость деталей. Ответить на вопрос, является ли повторение иконическим воспроизведением «первого» знака?

2. Изучить синтаксическое измерение. Описать бинарные отношения между персонажами. Ответить на вопрос, меняются ли члены бинарных отношений по ходу повествования?

3. Изучить прагматическое измерение и определить семиотическую стратегию автора: создание избыточности, энтропии, намеренное умолчание. Определить семиотическую стратегию интерпретатора: выявление истинного значения знаков.

Для семиотического анализа мы выбрали фильм «Маленькая мисс счастье» (реж. — Д. Дэйтон, В. Фарис, 2006). Ведущие американские кинокритики (Р. Эберт, М. Мидвид, Д. Сигел, С. Пэпэмисел и др.) высоко восприняли фильм, дав ему чрезвычайно высокую оценку. Очевидно, что этот фильм является успешным продуктом американской культуры и выразил какие-то ее существенные грани.

С точки зрения семантического измерения, знаковыми персонажами в фильме можно назвать всех ведущих героев, каждого члена семьи Хувер. Поэтому естественно, что каждый из героев в высокой степени детализирован. У них есть собственная линия поведения, собственные интересы или их отсутствие.

В семантическом измерении цвета главных персонажей фильма можно разделить на три группы:

1. герои в ярких цветах одежды.
2. герои в белом.
3. герои, не отличающиеся внешним видом (типичные).

В первой категории можно с уверенностью отнести брата и сестру Хувер. Брат Двейн Хувер выглядит довольно необычно. На его футболке изображена только огромная голова. Учитывая поведение Двейна, подобное изображение на футболке можно трактовать как символ. Двейн — эгоцентрист и перфекционист. Он думает только о своем будущем: он мечтает летать на самолете, поэтому, чтобы лучше подготовиться к долговременным полетам, он живет, не произнося ни слова. Также он увлекается философией Фридриха Ницше, и его жизненным принципом становятся слова «Дорогу осилит идущий». Двейн все делает для этого. Он занимается крайне сосредоточенно. В своем мире он живет один, как и изображение одинокой головы на футболке, у которой нет даже шеи, хоть какой-то связи с чем-то другим.

Ко второй категории можно отнести двоих героев — дядю Фрэнка и Ричарда Хувера, дедушку Олив и Двейна. В этой группе наблюдается некоторое противопоставление сущности героев (веры в лучшее в людях) и собственно их образа жизни. Это герои, которые разочаровались в собственной жизни: Фрэнк пытался совершить самоубийство, Ричард не видит будущего без наркотиков, но они не потеряли веру в других людей, поэтому поддерживают главных мечтателей фильма — Олив и Двейна.

К третьей группе можно отнести мать Шерил и отца Ричарда. Они одеты типично, в их костюме нельзя выделить деталей. Их поведение и манеры, образ жизни — соответствующие. Шерил безуспешно, как и многие, пытается бросить курить, она курит, даже когда ведет авто, ее ежедневная забота — купить (а не приготовить) обед для семьи, что тоже не вызывает у нее энтузиазма, поэтому на столе оказываются продукты из фаст-фуда и полуфабрикаты.

Таким образом, степень зафиксированности персонажей в фильме высокая. Никто из них не отказался от своих главных интересов, скорее они сумели вписать их в общую картину интересов семьи, и на определенный момент собственные интересы, например Двейна и Ричарда, отошли на второй план.

Необходимо обратить внимание на детали и символы.

С самого начала фильма все персонажи, кроме Олив, не испытывают особенного желания в общении друг с другом. Особый символ приобретает одежда Олив — она очень эклектична, состоит из разных стилей. Ковбойские сапоги, топик, красные большие наушники, медведь в сумке. Олив как бы точка, где сходятся культуры и вокруг которой объединяются люди. Ведь именно она объединила не очень дружную семью, и семья отправилась в путешествие.

На первый план во время путешествия выходит символ, пикап, на котором путешествуют герои — желтый «Фольксваген». Он стар и его приходится толкать, чтобы завести, а потом уже на ходу запрыгивать в автомобиль (чтобы начать путешествие и даже находиться в одной машине, героям предстоит приложить физическое усилие). Это автомобиль — символ единения героев. Здесь они начинают общаться друг с другом и жертвовать своими интересами ради главной идеи — победы Олив в Калифорнии.

После провала в Калифорнии семья возвращается домой — у нее на пути — шлагбаум, также очень важный символ, перед которым останавливается главная противница героев — организатор конкурса, но для Хуверов он не становится препятствием — они сбивают этот шлагбаум. У них другие интересы, другие ценности, то, что останавливает большинство, их не остановит. Их принципиально не может ничего объединять с этой женщиной — организатором, попытавшейся сорвать выступление Олив. Для нее мир формализован, а для Хуверов — нет.

При синтаксическом измерении необходимо рассмотреть систему бинарных отношений персонажей. Безусловно, удобнее и уместнее это сделать, сравнивая отношения с главной героиней повествования — Олив. Олив не только центр повествования, она и есть центр семьи.

Рассмотрим взаимоотношения Олив и ее старшего брата Двейна. Двейна не интересует ничего, кроме Ницше, самолетов и бойцовских клубов. Потеряв мечту, Двейн выскакивает из машины и садится у обочины в песок. Его мечта разбилась, а их автомобиль остановился, в то время, как по дороге спешат другие машины. Наверняка, у их водителей есть свои мечты, и они оказались реализуемыми. Олив обняла брата, и Двейн понял, что их машина, где сидит и он, может приблизить не только его мечту, но мечту его младшей сестры.

Каждый из героев приходит к тому, что ради мечты маленькой Олив ему придется чем-то пожертвовать. Фрэнк вместо курса реабилитации едет с неприятными ему людьми и единственной сестрой на конкурс талантов для маленьких девочек, Шерил не может даже нормально покурить, потому что держит свою привычку в секрете, старику Эдвину подобные путешествия кажутся неуместными для таких, как он говорит, старых людей. Но тем не менее они все в желтом «Фольксвагене», в разных одеждах с разными мечтами, с разными интересами, но, кажется, одной-единственной целью.

В прагматическом измерении предстоит выделить семиотическую стратегию автора. В нашем случае и сценариста М. Арндта,

и режиссеров В. Фарис и Д. Дэйтона. Ключевые символы и знаки, которые нам предстояло рассматривать, связаны с дорогой: полуживой автомобиль, широкие и узкие дороги, дорожные массивные развилки, мосты, под которыми проезжали герои, шлагбаум на их пути. Нужно отметить, что семиотическая природа фильма соответствует его концепту — «делай, что хочешь, и не обращай внимания на других». Начав путешествие с маленькой узкой асфальтированной дорожки в промышленном городе Альбукерке, герои перемещаются на широченные дороги Калифорнии, сбивают на своем пути препятствия — шлагбаумы, и на ходу ломают двери железной машины. Они сохраняют свои мечты, не отказываются от них, они привозят свои мечты в Калифорнию, но в зале стоит недовольный гул, кажется, нужно отказаться от мечты. Но нет. Каждый из семьи увозит свою мечту с собой. Семиотически это выражено в фильме через ряд знаков: сомневающийся Двейн стоит на берегу океана, Шерил, везущая брата домой, слышит по радио объявление о том, как только что сестра с братом незаконно пересекли границу с Мексикой. И Шерил пересекла границу, переступила определенную черту, когда показала своего брата, за которого ей очень стыдно, своей семье. Получают Хуверы приглашение в Калифорнию только через автоответчик. Как будто до них нельзя дозвониться, их нет дома, они всегда где-то, их просто так не найти.

Калифорния, которую герои покидают в самом конце фильма, в закате, оранжевое небо провожает гостей, а может, этот закат наступает совсем не буквально? Может быть, этот закат наступает из-за того, что в этом городе нет места мечтам? Тогда желтая машина, везущая надежды и мечты из города-заката в город-свет, по-нашему мнению, и есть главный символ этого фильма.

Итак, изучив семантическое и синтаксическое измерения, мы пришли к выводу, что высокая зафиксированность персонажей и наличие бинарных отношений между ними, понятных мотиваций и ожидаемого результата, а также реалистичность истории позволяют определить прагматическое измерение, а именно: стратегию автора, который ведет героев через перипетии и трансформирует их, показывая, как достойно они проходят через эти испытания. В художественном тексте всегда существует определенного рода избыточность, энтропия смыслов, поэтому семиотический анализ символов и знаков не исчерпывает глубинных смыслов фильма, т. к. трактовка каждого из выделенных нами знаков может быть уточнена. Поэтому семиотический анализ должен быть дополнен.

Список литературы:

1. Аронсон О. Коммуникативный образ. — М.: Новое литературное обозрение, 2007.
2. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс, 1994.
3. Бразговская Е.Е. Языки и коды. Введение в семиотику культуры. — Пермь: ПГПУ, 2008.
4. Гадамер Г.Г. Истина и метод. — М.: Прогресс, 1988.
5. Гройс Б. Под подозрением. — М.: Художественный журнал, 2007.
6. Деррида Ж. О грамматологии. — М., 2000.
7. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. — Таллин.: Ээсти Раатамат, 1973.
8. Махлина С. Семиотика культуры и искусства. Словарь-справочник — СПб.: Композитор, 2003.
9. Постникова Т.В. Понятие автокоммуникации в семиотике Ю.М. Лотмана. Философско-антропологический анализ фильма // Аспекты: Сб. статей по философским проблемам истории и современности. — Вып. IV. — М.: Современные тетради, 2006.
10. Рикер П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. — М.: Канон-Пресс-Ц, 1995.
11. Руднев В. Философия языка и семиотика безумия. Избранные работы. — М.: Территория будущего, 2007.
12. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. — СПб., 1998.
13. Якобсон Р. Избранные работы. — М., 1985.
14. Ebert R. Roger Ebert's movie Yearbook 2012. London, Andrews McMeel Publishing, 2011.
15. Eco U. Towards a Semiotic Inquiry into the Television Message // Working Papers in Cultural Studies, 1972.
16. Medved M. Little miss sunshine [Электронный ресурс] // Medved Movie Minute. — Режим доступа. — URL: <http://www.web.archive.org/web/20071114092320/http://www.michaelmedved.com/pg/jsp/eot/review.jsp?pid=3049> (Дата обращения: 14.11.2010).
17. Paramichael S. Little miss sunshine [Электронный ресурс] // BBC.com — Режим доступа. — URL: http://www.bbc.co.uk/films/2006/08/02/little_miss_sunshine_2006_review.shtml (Дата обращения: 05.09.2006).
18. Siegel J. Little miss sunshine [Электронный ресурс] // abc.go.com — Режим доступа. — URL: <http://www.abcnews.go.com/GMA/JoelSiegel/story?id=2245032#.UNCyU-SiNeo> (Дата обращения: 14.06.2010).

СЕКЦИЯ 2.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

2.1. СЛАВЯНСКИЕ ЯЗЫКИ

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ ПАЛИТРЫ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЫ МИРА ПИСАТЕЛЯ: ПСИХОСЕМАНТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К АНАЛИЗУ ИДИОСТИЛЯ Р. АНДРИЯШКА

Федорив Мария Любомировна

*аспирантка, Национальный университет
«Киево-Могилянская академия», Украина*

E-mail: marichyk@gmail.com

В последние десятилетия научный интерес к анализу дискурса, теории языковой личности, теории коммуникации сопровождается определенными изменениями в толковании дискурса. Это не в последнюю очередь связано с развитием новых междисциплинарных связей, проявлением которых является взаимное проникновение и использование терминологии и методов исследования лингвистики, психологии, социологии, аксиологии, философии, культурологии, этнологии и т. д. Поэтому дискурс рассматривается не только как текст, а также как коммуникативное действие с психологическим, социальным, культурным и другими родственными или сопряженными компонентами. Например, К. Серажим, рассматривая дискурс с точки зрения современной дискурсологической парадигмы, характеризует его как сложный социолингвистический феномен, который имеет лингвистическую и экстралингвистическую структуру, обусловлен коммуникативной средой, социокультурными, прагма-ситуативными, психологическими и другими факторами и «характеризуется общностью мира, который строится на протяжении развертывания дискурса его репродуктором и интерпретируется его реципиентом» [8, с. 12].

Усиленный научный интерес к изучению широкого поля дискурсивных практик, а также дефицит исследований творчества писателя Р. Андрияшика в целом и отдельных его аспектов в частности обуславливает актуальность нашего исследования. Сужая анализ прозы Р. Андрияшика к изучению тех доминантных единиц художественного текста, которые наиболее ярко отражают индивидуальный стиль писателя, мы намерены с помощью индивидуально-авторской специфики построения дискурса глубже осмыслить мировоззрение автора, выраженное через языковую картину мира. Методологическим основанием для такого подхода служит определение дискурса как способа актуализации текста в определенных ментальных и прагматических условиях (Т. Ван Дейк) и, как следствие, трактовка дискурса как сложного коммуникативного события, включающего, наряду с текстом, также экстралингвистические факторы — знания о мире, мнения, установки, цели адресата (Э. Бенвенист — см. [12, с. 88]).

При этом эмоциональная палитра прозы Р. Андрияшика, будучи значимым компонентом языковой картины мира, привлекает наше внимание прежде всего потому, что уже при первом знакомстве с произведениями писателя их смысловая и эмоциональная доминанты воспринимаются читателем как неразрывное единство, и это подтверждается в процессе психосемантического анализа текстов данного писателя при помощи метода ассоциаций, освещенного в отдельной статье [9]. Полученные выводы относительно доминирования дискурса страха побуждают нас подробнее рассмотреть его как научную категорию.

Прежде всего, следует отметить, что повышенный интерес к эмоциональной сфере человека со стороны ученых вполне оправдан, поскольку эта сфера пронизывает все сферы нашего существования. Здесь, впрочем, возникает целый ряд вопросов: например, что именно мы ищем, когда пытаемся выявить наличие «следов» эмоций в тексте? Что вообще мы подразумеваем, используя термин «эмоция»? С целью выяснения этих вопросов обратимся к базовым определениям.

Исходя из общеизвестных положений, под эмоцией мы понимаем субъективные реакции человека на воздействие внутренних и внешних раздражителей, проявляющиеся в виде удовольствия или неудовольствия, то есть, будем иметь в виду их обобщенную дифференциацию на положительные и отрицательные. Под чувствами же будем понимать особый вид эмоциональных переживаний, носящих отчетливо выраженный предметный и культурно-исторический, то есть социально значимый характер. При этом чувство как устойчивое

эмоциональное отношение к объекту иногда может не совпадать в конкретной ситуации с эмоциональной реакцией на него (см. [2, с. 64—82], [3, 83—92], [4], [5, с. 103—107], [7, с. 152—161]).

Опираясь на когнитивную теорию эмоций, К. Изард интерпретирует эмоцию как общую функцию физиологически возбуждающей ситуации, ее оценки и отношения субъекта к этой ситуации [4, с. 17]. Согласно определению В. Шиблза [14, с. 26—29], эмоция находит свое отражение не только в особенностях поведения, манерах, отношении к окружающим, выражении лица, но и в языковом выражении. Специфика эмоций состоит в том, что они, согласно В.И. Шаховскому [10, с. 7], являются объектом отражения в речи и инструментом отражения самих себя и других объектов действительности и неотделимы от отражающего субъекта.

Исследуя эмоциональный характер речи, Е. А. Брызгунова отмечает, что он может быть нейтральным, активным, пассивным, беспокойным, радостным, гневным и т. д. [1, с. 12]. В свою очередь, Л. С. Школьник считает, что эмоциональная реакция говорящего на предыдущее высказывание, действие, объект и т. п. может выражаться аналогичным чувством в активной или пассивной форме, а выражение или распознавание эмоций может рассматриваться как специфический уровень коммуникации [11, с. 12—18].

Как уже отмечалось, согласно результатам ассоциативного эксперимента, который был первым этапом психосемантического исследования рассматриваемой нами прозы, общая эмоциональная палитра произведений Р. Андрияшика определяется респондентами как отрицательная, преимущественно без дополнительных коннотаций. Семантическая группировка данных эксперимента позволила несколько сузить представленный респондентами перечень ассоциаций (с 130 до 107) с выделением наиболее частотных эмоционально-семантических групп: СТРАХ, БЕЗНАДЕЖНОСТЬ, ГРУСТЬ, РАВНОДУШИЕ (ОТСУТСТВИЕ ИНТЕРЕСА), ОДИНОЧЕСТВО, ОТВРАЩЕНИЕ. При этом высокая частотность употребления респондентами отдельных понятий коррелирует с присутствием соответствующих лексических единиц в анализируемых текстовых отрывках. Немногочисленные отклонения в сторону «положительных» ассоциаций (примерно 5 %) при восприятии и интерпретации эмоциональной окраски отдельных отрывков могут объясняться невнимательностью респондентов или их индивидуальными особенностями восприятия.

Второй этап исследования выполнялся методом семантического дифференциала, который относится к методам экспериментальной семантики и является одним из методов построения семантических

пространств. Этот метод был разработан в 1955 г. группой американских психологов во главе с Ч. Осгудом [13] в процессе исследования механизмов синестезии и получил широкое применение в исследованиях, связанных с восприятием и поведением человека, с анализом социальных установок и личностных смыслов.

Метод семантического дифференциала (далее — СД) представляет собой комбинацию процедур шкалирования и метода контролируемых ассоциаций. Связь метода СД с методами ассоциаций показан в работах Нобла и Стаатс (см. [6, с. 75—76]), где доказана высокая корреляция между индексом *Д* (прагматическое значение Осгуда) и индексом *М* Нобла (степени ассоциативной связности слов). Мерой близости исследуемых объектов в методе СД выступает сходство профилей оценок, данных по шкалам СД.

Как метод контролируемых ассоциаций, семантический дифференциал отличается от ассоциативных методов большей компактностью. Исследователь получает численно представленные стандартизированные данные, легко поддающиеся статистической обработке. Исключается возможность ассоциаций по принципу речевых штампов, ассоциаций по рифме, т. е. ассоциаций, обусловленных не близостью плана содержания, а сходством плана выражения. С другой стороны, избранные шкалы могут навязывать расчленение изучаемого материала. По методу СД измеряемые объекты оцениваются по ряду биполярных градуальных шкал (3, 5 или 7-балльных), полюса которых заданы вербальными антонимами (прилагательными или существительными). Оценки по отдельным шкалам коррелируют между собой. С помощью факторного анализа удастся выделить пучки таких высоко коррелированных шкал и сгруппировать их в факторы.

В исследованиях Ч. Осгуда семантические пространства базировались на шкалировании понятий из различных понятийных классов, вследствие чего были выделены три основных фактора: *оценка, сила и активность*. Их универсальность проявилась для всех языковых культур [6, с. 77—79].

В процессе второго этапа нашего эксперимента методом СД опрашиваемым было предложено оценить рассматриваемые тексты, заполнив номерами отрывков соответствующие позиции таблицы СД, состоящие из 15 биполярных 3-балльных именных шкал, которые компоновались по следующему принципу. На одном из полюсов биполярных шкал были расположены лексемы из поля отрицательных эмоций (СМЕРТЬ, БЕЗНАДЕЖНОСТЬ, СТРАХ, СКЕПСИС, РАВНОДУШИЕ, ДЕПРЕССИВНОСТЬ, ДИСГАРМОНИЯ, УСТАЛОСТЬ, ОПАСНОСТЬ, ПАССИВНОСТЬ, УГНЕТЕННОСТЬ, НЕУВЕРЕННОСТЬ, ТРЕВОГА, СЛАБОСТЬ, САМОУНИЧИЖЕНИЕ),

на втором — соответствующие положительные понятия — антонимы (ЖИЗНЬ, НАДЕЖДА, ОТВАГА, ОПТИМИЗМ, ЗАИНТЕРЕСОВАННОСТЬ, ЖИЗНЕРАДОСТНОСТЬ, ГАРМОНИЯ, БОДРОСТЬ, БЕЗОПАСНОСТЬ, АКТИВНОСТЬ, СВОБОДА, УВЕРЕННОСТЬ, СПОКОЙСТВИЕ).

Следует отметить, что вербальные характеристики на отрицательном полюсе предлагаемых в СД биполярных шкал частично совпадают с выводами ассоциативного эксперимента, позволяя выдвинуть рабочую гипотезу о том, что СД тоже должен дать результатом доминирование «отрицательного поля» эмоций.

Эксперимент показал, что ответы респондентов за счет их индивидуальных особенностей размещались почти по всему диапазону шкал, но даже на первый взгляд общегрупповые показатели тяготели к полюсам СМЕРТЬ, БЕЗНАДЕЖНОСТЬ, СТРАХ, САМОУНИЧИЖЕНИЕ, т. е. к полюсам плана «отрицательных эмоций». Цифровая обработка анкет подтвердила эту тенденцию, как это будет показано далее.

Для интерпретации данных СД биполярные шкалы были сгруппированы в три таблицы в соответствии с факторами *активность, оценка* и *сила*. В результате подсчетов были получены следующие результаты.

Если проанализировать общегрупповой показатель *активности* (6,20), то можно увидеть, что он получен за счет категорий ТРЕВОГА (9,67), ДЕПРЕССИВНОСТЬ (9,67), СТРАХ (7,09), УСТАЛОСТЬ (6), НЕУВЕРЕННОСТЬ (5,14), САМОУНИЧИЖЕНИЕ (4,24), ПАССИВНОСТЬ (1,57), где в скобках указано среднее арифметическое по группе для каждой рассматриваемой категории; то есть составляющие показателя тяготеют к правому («отрицательному» с точки зрения эмоций) полюсу шкал.

Аналогично, показатель *оценки* (6,11) формировался за счет ДИСГАРМОНИИ (9,57), БЕЗНАДЕЖНОСТИ (7,67), СКЕПСИСА (6,52). Низкий показатель на шкале ЗАИНТЕРЕСОВАННОСТЬ-БЕЗРАЗЛИЧИЕ (0,67), очевидно, объясняется тем, что многие респонденты выделяли ЗАИНТЕРЕСОВАННОСТЬ как характеристику «сознательных, энергичных людей» (отрывок № 3), «я, куда ни ступал» (отрывок № 4), «я встал, распахнул дверь» (отрывок № 5).

Общегрупповой показатель *сила* (5,75) включает ОПАСНОСТЬ (6,76), СЛАБОСТЬ (6,05), СМЕРТЬ (5,29), ПОРАБОЩЕНИЕ (4,9).

Таким образом, числовые общегрупповые данные по убыванию показателя для всех отрывков в комплексе (т. е. общая характеристика прозы) — *активность* (6,20), *оценка* (6,11), *сила* (5,75) — достаточно высоки и почти одинаковы. При этом эмоциональные шкалы рассматриваемых отрывков тяготеют к полюсам плана «отрицательных эмоций» с высокими цифровыми показателями, — в частности,

ТРЕВОГИ, СТРАХА, БЕЗНАДЕЖНОСТИ, СКЕПСИСА, ОПАСНОСТИ, СЛАБОСТИ, СМЕРТИ, — что соответствует полученным на этапе ассоциативного эксперимента результатам и подтверждает нашу гипотезу-прогноз относительно результатов СД — об общем «отрицательном» эмоциональное поле изучаемой прозы.

Итак, согласно результатам метода семантического дифференциала проза Р. Андрияшика характеризуется достаточно высокими и почти одинаковыми общегрупповыми данными *активности* (6,20), *оценки* (6,11), *силы* (5,75), и при этом эмоциональные шкалы рассматриваемых отрывков тяготеют к полюсам плана «отрицательных эмоций» с высокими показателями для ТРЕВОГИ, СТРАХА, БЕЗНАДЕЖНОСТИ, СКЕПСИСА, что подтверждает результаты проведенного ранее ассоциативного эксперимента.

Подытоживая, можно утверждать, что экспериментальное исследование позволило подтвердить гипотезу, согласно которой на уровне восприятия художественная проза Р. Андрияшика характеризуется отрицательной эмоциональной палитрой с преобладанием семантического поля СТРАХА. С точки зрения перспективы дальнейшего исследования, — вооружившись междисциплинарным знанием и терминологическим аппаратом, мы обосновали возможность подробнее углубиться в языковедческий анализ функционирования дискурса страха как смысловой доминанты текстов Р. Андрияшика.

Список литературы:

1. Брызгунова Е.А. Эмоционально-стилистические различия русской звучащей речи. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984. — С. 12.
2. Грот Н. Психология чувствований // Психология эмоций. Тексты / Под ред. В.К. Вилюнаса, Ю.Б. Гиппенрейтер. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984. — С. 64—82.
3. Джемс У.. Что такое эмоция // Психология эмоций. Тексты / Под ред. В.К. Вилюнаса, Ю.Б. Гиппенрейтер. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984. — С. 83—92.
4. Изард К. Эмоции человека / Пер. с англ. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. — 440 с.
5. Макдауголл У. Различение эмоции и чувства // Психология эмоций. Тексты / Под ред. В.К. Вилюнаса, Ю.Б. Гиппенрейтер. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984. — С. 103—107.
6. Петренко В.Ф. Основы психосемантики. — М., 1997. — С. 75—76.
7. Рубинштейн С.Л. Эмоции // Психология эмоций. Тексты / Под ред. В.К. Вилюнаса, Ю.Б. Гиппенрейтер. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984. — С. 152—161.

8. Серажим К. Дискурс як соціолінгвальне явище: методологія, архітектоніка, варіативність. [На матеріалах сучасної газетної публіцистики]: Монографія / За ред. В. Різуна. / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. — К., 2002. — 392 с. — ISB № 966-594-180-1. — С. 12.
9. Федорів М.Л. Дослідження психосемантичних особливостей сприйняття емоційності у прозі Р. Андріяшика // Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО КНЛУ. Серія «Філологія, педагогіка, психологія». Збірник наукових праць. — К.: Видавничий центр КНЛУ, 2013. (Сдано в печать).
10. Шаховский В.И. Категоризация эмоций в лексико-синтаксической системе языка. — Воронеж: Изд-во ВГУ, 1987. — С. 7.
11. Школьник Л.С. Воздействие на эмоции и воздействие эмоциями в процессе коммуникации // Эмоциональное воздействие массовой коммуникации: Пед. проблемы. — М.: Пед. общество, 1978. — С. 12—18.
12. Штерн І.Б. Вибрані топіки та лексикон сучасної лінгвістики. Енцикл. словник для фахівців з теоретич. гуманіт. дисциплін та гуманіт. інф-ки. — К.: «АртЕк», 1998. — 336 с.
13. Osgood С.Е., Suci J.Y., Tannenbaum P.H. The Measurement of Meaning. — Urbana, 1957.
14. Shibles W. Emotion. The Method of Philosophical Therapy. — White Water, Wisconsin: Language, 1974. — P. 26—29.

2.2. ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

К ПРОБЛЕМЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ЛИНГВОКУЛЬТУРНОГО КОНЦЕПТА “INFANT BAPTISM”

Дунаевская Ольга Валерьевна

*аспирант кафедры практики английского языка
Восточноукраинского национального университета
имени Леси Украинки, г. Луцк
E-mail: dunayevsk@ukr.net*

Британская лингвокультура, как и любая другая, — это сложно-структурированное образование, исследование которого балансирует в формате лингвистики и культурологии. Такого рода исследование нуждается в обращении к соответствующему научному инструментарию для дальнейшего его развития.

Особенности связи языка и культуры описываются в рамках лингвокультурологии. Ниша лингвокультурологического исследования как одного из возможных вариантов развития лингвокогнитивного анализа в парадигме когнитивной лингвистики не всеми исследователями выделяется четко. Поэтому, начиная любую деятельность в лингвокультурологической отрасли, необходимо знать ее масштабы и местонахождение. Лингвокультурологическое направление лингвистики (В.И. Карасик, С.Г. Воркачёв, Г.Г. Слышкин, В.В. Воробьев) может быть охарактеризовано как один из подходов к трактовке концепта в пределах когнитивной лингвистики, который предлагает рассматривать концепт как элемент национальной культуры вместе с национальными ценностями и особенностями этой культуры. Это и есть отличие лингвокультурологии, поскольку другими направлениями, в частности культурологическим (Ю.С. Степанов), логическим (Н.Д. Арутюнова), семантико-когнитивным (И.А. Стернин), философско-семантическим (А.В. Кравченко), предлагаются несколько другие подходы [8, с. 16].

Принимая во внимание статус концепта как селекционной константы и его главную роль в критерии распределения направлений когнитивной лингвистики, мы считаем необходимым более подробно описать данное явление, что впоследствии поможет наметить возможные пути развития лингвокультурологического исследования

и способы его реализации. Речь идет о лингвокультурном концепте, который функционирует в рамках лингвокультурологии. Проблематикой лингвокультурного концепта занимались В.И. Карасик, С.Г. Воркачев, В.А. Маслова, Ю.С. Степанов, С.Д. Лихачев, Г.Г. Слышкин, Р.М. Фрумкина, Н.Д. Арутюнова, В.М. Телия и др.

Анализ работ по концептологии показал, что на сегодняшний день лингвокультурный концепт англоязычного культурного сообщества привлекает особое внимание научных работников, о чем говорит присутствие ряда работ по этой тематике. В частности, выделены концепты «любовь», «счастье» (С.Г. Воркачев, Волгоград, 2003), концепт «дорога» (О.С. Пальчевська, Донецк, 2006), концепт «женственность» (А.Л. Киселёва, Киев, 2007), концепт «мужчина» (О.С. Бондаренко, Донецк, 2005), концепт «женщина» (В.В. Васюк, Москва, 2005), (О.С. Бондаренко, Донецк, 2005), концепт «торг» (Ю.В. Петлина, Астрахань, 2004), концепты «индивидуализм», «процветание», «свобода», «семья», «дом», «демократия», «мир», «класс», «равенство» (О.В. Городецкая, Киев, 2003), концепт «конь / horse» (К.С. Иванова, Самара, 2010), концепты «добро / good», «зло / evil» (Л.В. Колижук, Владикавказ, 2010), концепт «благополучие» (О.В. Зилова, Самара, 2012), концепт «терпение» (И.А. Долгова, Волгоград, 2006), концепт «обида» (Г.В. Кусов, Волгоград, 2007), концепт «удивление» (Н.В. Дорофеева, Волгоград, 2002), концепт «пространственная ориентация» (Е.Н. Евтушенко, Волгоград, 2003), концепт «интеллект» (А.В. Крюков, Волгоград, 2005), концепты прецедентных текстов (Г.Г. Слышкин, Волгоград, 1999), концепт «война» (Л.М. Кацунова (Тюмень, 2004), концепт «внешность» (Т.В. Валюкевич, Харьков, 2010) и др. Привлекает внимание относительно низкий процент исследований, направленных на изучение религиозных особенностей англоязычного общества, чем, собственно, занималась И.В. Змиёва. В частности, были рассмотрены лингвокультурологические особенности концепта «Рождество», представлена его структура и типологические характеристики. Исследованием предусматривалось использование материала, связанного с Рождеством в рамках католицизма [4, с. 91—97]. Нужно заметить, что среди большинства изучаемых концептов, практически нет таких, которые рассматривались бы в пределах англиканской церкви как одного из основных формирующих факторов британской культуры [13, с. 376-400]. Поэтому, изучение “Infant Baptism” как концепта является весьма перспективным вариантом развития лингвокультурного исследования.

Концепт как термин — это многогранное явление, поскольку привлекается к терминологическому инструментарию нескольких

научных направлений одновременно. В рамках лингвистическо-культурного подхода термин «концепт» получает несколько дефиниций: «вербализированное понятие, отрефлексованное в категориях культуры» [11, с. 138], отображение результата симбиоза национальных традиций и фольклора, религии и идеологии, жизненного опыта и произведений искусства, чувств и системы ценностей, что есть не что иное, как практическая философия человека, посредник в отношениях человек — мир [1, с. 3]; сгусток культуры в сознании человека, с помощью которого человек входит в культуру, а культура в человеческое сознание [10, с. 40—41]; направление от культуры к индивидуальному сознанию [5, с. 144]; единица коллективного сознания, которая имеет языковое выражение и определяется особенной культурной спецификой [2, с. 68]; «носитель коллективного значения, базовая единица культуры, которая сначала транслируется в разные сферы человеческого бытия, а уже после этого становится достоянием индивида и активизируется в процессе общения с помощью вербальных и невербальных знаков» [3, с. 23]. Следуя за В.И. Карасиком, мы склоняемся к мнению, что лингвокультурный концепт, как первично культурное образование, объединяет в себе особенности фактурального, образного и ценностного характера, что в результате отображено в науке, искусстве и обыденной жизни [5, с. 153].

Характеризируя явление лингвокультурного концепта, можно выделить три его основных вектора: 1) сознание — сфера пребывания концепта; 2) культура — детерминант концепта; 3) язык / речь — сфера опредмечивания, объективизации концепта [12, с. 38].

Исходя из сказанного выше, необходимым является проведение возможных вариантов анализа такого трёхгранного явления, как лингвокультурный концепт. На наш взгляд, подбор действенных методов изучения лингвокультурного концепта происходит исходя из его структуры, более того, нужно принимать во внимание особенности внутреннего строения этого явления.

Основной принцип построения лингвокультурного концепта — это разграничение «сильной» точки, где концентрация ценностей является наиболее плотной и ассоциативных векторов, в процессе отдаления которых происходит затухание ассоциаций [6, с. 76]. Таким образом, мы получаем распределение трёхкомпонентной природы концепта в таком изображении, где ценностная составляющая находится в ядре, а фактуральная и образная, соответственно, функционируют на периферии. То есть явление лингвокультурного концепта наглядно можно представить с помощью некой зоны, вокруг которой зафиксированы самые сильные ассоциации и постепенно

угасающие, исходящие от неё векторы. Схематически в разрезе это выглядит так:

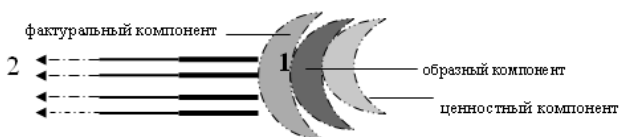


Рисунок 1. Принцип строения лингвокультурного концепта

Номером 1 отмечена зона концентрации ценностей (в совокупности трёх компонентов), номер 2 отображает направление векторов и постепенное изменение их плотности. При описании этой же структуры в терминах ядра и периферии или же полевого подхода к анализу лингвокультурного концепта, в ядре сконцентрированы наиболее актуальные ассоциации, а на периферии — менее актуальные. Получить доступ к такого рода структуре возможно посредством выделения её трёх компонентов, отображенных на схеме. Первый компонент — ценностный (указывает на место сопоставляемого с концептом феномена в системе аксиологических ориентиров лингвокультурного социума) [7, с. 83; 9, с. 21—22], второй — образный, невербальный (поддается только описанию и истолкованию, третий — фактуральный. Последний, как правило, является объектом лингвистических исследований, он сохраняется в сознании и является так называемым «входом» в концепт, поскольку может быть воспроизведен в речи. Это дает возможность апеллировать к нему с помощью языковых единиц разных уровней: лексем, фразеологизмов, свободных словосочетаний, предложений, что предусматривает привлечение соответствующих методов исследования.

Подводя итоги нашей работы, сделаем вывод о том, что лингвокультурный концепт — это микроскопическое олицетворение культуры, которое объединяет в себе элементы национальных традиций, фольклора, религии, идеологии, жизненного опыта, искусства, чувств, систему ценностей народа, которые формируют его образную, фактуральную и ценностную составляющие. Часто, лингвокультурный концепт не может быть выражен посредством одной лексической единицы, поскольку охватывает более широкий спектр значения. Вместе с этим, лингвокультурный концепт — это трёхмерное явление. Пребывая в сознании, он детерминируется культурными особенностями и материализуется в языке. В таком случае логичным является разделение трёх

направлений лингвокультурологического исследования концепта “Infant Baptism”:

1. Анализ образного наполнения концепта “Infant Baptism” (рассмотрение связанных между собой образов, вербализирующих концепт “Infant Baptism” в британской лингвокультуре).

2. Описание ценностного компонента лингвокультурного концепта “Infant Baptism” (исследование ценностных характеристик, отображающих концепт в лингвокультуре).

3. Изучение фактуральной стороны лингвокультурного концепта “Infant Baptism” (исследование понятий, с помощью которых формируется концепт).

Каждое из выше указанных направлений будет разворачиваться до соответствующего разветвления, результатом которого может стать возникновение тематических подструктур.

Перспективным развитием дальнейшего исследования является раскрытие каждого из выше указанных направлений с использованием соответствующих методик, что поспособствует более детальному описанию общей структуры исследуемого лингвокультурного концепта, выделению способов его формирования, развития и функционирования.

Список литературы:

1. Арутюнова Н.Д. Логический анализ языка. Культурные концепты. — М.: Наука, 1991. — 204 с.
2. Воркачев С.Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентричной парадигмы в языкознании // Филологические науки. — 2001. — № 1. — С. 64—81.
3. Евтушенко Е.Н. Концепт «пространственная ориентация» в английской и русской лингвокультурах: дис. канд. филол. наук. — М., 2004 — 180 с.
4. Змиёва М.В. Концепт РОЖДЕСТВО в британской лингвокультуре // Вестник ХНУ им. В.Н. Кармазина. — 2011. — № 972. — С. 91—97.
5. Карасик В.И. Языковой круг: Личность, концепты, дискурс. — Волгоград: Перемена, 2002. — 477 с.
6. Карасик В.И., Слышкин Г.Г. Лингвокультурный концепт как единица исследования // Методологические проблемы когнитивной лингвистики: Сб. науч. тр. — Воронеж: ВГУ, 2001. — С. 75—80.
7. Мартынюк А.П. Лингвистическая концептология: методологические платформы, методика анализа, перспективы развития // Филологические науки. Когнитивная лингвистика: Вестник ВНУ, 2012. — № 23 (248). — С. 81—88.
8. Попова З.Д., Стернин И.А. Понятие «концепт» в лингвистических исследованиях. — Воронеж: ВГУ, 2000. — 30 с.

9. Слышкин Г.Г. Лингвокультурные концепты. — Волгоград: Перемена, 2004. — 340 с.
10. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры: Опыт исследования. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. — 824 с.
11. Фрумкина Р.М. Семантика и категоризация / Фрумкина Р.М., Лихачев А.В., Мостовая А.Д., Рюмина Н.А.; отв. ред. Ю.А. Шрейдер — М.: Наука, 1991. — 230 с.
12. Шишкин В.Б. Лексикографическая и текстовая репрезентация концептов ограниченной ментальной способности в русском и английском языках: дис. канд. филол. наук. — Саратов, 2005. — 199 с.
13. Moorman J.R.H. History of the Church of England. — London, 1953. — 485 p.

ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ПРИ ПЕРЕДАЧЕ ПОЛИТИЧЕСКИ НЕКОРРЕКТНОЙ ЛЕКСИКИ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМАХ С РУССКОГО ЯЗЫКА НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК

Крюкова Наталья Николаевна

*старший преподаватель НОУ ВПО Омского института
международного менеджмента и иностранных языков*

«Ин.яз. — Омск»,

г. Омск

E-mail: nataliya.k78@mail.ru

В современном мире, в условиях глобализации, межкультурный обмен значительно ускорился, и, как следствие, переводческая деятельность активно развивается в культурном секторе, в частности, в кинематографе. Огромное количество российских фильмов переводится на английский язык, в связи с возросшим интересом западных стран к культуре, жизни и быту русских людей. Таким образом, переводчикам часто приходится сталкиваться с проблемой политической корректности при переводе, чем и объясняется высокая актуальность данного исследования.

Политическая корректность языка выражается в стремлении найти новые способы языкового выражения взамен тех, которые задевают чувства и достоинства индивидуума, ущемляют его человеческие права привычной языковой бестактностью и/или прямолиней-

ностью в отношении расовой и половой принадлежности, возраста, состояния здоровья, социального статуса, внешнего вида и т. п. Языковая корректность — весьма положительное старание не обидеть, не задеть чувства человека, сохранить его достоинство, хорошее настроение, здоровье, жизнь [1, с. 152].

Необходимо отметить два очень важных момента. Первое — это то, что в русском языке отсутствует какой-либо набор общепризнанной политически некорректной лексики. Второе — некоторые слова, считающиеся оскорбительными и неприемлемыми при общении в странах Европы и США (политически некорректная лексика), в России не несут негативной окраски. Например, слово «негр», — в России так называют людей с темным цветом кожи, при этом, не подразумевая ничего плохого, в английском же языке слова “negger”, “negro” и “nigger” являются оскорбительными. Данные отличия русского и английского языков, порой, создают некоторые трудности при переводе.

Политически некорректная лексика довольно часто встречается в русских фильмах. При переводе таких слов и выражений с русского языка на английский язык возникают трудности. Существуют также другие факторы, которые делают процесс передачи информации с одного языка на другой проблематичным: во-первых, часто в фильмах неполиткорректная лексика используется специально, с целью оскорбить кого-либо; во-вторых, во избежание использования политически некорректной лексики на английском языке переводчик должен не просто использовать устоявшиеся в английском языке политически корректные выражения, но и сохранить эстетическое воздействие фраз, произносимых персонажами художественного фильма, что влечет за собой неминуемую трансформацию текста.

Как и при переводе любого другого художественного текста, при переводе фильмов переводчик использует различные трансформации при передаче текста с исходного языка на язык перевода.

Трансформации — это межъязыковые преобразования, перестройка элементов исходного текста, операции перевыражения смысла или перефразирование с целью достижения переводческого эквивалента [4, с. 28]. Поскольку переводческие трансформации осуществляются с языковыми единицами, имеющими как план содержания, так и план выражения, они носят формально-семантический характер, преобразуя как форму, так и значение исходных единиц.

Существует множество различных точек зрения о разделении трансформаций на виды, однако большинство лингвистов разделяют мнение, что все переводческие трансформации делятся на лекси-

ческие, грамматические и лексико-грамматические (смешанные или комплексные).

Рассмотрим основные типы лексических трансформаций, применяемых в процессе перевода художественных фильмов с учетом ИЯ (исходного языка) и ПЯ (переводящего языка).

Генерализацией называется замена единицы ИЯ, имеющей более узкое значение, единицей ПЯ с более широким значением, т. е. преобразование, обратное конкретизации [3, с. 125]. Рассмотрим пример из кинофильма «Максимка» 1953 года. В этом фильме одним из ключевых персонажей является маленький негритенок — Максимка, которого русские матросы спасли после шторма в Атлантическом океане. В какой-то момент вся команда просит у старшего офицерского состава оставить мальчика на корабле в качестве юнги. Один из моряков говорит: «Вся команда просит за негритенка, Николай Федорович». На английском языке данная фраза дословно, без учета политической корректности, будет звучать так: “All members of the crew ask to let negro-boy to stay”. Как мы видим, данное предложение может оскорбить темнокожих людей, так как в английском языке словосочетание “negro-boy” несет негативную окраску, хотя русские матросы, говорящие с офицерами, не питают никаких враждебных чувств к Максимке, а совсем наоборот — они очень привязаны к мальчику (как и он к ним) и хотят ему блага. Для того чтобы фраза звучала корректно, мы используем генерализацию, и в результате получим: “All members of the crew ask to let the pal to stay”. Как можно заметить, фраза полностью утратила негативную окраску, и теперь предложение несет то же послание, что и в оригинале. При помощи трансформации мы смогли переделать политически некорректное выражение (пусть изначально и не несущее оскорбительного подтекста) в полностью приемлемое и одобряемое носителями английского языка.

Модуляцией или **смысловым развитием** называется замена слова или словосочетания ИЯ единицей ПЯ, значение которой логически выводится из значения исходной единицы. Наиболее часто значения соотнесенных слов в оригинале и переводе оказываются при этом связанными причинно-следственными отношениями.

Членение предложения — это способ перевода, при котором синтаксическая структура предложения в оригинале преобразуется в две или более предикативные структуры ПЯ. Например, в одном из эпизодов фильма Федора Бондарчука «Девятая рота» старший сержант кричит на своих подопечных: «Все на колени, уроды!» На английском языке данная фраза дословно, без учета политической

корректности, будет звучать так: “On your knees, ugly people!” Как мы видим, данное предложение не является политкорректным, так как оскорбляет чувства некрасивых людей, и, соответственно, не является приемлемым. Применим к данному предложению модуляцию и членение предложения. Перевод будет выглядеть следующим образом: “On your knees! Now!” Используя переводческое преобразование, мы сохранили экспрессию и избежали политически некорректной лексики. Старший сержант призывает всех быстро встать на колени, употребляя слово «уроды» для усиления эффекта воздействия на солдат, мы же использовали слово «now», которое также придает экспрессию и вместе с тем является вполне приемлемым вариантом замены.

Экспликация или **описательный перевод** — это лексико-грамматическая трансформация, при которой лексическая единица ИЯ заменяется словосочетанием, эксплицирующим ее значение, т. е. дающим более или менее полное объяснение или определение этого значения на ПЯ [2, с. 67]. Прием **лексического добавления** — это переводческая трансформация, при которой при передаче текста на ИЯ добавляются слова для соблюдения правил и норм ИЯ, а также для передачи причинно-следственных связей в тексте. Необходимость использования добавления кроется в различиях синтаксиса, грамматики, отсутствии четких лексико-семантических эквивалентов в языке перевода, а иногда и для соблюдения стилистических особенностей текста. Данный пример взят из кинофильма «Бой с тенью». Один из главных героев фильма, Вагит, говорит о своем воспитаннике: «Если у человека вместо мозгов в башке маргарин, он с детства инвалид». На английском языке данная фраза дословно, без учета политической корректности, будет звучать так: “If one has margarine in his head instead of the brain, he is an invalid”. Как мы видим, получилось предложение, оскорбляющее людей с ограниченными возможностями и, соответственно, такой вариант перевода не является приемлемым. Применим к данному предложению описательный перевод и добавление. Перевод будет выглядеть следующим образом: “If one has margarine in his head instead of the brain, he is physically challenged for the whole life”. Используя переводческое преобразование, мы сохранили экспрессию (добавление) и избежали политически некорректной лексики (описательный перевод). Киногерой использует словосочетание «инвалид с детства», такие люди, как правило, остаются инвалидами на всю жизнь. Таким образом, Вагит имеет в виду, что если человек глуп, то он таким будет всегда. Используя добавление, мы передали эту мысль и сохранили экспрессию.

Объединение предложений — это способ перевода, при котором синтаксическая структура в оригинале преобразуется путем соединения двух простых предложений в одно сложное. **Антонимический перевод** — это лексико-грамматическая трансформация, при которой замена утвердительной формы в оригинале на отрицательную форму в переводе или, наоборот, отрицательной на утвердительную сопровождается заменой лексической единицы ИЯ на единицу ПЯ с противоположным значением. В этой связи приведем следующий пример из кинофильма «Груз 200». Одна из главных героинь говорит: «А ты знаешь, он парень неплохой. Вроде не балбес». При дословном переводе на английский язык словом «балбес» (booby) мы оскорбляем чувства людей с ограниченными умственными способностями: “Well, you know, he is not a bad guy. He is not a booby”. Для полноты корректности мы используем следующие переводческие трансформации: объединение предложений и антонимический перевод. Результатом станет следующее предложение: “You know, it seems that he is nice and intelligent guy”. Используя переводческие преобразования, мы сохранили экспрессию и избежали использования политически некорректной лексики.

Таким образом, рассмотрев несколько примеров, мы смогли убедиться, что используя переводческие трансформации, такие как генерализация, модуляция, описательный перевод, добавление, антонимический перевод, объединение и членение предложений, мы можем избежать употребления политически некорректной лексики.

Подытоживая все вышесказанное, необходимо отметить, что переводчик вполне может передать как информативную, так и эстетическую и экспрессивную стороны высказывания, используя переводческие трансформации при переводе политически некорректной лексики в художественных фильмах с русского языка на английский язык.

Список литературы:

1. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. Учебное пособие. — М.: ЭТС. — 2001. — 424 с.
2. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): Учебник для ин-тов и фак-тов иностр. яз. — М.: Высш. шк., 1990. — 253 с.
3. Сдобникова В.В., Петрова О.В. Теория перевода. Учебник для переводческих фак-тов и фак-тов иностр. яз. — М.: Изд-во: АСТ: Восток-Запад, 2007. — 448 с.
4. Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы): Для институтов и факультетов иностр. языков. Учеб. пособие. — 5-е изд. — СПб.: Филологический факультет СПбГУ.; М.: ООО «Издательский Дом «ФИЛОЛОГИЯ ТРИ»», 2002. — 416 с.

ПРОБЛЕМАТИКА И ПЕРСПЕКТИВЫ ИЗУЧЕНИЯ ИДЕНТИЧНОСТИ В ПСИХОЛИНГВИСТИКЕ

Матузкова Елена Прокопьевна

*канд. филол. наук, доцент Одесского национального университета
имени И.И. Мечникова
г. Одесса, Украина*

E-mail: olenamatuszkova@yahoo.com

Становление коммуникативно-функциональной лингвистической парадигмы, происходившее во второй половине XX века, знаменовало переход от генетической (сравнительно-исторической) и таксономической (системно-структурной) парадигм к всестороннему анализу человеческого фактора в языке. Антропоцентризм становится доминирующим методологическим принципом парадигматического пространства современной лингвистики [7, с. 36], ведущей тенденцией современного лингвистического знания. Функциональный прагматизм дал новый импульс психолингвистическим исследованиям и способствовал развитию новых областей языкознания, в том числе этнопсихолингвистики и психосемантики.

В рамках этих лингвистических дисциплин ученые все чаще обращаются к исследованию такого комплексного понятия и многогранного феномена, как идентичность. При всем многообразии междисциплинарных и узкодисциплинарных подходов, научных теорий и концепций идентичности последнюю в наиболее общем виде можно определить как результат осведомленности, осмысления и эмоционального оценивания субъектом (индивидом или группой) индивидуально-групповых и коллективных характеристик, подтвержденных (или нет) значимыми другими в итоге конструирования с помощью языка образа окружающего мира, группы, себя и своего места в них на основе определенных идентифицирующих признаков. Идентификация рассматривается как когнитивно-эмоциональный механизм формирования идентичности, благодаря которому осуществляется подобное конструирование.

В психолингвистике изучаются и верифицируются экспериментальными данными стратегии идентификации значения слов (фразеологизмов, неологизмов, прилагательных, широкозначных слов, прецедентных имен), которые используются человеком для вербализации самоидентификационного опыта и конструирования

коммуникативной идентичности (М.В. Виноградова, Е.И. Горошко, Т.Ю. Сазонова, С.И. Тогоева, С.С. Хватова, О.С. Шумилина и др.).

Психосемантика исследует «семантическое пространство идентичности» [1, с. 77], используя методику измерения социальной идентичности, которая заключается в психологической расшифровке чувства тождественности индивида с какой-либо социальной общностью с помощью метода семантического дифференциала Ч. Осгуда, психолингвистических методов ассоциативного эксперимента, свободных ассоциаций и т. д.

Вопросы идентичности и идентификации (индивидуальной и коллективной), а также связанные с этим вопросы идентификации значения слова рассматриваются как значимые, но в то же время и неизмеримо сложные с *психолингвистической* точки зрения. Сложность заключается, прежде всего, в многомерности самого понятия «идентичность» и в неоднозначности соотносительного с ним в психолингвистике ключевого термина «языковое (этноязыковое) сознание». Не менее дискуссионным оказывается и определение роли, которую играет в процессе этнической идентификации то, что в психолингвистике обозначается термином «культурная составляющая» [2, с. 96]. Здесь, в первую очередь, возникает вопрос о соотношении «культурной составляющей» с собственно языковым аспектом, который также далеко не всегда однозначен. Сложность возникает и в силу уязвимости самого предмета психолингвистики (подробнее об этом см. [6; 8; 10] и др.).

Однако весомые достижения психолингвистики последних десятилетий задают, по нашему глубокому убеждению, перспективы актуальных в этой маргинальной области лингвистики исследований идентичности, которые, к сожалению, все еще довольно малочисленны (Е.И. Горошко, М.С. Школова, Б.Б. Ярмахов).

Теоретической базой психолингвистического подхода к изучению идентичности и идентификации могут стать психолингвистическая теория слова как средства доступа к единой перцептивно-когнитивно-аффективной информационной базе человека (памяти), теория внутреннего контекста и концепция специфики функционирования индивидуального и коллективного знания, а также теории, связанные с языковым сознанием и его этнической обусловленностью (А.А. Залевская, Ю.Н. Караулов, В.В. Красных, И.Ю. Марковина, Ю.А. Сорокин, Е.Р. Тарасов, Н.В. Уфимцева, Т.Н. Ушакова и мн. др.).

Основными методами такого плана исследований можно считать психолингвистический эксперимент с использованием комплексной методики, включающей метод субъективных суждений, свободный

ассоциативный эксперимент, шкалирование, количественный метод обработки экспериментальных данных, смысловой и сопоставительный анализ экспериментальных материалов и т. д.

Психолингвистические методы применяются в комплексе с другими специальными методами при изучении *коммуникативной идентичности*. С их помощью анализируются значения слов, которые используются личностью для вербализации самоидентификационного опыта. Теоретической основой для подобных исследований служат обоснованные и принятые в психолингвистике представления о том, что «явления реальной действительности, воспринимаемые человеком в процессе деятельности и общения, отражаются в его сознании таким образом, что это отображение фиксирует временные, пространственные, причинные связи явлений, предметов и эмоций, вызываемых их восприятием. В связи с этим определенная совокупность ассоциаций может являться моделью языкового сознания индивида, в котором отражается процесс формирования и его идентичности» [4, с. 104].

Следует отметить, что работы по проблематике коммуникативной идентичности малочисленны, однако, несомненно, перспективны и актуальны. Так, Е.И. Горошко, обосновывая важность изучения коммуникативной виртуальной идентичности в гендерном аспекте, указывает на необходимость точного определения и описания процессов, связанных с формированием социальной идентичности в виртуальном пространстве, а также описания функционирования языка как основного средства конструирования коммуникативной виртуальной идентичности [4, с. 93].

Основными феноменологическими *признаками* коммуникативной идентичности ученая считает: соотносительность идентичности с объектами коммуникации; достижение идентичности в ходе сознательных и бессознательных процессов идентификации; диалектику динамики и постоянства идентичности; идентичность как социальную форму переживания «Я» личностью. Таким образом, постулируется целесообразность рассмотрения идентичности как категории «соотносительной» с объектами коммуникации [4, с. 95].

Исследуя коммуникативную виртуальную идентичность с точки зрения гендера, Е.И. Горошко приходит к интересному заключению о том, что гендерная компонента такой идентичности достаточно изменчива и динамична, в отличие от реальной гендерной идентичности, которая является наиболее стабильной среди всех разновидностей социальной идентичности.

В связи с этим перспективным нам видится изучение взаимовлияния реальной и виртуальной социальной идентичности человека, включая все её проявления. При этом в исследованиях проблематики коммуникативной виртуальной идентичности представляется целесообразным использование проективных психолингвистических методов анализа данных, которые наиболее адекватно «раскрывают социальные смыслы, заложенные в основе формирования идентификационных структур» [4, с. 105] (см. также Школова 2005, Жичкина и Белинская 1999).

Процесс формирования идентичности индивида, как утверждают психолингвисты, неразрывно связан с *проблемой идентификации слова* как «средства фиксации общественного человеческого опыта и актуализации его в индивидуальном сознании» [3]. Методология анализа идентификации значения слова с использованием специально разработанного комплекса экспериментальных методик и процедур занимает одно из приоритетных мест в работах Тверской научной школы (А.А. Залевская, И.С. Лачина, Т.Г. Родионова, Т.Ю. Сазонова, О.С. Шершелина и др.). С помощью психолингвистического подхода исследуются, вырабатываются и верифицируются экспериментальными данными особенности моделирования процессов идентификации слова человеком, стратегия идентификации иноязычных фразеологических единиц, неологизмов, прилагательных, широкозначных слов, а также этнокультурная специфика идентификации прецедентных имен носителями языка (О. Шумилина 1989; С. Тогоева 1989; Т. Сазонова 1993, 2000; М. Виноградова, С. Хватова 2004; И. Лачина 1993; А. Барсук 1991).

Данное психолингвистическое направление тесно соприкасается с актуальным в последнее время исследованием особенностей *языкового сознания* представителей различных культур по данным *ассоциативных* «прямых» и «обратных» *словарей* (О.В. Балясникова, М. Дебринн, А.А. Залевская, Е.С. Ощепкова, Е.Ф. Тарасов, Н.В. Уфимцева и мн. др.). Ассоциативные тезаурусы и данные ассоциативных экспериментов довольно наглядно воссоздают этнокультурную специфику определенного этноса, позволяют вскрыть стабильность структуры «ядра языкового сознания» [9, с. 27] и, тем самым, системность образа мира этого этноса как целостности, что в свою очередь показывает уникальность и самобытность — идентичность — каждой этнокультуры. Методология выделения такого ядра, описание его составляющих и особенностей его идентификации носителями языка могут сыграть важную роль в анализе этнической идентичности.

Идентичность (в основном социальная) изучается и с точки зрения *психосемантики* с использованием различных методик, основанных на классических работах по психосемантике Ч. Осгуда, теории семантического пространства В. Петренко и т. д. Так, автор психосемантического исследования социальной идентичности Т.С. Баранова исследует «семантическое пространство идентичности» используя основной метод экспериментальной психосемантики — метод построения субъективных семантических пространств, в основе которого лежит метод семантического дифференциала Ч. Осгуда. Методика измерения социальной идентичности заключается в психологической расшифровке чувства тождественности индивида с какой-либо социальной общностью и измерение этой тождественности с помощью как указанного метода семантического дифференциала, так и психолингвистических методов ассоциативного эксперимента свободных ассоциаций, прямой дефиниции, применяемых при анализе идентификации значения слов. При этом критерием идентичности индивида с общностью является сходство оценок респондентами этой общности и самого себя в семантическом пространстве, образованном эмоциональными составляющими чувства идентичности [1, с. 77].

Анализ идентичности с точки зрения теоретических и экспериментальных положений психосемантики также представляется нам перспективным вектором исследования идентичности, поскольку построение субъективных семантических пространств выявляет наиболее значимые критерии, с помощью которых индивид осуществляет во многом бессознательный процесс освоения социальной реальности.

Итак, обзор проблематики и перспектив исследования феномена идентичности в психолингвистике дает возможность говорить о зарождении и становлении соответствующего лингвистического подхода к изучению идентичности. Этот подход методологически базируется на психоаналитическом и когнитивном общегуманитарных междисциплинарных подходах к рассмотрению идентичности. Исследования в рамках психолингвистики имеют тенденцию к междисциплинарности и проводятся на стыке таких лингвистических дисциплин и направлений, как когнитивная семантика, этно- и психолингвистика и психосемантика и др.

Значимость изучения феномена идентичности в таком ключе несомненна, так как позволяет выделить его существенные характеристики и установить закономерности его взаимосвязи с ментальными процессами концептуализации, категоризации, идентификации и т.п. Такие исследования вносят свой вклад в перспективу выработки комплексной лингвистической теории идентичности и задают векторы

становления лингво-когнитивного подхода к изучению феномена идентичности.

Список литературы:

1. Баранова Т.С. Эмоциональное «Я — Мы» (опыт психосемантического исследования социальной идентификации) // Социология: НМ, 2001. — № 14. — С. 70—101.
2. Валуйцева И.И., Хухуни Г.Т. О языковых и культурных аспектах этнической идентификации // Язык и сознание: психолингвистические аспекты. Сборник статей / Под ред. Н.В. Уфимцевой, Т.Н. Ушаковой. — М. — Калуга: Эйдос, 2009. — С. 95—99.
3. Виноградова М.В. Идентификация слова с позиций гендера // [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: ftpi/lib.herzen.spb.ru/text/vinogradova.
4. Горошко Е.И. Коммуникативная виртуальная идентичность: гендерный анализ // Филологические заметки. — Пермь, Скопье, Любляна, Загреб. — 2009. — Перм. гос. ун-т, Вып. 7. — Ч. 2. — С. 93—105.
5. Жичкина А.Е., Белинская Е.П. Стратегии самопрезентации и их связь с реальной идентичностью // Флогистон: Психология из первых рук. — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://flogiston.ru/articles/list/self_1st. — 1999.
6. Седов К.Ф. Отечественная психолингвистика: структура и перспективы развития // Язык и сознание: психолингвистические аспекты. Сборник статей / Под ред. Н.В. Уфимцевой, Т.Н. Ушаковой. — М. — Калуга: Изд-во «Эйдос», 2009. — С. 41—51.
7. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми / О.О. Селіванова. — Полтава: Довкілля-К, 2008. — 712 с.
8. Уфимцева Н.В. Психолингвистика в XXI веке // Язык и сознание: психолингвистические аспекты. Сборник статей / Под ред. Н.В. Уфимцевой, Т.Н. Ушаковой. — М. — Калуга: Изд-во «Эйдос», 2009. — С. 21—31.
9. Уфимцева Н.В., Тарасов Е.Ф. Проблемы изучения языкового сознания // Вопросы психолингвистики. — М.: Институт языкознания РАН, 2009. — № 2 (10). — С. 22—29.
10. Ушакова Т.Н. Существует ли общий и неизменный предмет психолингвистики // Язык и сознание: психолингвистические аспекты. Сборник статей / Под ред. Н.В. Уфимцевой, Т.Н. Ушаковой. — М. — Калуга: Изд-во «Эйдос», 2009. — С. 5—20.
11. Школовая М.С. Лингвистический и семиотические аспекты конструирования идентичности в электронной коммуникации: Дис. канд. филол. наук: 10.02.19. — Теория языка. — Тверь, 2005. — 150 с.

2.3. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

ИННОВАЦИОННЫЕ АСПЕКТЫ ЭЛЕКТРОННОГО ОБУЧЕНИЯ ЯЗЫКУ

Гарцов Александр Дмитриевич

*профессор, член-корреспондент Российской Академии Наук, РУДН,
г. Москва*

Асанова Светлана Александровна

*аспирант РУДН (ФПК), помощник профессора кафедры русского языка,
факультета Бизнес Языков (Европейских Языков),
Университет Соген,
г. Сеул*

В условиях формирования глобального сетевого мира, перехода человечества к веб-стилю жизни, работы, образования особенное значение приобретает развитие электронного обучения, в том числе иностранным языкам. Стремительный переход от аналоговых технологий к цифровым, растущая потребность общества и государства к перемещению потребителей и трудовых ресурсов в сетевой мир кардинально меняет педагогические процессы, лингводидактику, методику обучения РКИ, требует новой методологии в создании соответствующей времени **информационной среды обучения** (ИСО) иностранным языкам. До сих пор создание высококачественной и высокотехнологичной ИСО для обучения языкам рассматривается как достаточно сложная техническая задача, позволяющая коренным образом модернизировать технологический базис системы образования, осуществить переход к открытой образовательной системе, отвечающей требованиям информационного общества. Для ее создания, развития и эксплуатации необходимо переосмыслить цели и задачи лингводидактики в быстро меняющихся условиях информационного общества, полностью задействовать научно-методический, организационный и педагогический потенциал всей системы образования с учётом опыта предыдущих лет и эпох.

Успешное построение эффективной ИСО для обучения всех желающих русскому языку как иностранному возможно при выполнении ряда необходимых условий. *Во-первых*, необходим учёт особенностей преподаваемой дисциплины. Так, специфика обучения

иностранным языкам состоит в том, что а) это процесс овладения не знаниями, как при обучении иным предметным дисциплинам, а *навыками и умениями*; б) иностранный язык изучается с целью общения на конкретном языке, в свою очередь, обучение видам речевой деятельности — слушанию, говорению, чтению, письму — требует использования повышенной мультимедийности и интерактивности, в отличие от обучения дисциплинам знаниеведческого цикла.

Во-вторых, следует согласиться с необходимостью изменения на методологическом уровне технологии производства **электронных средств обучения** нового поколения (ЭСО). Без новой технологии и постоянной модернизации электронных средств обучения трудно рассуждать о полноценном, системном обучении языку с использованием компьютерных и сетевых форм обучения, тем более что *средства обучения* — базисная категория теории и методики обучения иностранцев русскому языку. В-третьих, научно-исследовательская деятельность современных педагогов должна быть сфокусирована на изучение дидактического и методического потенциала веб-страницы — основной формы экранного представления образовательного контента. Все электронные средства обучения, начиная с учебно-методического комплекса и заканчивая небольшим тренажёром, представляют собой набор веб-страниц, объединённых гиперсвязью.

Стремительные метаморфозы информационно-образовательной среды создают новые межличностные коммуникационные условия, новые формы организации, управления и предъявления учебного материала, а сами средства обучения приобретают новые лингвометодические свойства, научно-методическое изучение закономерностей которых находится в самом начальном состоянии. Информационно-коммуникационные реалии сегодняшнего дня, меняющие бытовой и профессиональный уклад субъектов образовательного процесса, влекут кардинальные перемены в научно-исследовательской, учебно-педагогической, организационно-методической работе.

Новые тенденции в области теории обучения иностранным (русскому) языкам, связанные с развитием электронных средств, зародились более 25 лет назад. Однако о существенном прорыве в этом направлении можно говорить с момента формирования электронной лингводидактики — новой научной дисциплины, изучающей теорию и практику обучения иностранным языкам на основе электронных, цифровых и телекоммуникационных технологий. Выработка критериев анализа и оценки качества электронных средств обучения, выявление особенностей представления в ЭСО коммуникативно-речевого материала в зависимости от методической целеустановки

ЭСО, без которых невозможно полноценное, системное электронное, сетевое обучение — одна из первостепенных задач электронной лингводидактики.

По структурно-функциональным критериям все ЭСО можно поделить на презентационные (их основная функция — введение нового обучающего материала), информационно-справочные (их основная функция — экспликация и семантизация вводимого материала), тренировочные (основная функция — отработка навыков использования введенного нового материала), контролирующие (основная функция — проверка усвоения введенного материала), игровые (основная функция — сменить форму обучения, снять напряжение урока, повысить мотивацию к изучению языка). Современный компьютерный или сетевой учебник состоит из системы взаимосвязанных функционально-ориентированных ЭСО, то есть модулей, свойство каждого из которых предстоит исследовать в новейшей научно-методической работе.

В качестве существенной инноватики электронного обучения следует расценивать появление в системе электронных средств обучающей игры, которая занимает особенное положение в силу своей специфики и методической новизны. Игровой азарт как мощнейший дидактический стимул в педагогическом процессе использовался с античных времен. Закономерное перемещение процесса обучения в формат веб-страницы, инновационные качества электронных средств позволяют сделать интерактивную обучающую игру обязательным компонентом каждого урока при обучении разным аспектам речевой деятельности иностранного языка. Обучаться играя или играть обучаясь возможно при условии, что базовые свойства игры (соревновательность, динамизм, азарт, увлеченность, скорость реакции и др.) реализуются на тщательно подобранном методическом материале, а сама интерактивная электронная игра (ИЭИ) жёстко привязана к грамматической теме урока, виду речевой деятельности, уровню обучения.

В русле нового научного направления зарождаются новые аспекты электронной дидактики и методики обучения языкам, например, *педагогический веб-дизайн ЭСО*, который реализуется в формате веб-страницы. Являясь центральным звеном глобальной информационной системы, веб-страница стала объектом изучения многими научными областями. Основными универсальными свойствами веб-страницы являются мультимедийность, интерактивность, гипертекстовость. Надо сказать, что последнее качество абсолютно новаторское, если мультимедия и интерактив дискретно реализовались

в предшествующих информационно-образовательных технологиях, то гиперсвязь стала возможной только в формате веб-технологий.

Ключевая функция педагогического веб-дизайна ЭСО — представлять и организовывать пользовательский интерфейс, то есть осуществлять интерактивное взаимодействие между контентом и пользователем. Вид интерфейса создает первое впечатление пользователя к предлагаемому ресурсу, формирует желание глубже ознакомиться с контентом ресурса или проигнорировать его, ввиду неблагоприятного первичного впечатления. Именно поэтому особое внимание необходимо уделять методическому и дидактическому проектированию веб-страницы ЭСО, эффективно используя основные элементы веб-дизайна: сочетание цветов, выбор фона, шрифта, линий, теней, таблиц, соотношение элементов композиции, пропорции, использованных графических объектов и персонажей, их взаиморасположение и плотность, формальную сочетаемость и многое другое.

Когда мы говорим об электронной (сетевой) лингводидактике, то имеем в виду новое направление в теории и практике обучения иностранным языкам. Наука, как известно, форма мышления человека, позволяющая в хаосе явлений увидеть закономерности, на основе которых формулируются законы. В свою очередь выведенные законы действуют в той области, на основе фактов которой они были сформулированы. В нашем случае речь идет о новых языковых явлениях, которые обнаруживаются лишь в формате веб-страницы, и способах оптимизации обучения языку с учетом свойств нового формата функционирования языковых и речевых единиц. Новые закономерности методики обучения языку в электронном формате можно увидеть лишь при наличии многочисленных обучающих программ-вариативов по каждому лексическому, грамматическому, речевому или культурологическому аспектам обучения. Преподавание, например, системы русских падежей, глаголов или овладение культурологическими знаниями в ходе чтения или обучающей игры эффективнее строить на основе не одного, а нескольких, постоянно модернизируемых авторских ЭСО. Методическая ценность конкретной программы должна определяться на основе сравнения с подобными. Сопоставление позволяет увидеть черты сходства и различия, определить сильные и слабые стороны каждой из программ. В ходе сопоставительной работы вырабатываются общепринятые стандарты ЭСО для обучения иностранному языку.

В-третьих, для работы в новой информационно-образовательной среде нужен качественно иной подход к профессиональной подготовке педагога. Сравнительно недавно от преподавателя требовались лишь

уверенные базовые навыки владения компьютером. Оставаясь на таких позициях, мы игнорируем уже сформировавшуюся философию эволюции электронных устройств, цифровых и телекоммуникационных технологий, заключающуюся в том, что каждый специалист, владея авторским инструментарием, способен решать основные профессиональные задачи самостоятельно. Следовательно, переподготовка преподавателя должна вестись с установкой на приобретение им не общих, а профессионально-ориентированных знаний и умений использования информационных и коммуникационных технологий в практике обучения иностранным языкам. Новые качества необходимы по той причине, что в растущем сетевом мире аппаратные средства, информация и технологии, в том числе и педагогические, быстро устаревают, без оперативного их обновления и создания современный педагог не может эффективно управлять образовательными процессами, тем более прогнозировать и влиять на них. Таким образом, наиболее актуальной на повестке дня является проблема подготовки *сетевых педагогов*.

Компетенции современного педагога позволят разрешить главные противоречия, которые образовались в результате стремительного развития электронных и цифровых технологий, что повлекло изменение стиля жизни человека, его коммуникативного и профессионального поведения в обществе, в том числе и в сетевой среде:

1. уменьшить разрыв между поколениями педагогов и учеников (мышление современного поколения учеников сформировалось уже в эпоху цифровых технологий, поэтому для него нет проблем в плане полноценного управления электронными устройствами, цифровыми средствами коммуникации, в отличие от опытных педагогов, имеющих мышление эпохи аналоговых технологий и не готовых использовать дидактический потенциал цифровых технологий в нужном объеме);

2. восстановить *status quo* преподавателя при создании средств обучения (в аналоговую эпоху созданием средств обучения занимались опытные преподаватели в массовом порядке, поэтому вариантов средств обучения было много, они были высокого качества и обновлялись регулярно, что позволяло управлять процессом обучения системно, с учётом целевой организованности и профессиональной ориентированности аудитории).

Список литературы:

1. Атабекова А.А. Лингвистический дизайн web-страниц. — М.: РУДН, 2003.
2. Бальхина Т.М. От методики к этнометодике. Обучение китайцев русскому языку: проблемы и пути их преодоления. — М.: РУДН, 2010.
3. Гарцов А.Д. Электронная лингводидактика. Инновации языкового образования. — Германия, Саарбрюккен: LAP, 2010.
4. Мэтью Мердок, Трейон Мюллер. Взрыв обучения. — М.: Альпина Паблишер, 2012.

КОМПОНЕНТНЫЙ АНАЛИЗ КАК МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ ЗНАЧЕНИЯ СЛОВА

Архипова Светлана Валерьевна

*преподаватель английского языка, аспирантка
Бурятского государственного университета
г. Улан-Удэ*

E-mail: arkhipova16@mail.ru

Признание за значением сложной многокомпонентной структуры со стороны современной лингвистики позволяет предположить, что значение слова актуализируется в сознании человека в виде представления, которое «разворачивается обычно как комплексное образование, включающее в себя целый ряд компонентов. Соответственно и содержание слова — эта не только целостное представление о том или ином аспекте действительности, но и совокупность деталей, признаков и характеристик, «наполняющих» это представление» [4, с. 27]. Понимание того, что значение не представляет неделимое целое, состоит из набора компонентов, которые можно выделить послужило основой для компонентного анализа.

На сегодняшний день этот метод является одним из универсальных способов лингвистического исследования — «ни одна адекватная теория смысла не может обойтись без процедур, обеспечивающих в той или иной степени компонентный анализ значений» [3, с. 113]. Теоретические и методические аспекты компонентного анализа были заложены в трудах как отечественных языковедов Ю.Д. Апресяна, И.В. Арнольда, Р.С. Гинзбурга, В.Г. Гака, Ю.Н. Караулова, Э.М. Медниковой, О.Н. Селиверстовой, А.М. Кузне-

цова И.А. Стернина, так и зарубежных исследователей Ю. Найды, К. Балдингера, Дж. Катца и Дж. Фодора и мн. др.

По мнению О.Н. Селиверстовой компонентный анализ представляет «процедуру расщепления значения на составные части, вычленение которых обусловлено как соотношением элементов внутри отдельного значения (наличие более общих и более частных элементов, т. е. иерархичность организации), так и соотношением этого значения со значениями других языковых единиц» [7, с. 81].

Использование различных терминов для обозначения минимальной единицы значения: фигура содержания, сема, дифференциальный признак, семантический множитель, нозма, семантический примитив, смысловой атом свидетельствует об отсутствии однозначного и общепринятого определения. Однако большинство ученых признают, что целью компонентного анализа является исследование значимых единиц языка, реализация, которой возможна при двух условиях: 1) значение каждой единицы состоит из набора семантических признаков; 2) весь словарный состав языка может быть описан с помощью ограниченного и сравнительно небольшого числа единиц (А.М. Кузнецов 1986). Соответственно основными подходами выделения компонентов значения слова являются: системный, контекстуальный анализ и метод словарных дефиниций.

Системный подход основан «на общем знании языка и языковой интуиции исследователя и подкрепленные некоторыми операциями, обычно используемыми в логике для определения понятий, соотносимыми с исследуемыми лексическими единицами» [6, с. 62]. То есть в этом случае возникает необходимость в классификации тематически связанных слов, в результате которой образуются лексические группы, объединенные по тем или иным признакам. Следовательно, в состав значения изучаемого слова входят интегральные и дифференциальные признаки. Приведем известный пример компонентного анализа слова *бакалавр/bachelor* в значении «холостяк» по Катцу и Посталу. Исследователи представили значение этого слова в виде четырех семантических признаков: [человек], [мужского пола], [взрослый] и [до сих пор не женившийся] (Katz, Postal 1964). По их мнению, любой индивид, удовлетворяющий этим четырем параметрам, может называться холостяком (интегративные признаки). Несоответствие одному из параметров (ребенок, человек женского пола) или их отсутствие не позволяет называть человека холостяком (дифференциальные признаки).

Контекстуальный анализ предполагает выявление семантических компонентов значения слова путем анализа контекстов. При этом

ученые предлагают исследовать лексику через изучение сочетаемости семантически близких слов (Арнольд 1966, Гак 1972, Будагов 1976) и исходят из предположения, что «два знаменательных слова имеют тенденцию к парному употреблению в пределах одного словосочетания, а их корневые морфемы регулярно воспроизводятся вместе в разных морфологических окружениях, то и системах их лексических значений есть, по крайней мере, один общий семантический компонент» [1, с. 123]. Правило сочетаемости сем в высказывании является важнейшим средством построения речи. Анализ высказываний с позиции семантической сочетаемости или несогласования исследуемого слова с другими словами данного контекста позволяет восстановить наиболее значимые семантические признаки в структуре значения.

Под методом словарных дефиниций подразумевается, что в словарных дефинициях заключены те признаки, из которых строится значение слова. Как справедливо замечает О.С. Ахманова, лексикографами «выполнена большая часть работы по разложению содержания на компоненты» [2, с. 34]. В этом случае, словари обеспечивают практически готовой информацией о компонентном составе значения слова. Действительно, обращение к этимологическим и толковым словарям позволяет узнать не только происхождение слова, его родословную, но и проследить способы образования, первоначальное звучание и изменения значений в процессе языковой эволюции.

В качестве примера обратимся к слову *бакалавр* в русском и английском языках. По данным этимологического словаря русского языка Фасмера появление лексемы *бакалавр* трактуется следующим образом: «...подобно польск. *bakalarz*, из лат. *baccalaureus*, первонач. *baccā laureatus* увенчанный лавром» [9]. Новый толково-словообразовательный словарь русского языка Т.Ф. Ефремовой данную лексему определяет как: «1) Первая ученая степень, присваиваемая студентам по завершении начального этапа обучения в высшем учебном заведении (в России после 1991 г.). 2) Преподаватель духовной академии (в Российском государстве до 1869 г.)» [5].

В то время как в английском языке этимологический анализ ведет к существительному *baccalaureate*, которое было заимствовано из средневекового латинского языка “*baccalaureus*” (первая ученая степень в западноевропейских университетах), видоизменившись путем игры слов “*bacca lauri*” и “*laurel berry*” (увенчанный лавром за академические успехи) и добавлением суффикса *ātus=ate* по данным электронного этимологического словаря [11]. Следует отметить, что существительное *bachelor* восходит к латинскому *baccalāria*

и датируется XI веком по версии Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language, составленным Клейном [8]. В средневековом латинском исходная лексема имела значение “piece of land” (участок земли, поместье). Но уже в среднеанглийском языке (1250—1300 г) за словом *bachelor* определялось значение: “knight bachelor, “vassal farmer,” one who helps or tends a baccalaria-section of land” (рыцарь бакалавр, вассал фермера, помогающий или присматривающий за поместьем). В современном английском за словом *bachelor* закреплены следующие определения: “1. An unmarried man. 2. A person who has completed the undergraduate curriculum of a college or university and holds a bachelor's degree. 3. A male animal that does not mate during the breeding season, especially a young male fur seal kept from the breeding territory by older males. 4. A young knight in the service of another knight in feudal times” по сведению Оксфордского словаря Oxford Advanced Learner's Dictionary [10].

Итак, лексикографические данные позволяют сделать вывод о том, что слова *бакалавр* и *bachelor* находят свое отражение в русском и английском языках. В русском языке лексема *бакалавр* является однозначной, а в английском языке для слова *bachelor* характерно явление полисемии. В анализе Катца и Фодора исследуемое слово представлено в четырех значениях: *холостяк*, *рыцарь*, служащий под знаменем другого рыцаря, *бакалавр*, *морской котик*-«холостяк», т. е. оставшийся без самки (Katz, Fodor 1963).

Таким образом, исследование семантики с помощью компонентного анализа позволяет наиболее полно эксплицировать смысловое содержание слова.

Список литературы:

1. Арнольд И.В., Семантическая структура слова в современном английском языке и методика ее исследования: на материале имени существительного. Л.: Просвещение, 1966 — 123 с.
2. Ахманова О.С., Основы компонентного анализа Текст. / О.С. Ахманова, И.А. Мельчук, М.М. Глушко и др. // под ред. Э.М. Медниковой. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1969 — 34 с.
3. Апресян Ю.Д., Избранные труды, том I. Лексическая семантика. Синонимические средства языка Текст. / Ю.Д. Апресян. — 2-е изд., испр. и доп. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. — 113 с.
4. Берестнев Г.И. Семантика русского языка в когнитивном аспекте: учеб. пособие. Калининград: Изд-во КГУ, 2002. — 27 с.
5. Ефремова Т.Ф. Новый толково-словообразовательный словарь русского языка [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: www.slovari.ru.

6. Кузнецов А.М., От компонентного анализа к компонентному синтезу. М.: Наука, 1986. — 62 с.
7. Селиверстова О.Н., Труды по семантике. М.: «Языки славянской культуры», 2004. — 81 с.
8. Ernest Klein, A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language. Elsevier Publishing Company, New York, 1966 — 183 p.
9. Этимологический словарь русского языка Фасмера. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://vasmer.narod.ru>.
10. Oxford Advanced Learner's Dictionary. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.oxfordadvancedlearnersdictionary.com>.
11. Online Etymology Dictionary. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: www.etymonline.com.

2.4. СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ

ЭТНОФИТОНИМИЧЕСКИЕ НОМИНАЦИИ В АНГЛИЙСКОМ И РУССКОМ ЯЗЫКАХ

Василюк Ирина Николаевна

*канд. филол. наук, доцент Житомирского государственного
университета им. Ивана Франко,
г. Житомир*

E-mail: vasira2008@gmail.com

Как известно, современные лингвистические исследования проводятся в трех магистральных направлениях: природа языкового знака, его усвоение (осознание) и актуализация (материализация). Развивая этот тезис, А.В. Кравченко рассматривает лингвистику как науку, призванную решить двуединую задачу теоретического и прикладного характера, определяющую и основные аспекты, обеспечивающие всесторонний анализ какого-либо языкового факта/явления. Базовыми постулатами, определяющими синхронизацию и оптимизацию процессов научного анализа, являются, по мнению исследователя, следующие: язык есть знаковая система, посредством которой осуществляется производство языковых объектов, являющихся знаковой системой; функция языка как знаковой системы заключается в накоплении и сохранении категоризованного опыта взаимодействия человека с миром; поскольку основу всякого опыта составляет восприятие, неподвинутое изучение познания и языка невозможно без учета особенностей перцептивных процессов. Функция языка как деятельности состоит в адаптации к среде [3].

С точки зрения проводимого нами контрастивного исследования элементов так называемой этнобиологической классификации в английском и русском языках, мы рассматриваем языковую картину мира как сложное многовекторное, многоступенчатое восприятие универсума, материализованное (и материализуемое) путем социально выверенных и закреплённых в языке этномаркированных номинаций. Предметом исследования являются этнофитонимы — растения, характер номинации которых непосредственно определяется социально-исторической и материальной культурой носителей языка через

сложную внутреннюю форму и трудно прогнозируемые способы эпидигматической деривации (часто непрозрачный) лексических единиц. По справедливому утверждению А. Зализняк наивные представления отнюдь не примитивны: во многих случаях они не менее сложны и интересны, чем научные [2].

Совместный коллективный труд на протяжении многих веков и тысячелетий выкристаллизовался в коллективный опыт, воплощенный в системах знаний, закрепленных в сознании, поведении и практике, речевой в том числе: именно национальное коммуникативное поведение, а не национальный язык, по мнению И.А. Стернина, является частью национальной культуры [4, с. 14]. Этот тезис развивает Б. Джорбенадзе: «Язык непосредственно обусловлен мышлением. Мышление создает культуру... Следовательно, образуется своеобразный круг («волшебный круг»): культура — язык — культура, опосредованный мышлением. В этот круг вовлечено человеческое сознание» [1, с. 17].

Место, где в языковой и речевой практике наиболее наглядно проявляются научные и обыденные номинации, — система ботанических названий, фитонимов, социально-историческая и лингвистическая эволюция которых насчитывает многие тысячи лет.

В своей монографии «История растениеводства» (History of Horticulture) Ж. Жаник (Jules Janick) [7] проводит хронологически последовательное исследование появления охотников и земледельцев (от 750000 до 15000 лет тому назад), которые постепенно все расширяли освоение растений. Автор приводит тому многочисленные доказательства: наскальные рисунки с флористическими мотивами; погребения женщин с использованием цветов еще 60 тысяч лет назад; изготовление одежды, что свидетельствовало об умении древних людей сплетать волокна, из которых они вили веревки, плели сети и корзины. Переход от собирательства к обработке земли, произошедший около 10000 лет назад, знаменовал возросшее значение в жизни раннего человека растений как источника питания, способа изготовления предметов одежды и средств лечения и врачевания. В поисках ответа на вопрос, каким образом возникло сельское хозяйство (агронмия) Ж. Жаник выдвигает гипотезу, названную им же “no-no model”: “One scenario that is likely is one in which people of a well-developed delayed return hunter-gathering society began to grow one or a few special species in gardens, perhaps for fun, perhaps for convenience, perhaps to bridge a lean time in the gathering schedule, but more likely, to my mind, to raise a chosen plant in a spiritually safe space free of malevolent forces” [5]. Именно идея «возращения растений

в божественном приюте, сокрытом от злых духов» привела к формированию особых социальных функций, ставших профессиональными видами деятельности человека еще в доисторическую эпоху. Речь идет о священниках, врачевателях и аптекарях. Ж. Жаник также описывает появление отдельных дисциплин, связанных с растениями, — ботаники и растениеводства: The description of plants and their properties and virtues (termed *herbals* in the 16th century) became an invaluable resource for the physician and apothecary. The earliest medico-botanical treatises date to antiquity. A Sumerian tablet from 3000 BCE contains a dozen prescriptions and proscribes plant sources» [8]. Таким образом, от античности и до нынешнего времени одним из основных источников и компонентов лекарственных препаратов являются растения, что свидетельствует о тесной связи растениеводства и искусства врачевания, медицины и здоровья.

Именно такое исторически продолжительное и социально значимое развитие событий в мире растений не могло не отразиться на организации и эволюции таксономии ботанических названий, которое в современных языках имеет трехуровневое измерение.

Первый базовый, международно-универсальный, уровень задан Международным кодексом ботанической номенклатуры (МКБН) — сводом правил и рекомендаций, регламентирующим образование и применение научных названий *растений*, *грибов* и некоторых других групп организмов [9].

Принцип приоритета, признающий только одно правильное название, принятое во всем мире, означает выбор хронологически старейшего названия. Это латинские названия, ставшие преимущественно интернациональными словами-терминами.

Второй уровень — профессиональная, принятая в среде специалистов номенклатура фитонимических названий. Часто это онимические номинации, имеющие в своей структуре эпонимы, указывающие на «автора» выведенного растения.

Третий, наиболее популярный в народном обиходе, уровень так называемых «бытовых» названий, представленный наиболее яркой палитрой структурно и семантически разнообразных фитонимаций. Большую часть таких единиц мы относим к этнофитонимам как словам с ярко выраженным «этническим фоном» (народной таксономией), когда слова и/или словосочетания терминологического характера обозначают уникальные, принятые лишь в определенной культуре понятия, отображающие своеобразное мировосприятие и миротолкование. Это те номинации, которые в «абсолютном

выражении» иллюстрируют известное выражение А.А. Ухтомского о делаемой нами природе.

Именно этот постулат является инструментом понимания и этноинтерпретации фитонимических номинаций в исследуемых языках. По справедливому утверждению Суперанской А.В., лексика любого языка динамично реагирует на все явления, происходящие в человеческой среде, в результате чего «имена становятся невольными регистраторами явлений природы и имевших место в общественной жизни событий» [5, с. 36]. В основе номинаций растений в английском и русском языках лежат разные мотивационные признаки, связанные с географическим и природным местом произрастания, цветом, родовыми и ассоциативными отношениями. В лингво-географическом плане фитонимы неоднородны: одним и тем же словом обозначаются разные растения, или одна и та же реалья имеет несколько названий. Ядром терминосистемы фитонимов является стилистически нейтральный термин — это номенклатурное либо общенаучное название, представленное латинским/греческим языком как такое, что утратило связь с лежащими в его основе мотивационными признаками (или отнесенными на второй план в своей семантической структуре).

Промежуточным звеном является общеупотребительное название, приближающееся к общенаучному термину и представленное языком, в котором оно непосредственно функционирует (в нашем случае: английском и русском).

Периферию образуют «коллоквиально окрашенные» этнофитонимы, образованные при помощи эпидигматической деривации или народной этимологии.

Компаративный анализ народных ботанических названий растений в английском и русском языках выявляет следующие номинативно-мотивационные аспекты:

Доминирующим мотивационным признаком служат морфологические свойства растений. Среди них:

Таблица 1.

Цвет растения или его частей (в частности, цветов, плодов, сока)

Латинское (научное название)	Английское (литературн. название)	Русское (литературн. название)	Английское (народное название)	Русское (народное название)
Violatricolor	Heartsease	Фиалка трехцветная	Three-color	Анютины глазки
Sanguisor- baofficinalis	Greater burnet	Кровохлебка лекарственная	Burnet bloodwort; Greater salad burnet	(бебренец, грыжник, огорошник, пуговка, прутик, дикая рябинка, софья трава, чернотрав, шишечки
Centaurea- cyanus	Bachelor's Buttons Bluebonnet, Bluebottle, Blue Centauray, Cyani, Bluebow, Hurtsickle, Blue Cap, Cyani- flowers	Василек синий (василек полевой)		синецветка, волошка, блават, ржевый цвет, синька

Таблица 2.

**Атрибутивные словосочетания, где дескриптивный элемент
содержит описание определенных морфологических
(дизимензальных, квалификационных и др.) свойств растения**

Латинское (научное название)	Английское (литературн. название)	Русское (литературн. название)	Английское (народное название)	Русское (народное название)
Urticadioica	Stinging nettle	Крапива двудомная	tall nettle, California nettle, slender nettle	Крапива двудомная, жалюга, жгучка.
Plantagomajor	commonplantain	Подорожник большой	'rats' tails'	Семижилник порезник, попут- чик, придорожник, чирьевая трава
Arctiumlappa	greater burdock	лопух большой,	edible burdock, lappa, beggar's buttons	лопушник, репей- ник, дедовник.

Таблица 3.

**Схожесть с другими растениями/животными
или их отдельных органов**

Латинское (научное название)	Английское (литературн. название)	Русское (литературн. название)	Английское (народное название)	Русское (народное название)
Nepetacataria	catnip	котовник кошачий	catswort or catmint	матюшник, мятаполевая.
Inulahelenium- Elecampane	Yellow Starwort	Девясил высокий	Elfdock, Elfwort, Horse-elder, Horseheal, cabwort, Velvet Dock, Wild Sunflower	Девясил лекарственный, девятисил Елены, девятисил, дивосил, медвежье ухо
Persica- riabistorta	bistort, commonbistort	Змеевик большой	Knotweed	Горец змеиный, раковые шейки, змеиный корень

Таблица 4.

**Комбинированные типы номинации (какой-либо из приведенных
выше плюс метафоризированные семантические транспозиции
в каком-либо из сопоставляемых языков)**

Латинское (научное название)	Английское (литературн. название)	Русское (литературн. название)	Английское (народное название)	Русское (народное название)
Taraxacumoffi- cinale –	dandelion	Одуванчик лекарст- венный	Blowball, Cankerwort, Lion's Tooth, Priest's Crown, Swine Snout, Wild Endive, Taraxacum, Puff-Ball, Sin In The Grass,	Одуванчик полевой, одуванчик аптечный, одуванчик обыкновенный, пустодуй, кульбаба, пушки, пуховка, молочник, подойница, плешивец, дойник, зубнойкорень, грядунница, молочай, пушица

Atropa belladonna — BlackCherryRoot	belladonna	Белладонна,	DeadlyNightshade, Devil'sCherries, Devil'sHerb, Divale, Dwale, Dwayberry, Great Morel, NaughtyMan's Cherries, PoisonBlackCherry,	Красавка обыкновенная, красуха, сонная одурь, бешеная ягода, вишня бешеная
Convallariamajalis	may lily	Ландыш майский	lily-of-the-valley	Заячьи ушки, воронец, мытная трава, язык лесной, серебрянник

Таблица 5.

Ассоциативные связи с предметами быта (обихода)

Латинское (научное название)	Английское (литературн. название)	Русское (литературн. название)	Английское (народное название)	Русское (народное название)
Capsella bursa-pastoris	Shepherd's Purse	Пастушья сумка обыкновенная	Shepherd's Scrip, Shepherd's Sprout, Lady's Purse, Witches Pouches, Rattle Pouch, Caseweed, Pick Pocket, Pick-Purse, Blindweed, Pepper-and-Salt, Permacety, Poor Man's Parmacettie, Sanguinary, Mother's Heart, Cocowort, St. James' Weed, Shepherd's Heart, Toywort/Toy-Wort, Clapper's Pouch, Casewort	пастушья трава, сумочник, мочальная трава, гречка полевая, воробьиная каша, белен, лебедец, сушочник пастуший, бабка, сердечки, кошелишка

Nuphar lutea (L.) Sm.	Yellow pond-lily,	Кубышка желтая	Cow lily, Spatter dock, Yellow cow lily	Желтая водяная лилия, купава желтая, кубышка, водолет, вахтовик желтый, лопух водяной
Orchidaceae Cypripedium pubescens Cypripedium calceolus	Lady's Slipper	Башмачок настоящий	American Valerian, Nerve Root, Bleeding Heart, Moccasin Flower, Monkey Flower, Noah's Ark, Slipper Root, Venus Shoe, Yellows Cautions	Венерин башмачок обыкновенный

Таблица 6.

Асимметричные типы оппозиций (по количеству сопоставляемых ЛСВ этнофитонимов; по семантической разновекторности и степени идиоматизации номинаций)

Латинское (научное название)	Английское (литературн. название)	Русское (литературн. название)	Английское (народное название)	Русское (народное название)
Impatiens biflora	Jewel Weed	Недотрога обыкновенная	Pale Touch-Me-Not, Touch-Me-Not, Wild Celandine, Spotted Touch-Me-Not, Speckled Jewels, Balsam Weed, Wild Balsam, Balsam A'Florae, Slipperweed, Silverweed, Wild Lady's Slipper, Quick-in-the-hand	Недотрога

Primulavulgaris	Primrose	Примула весенняя, примула,	Cowslip (P. veris), Peagles, EnglishCowslip , TrueCowslip, ButterRose, HerbPeterPaigl ePeggle, KeyFlower, KeyofHeaven, FairyCaps, PettyMulleins, Buckles, Crewel, Palsywort, Plumrocks, Mayflower, Password, Arthritica, OurLady'sKeys , KeysofSt. Peter, Oxlip, Primula	Первоцвет, калужница болотная (амер).
Daturastramon ium	thorn apple	дурман обыкновенный	Jimson weed, datura; "Malpitte"	дурнопьян, пьяные огурцы, бодяк, дур- зелье, колочки, корольки, одурь трава, дурман вонючий, бодяк, дур-зелье, дуropyан, колочки, корольки, одурь- трава

Проведенный сопоставительный анализ характера этнонимов на материале английского и русского языков позволяет сделать предварительные и далеко не полные выводы о специфичности концептуализации языковой картины мира средствами исследуемых языков.

1. Присущий какому-либо языку способ отражения мира в лингвоконцептуальных моделях является институционально универсальным, но при проектировании каких-либо фрагментов на индивидуальное сознание появляются личностные смыслы, отражающие этномаркированные взгляды представителя какого-либо этноса.

2. Номинация этнофитонимами разнообразных видов растительного мира характеризуется целым рядом особенностей, таких как:

- стремлением к отходу от оригинального имени еще на «промежуточной» стадии именования объекта (*Trifolium pratense*: *Pratenseis* Latin for "found in meadows");

- стохастичностью количественных позиций именования, а также непредсказуемым характером и степенью идиоматизации семантики композитных этнофитонимов как в английском, так и русском языках;

- асимметричным характером номинации каким-либо отдельным языком (английским или русским) этноксенизмов/экзотизмов — объектов, не присущих определенному сообществу (так, например, *коровяк скипетровидный* является этноэкзотизмом для английского языка.

3. Основная задача понимания не сводится к простому узнаванию языковой формы: оно (понимание) подразумевает триединый процесс-«понимание: толкование-интерпретация» — в результате которого осуществляется семантизация «наивного» по форме, но подчас неимоверно сложного содержания этнофитонима.

4. Этнолингвистика — это тот мир, где встречаются наука и практический опыт индивидов, «овеществленный» в целостной синтонически гармоничной языковой картине мира во многом благодаря яркой форме, глубокому содержанию и лексико-стилистическому разнообразию этнонимических номинаций.

Список литературы:

1. Джорбенадзе Б.А. Язык и культура. — Тб.: Каргулиэна, 1997. — 202 с. (Цит по: Микадзе М.Г., Ломтадзе Т.Р., Квирикадзе Н.Г. (Кутаиси, Грузия) Бесарион Джорбенадзе о взаимоотношениях языка и культуры. — С. 16—18. М., 1974; Мова і культура. (Науковий журнал). — К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2008. — Вип. 11. — Т. II (112). — 248 с. с. 17).
2. Зализняк А. Языковая картина мира. // Универсальная научно-популярная онлайн-энциклопедия «Кругосвет» [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/YAZIKOVAYA_KARTINA_MIRA.html.
3. Кравченко А.В. Четыре тезиса к новой философии языка. Тезисы Международной научно-практической конференции 7—9 декабря 2001 г. Челябинск, Россия. Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах.// Министерство образования Российской Федерации. Челябинский государственный университет. — Челябинск ,2001.

4. Стернин И.А. Принадлежит ли язык к явлениям культуры? // Русский язык в контексте культуры. — Екатеринбург, 1999. — С. 8—20.
5. Суперанская А.В. Общая терминология: Терминологическая деятельность/ А.В. Суперанская, Н.В. Подольская, Н.В. Васильева. — М.: Едиториал УРСС, 2005. — 288 с.
6. Jack R. Harlan. Crops & Man ASA, CSA, Madison, WI, 1992. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://www.hort.purdue.edu/newscrop/history/lecture03/r_3-1.html.
7. Jules Janick. History of Horticulture. // Department of Horticulture and Landscape Architecture Purdue University, USA, 2005. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.hort.purdue.edu/newscrop/history/default.html>.
8. Jules Janick. History of Horticulture. Lectures 23—24. Herbals: The connection between Horticulture and Medicine. // Department of Horticulture and Landscape Architecture Purdue University, USA, 2005. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.hort.purdue.edu/newscrop/history/lecture23/lec23.html>.
9. WikipediA. The Free Encyclopedia. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://ru.wikipedia.org>.

УЧАСТИЕ СЕМЕЙСТВА СЛОГОВ ОЛ/АЛ В СЛОВООБРАЗОВАНИИ

Львов Евгений Владимирович

канд. техн. наук

E-mail: yovlvov@yandex.ru

Введение

В прежних авторских работах [2, 3] уже рассматривался вопрос участия семейства слогов Ол/Ал в словообразовании в древнейшие времена праязыка. У разных народов это семейство состояло из слогов следующего ряда: Ол, Ал, Ел, Ёл, Ил, Ул, Ыл, Эл, Юл, Ял. Эти слоги можно считать основой для появления большого числа слов в разных языках: имён Богов, пророков, архангелов, топонимов, названий народов и др.

Также надо отметить, что в настоящее время в современном русском языке существует семейство слогов, таких как -ол, -ал, -ел, -ил (и производных от них), используемых, в частности, при образовании

глаголов прошедшего времени, существительных, причастий, прилагательных.

Однако, несмотря на уже сделанные первые шаги по реконструкции праязыка [5], еще пока не доказано наличие связей между первыми и вторыми. Данная работа направлена хотя бы на частичное восполнение этого недостатка путем изучения особенностей словообразования языка этрусков (— 10 век до н. э. — 5 век н. э.) и выявления связей между древнейшим словарным наследием от эпохи праязыка, через эпоху этрусков и к современной эпохе.

Семейство слогов Ол/Ал в древнейшие времена праязыка

Итак, богатое древнейшее словарное наследие, возникшее от семейства слогов Ол/Ал со времён праязыка к нашим дням составляет основу слов, понятий и терминов, прежде всего духовной сферы, всей современной цивилизации: огромное число топонимов, названий народов, цветов, химических элементов, имена людей и т. д. Всемирное использование слогов Ол/Ал наиболее ярко проступает через названия народов и названия гор.

Почти каждый народ считает своих предков носителями древнейших знаний и традиций, поэтому и их названия начинаются на слог «Ол/Ал» (рис. 1):

- народы Северной и Южной Америк — **алабама, алакалуф, алгонкины, иллинойсы, ольмеки салиши;**
- народы Евразии: **аланы, албанцы, алеманы, алеуты, алюторцы/олюторы, иллирийцы, илоу, йолмо, олеты, ольчи/ульчи, селькупы, соловьяне/славяне, эллины, эльзасцы;**
- народы Индонезии: **алоро-пантарские народы, алас, алуне;**
- народ Африки — **алур.**

Горы всегда поражали человека своим величием и за счет высоты и приближенности к небу представлялись приближенными к горному миру. Поэтому вполне обоснованно, что они в наибольшей степени имеют право на древнейшие названия. Большое число горных названий на основе семейства Ол/Ал подтверждают это (рис. 2): **Олимп, Альпы, Алтай, Эльбрус, Эльбурс, Аладаглар, Аладжа, Алагез, Алазейское плоскогорье, Алайский хребет, Алатау, Алашань, Алашское плато, Албар-Лам, Алдан, Алданское нагорье, Алиншань, Алишань, Аллеганы или Аллеганские горы, Алечхорн и Большой Алечский ледник, Аллуайв, Алней, Алпамайо, Алуту, Алтынту, Алтынтаг, Альтиплано, Алпокалья, Алханай, Оливет, Ольвинский Камень, Сихотэ-Алинь, Франконский и Швабский Альбы, Улугмузтаг, Эль-Либертадор, Юлдус.**

Как видно, семейство слогов Ол/Ал являлось малой неделимой единицей и занимало очень важную роль в словообразовании во времена праязыка.

Семейство древнейших слогов Ол/Ал в этрусских текстах

Во времена этрусков (— 10 век до н. э. — 5 век н. э.) семейство древнейших слогов Ол/Ал уже вошло в обычную жизнь и обыденно использовалось в словообразовании.



Рисунок 1. Карта мира с горными названиями, возникшими от семейства слогов Ол/Ал



Рисунок 2. Народы мира, названия, которых произошли от семейства слогов Ол/Ал»

Исследование этого вопроса основано на изучении переводов этрусских и греческих текстов, которыми до настоящего времени занимались многие исследователи, в т. ч. А.Д. Чертков, Ф. Воланский, П.П. Орешкин, В.А. Чудинов, Г.Г. Котова, Миронова и др. В данной работе используются переводы П.П. Орешкина, В.А. Чудинова и Г.Г. Котовой.

П.П. Орешкин исследует многие поминальные надписи, тексты на саркофагах, урнах, эпитафии и др., которые, как правило, написаны в прошедшем времени. Он первым отнёс слова АЛ, ОАЛ, БАЛ к древнеславянским формам глагола БЫТЬ (БЫЛ) в прошедшем времени и тем самым вывел свои переводы и своих последователей на новый уровень.

Продемонстрируем это на основе переводов этрусских текстов разных переводчиков. В текстах древнейший слог Ал записывается как **Al**, **Al**, **AV** или близко к современному написанию AV, AL и даже АЛ. Слог Ил может иметь вид — **Il**. Искомые слоги семейства Ол/Ал выделены кружками.

Чтение и переводы Орешкина П.П.

Текст № 1 [4, с. 66]

ПАЛ)ЦАРОАЛ·2АИИЦАТ ЭЛ АЛЛЕ ТАРАПНАС·ЛАРОАЛ)СЛ

→ направление чтения и

перевода

а)

б)

Рисунок 3. Поминальная надпись (а) и ее чтение (б)

Переводчик читает текст «АК(и)ЛЕ ЦАР У НАС ЛАР ОАЛ КЛАН» и трактует его «ЦАРЬ У НАС В ГРОБ БЫЛ КЛАН (БЫЛ ПОЛОЖЕН)».

Текст № 2 [4, с. 67]

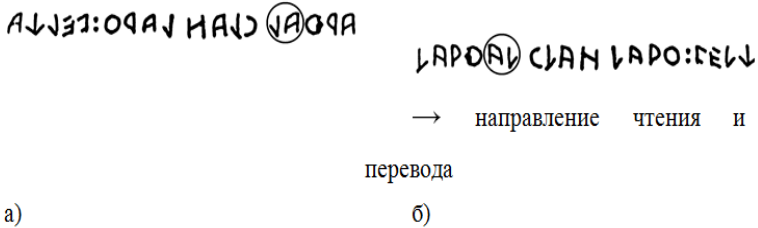


Рисунок 4. Поминальная надпись (а) и ее чтение (б)

Текст № 2 читается «ЛАР ОАЛ КЛАН, ЛАРОВЕ ЦЕЛУА», его перевод «В ГРОБ БЫЛ ПОЛОЖЕН. В ГРОБУ ЦЕЛУЮ».

Текст № 3 [4, с. 67]

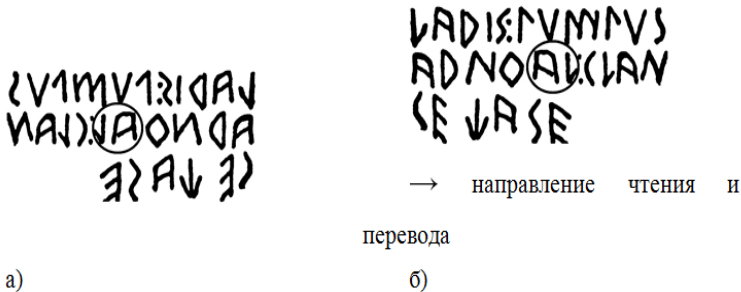


Рисунок 5. Этрuscoский текст (а) и его чтение (б)

П.П. Орешкиным этот текст читается снизу вверх и справа налево: «СЕ УАЗЕ АДН ОАЛ КЛАН. ЛАД БЕГВ МГВС». Перевод этого текста следующий: «В ЭТОЙ (УРНЕ) ОДИН БЫЛ ПОЛОЖЕН. ДОРОГИЕ БЕГУТ МГНОВЕНИЯ».

Как видно, гениальная догадка П.П. Орешкина о том, что глаголы «АЛ, ОАЛ, БАЛ — это древнеславянские формы глаголы БЫТЬ (БЫЛ) позволяет сделать переводы достаточно ясными и понятными.

Чтение и переводы Чудинова В.А. Творчество этого исследователя в большом количестве прочтений, комментариев и переводов

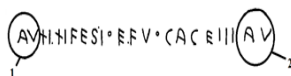
древних текстов этрусков, греков и других народов развивают гениальную догадку П.П. Орешкина.

Далее приведено лишь несколько наглядных примеров прочтений и переводов, подтверждающих это. Тексты № 4—7 написаны этрусками, а текст № 8 греками, все взяты из [6]. Как правило, текст читается и переводится справа налево.

Текст № 4 [6, с. 470]



а)



→ направление чтения и

перевода

б)

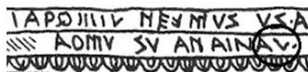
Рисунок 6. Текст на мраморном саркофаге № 25 (а) и его чтение (б)

Текст № 4 читается и переводится соответственно: «Ал тити чеси, че в, чаче йий ал», что означает «Были дети чехи, что были в (образе) их женщин».

Текст № 5 [6, с. 498]



а)



→ направление чтения и

перевода

б)

Рисунок 7. Текст на погребальной урне с лежащей молодой женщиной (а) и его чтение (б)

Текст № 5 переводчик читает «Йаркий йи внешнис вса адин у су анна йала», а переводит «Всю яркую внешность она (лишь) одну у себя имела».

Текст № 6 [6, с. 483]

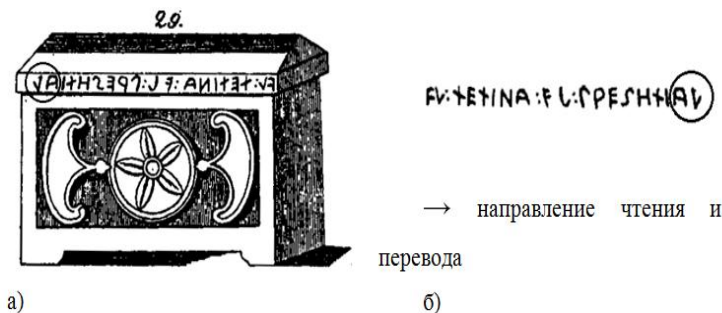


Рисунок 8. Текст на мраморном саркофаге № 29 и чтение этого текста

Данный текст дословно читается «чл. Тетина. чл. грешный ал», что означает «Человек взрослый. Человек грешный был».

Текст № 7 [6, с. 487]

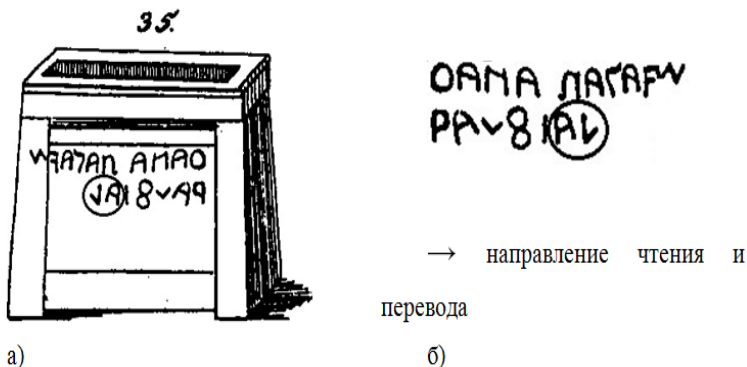


Рисунок 9. Общий вид мраморного саркофага № 35 (а) и его чтение (б)

Текст № 7 переводчик читает и переводит соответственно следующим образом: «А она лапочка да юна ал» или «А она лапочка да юна была».

Текст № 8 [6, с. 346]



Рисунок 10. Одинаковые тексты на льве и химере (а) и их чтение (б)

Переводчик читает текст на рис. 10: «ти ми (реверс: написано им) счил», а переводит его «ты меня съел».

Текст № 9 [6, с. 347]

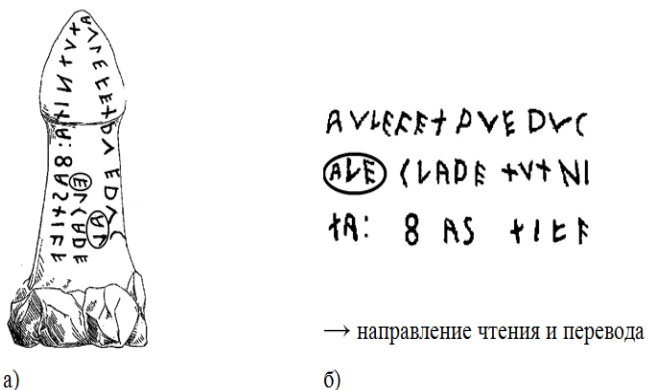


Рисунок 11. Надпись на фаллическом символе (а) и его чтение (б)

Переводчик читает текст № 9 так: «а влечет деве Руси. але сладе. тут ни йае ю ас йишч». Перевод этого текста «а влечет к деве Руси. были сладки. тут не имею их я еще».

Текст № 10 [6, с. 132]

ΔΑΙΪΜΑΝΙΚΑΛΙΑΝΑΙΔΙΚΙ

→ направление чтения и перевода

Рисунок 12. Надгробная надпись, найденная в могиле близ Лука

Текст № 10 написан греческими буквами, делится на слова, читается: «Да йима ни ал йа наидити» и переводится «Пусть имел бы их я наединственным».

Результатом переводов древних текстов этрусков и греков является вывод о том, что слова, оканчивающиеся на суффиксы -ал, -ол, -ел, -ил и др., почти во всех случаях являются глаголами прошедшего времени, например: был, была, были, съел, имел. Для множественного числа, как с текстом № 9, дополнительно появляется окончание -и в слове «были».

Авторская гипотеза состоит в том, что образ семейства древнейших слогов Ол/Ал в течение тысячелетий, устойчиво соединился, слился в единое с образом прошлого, которое в памяти народов однозначно было более счастливым. Поэтому для обозначения прошедшего времени у глаголов древнейшими волхвами и жрецами было решено использовать именно это семейство древнейших слогов Ол/Ал. Обстоятельство уже прошедшего, прошлого особо подчеркивалось, а слоги впоследствии стали выполнять роль суффиксов новообразованных слов □□□ +Ол/Ал, где — □□□ — корень слова, Ол/Ал — семейство древнейших слогов. Таким образом, согласно переводам из [6] слова со структурой слов □□□ал, □□□ол, □□□ел, □□□ил и др. уже стали однозначно соответствовать глаголам прошедшего времени.

Такая гипотеза существенно продвигает к изначально поставленной цели. Тем не менее, это не позволяет в полной степени понять участие семейства древнейших слогов Ол/Ал в образовании следующих частей речи:

- имена существительные на -ал, -ел, -алл, -аль, -оль, ель, -тель, -толь и др.,
- страдательные причастия прошедшего времени на -ал и др.,
- прилагательные с семейством суффиксов: -аль, -ель и др.

Лучше всего в освещении этого вопроса могут помочь приведенные далее переводы Г.Г. Котовой [1]. В них почти равномерно встречаются все части речи.

Чтение и переводы Котовой Г.Г. Данные переводы существенно дополняют переводы текстов этрусков и греков П.П. Орешкина и В.А. Чудинова и очень важны для рассматриваемого вопроса. Скорее всего, лишь с их помощью можно обнаружить наибольшее число частей речи, в которых используется семейство суффиксов Ол/Ал, наследников семейства слогов Ол/Ал.

Текст № 11 [1, с. 142].

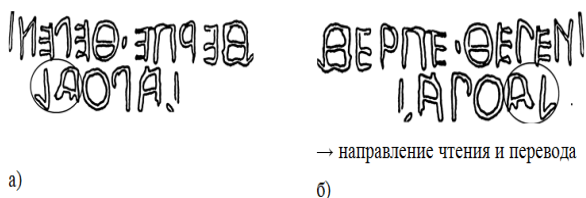


Рисунок 13. Общий вид (а), направление чтения и перевода поминальной надписи

Г.Г. Котовой этот текст был прочитан с последнего слова снизу вверх, слева направо: «ЛАПТАЛ ТЕРПЕТ. ТЕПЕНИТ» и соответственно переведен как «СЫПОЗНЫЙ СТРАДАЛ. УБИТ». Слово «ЛАПТАЛ» воспринимается как прилагательное «ЛАПТАЛЬНЫЙ», которое, согласно словарю В. Даля, означает «...покрытый сыпью, сыпозный».

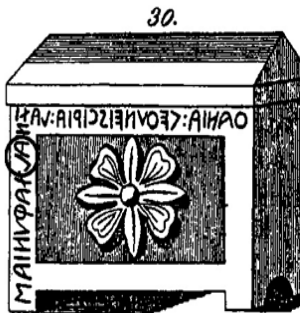
Текст № 12 [1, с. 80]



Рисунок 14. Общий вид (а), направление чтения поминальной надписи

Этот текст читается: «СЕТРЕЧНЕ УНАА. ДИТИАЛ. РИЛ XIII», а переводится как «СЕСТРИЧНЕ. ЮНАЯ. ДЕТСКОЕ ЛИЦО XIII». У этого автора слово «Дитиал» переводится как дитятино, детское, т. е. дитиал — это принадлежащий к детскому возрасту.

Текст №13 [1, с. 75].



а)

ΟΑΝΙΑ:ΣΕΟΥΝΕΙΣΙΡΙΑ:ΒΑΙ
 ΝΑΛΛΑΦΝΙΑΜ

→ направление чтения и перевода

б)

Рисунок 15. Текст на мраморном саркофаге № 30 и чтение этого текста

Текст № 13 читается «Тания: сетуне изсириа: ладиниал: тапуниас» и переводится «ТАНЯ. СЕТУЕМ, ОСИРОТЕЛИ. ПРИГОТОВЛЕННАЯ для Велеса. Умерла, УТОПНУВ».

Текст № 14 [1, с. 72].



а)

ΕΡΤΙΤΕΡΕΣΙ ΨΕ ΚΥΣΙΟΙ(ΑΥ)

→ направление чтения и перевода

б)

Рисунок 16. Текст на мраморном саркофаге № 25 и чтение этого текста

Эта надпись читается «Е В ДИТЕ ВЕЖИ Е СУЗИТИАЛ», а переводится «ЕГО ВЕЛЕСУ. ДЕТСКИЕ ВЕЖИ ЕГО СУЖЕННЫЕ».

Текст № 15 [1, с. 86].

1 2 3 4 5 6 7 8

VELTUR LARISAL CLAN CUCLNIAL TANXVILUS LUPU AVILS XXV

Текст № 15 прочитан как «ВЕЛ ТУР ЛАРИСАЛ СЛАН СУСЛИНАЛ ТАНХВИЛУС ЛУПУ АВИЛС XXV» и переведен «ВЕЛ ТУРАЕТ. ЛАРИСА СЫН ИЗ РОДА ТАНХВИЛУСА УМЕР, ПРОЖИВ XXV».

Как видно, все исходные тексты очень кратки и сжаты, что воспринимается немного неестественно для современного человека.

Текст № 12 наводит на мысль о связи этрусского слова «ДИТИАЛ» со словом *деталь*, которое можно понимать как часть-детка чего-то более общего. Очень интересно появление в переводе текста № 11 ныне устаревшего слова «ЛАПТАЛЬНЫЙ» и других причастий и прилагательных.

Выдающаяся особенность переводов этого автора заключается в том, что существенно расширяется представление о частях речи, создаваемых за счет использования семейства суффиксов -ал, -аль. На основании этих переводов можно сделать выводы, что это семейство суффиксов приводит к образованию, помимо глаголов прошедшего времени, следующих частей речи:

- существительных и имён собственных в родительном падеже с притяжательным суффиксом -аль, отвечающих на вопросы *кого?* и *чей?*,
- страдательных причастий прошедшего времени,
- притяжательных прилагательных.

Такую особенность можно объяснить тем, что, как уже говорилось ранее, слово Ал во времена этрусов использовалось в качестве глагола прошедшего времени «был», который нес двоякую функцию. Помимо указания прошедшего времени этот глагол может использоваться для обозначения отношений принадлежности в отношении кого-то или чего-то, в смысле — был кем-то, чем-то или каким-то. Именно это и обусловило появление в последующем, по мере развития языков (т. е. к нынешней современной эпохе), указанных выше существительных, причастий и прилагательных.

Безусловно, приведенные переводы 15-ти текстов 3-х разных переводчиков не образуют еще пока большую выборку для формулирования окончательных выводов. Также немаловажная роль в этом вопросе принадлежит корректности переводов, являющейся доста-

точно субъективным параметром. Тем не менее, за неимением иного, приведенный материал уже создает существенные предпосылки для дальнейших более глубоких исследований в данном направлении.

Семейство слогов Ол/Ал в современное время

Как следует из предыдущего раздела, слоги Ол/Ал, особо почитаемые в древнейшие времена праязыка, уже во времена этрусков использовались как морфемы, в качестве частей слов (суффиксов) -ол, -ал, -ил, -ел и др. для появления новых слов. В связи с тем, что эти тексты были достаточно просты и сжаты, к современной эпохе эти слоги уже дошли в составе существительных, глаголов, причастий и прилагательных.

Интересно, что во многих случаях упомянутое семейство слогов из категории служебных морфем (суффиксы) в новообразованных словах стали частью корня и/или их трудно отделить от изначального корня. Т. е. они стали корневыми морфемами.

Таким образом, можно создать общую схему участия семейства слогов Ол/Ал в словообразовании в трех рассмотренных выше эпохах (рис. 17).

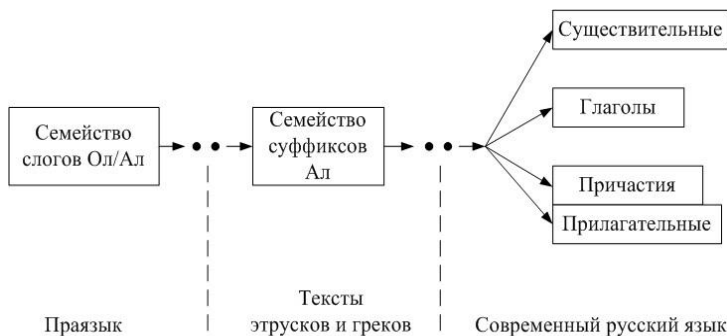


Рисунок 17. Семейство слогов Ол/Ал в разные периоды истории: от праязыка до современных языков

Наиболее известные примеры словообразования с участием слогов Ол/Ал

Для демонстрации активного участия семейства слогов Ол/Ал в словообразовании приведем наиболее известные примеры.

Существительные. Примеры используемых в настоящее время существительных можно разбить на несколько групп:

1. на -ал, -алл: бокал, вассал, вокал, идеал, финал, астрал, вандал, журнал, ритуал, сериал, феодал, номинал, дифференциал,

интеграл, Байкал, Урал, Ямал; военно-административные: генерал, адмирал, маршал, капрал, кардинал,

2. на -аль: в первую очередь математические — вертикаль, горизонталь, диагональ, нейтраль, нормаль, спираль, скрижаль, фестиваль, госпиталь, хрусталь,

3. с суффиксами -тель: водитель, гонитель, креститель, мучитель, покровитель, смотритель, спаситель, учитель. Вероятно, в этих случаях перед слогами стал дополнительно использоваться суффикс «т» по схеме: т+ель.

Как видно, во многих словах сейчас уже очень трудно разложить корень на составляющие, чтобы четко и однозначно выделить исследуемое семейство слогов Ол/Ал.

В европейских языках также присутствуют слова с рассматриваемыми словами: в английском языке — Бристоль, Ольстер, паундаль, эль (пиво), Уэльс (Wales), в немецком языке — шталь, Вупперталь (город в Германии), Зонненталь (австрийский актер), нахтигаль (соловей). Однако, особенно много слов, заканчивающихся на -аль, -эль, во французском языке. Очевидно, их большое количество отражает изысканность вкуса потомков галлов: вежеталь, Версаль, Видаль (терапевт), вуаль, горизонталь, Доберваль (балетмейстер), дуэль, жерминаль, Лопиталь (математик), л'этуаль, Маршалль (писатель), медаль, Монреаль, мораль, Паскаль (физик), пастораль, педаль, Пигаль (скульптор), провансаль, сенешаль, Стендаль (писатель), шантимэль, Эйфель (инженер), Эльзас, этуаль. В арабских языках большинство современных слов начинаются на Аль-, например, Аль-Арабия, Аль-Джазира. Также известно большое число имен, оканчивающихся на «иль»: Шамиль, Равиль, Рахиль, Фазиль.

Глаголы. Большинство современных глаголов русского языка в прошедшем времени содержат семейство суффиксов, которые во времена праязыка были семейством древнейших слогов Ол/Ал. Такие глаголы используются нами каждодневно: бежал, прыгал, кушал, знал, имел, говорил.

Прилагательные. К наиболее наглядным примерам прилагательных можно отнести следующие: конфессиональный, модальный, поминальный, принципиальный, термальный, функциональный, эмоциональный.

Заключение

В статье показана четкая и явная связь между семейством древнейших слогов Ол/Ал, участвовавших в словообразовании в древнейшие времена праязыка, с семейством суффиксов, используемым в словообразовании во времена этрусков (— 10 век до н. э. —

5 век н. э.), и с семейством суффиксов, участвующих в современном словообразовании. Это семейство слогов, морфем прошло через многие тысячи лет и дошло до наших времен почти в неизменном виде. Во многих случаях уже трудно отделить эти древнейшие слогот от корней образованных слов.

Список литературы:

1. Котова Г.Г. Этруские тексты: Новое прочтение. — М., 2010.
2. Львов Е.В. Божественный слог «ОЛ/АЛ» единого праязыка Современные проблемы филологии, искусствоведения и культурологии // Материалы международной заочной научно-практической конференции. (14 августа 2012 г.) — Новосибирск: Изд. «Сибирская ассоциация консультантов», 2012. — С. 36—50.
3. Львов Е.В. Этап катастрофного словообразования русского языка как отражение древнейшего планетарного катаклизма. Авторская концепция // Сборник научных трудов SWorld, Межд. научно-практ. конф. «Научные исследования и их практическое применение. Современное состояние и пути развития», Одесса т. 23, 2011. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.sworld.com.ua/index.php/ru/philosophy-and-philology-311/linguistics-and-foreign-languages-in-the-world-today-311/8109-stage-catastrophe-word-formation>.
4. Орешкин П.П. Вавилонский феномен. Русский язык из глубины веков. — СПб., 2009.
5. Тюняев А.А., Чудинов В.А., Миронова Е.А. Праязык (опыт реконструкции) Т. 1(2). — М.: Белые альвы, 2010.
6. Чудинов В.А. Вернем этрусков Руси. — М., 2006.

СЕКЦИЯ 3.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

3.1. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

К ПРОБЛЕМЕ ТРАКТОВКИ ЖАНРА ПОЭМЫ В ХОРОВОМ ТВОРЧЕСТВЕ УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ («РАНО-ВРАНЦІ НОВОБРАНЦІ» К. СТЕЦЕНКА)

Иванова Юлия Юрьевна

*преподаватель Днепропетровской консерватории им. М. Глинки,
соискатель кафедры «Теории музыки и композиции»
ОГМА им. А. Неждановой г. Днепропетровск
E-mail: 20solnishko08@rambler.ru*

Каждый музыкальный жанр неразрывно связан с жизнью и представляет собой своеобразную энциклопедию человеческих чувств. Среди других жанров, проникших в музыку из литературы, таких как баллада, гимн, новелла, юмореска и др., жанр поэмы занимает особое место. Он выступает как феномен особой поэтичности образов, изысканного и непревзойденного образца свободной музыкальной формы, особого самовыражения творческой индивидуальности композитора, несет в себе характерный синтез искусства слова и звука.

Сегодня теория жанров представляет собой одну из важнейших областей музыковедения. М. Арановский писал: «Никогда еще картина жизни музыкальных жанров не была столь сложной и неоднозначной. Бывшие жанровые границы сейчас размыты и жанры переходят один в другой, образуя неизвестные гибриды <...>, перегородки между жанрами стали легко проницаемыми, а это значит, что оползни происходят в их «генетическом коде». И вместе с тем надо отметить, что даже в этих сложных условиях «генетический код» жанра борется за свою жизнь, пытаясь противостоять дестабилизирующим тенденциям» [1, с. 7]. С одной стороны, для того, чтобы жанр можно

было узнать, композитору необходимо соблюдать законы, установленные жанровыми параметрами. Полное отрицание этих законов ведет к диспропорции со слушательскими установками. С другой стороны, каждый композитор, работая в определенном музыкальном жанре, изменяет его параметры, по-своему расставляет драматургические акценты, варьирует жанровый смысл. Особенно это касается жанра поэмы.

В связи с экспонированием и тесным переплетением жанра поэмы и в музыке, и в литературе, нас интересует разностороннее толкование данного понятия и проведение параллелей в трактовке жанра. Рассмотрим некоторые основные определения жанра поэмы.

М.В.Никешичев считает, что «поэма — инструментальная пьеса лирико-драматического или лирико-повествовательного характера, отличающаяся свободой построения. Симфоническая поэма — крупное одночастное оркестровое программное произведение со свободным развитием музыкального материала. Поэмой иногда называют крупное вокальное или вокально-инструментальные сочинения» [3, с. 518].

О.А. Шаполвалова трактует понятие поэмы так: «Поэма (франц. роете) — пьеса возвышенно-поэтического или повествовательного характера, отличающаяся свободным построением. Может предназначаться для оркестра (нередко с хором) или для отдельного музыкального инструмента. Название жанра заимствовано из литературы. Для музыкальной поэмы, так же как и для литературной, свойственно бурное сюжетное развитие, повышенная эмоциональность, выразительная лирика, стройность, мечтательность. Для их раскрытия применяются все средства музыкальной выразительности. Как самостоятельный жанр музыкальная поэма возникла в XIX веке» [5, с. 430].

Музыкальная энциклопедия под редакцией Ю.В. Келдыша предлагает следующее определение жанра: «Поэма — 1) инструментальная пьеса лирико-драматического или лирико-повествовательного характера, отличающаяся свободной структурой и эмоциональной насыщенностью. Пьесы данного жанра часто имеют программные названия или определения; 2) большое одночастное оркестровое программное произведение; 3) название вокальных и вокально-инструментальных произведений XX в.» [2, с. 415].

Таким образом, делаем вывод, что поэма в музыке — жанр, который сложился в середине XIX века сначала в инструментальной, затем — в вокальной и хоровой музыке. Это произведение глубокого содержания философской направленности, которое характеризуется программным происхождением, синтезом эпики и лирики, свободной структурой и формой, вытекающими из глубинной связи музыкальной

ткани с поэтическим первоисточником (текстом, образами, драматургией).

Для того чтобы понять закономерности, действующие в условиях данного жанра в украинской хоровой музыке, необходимо обратиться к конкретной жизни национального искусства.

Тяготение к поэме, как к жанру, вытекает из самой украинской культуры, с присущим ей синтезом лирического и эпического начал. Особенно ярко это наблюдается в украинской хоровой музыке, которая концентрирует в себе глубинные национальные народные традиции.

С конца XIX — начала XX века возрастает интерес к жанру поэмы и — шире — к поэмности как специфической стилиевой форме, вытекающей из самого духа украинского искусства, которое берет начало от народных исторических песен и дум, поэзии Т. Шевченко и музыки Н. Лысенко.

Среди композиторов-классиков украинской музыки дооктябрьского периода творчество К.Г. Стеценка занимает одно из ведущих мест. Младший современник и ученик Лысенко, он был непосредственным продолжателем демократических традиций своего учителя, основоположника украинской классической школы и композитора, который первым вознес жанр хоровой поэмы в истинное достижение хоровой музыки.

Хоровая поэма «Рано утром новобранцы» была создана в 1904 году на текст одноименного стихотворения Т. Шевченко (из поэтического цикла «В каземате» — 1847 г.) для мужского хора, соло баритона и фортепиано. Хоровая музыка занимает центральное место в творчестве Стеценка. К этому жанру композитор обращается на протяжении всего своего творческого пути. Данное произведение — важное достижение композитора в области музыкальных образцов крупной формы.

Цикл Т. Шевченко «В каземате» — мысли, настроения, жизненные наблюдения поэта, характерные для стихов периода ссылки. Здесь впервые появляются мотивы неволи, в которых настроения тоски по Родине сочетаются с утверждением несокрушимости убеждений и взглядов поэта. По жанровым формам цикл — лирические медитации, аллегии, идиллии, вариации на народные мотивы, романтические баллады, стихотворные диалоги и т. д. Он состоит из 13 стихов, главным мотивом которых является призыв быть верным народу Украины, своей Отчизне.

Стихотворение «Рано утром новобранцы» является десятым в цикле и рассказывает о зле солдатской службы, тяжелой судьбе рекрутов и их родственников.

Обращение композитора к поэзии Шевченко связано с усилением интереса прогрессивной общественности к социальной тематике. Несмотря на то, что стихотворение поэта изображает драму крестьянской семьи еще во времена крепостничества, композиция К. Стеценко начала XX века звучала достаточно современно, ведь положение народа было также достаточно тяжелым.

Литературная поэма Шевченко довольно краткая по размерам и форме, но содержит в себе все показатели жанра, которые изложим в виде таблицы.

Таблица 1.

Наличие сюжета	Социально-бытовой сюжет о зле солдатчины.
Эпически-патриотические мотивы	Эпический описание исторических событий, касание темы Родины и родительского порога, общий повествовательный характер высказывания.
Лирико-философское начало	Повышенная эмоциональность (наличие большого количества восклицательных знаков, тросточий), философия одиночества, обреченности.
Поэтический склад	Присутствует.
Изображения героев в развитии	Сюжет изображен в развитии: рекрут идет из родного дома, оставляя любимую и мать, после долгих лет солдатчины он возвращается, но никого не застает в живых.
Текстовая символика	« <i>А у вікно, наче баба, сова виглядає</i> » — дурная весть, смерть, скорбь; « <i>Рушники вже ткались</i> » — символ счастья, согласия и супружеской верности; « <i>і хустина мережалась, шовком вишивалась</i> » — символ женской души.
Фольклорные истоки	«Народный» язык, украинская символика, призывные слова украинского народа («Гэй!»).

Относительно музыки Стеценко отметим, что она отличается чрезвычайной искренностью, поэтичностью, яркой мелодичностью. Композитор тесно связал свое творчество с украинским народно-песенным фольклором, где находил новые музыкальные интонации, на основе которых глубоко и правдиво раскрывал образы своих произведений.

Социальная заостренность и яркость образов поэмы подсказали композитору правдивые мелодии, близкие к украинской песне. Например, уже начальная тема новобранцев, покидающих родное село, довольно близка народным рекрутским песням. Она маршевая, энергичная, достаточно бодрая по характеру. Эти черты присущи многим народным песням данного жанра («Ой, на горе, по горе»,

«Ой, там во Львове, на высоком Замке», «Ой летели гуси» и др.), ведь за мнимой бравурностью солдаты скрывали свою боль и отчаяние от разлуки. Интересно, что мелодическая канва маршевой песни рекрутов у Стеценко также устойчиво базируется на народных интонационных особенностях (распевах отдельных слогов, ходах по звукам тонического трезвучия и его обращений, октавных унисонах, движении голосов параллельными терциями и секстами, пунктирном ритме, мажорном ладу (B — dur) и др.).

Партия фортепиано в вокально-хоровых произведениях Стеценко всегда помогает раскрытию ведущего образа произведения, она максимально индивидуализирована, но, в то же время, значительно поддерживает и часто дублирует основные интонационные нагрузки хоровых партий. Так, в данном случае, сопровождение фортепиано отмечается не только функцией гармоничной поддержки, но и элементом, значительно усиливающим общий образ хора (за счет упругих октав, различных штриховых решений, динамики *mf*, полифонических имитаций, комплементарной ритмики).

Дальнейшее развитие темы мужского марша в произведении подчеркивает стремление композитора раскрыть глубже таящееся в ней драматическое содержание. Эта тема становится основой интонационных построений, связанных с образом рекрута. Несколько измененные ее интонации проникнут в скорбный рассказ автора о событиях, состоявшихся после смерти любимой девушки солдата (II раздел первой части), а также станут лейтмотивным напоминанием о счастливом прошлом, когда солдат вернется в опустошенный дом (II раздел второй части).

II раздел первой части начинается распевно и повествовательно, но постепенно характер музыки становится более действенным и динамичным. Мелодические фразы-мотивы обостряются неподготовленными задержаниями, звучат напряженно и взволнованно. Нарастание волнения происходит до 25 такта (внезапный эллипсис на *ff*), который приводит к изменению динамики (*p*) и фактуры (появляется трагический хорал), интонационного и гармонического спектра (появление DDVII7, дорийского лада, ходов по м.2 и ув. 2).

Вторая часть имеет функцию эпилога, носит повествовательный и описательный характер. Скорбно-сдержанный хор обрамляет сольный монолог баритона. В этом хоре композитор особенно ощутимо опирается на традиции трехголосных народных хоров лирико-эпического склада, характерного для жанра поэмы. Гомофонно-гармоническая фактура изложения с элементами имитационной полифонии, переменный метр (6/4—4/4—6/4—4/4), напевная широкая мелодия в неспешном темпе

(Andante sostenuto — не спеша, сдержанно), минорный лад (g -moll) — все эти средства музыкальной выразительности еще раз подчеркивают близость музыки к народным истокам. Хор звучит на фоне размеренных, пульсирующих подобно сердцебиению аккордов в партии фортепиано, рассеченных четвертными паузами. Вспомним, что по риторической символике XVI в. подобная фигура называлась *tnesis* и передавала чувства страха, смерти, ужаса.

Монолог баритона врывается в музыкальную канву в динамике *f*, новом метрическом решении (3/2—4/4—5/4—3/4—4/4), агогических изменениях (*Moderato assai* — очень умеренно, *Piu mosso* — более подвижно, *molto ritenuto* — весьма замедляя).

Заключительный хор, повторяя материал первого раздела II части, органично воплощает философские обобщения поэмы Т. Шевченко. Л. Пархоменко пишет: «Последний хоровой эпизод добавляет важный нюанс: это любимая композитором образная параллель настроения природы и судьбы человека. Москаль сидит возле опустошенного дома — «надворі смеркає». Тусклые краски музыки подчеркивают здесь единство колорита вечера и угасающих надежд одинокой отверженности» [4, с. 125].

Проанализировав произведение, подведем итоги, как именно жанр хоровой поэмы реализовался в хоре К.Г. Стеценка. Результаты представим в таблице.

Таблица 2.

Характерные черты жанра поэмы	Хоровая поэма «Рано утром новобранцы»
Синтез эпоса и лирики	Патетически развернутая хоровая ткань органично сочетается с лирическими эпизодами, сдержанная эпическая хоральность — с эмоциональностью и драматизмом; применяются традиции трехголосных народных хоров лиро-эпического склада.
Текстовая символика	Фигура <i>tnesis</i> - символ ужаса, чувства страха и смерти; нисходящие хроматические ходы — символ страданий и смерти; тонический органнй пункт — символ обреченности; мужской состав хора — символизирует рекрутов; хорал — символизирует заупокойную молитву церковного хора; Триоли — усталость, разочарование (по символике XVI в.).
Исторические первоисточники	Обращение к сюжету, отражающему реальные исторические события, близость мелоса хора к украинскому фольклору.
Объем текста	Достаточно большой (84 такта)

Сквозная форма свободного строения	Сложная двухчастная сквозная форма.
Фольклорные истоки	Сочетание гомофонно-гармонической и полифонической фактуры изложения, движение параллельными интервалами (терциями, секстами, октавами) плагальность гармонии; унисонное начало и окончание фраз; скачки с заполнением, использование ладов народной музыки (дорийского, фригийского), наличие переменного метра; интонационная близость украинским народным рекрутским песням; опора на жанровость (марш, распевная лирическая песня, хорал) и др.
Философские обобщения	Философские обобщения прослеживаются в наличии смысловых пауз, фермат, эллипсиса на рубеже изменения образной сферы, в колористическом обобщающем финале.

Таким образом, пример рассматриваемой хоровой поэмы «Рано утром новобранцы» К.Г. Стеценка демонстрирует тесную связь музыки с литературой в двух измерениях: на уровне общего жанрового решения (хоровая поэма имеет много общего с поэмой Т.Г. Шевченко) и на уровне непосредственно музыкального воплощения самого поэтического текста, что еще раз доказывает определяющий фактор синтеза музыки и слова в становлении жанра хоровой поэмы в украинской культуре.

Список литературы:

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Арановский // Музыкальный современник: Сб.ст. — М.: Советский композитор, 1987. — Вып. 6. — С. 5—44.
2. Музыкальная энциклопедия. / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. — М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1978. — Том 4. — С. 415.
3. Никешичев М.В. Поэма / М.В. Никешичев // Современный словарь-справочник по искусству: ред.-сост. А.А. Мелик-Пашаев. — М.: Олимп: ООО Фирма «Издательство АСТ», 1999. — С. 518.
4. Пархоменко Л.О. Кирило Стеценко / Л.О. Пархоменко. — К.: Музична Україна, 2009. — 392 с.
5. Шаповалова О.А. Музыкальный энциклопедический словарь / О.А. Шаповалова. — М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2003. — С. 430.

**«ФАКТОР ПУБЛИКАЦИИ»
В ИСТОРИИ МУЗЫКИ
К СПЕКТАКЛЯМ ОТЕЧЕСТВЕННОГО
ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.**

Наумов Александр Владимирович

*канд. искусствоведения, доцент Московской государственной
консерватории (университета) им. П.И. Чайковского (Москва)*

E-mail: alvlnaumov@list.ru

То, о чем пойдет речь в нижеследующем тексте, является частью проблемного спектра, связанного с театральной музыкой и включающего ряд вопросов из самых разных областей гуманитарного знания — от историографии музыкального быта до теоретических аспектов жанра и стиля, музыкально-театральной семиотики и пр. Неоднократно отмечено, что разделы музыкознания, связанные с источниковедением и текстологией, в целом несколько обойдены вниманием отечественных исследователей. Только в последние несколько десятилетий появились монографии и сборники статей, специально посвященные этим вопросам [4; 5]. Актуальность темы настоящей статьи определяется не только свойствами материала, избранного для рассмотрения, но и необходимостью дальнейшего продвижения в обозначенном научном направлении.

В качестве объекта исследования избрана музыка русского (советского) драматического театра первой половины XX в., времени, когда эта область музыкального творчества, сопряженная с деятельностью выдающихся представителей режиссерской школы — от К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко до Н. Охлопкова и Б. Равенских — вышла на одно из лидирующих мест в ряду жанров и форм отечественного искусства. Крупнейшими композиторами (Р. Глиэром, Ю. Шапориним, С. Прокофьевым, Д. Шостаковичем, В. Шебалиным и многими другими) было создано несколько сотен партитур, различных по объему, жанровой ориентации и индивидуальной стилистической направленности. Аналогичные синхронные явления, хотя и не в таком масштабе, можно наблюдать и в большинстве стран Европы; географическая локализация объекта связана лишь со степенью доступности материалов, значительная часть которых остается по сей день в архивно-рукописном состоянии, что серьезнейшим образом усложняет контакты с ними как для науки, так и для практики. Кажется, что театр, где, по выражению Ю. Буцко,

«спектакль сошел — музыка пропала» [из личной беседы с автором статьи, 2010 — *А.Н.*], настоятельно нуждается в издании композиторских творений, хотя бы в целях предотвращения их полной утраты. Однако при ближайшем рассмотрении положение оказывается не столь однозначно: предмет исследования, обозначенный нами в заглавии как «фактор публикации», обладает большим разнообразием исторических функций и свойств, по-разному, подчас противоречиво сочетающихся друг с другом и легко выявляемых уже при анализе самой практики печатного представления нотных материалов музыки к драматическим спектаклям. Обнаруживается, что:

1. Подобные факты, если иметь в виду полную, без изъятий публикацию партитуры со всеми, в том числе и краткими, служебными фрагментами, чрезвычайно редки. За весь XIX век в русской музыке по-настоящему, с фиксацией всего написанного композитором, включая отдельные 2—3-тактные фанфарные сигналы и их повторы в ходе действия, был издан только «Гамлет» П. Чайковского (1891—1892). В 1970-х — 1980-х гг. почти столь же дотошно представлены сочинения С. Прокофьева (музыка к «Евгению Онегину», «Борису Годунову» и тому же «Гамлету») и Д. Шостаковича («Клоп», «Король Лир» и др.). В большинстве остальных случаев приходится иметь дело с теми или иными видами купюр, без раскрытия которых сущностный облик театрального произведения неминуемо искажается. Конечно, публикация одних только нот, не сопровождаемых режиссерско-постановочным комментарием, в любом случае лишает потомков возможности даже виртуальной реставрации сошедшего со сцены спектакля, но полнота материалов дает, по крайней мере, повод к их соотносению с ремарками в пьесе и «расстановке по местам»; пример такой работы см. в монографии Н. Ювченко [6], а также в нашей книге [3] и некоторых других работах последних лет.

2. Чаще всего, если публикация и имела место в относительно полном виде, ее время не только не совпадало со временем создания, но отстояло от него на несколько лет и даже десятилетий. Названная выше партитура П. Чайковского — счастливое исключение и в этом; случаи же с упомянутыми творениями классиков советской музыки, выпущенными в рамках подготовки Полных Собраний Сочинений — правило. Подобные «запоздания» приводили к тому, что стилистический контекст создания музыки к моменту ее публикации оказывался полностью разрушен. В частности, как свидетельствует опыт «Князя Холмского» М. Глинки и «Клопа» Д. Шостаковича, подчас безнадежно устаревали пьесы, уходила в прошлое театральная

эстетика, восприятие сочинения теряло художественную и жизненную остроту, а знакомство с ним — практическую необходимость.

3. Вопрос о допустимости и необходимости публикации театральных партитур в их полном виде решался на протяжении истории неоднозначно. «Пик уважения» к жанру пришелся на начало XX в., когда печатали и маститых — А. Гречанинова, А. Лядова, М. Ипполитова-Иванова, и более скромных авторов — А. Ильинского, М. Жукова и др.; достаточно только инициативы автора, согласия издателя и попустительства театральной дирекции. До и после этого момента, по разным причинам, ситуация выглядела приблизительно одинаково и ставилась в зависимость от конкретных материальных или социально-идеологических возможностей эпохи (последнее особенно актуально для 1930-х — 1940-х гг.).

4. Нередко публикация делалась в виде концептуальной или случайной выборки, именовавшейся «сюита из музыки к пьесе» и даже «легализованной» в таком виде на правах самостоятельной разновидности сюитного жанра среди других сочинений автора (присваивался опусный номер). Следует различать разные типы программных сюит: некоторые произведения подобного рода изначально не адресовались к сценическим произведениям, а представляли собой свободные многочастные фантазии композиторов по мотивам соответствующих пьес. В настоящей работе мы принимаем во внимание только переработки сочинений прикладного жанра и проблемы, связанные с их выходом в свет. Драматургические и композиционные мотивы, которыми руководствовались авторы при создании подобных сюит, редко совпадали с исходными задачами театральных постановщиков. Кроме того, филармоническое исполнение партитуры (хотя бы и с участием чтеца) не может заменить полноценного представления спектакля с его симбиозом цвета, света, слова, пластики и т. д. Даже очень скромные по количеству и качеству музыки театральные произведения ставят звуковое сопровождение в совершенно особые условия, несравнимые с теми, в которых оно оказывается, будучи вынесено в концертный зал. Приобретение черт одного жанра (концертной сюиты) оказывается чревато утратой признаков другого (театральной музыки). В отсутствие сведений о полных театральных партитурах, подобные компиляции нередко подменяют в массовом сознании собственных прародителей, иногда и полностью занимают их места. Так произошло, например, с «Пер Гюнттом» Э. Грига-Г. Ибсена, отчасти имеющим отношение к истории русского театра обозначенного времени — в 1912 г. его без особого успеха ставили в МХТ.

5. Особый случай — печатание отдельных номеров из театральной музыки. Как правило, подобные факты были призваны фиксировать момент популярности у публики, признание заслуг композитора в успехе представления (так было с миниатюрами И. Саца из спектаклей МХТ); реже, обычно в случае с увертюрами и другими крупными номерами вроде «Вальса» А. Хачатуряна к «Маскараду», — высочайшее качество самого произведения вне театрального контекста. В дореволюционные времена чаще публиковали отдельные инструментальные номера; в советские — песни и даже сборники песен разных авторов. Причина этой перемены — в изменении самой жанровой ориентации театральной музыки (это вновь тема для особого разговора), находящейся в теснейшем контакте с областью демократических вкусов. Более элитарная инструментальная музыка оставалась при советской власти в сфере концертно-филармонического использования, а песни уходили «в народ», тиражировались на эстраде. Не является секретом и то, что произведения со словами всегда легче контролировать на предмет проникновения идеологической крамолы. В любом случае, обособленные публикацией фрагменты быстрее всего теряли связи с исходным жанром. Здесь можно вспомнить и совершенно «аполитичный» пример — «Грустный вальс» Я. Сибелиуса: ныне забыта не только музыка к пьесе, в которую он когда-то входил, но даже сюита из нее!

Сами по себе моменты публикации, связанные с музыкой спектаклей, могли выглядеть весьма разнородно и выполнять различные функции: от *консервационно-охранительных* в отношении театральной партитуры до *популяризаторских* применительно к имени автора или отдельным фрагментам. Важно, что в большинстве случаев выход печатных нот обозначал признание композитором собственного «отцовства». Слишком часто отношение музыкантов к театральной музыке имело пренебрежительный оттенок [1], ее легко использовали в качестве фактурно-тематического субстрата для более «почтенных» опусов вроде симфоний, концертов или опер, «спасали» материал, не имевший шансов на существование после того, как в последний раз закроется занавес в театре.

С момента выхода из печати музыка к спектаклю или ее фрагмент прекращает быть фактом биографии композитора, режиссера или театра и превращается в фактор истории жанра и даже шире — театральной истории в целом: опубликованная партитура (иногда клавиш) распространяется по самым отдаленным уголкам страны. Театр, хотя бы самый и захудалый, к началу XX века есть в любом

городке, а там, где нет — путешествуют антрепризы, артистические артели и просто одиночки, окруженные небольшой группой сотрудников. Пьесы везде ставятся приблизительно одни и те же, имевшие успех в столице, актуальные, эффектные на сцене и выигранные для актеров. Печатные ноты легко находят применение — нередко прямо на них указывается, для какого театра они были написаны, титульный лист украшается портретом любимца публики, блиставшего в первой постановке. Партитура начинает мерцать отраженным светом былого фурора и представляется дополнительным залогом успеха предприятия. У организатора провинциального театрального дела всегда имеется выбор — предоставить возможность оркестрантам играть то, что им заблагорассудится (по мере вкуса и умения) или заставить разучить специально купленные партии (в некоторых случаях подобная инициатива возникла и «снизу», от самих музыкантов). Без оркестра театр конца XIX — первой половины XX в. немыслим, но публика не слишком грамотна: появление печатных партитур играло своеобразную просветительскую роль, знакомило зрителей с музыкальными новинками, развивало их вкус. Характерным примером является широкое шествие «Гамлета» П. Чайковского — изданная в 1892 году, партитура вплоть до 1960-х оставалась наиболее доступным вариантом музыкального сопровождения к шекспировской трагедии и звучала от Смоленска до Владивостока. Даже если забыть на минуту о невыразимой проникновенности и трагедийном величии стиля композитора, сама возможность приобретения нотного издания сделала для развития музыки драматического театра больше, нежели любая режиссерская реформа. Одновременно стимулировалось и развитие нотоиздательских процессов, об их состоянии на начало XX в упоминалось выше.

Не всегда, впрочем, напечатанная партитура приобретала широкое распространение. Часть музыкальных материалов по разным причинам так никогда и не пригодились никому из постановщиков более поздних времен. То нотный тираж оказывался маловат, то имя композитора было не слишком известно. В некоторых случаях пьеса не привлекала более никого из режиссеров, как “Miserere” С. Юшкевича, а то и вообще, как «Анатэма» Л. Андреева, бывала запрещена цензурой. К обеим упомянутым постановкам МХТ (1910) музыку создал И. Сац, выдающийся мастер, автор знаменитой «Синей птицы». Вот еще один из парадоксов публикационной политики того времени: даже то немногое, что удалось напечатать из наследия рано покинувшего этот мир композитора, ни разу не было востребовано в дальнейшем. Распространению музыки мог препятствовать не только

провал спектакля, но и слишком большой успех — никому не приходило в голову переиспользовать ни сацескую «Синюю птицу», ни глазуновскую музыку к «Маскараду», намертво сцепленную с роскошным мейерхольдовским шедевром 1917 года. Из этих художественно-архитектурно-постановочных конструкций опасно было выдернуть хоть один «кирпич», а ни один из театров послереволюционного времени не мог бы воспроизвести монументальные и дорогостоящие спектакли целиком.

В советские времена делались попытки централизованного обеспечения «правильной» музыкой, входившей первоначально в наиболее идеологически выдержанные столичные постановки. Предпринимались даже специальные публикации пьес с приложением цельных музыкальных партитур и указаниями для режиссеров. Не захлебнись эта кампания, страна наполнилась бы копиями «Вагравовой ночи» Л. Первомайского-Ю. Завадского-В. Шебалина, «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского-А. Таирова-Л. Книппера и др. К чести театров, они продолжали реалистично смотреть на художественные обстоятельства. Далеко не каждому коллективу по силам даже просто повторить рисунок чужого шедевра, не говоря уже о придании ему самостоятельного дыхания, красок и исконной мощи. Серо-бумажные брошюры, издававшиеся Наркомпросом, остались в большинстве своем на полках библиотек. Однако это были важные образцы новой музыки к революционным спектаклям, их принудительное распространение в начале 1930-х нельзя игнорировать, говоря о каноне жанра, завершившего свое формирование в СССР к началу Второй мировой войны.

Мягкое, но настойчивое сопротивление политике централизации советского театра со стороны режиссеров и руководителей музыкальных частей (от последних нередко зависел кругозор постановщиков) обнажило со всей определенностью тенденцию, которую сложно было разглядеть в многообразии культурной жизни 1900-х — 1910-х гг. Всякий «хозяин спектакля» хотел иметь «своего композитора», готового не только к сотрудничеству, но к растворению в целостности чужого произведения. Не случайно Вс. Мейерхольд подписывал свои работы 1920-х — 1930-х гг. как «автор спектакля» с указанием художника, композитора, хореографа и пр. (а там встречались очень известные имена!) внизу афишного листа, мелким шрифтом. Крупная индивидуальность музыканта, претендовавшая на полноценное соавторство, — серьезное испытание для драматического режиссера; не всякий был в состоянии его выдержать, не всякий хотел в принципе вступать в подобную конкуренцию еще и потому, что «третьей

стороной» поединка всегда был автор пьесы, инициатор идеи и философии спектакля. Музыка с ее способностью общаться со слушателем «поверх слова» оказывалась неверным союзником, а музыка, прошедшая апробацию печатным изданием, освященная многолетним «стажем» театрального звучания, окруженная зрительскими (слушательскими) ассоциациями, становилась и попросту опасна, она склоняла концепцию постановки в сторону существовавших ранее версий, сковывала свободу творческой группы.

Этому своеобразному, но вполне ощутимому художественному противодействию можно было противопоставить только поиски, порождавшие все новые варианты музыкальных решений. Так появлялись цепи не связанных внешне, но пересекающихся на генетическом уровне композиций к «Отелло» и «Королю Лиру» У. Шекспира, «Разбойникам» и «Коварству и Любви» Ф. Шиллера. Классика дает более широкий простор для сравнений, но у музыковедов есть возможность сопоставить также, например, разные варианты музыки к «Любови Яровой» К. Тренева, «Аристократам» Н. Погодина, «Олеко Дундичу» А. Ржешевского-С. Каца и др. Репертуар советского театра, прошедший через плотные фильтры Главлита и Репеткома, не отличался очень уж большой пестротой, одни и те же пьесы шли одновременно в сотнях городов по всей стране, но почти во всех спектаклях звучала разная музыка.

Ситуация радикально изменилась после войны: сокращались бюджеты театров, уходили в прошлое большие театральные оркестры и их дирижеры, лимитировались расходы на постановки, в том числе и на новые музыкальные партитуры. Развитие техники постепенно выводило на первый план «его величество магнитофон», раскрывая новые возможности для «подбора», ограниченного ранее исполнительскими средствами театральных музыкантов. Теперь кажутся смешными описанные в книге Б. Изралевского [2, с. 167] ухищрения, к которым прибегала музыкальная часть МХАТ им. Горького при исполнении Секстета из «Лючии ди Ламмермур» Г. Доницетти в картине «Опера» из знаменитого спектакля «Анна Каренина» (1937). Специальный подбор вокального коллектива, партитурные купюры. И это в богатейшем театре страны, располагавшем штатом почти из 60 певцов и инструменталистов! Начиная с 1950-х подобные проблемы решались гораздо проще: включалась запись и зал наполнялся музыкой без дополнительных затрат на разучивание. Фонд доступных звукозаписей был очень велик, а интерес режиссеров к общению с несговорчивыми музыкантами обратно пропорционально мал. Казалось, что «время композиторов» на театре завершилось навсегда, но нет — предстоял еще небольшой ренессанс в 1970-х,

когда в театр пришли А. Шнитке, Э. Денисов, Э. Артемьев, Г. Фрид, Г. Свиридов, В. Гаврилин, Г. Канчели и многие другие. В отличие от довоенных времен, их участие в работе стало теперь «точечным»: присутствия на репетициях не требовалось, дискуссий не затевалось. Творческое задание формулировалось, исполнялось и оплачивалось, фрагменты музыки записывались на пленку и поступали во власть театра, их дальнейшая судьба от композитора не зависела, остальным занимались звукорежиссеры.

Что же с «фактором публикации»? Как ни странно, здесь почти ничего не изменилась: материалы композиторской деятельности в виде фонограмм, хранящиеся в театральных музеях и архивах, не менее хрупки и малодоступны, чем бумажные партитуры, только пользование ими усложняется еще и вследствие выхода из употребления технических средств воспроизведения. В некоторых случаях знакомство с произведениями театрального искусства второй половины XX в. облегчается наличием радио- кино- и телеверсий знаменитых шедевров. Подобных материалов, к сожалению, тоже недостаточно много, они характеризуют преимущественно деятельность столичных коллективов, часто бывают, неполны (купированы), но от первой половины прошедшего столетия не осталось и вовсе ничего подобного. Важными, хотя и столь же неоднозначным, как и все остальные, источниками, характеризующим музыкальную историю многих пьес, являются их экранизации. Постановщики и музыкальные оформители современных спектаклей, как правило, больше имеют представления о киноверсиях драматургических сочинений, нежели об их сценическом бытовании. В результате, например, из двух «Гамлетов» Д. Шостаковича гораздо реальнее встретить включенные в отечественные постановки XXI в. фрагменты киномузыки (1964), нежели номера из опубликованной и записанной (правда, в виде сюиты) театральной партитуры (1932); для иностранных же режиссеров «библией» в этом плане является классический фильм Л. Оливье (1948, музыка У. Уолтона).

Задачей настоящей статьи не являлось погружение в безнадежность и тотальное отрицание современного театрального опыта: и сейчас по-прежнему встречаются яркие страницы, эффективные решения и моменты подлинного слияния искусств. Отказ от больших оркестров, переход к более компактным составам, в том числе с использованием электронных инструментов, имеет свои преимущества, да и фонограмма может быть использована очень тонко, с подлинным блеском и мастерством. То, что театру, как выясняется, не нужно его же собственное музыкальное прошлое, не должно становиться основанием для обвинительного акта. Именно отмеченная

неудержимая тенденция обновления и может служить историческому оптимизму, компенсирующему ностальгию по прекрасной, но навеки ушедшей эпохе.

Закljučая статью, отметим основные положения:

• *На протяжении первой половины XX в. не сложилось устойчивой традиции публикации полных композиторских партитур музыки к драматическим спектаклям с соответствующими комментариями и историческими сведениями о постановках, к которым они адресовались.*

• *Наиболее типичной формой являются публикации фрагментов или переработок материала в виде произведений филармонических жанров, не предназначенных для театральной сцены.*

• *Печатное издание того или иного сочинения не гарантировало ему востребованности в постановочной практике более позднего времени.*

• *В большинстве случаев можно отметить сознательное отторжение композиторами чужого опыта в поисках оригинальных концертных и композиционных решений при учете отдельных находок предшественников.*

• *С изменением условий существования театра во второй половине XX столетия ситуация не претерпела кардинальных изменений, что указывает на ее независимость от конкретных условий культурного быта и дает возможность рассматривать в качестве имманентного свойства всего жанрового класса сценической музыки.*

Список литературы

1. Гречанинов А.Т. Предисловие // «Снегурочка», музыка к весенней сказке А.Н. Островского в постановке МХТ. М.: изд-во П.И. Юргенсона, 1903. — С. 3.
2. Изралеvский Б.Л. Музыка в спектаклях Московского Художественного театра. Записки дирижера. М.: Искусство, 1965. — 314 с.
3. Наумов А.В. Рождение музыки из трагедии духа. «Гамлет» У. Шекспира в музыке драматического театра и кино. М.: Вузовская книга, 2011. — 162 с.
4. Петровская И.Ф. Источниковедение истории русской музыкальной культуры XVIII — начала XX века. М.: Музыка, 1983. — 215 с.
5. Проблемы музыкальной текстологии: Статьи и материалы. Ред.-сост. Д.Р. Петров. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2003. — 183 с.
6. Ювченко Н.А. Музыка в драматическом театре Беларуси: XX — начало XXI века. Мн.: Белорусская наука, 2007. — 270 с.

ЛЮБИТЕЛЬСКОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ В ЦАРСКОЙ РОССИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Сикорская Анастасия Васильевна

соискатель Одесской национальной музыкальной академии

им. А.В. Неждановой,

г. Одесса

E-mail: stanochka@e-mail.ua

Важным фактором музыкальной жизни общества в первой половине XIX века можно считать активную просветительскую, культурную деятельность любителей музыки, дилетантов. Актуальность статьи обусловлена тем, что любительское музицирование как феномен общественной музыкальной культуры представляет собой сложную, динамичную систему, обладающую большим потенциалом, влияя на формирование социально-культурной интеллектуальной среды. Активное распространение традиции музыкального любительства обеспечило появление в середине XIX века профессионального искусства.

В течение прошлого века и в начале XXI проблема любительского музицирования и различные формы его распространения исследовалась на региональном уровне (О. Васюта, Л. Игнатова, Л. Кияновская, А. Кононова, Н. Кузьмин, Е. Маркова) и в контексте общего социально-культурного процесса (О. Андриянова, Л. Гинзбург, Л. Дорогих, В. Кириллов, Ю. Лошков, И. Хвостова, Т. Шеффер, А. Шреер-Ткаченко, В. Юдина). Целью данной статьи является раскрытие понятия любительского музицирования как явления социально-культурного плана в контексте определенного исторического этапа; обобщение форм музыкального дилетантизма на территории Царской России данного периода.

Как социально-культурное явление любительское музицирование выступает формой реализации сущностных сил личности, ее самореализации с помощью непрофессионального музыкального творчества, бескорыстно осуществляемого в свободное время под влиянием внутренней потребности [8, с. 5]. Граница, отделяющая любителей от профессионалов, была зыбкой и условной, поскольку нередко профессиональная артистка, выйдя замуж за аристократа, получив

его фамилию и титул, теряла право петь на сцене и превращалась в любительницу, которая могла музицировать лишь в салоне.

В лексикографической литературе, раскрывая сущностное значение с разных позиций, рассматриваются такие близкие понятия, как «аматор», «дилетант», «любитель».

Аматор — 1) «любитель», тот, кто занимается чем-либо без специальной подготовки, не как профессионал [5, с. 578]; 2) тот, кто охотно занимается чем-нибудь, не будучи профессионалом в этом деле [1, с. 22]; 3) тот, кто охотно занимается чем-нибудь, любит что-либо [2, с. 15].

В большом толковом словаре современного украинского языка под термином «аматорство» подразумевается занятие каким-либо делом не как профессией, а из-за любви к ней [2, с. 15]. Достаточно широко дают объяснение данного термина И. Лапинский и А. Мартыненко в статье «Энциклопедии современной Украины»: «аматорство (с лат. — люблю, имею склонность) — творчество людей, которые не занимаются искусством профессионально. На Украине берет начало от обрядовых праздников, народных игр и песен восточнославянских племен. Аматорство связано с такими явлениями, как школьный театр Киево-Могилянской академии (XVII—XIX века), балаган на площади, крепостной театр и тому подобное. Художник-аматор свободно чувствует себя на сцене, в картинной галерее, меньше боится критики, а главное — ему легче преодолевать расстояние между собой и зрителем, чем профессионалу» [4, с. 424].

Г. Риман в своем универсальном музыкальном энциклопедическом словаре дает следующее определение понятию «дилетант» (итал. «любитель», фр. *Amateur*) — в музыке противопоставляется профессиональному музыканту. Слову дилетант ранее не придавали такого пренебрежительного оттенка, как сейчас. Луиджи Боккерини посвятил в 1768 году свои первые струнные квартеты «истинным дилетантам и знатокам музыки» (“*ai veri dilettanti e cognoscitori di musica*”). Вкусы дилетантов в среднем не были настолько плохи и направлены на вульгарную, злободневную музыку, как в наши времена; особенно камерная музыка имела больше поклонников среди непрофессиональных музыкантов, которые занимались музыкой серьезно и играли, возможно, лучше, чем сейчас. В наше время под дилетантизмом понимают поверхностное, несерьезное занятие искусством, — как в области исполнительства, так и композиции; дилетант тот, кто ничему хорошенько не научился. Дилетантам следовало бы стремиться к восстановлению прежней чести своего имени» [3, с. 465].

В литературе встречается еще одно близкое по значению понятие — «любитель»: 1) тот, кто имеет склонность к чему-либо; который имеет большую страсть к чему-либо, тот, кто занимается любимым делом не как профессионал; любитель [2, с. 498]; тот, кто любит что-либо; музыкант-любитель [1, с. 516].

Любительское музицирование, являющееся формой реализации потенциала личности, обладает внутренней структурой и наличием прямых и обратных связей между такими видами творческой деятельности, как произведение, исполнение и слушание музыки, а также системой жанров и форм.

Функциональная модель любительского музицирования, которую определяет и описывает в своей работе И. Хвостова, включает в себя основные (социализирующую, эстетическую, гедонистическую, воспитательную) и вспомогательные (развлекательную, досуговую) функции, а также подфункции (компенсационную, эвристическую, коммуникативную, рекреационную, познавательную, просветительскую), способствующие созданию культурно-пространственной среды [8, с. 6].

Любительское искусство — явление конкретно-историческое, неотъемлемая составная часть культуры определенного общества, класса, определенной социокультурной среды. Возникнув первоначально стихийно, в формах домашнего музыкального воспитания, любительское музицирование до середины XIX века становится составной частью музыкального просвещения и общего образования. Возникнув на рубеже XVII—XVIII веков как привилегия столичных аристократических кругов, любительское музицирование постепенно проникло в среду мелкого дворянства, затем интеллигенции, разночинцев, купечества [9, с. 65].

Жизнь в имениях первой половины XIX века отличается особым культурным бытом, традициями его представителей. Удовлетворение духовных (культурных) потребностей осуществляется преимущественно именно во время досуга, где человек свободно проявляет себя как личность, выбирая виды деятельности в соответствии со своими наклонностями и интересами. Любительство, касающееся сферы досуга, является одним из важных показателей культурной жизни общества; стало своеобразным отражением условий жизни людей, их этнической, сословной принадлежности, уровня социального развития общества.

В помещичьей среде существовало инструментальное музицирование (оркестровое, ансамблевое, сольное). Традиция при этом сохранялась и поддерживалась в дворянских семьях не одним

поколением. К середине XIX века в быту провинциального города наибольшее распространение получили две основные формы любительского музицирования: фольклорная (голос и элементарное инструментальное сопровождение) и светская. Основой последней являются домашние и клубные музыкально-литературные вечера, концерты местных музыкантов-любителей, любительские постановки с тяготением к концертному (салонному или эстраднему) виду музицирования, с более сложным и объемным, в отличие от фольклорных традиций, инструментарием (фортепиано, арфа, оркестр или ансамбль). Кроме того, светская форма любительского музицирования часто имела такие общественно-значимые цели, как благотворительность и просветительство [9, с. 65].

В течение XIX века две формы любительского музицирования сосуществовали параллельно, внутренне трансформируясь и влияя друг на друга. Широко распространенной традицией было сочинение и исполнение музыкантами-любителями разнообразных вариаций украинских, русских народных песен на домашних музыкальных вечерах, благотворительных концертах.

Если в столицах со временем все отчетливее проявлялась разница между профессиональной и любительской музыкальной практикой, то в едином художественном пространстве провинциального города обе формы тесно переплетались. В условиях столиц любительское музицирование постепенно вытеснялось в сферу домашнего быта. В провинции же оно продолжало оставаться доминирующим не только в домашней среде, но и в общественных местах (семейные вечера).

Традиции семейного музицирования имели глубокие исторические корни, что объясняется существованием музыкальных цехов, оркестров, певчих капелл и театральных трупп на украинских землях Царской России. Бесспорно, этому способствовало то обстоятельство, что к организации семейно-бытового, салонного музицирования широко привлекались выдающиеся деятели украинской культуры, просветители, талантливые музыканты-любители. Например, активная культурная деятельность Николая Андреевича Маркевича, Ивана Ивановича Гаврушкевича, Ивана Григорьевича Рашевского, Ильи Ивановича Лизогуба была тесно связана с семейными музыкальными вечерами на Черниговщине. В Полтаве известными культурно-художественными салонами в первой половине XIX века были салоны Николая Григорьевича Репнина, Василия Лукьяновича Лукашевича, Якова Ивановича Лобанова-Ростовского. На Слобожанщине, в городе Харькове были популярны художественные салоны барона Павла

Федоровича Радена, помещиков Сергея Ивановича Зарудного, Григория Романовича Шидловского.

Киевские любители камерной музыки в середине XIX века часто собирались в доме у чиновника канцелярии генерал-губернатора — Николая Аркадьевича Ригельмана. До самой смерти в его салоне сохранялась традиция любительского музицирования с участием выдающихся приезжих музыкантов. В салонах Киева проходили постоянные встречи ведущих украинских, российских, польских художников и политических деятелей (салоны Василия Васильевича Гарновского, Ивана Ивановича Фундукля, Ивана Яковлевича Бухарина, семьи Галаганов и другие).

С конца XVIII века в любительском музицировании квартетное исполнение стало наиболее распространенной формой домашнего музыкального досуга. На Украине аматорские квартеты приобрели особую популярность в середине XIX века. В зажиточных дворянских семьях, где широко практиковалось музицирование, струнный квартет идеально соответствовал непринужденной атмосфере домашнего круга.

Квартетные собрания, которые постоянно организовывались Ильей Ивановичем Лизогубом в Седневе и Чернигове, князем Юрием Николаевичем Голицыным в Харькове, Григорием Петровичем Данилевским в Киеве, являются известными примерами увлечения этим искусством.

На протяжении XIX века в репертуар любительских квартетов входили, с одной стороны, произведения Йозефа Гайдна, Вольфганга Моцарта, Людвиг Бетховена, Франца Шуберта, Роберта Шумана, с другой — различные переложения оперной и симфонической музыки, обработки народных мелодий. Кроме квартетов, были распространены и другие струнно-смычковые ансамбли (трио, квинтеты, секстеты).

Само понятие дилетантизм, как отмечалось выше, в XVII—XVIII веках было иным, нежели во времена высокоразвитой профессиональной музыкальной культуры II половины XIX века. Социальный статус не позволял представителям знатного происхождения посвящать себя профессиональным занятиям искусством. Даже те из них, кто имел ярко выраженный талант, оставались любителями. Имена талантливых поклонников «amateur'ов», вышедших из дворянской среды стали известны благодаря сообщениям Я. Штелина и других мемуаристов.

Среди дилетантов на территории Царской России, наряду с теми, кто имел лишь элементарные навыки в исполнительстве и композиторской технике, встречалось немало серьезных знатоков и профессио-

нально зрелых музыкантов, таких, например, как братья Михаил и Матвей Юрьевичи Виельгорские (композитор и виолончелист), скрипач и композитор Алексей Федорович Львов, певица Прасковья Арсеньевна Бартенева и другие.

Особенно значимым в аристократических придворных кругах был, в первую очередь, известный в истории салон просвещенного любителя музыки вышеназванного графа Михаила Ю. Виельгорского. В его роскошно обставленном концертном зале выступали лучшие русские артисты и приезжие знаменитости (в том числе Ференц Лист и Полина Виардо). Салон этот имел значение «привилегированного» концертного зала, и, только выступая на вечерах у Виельгорского, иностранные артисты могли рассчитывать на успех у широкой аудитории в открытых концертах. Серьезный знаток музыки и композитор-любитель Михаил Виельгорский поддерживал связи с крупнейшими музыкантами Европы. «Дом графов Виельгорских в Санкт-Петербурге — это маленькое министерство изящных искусств...», — писал Берлиоз, посетивший в 1847 году русскую столицу. Выступал на их вечерах и музицировал с братьями Михаил Иванович Глинка [7, с. 244].

Известно, что силами любителей ставились музыкальные спектакли, организовывались любительские хоровые кружки, салоны, музыкальные коллегии и другие культурно-творческие сообщества. Часто в одной концертной программе могли участвовать как любители, так и профессиональные музыканты. Так, в цикле концертов, организованных Винченцо Манфредини весной 1769 года в доме графа Ивана Ивановича Шувалова в основном силами придворных музыкантов, участвовали три дочери и сын Григория Николаевича Теплова, а также он сам и другие видные государственные деятели.

К концу первой четверти и в 30-х годах XIX века русские любители музыки стояли в авангарде музыкальной культуры Царской России. Одаренные музыканты получали образование у себя на родине и за рубежом (Михаил Юрьевич Лермонтов, Дмитрий Владимирович Веневитинов, Парфений Николаевич Енгальчев и другие).

Среди этой великой плеяды ярким исполнителем-пианистом и композитором был Александр Сергеевич Грибоедов (1795—1829), любимым инструментом которого было фортепиано. По одним источникам, учился Александр у преподавателя музыки пансиона при Московском университете Даниила Ивановича Шпревича, по другим — у Джона Фильда [6, с. 144]. По словам современников, талантливый драматург в то же время был одним из первых в России

исполнителей произведений Иоганна Себастьяна Баха и бетховенских сонат.

Напечатанные в «Лирическом альбоме за 1832» (изданные И. Ласковским и Н. Норовым) два вальса А. Грибоедова (ми минор, Ля бемоль мажор) раскрывают его незаурядные композиторские способности в области салонной фортепианной музыки.

Известным представителем дворянского окружения был майор в отставке, князь Парфений Николаевич Енгальчев (1769—1829) — скрипач, композитор, сочинявший произведения для фортепиано. Знакомство Парфения с новейшими на то время приемами фортепианной игры проявляются в характере музыки его произведений, где присутствует влияние виртуозного исполнительства. Енгальчев часто обогащал свою музыку блестящими фортепианными пассажами (арпеджио, гаммообразное и ломаное движения, пассажи в терцию, яркие каденции с репетициями). Но ладотональная сфера произведений П.Н. Енгальчева не отличалась большим разнообразием: вместо действенных модуляций обращался к тембровым краскам и игре фортепианных регистров.

Если исследовать биографии известных писателей, математиков, юристов, музыкантов, актеров и вообще многих представителей прогрессивных кругов тогдашней интеллигенции, то заметим, что каждый из них в юности или позже занимался музыкой, сочинял стихи, играл в любительском театре. Это не было исключением, а наоборот, наиболее ярким проявлением общего стремления к искусству и благородным средствам общения.

Любительское музицирование, которое было важным признаком музыкального быта интеллектуальной культурной среды первой половины XIX века, стало одним из этапов на пути к более зрелым формам музыкальной жизни, таким как профессиональное образование, музыкальное исполнительство и филармоническая деятельность. Активно приобретая широкую популярность среди всех слоев населения — горожан, крестьян, зажиточных помещиков и высшей знати, музыкальный дилетантизм стал важным этапом в процессе формирования не только профессионального искусства, но и общего интеллектуально-культурного общества данной эпохи.

Список литературы:

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / [кер. вид. проекту П. М. Мовчан, В. В. Німчук, В. Й. Клічак]. — К.: Дніпро, 2009. — 1332 с.
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови / [уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел]. — К.; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2001. — 1440 с.
3. Дилетант // Риман Г. Музыкальный словарь: в 3 т. / [Туго Риман; пер. с 5-го нем. изд. и доп. под ред. Ю. Энгеля]. — М.: П. Юргенсон, 1901. — Т. 1 — А — И. — С. 465.
4. Енциклопедія сучасної України: в 11 т. / [кер. ред. кол. М. Г. Железняк]. — К.: НАНУ, 2001. — Т. 1 — А. — С. 424.
5. Загоруйко О. Я. Великий універсальний словник української мови. / О. Я. Загоруйко. — Харків: ТОРСІНГ ПЛЮС, 2009. — 768 с.
6. Музалевский В. Русская фортепианная музыка. Очерки и материалы по истории русской фортепианной культуры XVIII — I пол. XIX в. / В. Музалевский. — Л. — М.: ГМИ, 1949. — 358 с.
7. Сикорская А. Музыкальная жизнь усадеб и аристократических салонов в процессе формирования профессионализма в музыкальной культуре Царской России / А. Сикорская // Музичне мистецтво і культура: науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової: [зб. наук. праць / гол. ред. О.В. Сокол]. — Одеса : Друкар. Дім, 2010. — Вип. 11. — С. 239—247.
8. Хвостова И.А. Социально-педагогические условия развития любительского музицирования в контексте культурной деятельности: автореф. дис. канд. пед. наук: спец. 13.00.02 «Теория и методика обучения музыкальному искусству» / Ирина Алексеевна Хвостова; Тамбовский гос. университет им. Г. Р. Державина. — Тамбов, 2000. — 24 с.
9. Юдина В.И. Любительские и профессиональные формы музыкальной практики в культуре провинциального города второй половины XIX — начала XX вв. // В.И. Юдина; Ученые записки КнАГТУ / Серия «Науки о человеке, обществе и культуре» / Комсомольск-на-Амуре: ООО ПКП «Жук». — 2011. — № 11 — 2 (6). — С. 64—69.

3.2. ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

ТАНЕЦ И ПЛЯСКА

Казначеева Татьяна Александровна

*соискатель кафедры теории музыки и композиции, концертмейстер
кафедры оперной подготовки Одесской национальной музыкальной
академии им. А.В. Неждановой,
г. Одесса*

E-mail: itania33@mail.ru

Танец является несомненным эстетическим феноменом человечества и занимает особое место среди других видов художественного творчества. Именно термин «танец» наиболее часто применяется, в широком смысле, для обозначения этой специфической области искусства. Однако при описании многих проявлений танцевальной культуры также используется и определение «пляска». Какими конкретизированными историческими значениями характеризуются эти два понятия?

В Словаре иностранных слов, вошедших в состав русского языка, под редакцией А.Н. Чудинова термин «Танец» (нем. Tanz) обозначен как «род, вид пляски» [14, с. 839] (т. е. танец — разновидность пляски). Существует толкование А.Д. Михельсона, 1876 года, в котором между понятиями танец и пляска нет отличия: «Танец нем. Tanz, фр. danse. Вообще пляска» [8, с. 487] (т. е. танец = пляске). В словаре (1911) синонимов и сходных по смыслу выражений под ред. Н. Абрамова танец и пляска обозначены как синонимы: «танец, пляска, вертеж» [15, с. 155].

Обратим внимание, что при описании различных проявлений, относящихся к танцевальной культуре человечества, большинство авторов (историков, философов, искусствоведов) достаточно часто использовали слово «пляска».

Для обозначения наиболее ранних проявлений танцевальной культуры французский музыковед Жан д'Удин использует слово «пляска»: «Пляску нельзя себе иначе представить, как вышедшую из телодвижений первых сознательных представителей человеческой расы» [17, с. 64]. В доисторический период, как отметил Жан д'Удин, человек «еще неуклюжий, переводил в телодвижения ритмы, которые он опознавал в шуме моря или леса, или которые ему подсказывали

движения собственного организма» [17, с. 71]. Древнейшие подражательные, охотничьи и военные танцевальные формы, как правило, именуют плясками. Историк литературы, академик Александр Николаевич Веселовский при их описании чаще всего использует именно слово «пляски»: «В Африке представляют гориллу, туземцы Виктории пляшут, подражая кенгуру, эму, лягушке, бабочке; папуасы подражают пению птиц; у индейцев (Rocky Mountains англ. — Скалистые Горы) существуют пляски медведя, бизона, быка, у других (Sioux — сиу) собачий танец; камчадалы знают тюленью, медвежью, куропачью пляски и т. п.; африканские дамары мимируют движения быков и овец» [2, с. 163].

В Санкт-Петербургском издании 1902 года «Танцы, их история и развитие с древнейших времен до наших дней» (по Г. Вюилье) встречается описание древнеегипетских плясок: «Жрецы Озириса исполняли священные пляски, воплощавшие своими медленными, торжественными позами и движениями таинственное течение светил в бесконечном пространстве небес» [16, с. 4]. Несмотря на применение в данной цитате термина «пляски», наиболее часто в указанном издании используется (даже в названии книги!) определение «танец». Происходит смешение понятий.

В сохранившихся литературных памятниках древних цивилизаций сведения о пляске весьма распространены. В текстах Священного Писания (книгах Ветхого и Нового Завета) употребляются слова «пляска», «плясать», «пляшущий», «скачущий». Приведем некоторые цитаты. Например, описание случая, когда Моисей осудил пляску — поклонение золотому тельцу:

«Я слышу голос поющих.

Когда же он приблизился к стану и увидел тельца и пляски, тогда он воспламенился гневом» [1, с. 93].

При описании праздника в древнееврейском городе Силоме, встречается упоминание о хороводе, отождествляемом с пляской: «Каждый год бывает праздник Господень в Силоме. Смотрите, когда выйдут девицы Силомские плясать в хороводах, тогда выйдите из виноградников, и схватите себе каждый жену...» [1, с. 284].

Во Второй книге Царств описано, как царь-пророк Давид не постеснялся всенародно плясать перед ковчегом Завета: «Когда входил ковчег Господень в город Давидов, Мелхола, дочь Саула, смотрела в окно, и, увидев царя Давида, скачущего и пляшущего пред Господом, унижила его в сердце своем» [1, с. 333]. Давид ответил Мелхолое так: «пред Господом играть и плясать буду» [1, с. 333].

Особое внимание пляске уделяли в Древней Греции. В многочисленных трудах древнегреческих философов используется преимущественно термин «пляска». Так, Лукиан в Диалоге «О пляске» дает следующую характеристику искусству пляски: «Она доставляет зрителям не только наслаждение, но и пользу воспитывает, обучает и уравнивает душу смотрящих на нее, изощряет их вкус прекраснейшими зрелищами, заполняет их слух дивной гармонией и обнаруживает некую общую красоту души и тела» [5, с. 32]. Лукиан подчеркивает, что, кроме наслаждения, пляска обладает несомненной пользой для исполнителя: «Напряженные движения, требуемые искусством пляски, ее пируэты, скачки по окружности, прыжки, откидывание тела назад — все это доставляет приятное зрелище для остальных, а для самих исполнителей в высшей степени здорово делает тело поворотливым, гибким и более легким, научает его быть более склонным к изменениям, а вместе с тем сообщает телам и не малую силу» [5, с. 45]. По мнению Лукиана, пляска способна показать и выразить в действии всевозможные страсти и разнообразные характеры. Особенно важно наблюдение Лукиана о единстве пляски и музыки, он подчеркивает особую роль ритма в искусстве пляски, называя последнюю упражнением «самым прекрасным и строго ритмичным».

В «Истории античной эстетики» выдающийся русский философ А.Ф. Лосев дает подробные комментарии к этому диалогу Лукиана. В самом названии параграфа 7 Лосев пишет: «Лукиан о танцевальном искусстве», одинаково часто использует слова «танец», «первородная пляска», «плясун» и «танцор». Таким образом, возникает ощущение, что у философа понятие «искусство пляски» — естественная составляющая танцевального искусства. Лосев отмечает в этом трактате проявление специфики «античного эстетического сознания: телесность и пластику, подвижный и динамический характер этой пластики (что именно и создало пляску), — возвышенный характер этой динамики (причем возвышенность эта понимается не моралистически и не спиритуалистически, но мифологически, включая всю человеческую откровенность и интимность античной и языческой мифологии, большую и разностороннюю образованность художника, мудрое видение жизни, остроту и пронизательность художественной мысли и ощущения, бесконечное богатство жизненных красок вместе с их физическим и драматическим осуществлением)» [4, с. 257—258].

Платон в 7 книге «Законов» подчеркивает, чтобы как можно дольше и лучше провести свою жизнь в мире, надо жить играя. «Что ж это за игра? Жертвоприношения, песни, **пляски**, чтобы суметь

снискать к себе милость богов, а врагов отразить и победить в битвах» [10, с. 304; выделено нами. — Т.К.]

Отдельную область танцевальной культуры составляют ритуальные и культовые **пляски** и **танцы**. Обрядовое действие неразрывно связано с движением — танцем, с музыкой, со словом-заклинанием: «У первобытных народов пляски и игры до сих пор служат образцом, пластическим выражением их отношений к различным явлениям природы, в событии и эпохам их собственной жизни, наконец, к божеству. Для дикаря танец не только чувственное наслаждение, но и культ. В пляске, как и в песне, он выражает свои чувства, понятие и те образы, которые чем-нибудь поразили его ум и воображение» [7, с. 194]. Как можно заметить, историк В. Михневич употребляет равнозначно термины «пляска» и «танец».

Джеймс Фрейзер в своем исследовании магии и религии «Золотая ветвь» при описании архаических танцевальных форм преимущественно использует слово «танец». На Мадагаскаре «до возвращения мужчин с войны женщины и девушки ни днем, ни ночью не прекращают танцевать. Танец, по их убеждению, вселяет в воинов силу, придает им мужество и сопутствует удаче» [19, с. 41]. Отметим, что в «Трёх главах из исторической поэтики» А.Н. Веселовского встречается и употребление термина «танец»: «В Новом Южном Уэльсе военный танец представляет картину настоящего сражения» [2, с. 162].

Как указывает в диссертационном исследовании «Методы анализа танцевального движения» А. Меланьин, «слово «танец» проникло в Россию вместе с петровскими ассамблеями и вследствие этого неизменно ассоциировалось с новой формой общественного досуга, который постепенно трансформировался в культуру придворных и общественных балов» [6]. Однако, В. Михневич в уже упомянутых «Исторических этюдах русской жизни» доказывает, что слово «танец» «получает право гражданства в русском языке задолго до практического усвоения нашими предками самого танца, как иностранного заимствования» [7, с. 253]. Упоминание о танце встречается, как указывает Михневич, в некоторых старинных памятниках апокрифической и переводной письменности. Интересен перевод слова «танец» из древнейшего словаря (или азбучовника иностранных слов, перешедших в русский язык), который относится к XVI столетию: «*Танец* — лик, *танцюю* — ликую, справую, ликовствую» [7, с. 253]. По мнению Михневича, такой перевод является неточным: «славянское «лик», кроме лица, еще — хор, собрание поющих, «*ликую*» — праздную, торжествуую» [7, с. 253].

Происхождение понятия следует искать от влияния южнорусской культуры на московское государство. Понятие «танец» было усвоено «малороссами от поляков, которые с незапамятных времен славились лихими танцорами» [7, с. 254]. Заметим, что «танец» при произнесении звучит как польское слово *taniec*, в переводе обозначающее «танец, пляска — танец, танок» [11, с. 369]. Необходимо подчеркнуть, что постепенно танец как эстетический феномен становится неизменным атрибутом этикета привилегированных слоев общества.

Плясками, напротив, называли танцевальные формы народного творчества. Эта традиция различать «танец» и «пляску» сохранилась и в лексикографических источниках. Во многих определениях «плясать» обозначает «танцевать»: «Плясать, плясывать, танцевать, ходить под музыку, с разными приемами, телодвижениями» [3, с. 133]. При этом автор (В.И. Даль) подчеркивает различие: «пляска народная» и «пляска ученая, балетная». С. Ожегов, обозначая слово «плясать» также — и «танцевать», указывает, что это: «обычно какой-нибудь народный танец» [9, с. 464]. В Энциклопедическом музыкальном словаре «пляска» обозначена как «вид народного танца» [20, с. 396].

Действительно, на сегодняшний день наиболее часто используют термины «**народная пляска**» и «**народный танец**», вновь смешивая эти понятия.

С украинского языка слово «танець» переводится на русский язык как «танец; (*преим. народный*) пляска, разг. пляс» [18, с. 827]. Слово «**танок**» имеет два варианта перевода, в которых разные ударения дают разный вариант его перевода: 1) хоровод; **водити танок** водить хоровод; 2) пляска, *разг.* пляс; **танковий** хороводный; **танковий** плясовой; **танкова** плясовая [18, с. 827].

Отметим общее свойство, имеющее одинаково важное отношение как к танцу, так и к пляске. Практически все явления, связанные с танцем, существуют в органичном единстве с **музыкальным началом**. Музыка усиливает выразительность движений и жестов танцующих, эмоциональный строй танца в целом. Теснейшая взаимосвязь музыки как с пляской, так и с танцем сохраняется на протяжении всей истории человечества. С древнейших времен пляске и танцу сопутствует инструментальная музыка или народные музыкальные наигрыши и песни. Музыкальное сопровождение танцев и народных плясок характеризуется чередованием контрастных разнохарактерных эпизодов, расположенных в определенном, установленном порядке.

Что же в итоге отличает танец от пляски? По мнению музыковеда, автора работ по музыкальному фольклору, Т.В. Поповой,

с которой мы полностью соглашаемся, танец и пляска отличаются друг от друга, прежде всего, по **форме**. Танец «имеет достаточно ясную форму, определяющуюся традиционным последованием танцевальных «па», расположением в определенном порядке танцевальных фигур, наличием оформленного начала и конца» [12, с. 242]. Народная пляска, напротив, отличается импровизационностью и свободой интерпретации времени и движений, касающихся как последовательности танцевальных фигур, так и музыкального сопровождения (инструментального плясового наигрыша или песни, сопровождающей пляску). В. Михневич также подчеркивает вольность и свободу народной пляски: «вечно движущаяся живая стихия непосредственного творчества, не подчиняющаяся никакой систематизации и никаким условным рамкам» [7, с. 238].

У каждого народа сложились свои **национальные** танцевальные традиции. В их основе — уникальные своеобразные движения, характерные именно для определенного этноса. Представляется логичным, что на сегодняшний день наиболее точным определением, обозначающим явления, относящиеся к народному танцевальному творчеству, является термин «**национальный танец**». Национальный танец сохранил свои содержательные и функциональные основы (например, ритуальные, обрядовые функции). В процессе исторического развития, подвергаясь определенной трансформации, он интегрировался в целостную содержательную **систему национального танца**. Неотъемлемой частью этой системы являются специфические **танцевальные комплексы** (введем данное понятие). Танцевальный комплекс (ТК) — это совокупность всех элементов, входящих в содержание определенных танцев.

Различные танцы характеризуются собственными (или индивидуальными) составными элементами танцевального комплекса. Танцевальный комплекс не представляет собой строго зафиксированное, застывшее явление. Так, например, в системе **национального украинского танца** сплелись воедино несколько танцевальных комплексов (ТК). Это и ТК архаических украинских танцев и ТК украинского народно-сценического танца, ТК украинского театрального танца.

В этих различных ТК единство, свойственное начальному периоду становления музыки и танцев как видов искусства, сохраняется в виде **синкретической первоосновы**, которая, пройдя через века, остается ядром таких явлений, относящихся к танцевальной культуре, как танец, но и как пляска.

Несомненно, эти танцевальные комплексы подверглись значительной трансформации, произошедшей благодаря экономическим,

политическим и многим другим значительным факторам, определяющим развитие культуры и искусства нации в целом. Причем наиболее ценно, что такие танцевальные комплексы являются отражением так называемого *духа* украинского народа. В русской музыке, по меткому определению музыковеда и музыкального критика Л. Сабанеева, непосредственно отображается *«оттиск духа* (типа чувствования) данного автора, творца музыки, и, поскольку он сам отображает тип чувствования своего класса или группы, дается слепок с типа чувствования и всей этой группы» [13, с. 3—4]. Думается, что в полной мере можно отнести это высказывание и к украинскому (или любому другому) национальному танцу. О сути национального начала в танцах, четко говорит В. Михневич: «Национальные танцы не есть что-нибудь случайное, нарочно придуманное для одних увеселительно-хореографических целей, а вытекают органически из природы человека и в соединении с музыкой и пением служат символическим выражением его поэтических воззрений на мир» [7, с. 197].

Именно этот аспект представляется наиболее значимым и определяющим самую суть явлений, связанных с танцевальными традициями и современным состоянием танцевальной культуры любого народа.

Список литературы:

1. Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета. Кано́нические. В русском переводе. С параллельными местами. Перепечатано с Синодального издания. М.: Издание миссионерского общества «Новая жизнь — Советский Союз». «Кэмпус Крусейд Фор Крайст» СССР, 1991. — Книги Ветхого Завета. — С. 1—925.
2. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. — М.: Высшая школа, 1989. — 404 с.
3. Даль В.И. Толковый словарь живого русского языка: в 4 т. — М.: Русский язык, 1980. — Т. 3. — 555 с.
4. Лосев А.Ф. Эллинистически-римская эстетика / Сост., подг. текста, общ. ред. А.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого. — М.: Мысль, 2010. — 703 с.
5. Лукиан Самосатский. Сочинения в 2 т. / Под общ. ред. А.И. Зайцева. СПб.: Алетейя, 2001. — Т. 2. — С. 30—48.
6. Меланьин А.А. Методы анализа танцевальных движений: Автореф. дисс. канд. искусствовед. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://www.gitis.net/rus/postgraduate/notices/m/melanyin_auto.shtml.
7. Михневич В.О. Исторические этюды русской жизни: в 3 т. — С. — П.: Типография Ф.С. Сущинского, 1882. — Т. 2. — С. 191—376.

8. Объяснение 25000 иностранных слов, вошедших в употребление в русский язык, с означением их корней / Сост. А.Д. Михельсон. — М.: Типография на Сretenке, 1876. — 560 с.
9. Ожегов С.И. Словарь русского языка: Ок. 57 000 слов / Ред. Н.Ю. Шведовой; 14-е изд., стереотип. — М.: Рус. яз., 1983. — 816 с.
10. Платон. Сочинения в четырех томах. Т. 3. Ч. 2 / Под общ. ред. А.Ф. Loseва и В.Ф. Асмуса; пер. с древне-греч. — СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та; «Изд-во Олега Абышко», 2007. — 731 с.
11. Польско-русско-украинский словарь: Более 13 тыс. сл. / Сост.: Левинская С.И., Старак Т.В. — Киев — Львов: Рад. шк., 1991. — 478 с.
12. Попова Т.В. Музыкальные жанры и формы. — 2-е изд. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1954. — 384 с.
13. Сабанеев Л.Л. История русской музыки. — М.: Работник просвещения, 1924. — 88 с.
14. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка / Сост. Под ред. А.Н. Чудинова. Материалы для лексической разработки заимствованных слов в русской литературной речи. — СПб.: Издание книгопродавца В.И. Губинского, 1894. — 989 с.
15. Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений / Сост. Н. Абрамов. Изд. 3-е, дополненное. — СПб., 1911. — 196 с.
16. Танцы, их история и развитие (по изданию Г. Вюилье). — СПб.: Типография А.С. Суворина, 1902. — 121 с.
17. Удин Жан (Jean d'Udine). Искусство и жест. — СПб.: Типография «Сириус», 1911. — 252 с.
18. Українсько-російський словник / ред. колегія: Л.С. Паламарчук, Л.Г. Скрипник (відп. ред.), В.С. Ільїн, К.П. Дорошенко та ін. — Киев: Головна редакція Української Радянської Енциклопедії, Наукова думка, 1984. — 938 с.
19. Фрэзер Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии: в 2 т. / Пер. с англ. М. Рыклина. — М.: Терра-Книжный клуб, 2001. — Т. 1. Гл. I — XXXIX. — 528 с.
20. Энциклопедический музыкальный словарь. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М.: Сов. Энциклопедия, 1966. — 632 с.

3.3. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

ИСТОРИЧЕСКАЯ ДИНАМИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА (НА ПРИМЕРЕ КАРТИНЫ РЕМБРАНДТА ХА́РМЕНСА ВАН РЕЙНА «НОЧНОЙ ДОЗОР»)

Бойченко Мария Анатольевна

аспирант кафедры искусствоведения СПбГУП,

г. Санкт-Петербург

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

Искусствоведение вслед за Аби Варбургом иногда определяют как науку о художественно-образной памяти, а само искусство как сферу культурно-исторической памяти. Ключевой категорией, соединяющей историю искусства и пространство современной культуры, является категория «художественный образ», включающая в себя и онтологические (образ как способ бытия искусства), и семиотические (образ как знаковая система), и эстетические (образ как целостность) аспекты. Существуют так называемые «вечные образы», которые существуют вне зависимости от эпохи замысла. В связи с этим появляется целый пласт Актуального исторического наследия, и многие авторы оказываются вне времени. Многие художественные образы показывают диалектику взаимодействия исторического и актуального. Художественный образ оказывается категорией исторически подвижной, претерпевающей разнообразные модификации, порождающей новые воплощения, и чем многозначнее художественное произведение, тем больше разнообразных прочтений и ассоциаций оно порождает. Сказанное в полной мере относится к известнейшей картине Рембрандта Хáрменса ван Рейна «Ночной дозор» (1642, Рикс Музеум, Амстердам), новая интерпретация которой не столь давно стала достоянием широкой публики. Речь идет о скульптурной композиции «Ночной дозор в 3D» (впервые выставлена в 2006 г., площадь Рембрандта, Амстердам, Голландия) московских скульпторов Александра Таратынова и Михаила Дронова и кинематографическом расследовании Питера Гринунэя «Рембрандт.

Я обвиняю!» (преьера состоялась 4 октября 2008 г. на Международном кинофестивале в Пусане, Южная Корея).

Содержание произведения искусства и способ его воплощения — это слагаемые единого целого, обозначаемого понятием образ. Понятие образа включает в себя две стороны всякого художественного создания — его идейно-содержательные качества и принципы его художественного строя [10, с. 5]. В широком понимании сюжет художественного произведения рассматривается не только как содержательная категория, но и как элемент художественного строя. На сегодняшний день интересен вопрос конкретного тематического содержания, т. е. того, что включается в понятие идейного замысла произведения искусства. Таким образом, трактовка содержания или темы играет немаловажную роль. Осуществить трактовку художественного образа, раскрыть смысл образов произведений изобразительного искусства можно путем цитирования или перенесения образа в другие формы искусства. Зрителю предоставляется возможность сравнить разные воплощения сюжета или идеи.

Рассматривая художественный образ «Ночной дозор», обращают внимание: на первоначальную идею — картина Рембранта Хърменса ван Рейна «Ночной дозор»; воплощение образа в скульптурной композиции «Ночной дозор в 3D» А. Таратынова и М. Дронова; трактовку идеи образа Питера Гринуэя в своем фильме-расследовании «Рембрандт. Я обвиняю!».

«Ночной дозор» Рембрандта Хърменса ван Рейн (название, под которым традиционно известна картина «Выступление стрелковой роты капитана Франса Баннинга Кока и лейтенанта Виллема ван Рейтенбюрга») была написана по заказу Стрелкового общества — отряда гражданского ополчения *Нидерландов*, пожелавшего украсить свое новое здание групповыми портретами шести рот. Как описывает искусствовед Курт Баух, перед нами — главная группа «полотна в большом зале «Дома стрелков», на котором юнкер фон Пурмерландт в качестве капитана (впоследствии — Франс Баннинг Кок, бургомистр Амстердама) отдаёт приказ своему лейтенанту, герру фон Влердингену (Виллему ван Рюйтенбурху) построить роту бюргеров» — эта заметка того времени точно определяет тему изображения стрелков, этого группового портрета ночной стражи: «Рембрандт изображает прежде всего действие. Он исходит из общего, а не из отдельного. То, что является нам из тени, это — действие в пространстве, то есть — событие». Действительно в этом произведении автор показал портрет нетрадиционным образом, персонажи не выстроены в ряд, как на полотнах того времени. Рембрандт сломал всю обычную

схему, продиктованную еще Хельстом: днем, по бою барабана, из темноты ворот бурно выступают стрелки, собираясь вокруг центральных и наиболее освещенных фигур капитана и лейтенанта. Для равновесия световой композиции на переднем же плане ярко освещенная фигура девочки. Свет падает неравномерно и выхватывает лишь части фигур и лиц стрелков, некоторые почти целиком поглощены темнотою [12, с. 94].

Рембрандт сознательно увеличил количество участников портрета с 18 (число заказчиков группового портрета) до 34, включив в толпу двух маленьких девочек в светлых платьях, мальчика с рогом пороха, подростка и множество других фигур, однако большинство этих дополнительных фигур видны лишь фрагментарно. Они были необходимы, чтобы создать впечатление большой толпы, массы людей. При этом заказчики также становятся частью толпы, теряя свою самостоятельность [5, с. 99]. Групповой портрет — конгломерат индивидуальностей — перерастает в своеобразную сюжетную картину, изображающую торжественное воинственное шествие.

Это решение задачи портрета происходит по усмотрению автора: оставаясь на почве реальности, достичь высоты художественной типизации образов, представленных со значительной масштабностью и с высокой эстетической значимостью, и с огромной силой воздействия. Все это автор смог выразить за счет преимущественного обращения к внутреннему миру своих героев с помощью максимальной активизации эмоционально-психологического фактора в персонажах и в драматической коллизии работы [10, с. 157]. Концентрированная духовная энергия, сильное излучение чувства — эти решающие качества образов достигались с помощью игры света и тени, максимально продуманной среды, в которую помещен сюжет, цветовых и композиционных решений, символики и проч.

Персонажи его композиции не просто конкретные люди, они конкретные в своем облике, в характере проявлении своих чувств и страстей. Герои картины далеки от житейской заурядности, соответственно этому, жизненная ситуация, в которую помещает их автор, исполнена высоким драматизмом [10, с. 157]. основополагающие моменты образов не могут быть осмыслены без учета принципов их неразрывной связи с окружающей средой. У Рембрандта само понятие среды не только пространственное и предметное окружение человека, это также эмоциональная атмосфера картины. Она возникает как суммарное излучение духовной энергии персонажей, а в качестве ее живописного эквивалента выступает один

из решающих элементов рембрандтовского живописного языка — светотень [10, с. 158]

В изобразительном языке светотень становится элементом всеохватывающего характера. Роль ее не сведена к оптическому явлению, ее используют в целях живописного эффекта и в качестве особого композиционного приема. В последнем случае не только как средство эмоциональной окраски изображаемых персонажей, но и для придания существенной образной основы всего произведения. «Ночному дозору» присущ характерный мотив Рембрандта — световое сосредоточение нескольких световых зон в окружающем их затемненном пространстве. Тут автор использует светотень как синоним погружения во внутренний мир человека [10, с. 159] также она содействует сосредоточенности воплощенного действия, усиливает драматическую напряженность образов. Светотень, определяя расположение светлых и темных пятен, тем самым составляет особую ритмическую систему. Эта система отличается большой внутренней логикой, в ней есть своя гармония, свое динамическое равновесие [15].

В центр картины Рембрандт направляет поток освещения, который порождает контрасты светотени; здесь же он располагает и самые яркие цветовые пятна. По бокам от фигуры капитана, одетого в черное с красным шарфом через плечо, лежат два самых светлых пятна: лейтенант в золотисто-желтом костюме и девочка в платье лимонного цвета с бледно-зеленой пелериной на плечах и ослепительно белым петухом, привязанным у пояса. Светло-желтый с выпуклым золотым шитьем камзол лейтенанта повязан белым шарфом-поясом, в котором сияют серебристые рефлексy; другой, более теплый, но не уступающий ему по светосиле оттенок белого — перья на шляпе. На рукавах белые полосы чередуются с небесно-голубыми, то же сочетание повторяется в пышной кисти на алебарде. Металлический, с золотой насечкой нагрудник и алебарда создают цветовой и фактурный контраст, усиливая сияние основных тонов одежды.

Колорит фигуры лейтенанта — лишь частность решений грандиозной задачи — колорита картины в целом. Здесь Рембрандт идет тем же путем: он выбирает три-четыре основных цвета и варьирует их различные оттенки. Для фигуры лейтенанта такими цветами являются желтый, белый и голубой, для всей картины — черный, желтый, красный, блеклый зеленый. От ярких пятен в центре краски сложными ритмическими узорами расходятся к краям. Красные теряют чистоту и яркость, становясь глуше и мягче. Желтый цвет

у Рембрандта обладает редким свойством: погасить его можно только лишь полностью изменив, поэтому художник употребляет его только в центре. Рассеянные повсюду пятна зеленого служат дополнением к господствующей теплой гамме. Как обычно, Рембрандт не применяет чистых, ярких зеленых красок, его зеленый — неопределенный, с желтовато-серым оттенком. Большое место занимает черный цвет, поскольку большинство стрелков одеты в черное. Теплые пятна лиц сочетаются с белизной широких воротников или холодным блеском металлических нагрудников [10, с. 103].

Колористическое единство картины зависит также от проникающих всюду коричневых теней. Теплый золотисто-коричневый тон господствует во всем полотне — это как бы цвет среды, окружающий все предметы. Вместе с тем широкие пятна черных и зеленых костюмов четко выделяются на фоне светло-серой архитектуры, составляют центральную систему большой выразительности и силы [5, с. 88]. Это распределение цветовых пятен, освещенных и затемненных частей, создает гармоничную и декоративную систему. Она особенно необходима потому, что благодаря своим огромным размерам холст превращается в нечто похожее на покрытую декоративную стену.

Помимо выдающейся игры света и тени в «Ночном дозоре» современные мастера отмечают психологическую выразительность героев, их размещение в пространстве. Толпа людей движется внутри пространства, образуя своеобразную динамику. В картине происходит движение стрелков из глубины вперед, на зрителя. Единое по направлению оно, тем не менее, разрозненно: каждая фигура существует отдельно, как бы застывшая на собственном пьедестале, каждая группа на собственной сценической площадке. Этому способствует сложное и дробное, с многочисленными ступенями и возвышениями архитектурное построение, в котором происходит действие картины [5, с. 88]. Изображенные люди являют собой неповторимое сочетание конкретности и отвлеченности, индивидуальной характеристики черт и бесстрастного выражения.

Переходя к композиции картины, хочется отметить, что место действия вымышлено. Рембрандт скомпоновал нужный ему городской вид. Он служит архитектурным фоном и сценической площадкой, определяет основные членения композиции, расстановку фигур и направления их движения. На этой сценической площадке разворачивается стремительное и запутанное движение фигур. Стрелки принимают активное участие в происходящем, но они действуют разрозненно, заняты каждый своим оружием. Они обращают мало

внимания друг на друга. Исключение составляют две пары: лейтенант, который слушает капитана, и сержант — фигура с протянутой рукой у правого края — с его собеседником. В свою очередь вся толпа поделена на три основные группы: среднюю и две боковые, которые благодаря обрезанным краям холста смотрятся незавершенными. В средней группе Рембрандт подчеркивает пространственные планы: по ней зритель видит отсчет пространства в глубину. Замыкает ее шеренга стрелков в проеме арки, где, очевидно, есть лестница, так как шеренга на высоту двух-трех ступеней поднята над толпой.

Силу композиции картины также предает визуальное восприятие. Вся рота стрелков помещена в центре нескольких треугольников, обращенных вершинами вверх. Вверху же настойчиво повторяются другие треугольники — из пересекающихся пик, алебард, наклоненных навстречу древку знамени. Внизу композицию усиливают ноги стоящих людей, вверху лязг сталкивающегося оружия. Утвердив такое количество силы, исходящей от земли, Рембрандт смог через эту основную структуру вскинуть руки, мушкеты, копья, заставить бегать детей, а собаку лаять. Все эти эпизоды в картине как бы проходят сквозь вертикальную стену людей [4, с. 144]. Создается неоспоримое впечатление того, что они идут вместе, образуя группу, которая направлена вперед в картину. При этом через середину полотна проходит невидимая горизонтальная линия из лиц персонажей, которые смотрят на зрителя, что предает картине большую динамику и важность самого момента.

Художник выбирает момент, предшествующий единому, стройному движению, не изображая специально кульминацию. При рассмотрении картины «Ночной дозор» необходимо руководствоваться наставлениями самого Рембрандта, который пишет в одном из своих писем от 1639 года к Гюйгенсу: «... Лучше всего повесить картину так, чтобы она была ярче освещена и чтобы на нее можно было смотреть издали...» [12, с. 46]. Остановливая жизнь на этом полотне, художник добился монументального величия, в чем мы видим сознательный расчет.

Воплощение образа «Ночного дозора» в скульптуре Михаила Дронова и Александра Таратынова, названной «Ночной дозор в 3D», необходимо рассматривать как отдельное самостоятельное творение, несмотря на то, что композиция представляет собой точное расположение персонажей, изображенных на картине.

Необходимо помнить, что за привычными объектами искусства, за той или иной их стороной, которая раскрывается зримо-пластически, на языке непосредственной образности, нередко стоит

сложный понятийный аппарат, призванный в символическом значении различных слагаемых замысла: в героях-олицетворениях, в их атрибутах и элементах их окружения, в системе связей — воплотить определенные мировоззренческие представления [10, с. 9]. Рассматриваем не одни лишь элементы «внешней стилистики» и индивидуальные особенности живописного языка, но также характер обрисовки действующих лиц, ведущую образную идею и, наконец, знаково-семантический комплекс, который составляет дополнительный символический план содержательной программы художественного произведения.

Персонажи картины отлиты в бронзе и смоделированы в натуральную величину. Фигур всего 22 (из 34, представленных на картине), у зрителя есть возможность рассмотреть каждую со всех сторон, даже те, которые не полностью видны на холсте. Это, безусловно, оставляет неизгладимое впечатление у зрителя. Даже если скульптурную композицию рассматривать издалека, она кажется внушительной благодаря своим размерам, которые составляют 15 м в длину, 7 м в глубину и 5 м в самой высокой точке.

Сама по себе скульптура представляет собой сложный вид искусства, который вобрал в себя многие черты двухмерного изобразительного искусства. Скульптура свободно размещается в пространстве. Выразительность скульптуры достигается с помощью построения основных планов, световых плоскостей, объемов, масс, ритмических соотношений. Большое значение имеют четкость и цельность силуэта. Преобразование двухмерного произведения в трехмерное добавляет новую реальность. «Ночной дозор» впервые становится видимым с другой стороны.

Этот опыт возвращает нас к спору о превосходстве одного искусства над другим. В свое время его начал Леонардо да Винчи, изложив свое видение в разделе “*Paagone*” трактата «О живописи». Леонардо, полемизируя со своим соперником в творчестве Микеланджело Буонарроти, отдавал предпочтение живописи.

По мнению Леонардо: «Скульптура есть механическое искусство. Работа скульптора чисто ручная и требует по преимуществу физического усилия. Живописец, для того чтобы прийти к желанной цели, должен знать все, что относится к свету и к противоположности света, то есть к окраске, рисунку, размерам тел, к изменениям цвета и формы, которым подвергается предмет, приближаясь или удаляясь от глаза наблюдателя; живописец должен изучать также явления движения и покоя. Скульптор должен заниматься единственно телами, фигурой и положением. Ему незачем заботиться об освещении, тенях

и цветах. Знания линейной перспективы для него достаточно. Живопись вся — свет и вся — тень. Скульптура изображает лишь известные действия света. Простой рельеф доставляет ей сам собою тени. Что удивительно в произведении живописца, это то, что предметы, изображаемые живописью, как будто выделяются или выдаются из плоскости, на которой они нарисованы. Произведения скульптуры кажутся тем, что они есть, это простые воспроизведения того, что есть, без всякой искусственной иллюзии. Всякое человеческое произведение, основанное на опыте и осуществляемое ручным трудом, есть ремесло или механическая наука» [2, с. 456—466]

Тем не менее Микеланджело считает: «Скульптура — это первое из искусств», — ссылаясь на то, что Бог вылепил из земли первую фигуру человека — Адама. «Что скульптура — светоч живописи и что между ними та же разница, что между солнцем и луной. Я разумею под скульптурой то искусство, которое осуществляется в силу убавления» [3].

Таким образом, можно говорить о том, что несовершенство скульптуры Леонардо усматривал в том, что это самое механическое из занятий. Живопись «благороднее», потому что она менее «механична». Микеланджело, отстаивая достоинства скульптуры, считал, что скульптура — это «фонарь живописи», так как картина тем лучше, чем более она приближается к рельефу. Для художников Возрождения античная пластика служила образцами при создании живописных произведений. Развитие изобразительного искусства шло от скульптуры к живописи [3].

Такая трактовка художественного образа картины приближает зрителя к произведению, но отдаляет его от первоначального замысла автора. Несмотря на потерю цвета, игры света и тени, среды, фона и большей части замысла художника, композиционная сила сохраняется в скульптурной группе. Мы видим ту же динамику происходящего, и вероятность оказаться частью картины дает зрителю возможность более полного восприятия события.

Данная скульптурная группа привлекла внимание как экспертов и знатоков живописи, так и широкую публику. Шедевр Рембрандта через 400 лет породил другую художественную форму — скульптуру. Идея проекта в том, что люди смогут посмотреть представление исторических персонажей, живущих в Амстердаме в те далекие времена. А также прикоснуться к ним и даже ходить среди фигур из этого всемирно известного шедевра.

Во-первых, М. Дронов и А.А. Тарантынов пытались вдохнуть новую жизнь в легендарные классические произведения искусства. И решить проблемы взаимодействия героев на плоской поверхности холста. Теперь организаторы выставки имеют много возможностей работать с живым светом и тенью, передвигая скульптурную группу в пространстве или создавая различные вариации исторического или современного фона для них. Однако образ «Ночного дозора» сложен, в первую очередь сложна композиция сюжета. Наиболее удачным образом для подобной интерпретации является «Притча о слепых» Питера Брейгеля старшего (1956 г., дерево, масло 86x154 см, Национальная галерея Каподимонте, Неаполь). На картине изображено шестеро слепых, которые цепочкой двигаются вперёд, держась друг за друга. Идущий первым слепой, поводырь, оступается и вместе с посохом падает в яму. Следующий за ним слепой падает на него. Третий, связанный со вторым посохом, последует за своими предшественниками. Пятый и шестой ещё ни о чём не догадываются, но им неминуемо быть в яме следом за их спутниками. В шести фигурах представлено шесть различных фаз падения. Также можно обратить внимание, что двое (второй и четвёртый) не просто слепые — они были насильственно ослеплены. Считается, что сюжет картины основан на библейской притче о слепых: «Если слепой ведёт слепого, то оба они упадут в яму» [9]. Несмотря на то, что скульптурная композиция данного образа так же существует вне фона, вне световых решений, без цветовой нагрузки и так же, как и «Ночной дозор», выполнена из бронзы, она смотрится более выигрышно. Это происходит за счет того, что композиция представляет собой единую линию — все фигуры связаны между собой и представляют единое целое, что оказывается легче для восприятия. И зритель сразу ведет смысловую нагрузку художественного образа.

Во-вторых, авторы прибегли к данной интерпретации художественных образов, чтобы расширить возможности зрителя. Цель перехода в бронзу в том, как уточняет Тарантынов, чтобы «дать зрителю возможность почувствовать себя, как будто они находятся внутри картины». Зритель может присутствовать внутри картины, для младшего зрителя появляется игровой момент: «картину можно потрогать», произвести съемку и др. Для детей и взрослых это буквально действовать внутрь искусства. После этого игрового взаимодействия следующая встреча с картиной будет, безусловно, восприниматься по-новому. С данной стороны, интерпретация «Ночного дозора» полностью выполняет задуманное, в то время

как вышеупомянутая «Притча о слепых» позволяет только оказаться зрителю рядом или прикоснуться.

С коммерческой и рекламной точки зрения, этот проект Дронова и Таратынова является абсолютно уникальным. Он представляет собой настоящий музей — находка во многих отношениях. Этот объект должен увеличить посещаемость музея, поощрение творчества шедевра Рембрандта, случай для средств массовой информации и еще одна причина, чтобы напечатать открытки, брошюры, календари и плакаты [16].

«Ночной дозор в 3D» — проект, который является новшеством в продолжении жизни, оригинальная часть музея. Тот факт, что он реализуется в образах, проверенных временем, не умаляет своего инновационного значения.

В кинокартине «Рембрандт. Я обвиняю!» раскрытие образа шедевра происходит совершенно другим путем. Зрителю показывают фильм-расследование *Питера Гринуэя*, посвященный истории картины *Рембрандта «Ночной дозор»*, что является своего рода продолжением предыдущего фильма Гринуэя «*Ночной дозор*» (2007). Название фильма отсылает к знаменитой статье *Эмиля Золя «Я обвиняю»*. В фильме раскрываются события, которым посвящена картина «*Ночной дозор*», показаны мотивы, имена заговорщиков и убийц, улики и последствия, к которым привели эти события.

Гринуэй тщательно и логично выстраивает сюжет кинокартины. Он объясняет задний план, контекст, заговор, убийство и мотивы всех 34 персонажей-заговорщиков. Гринуэй ведет нас через картину Рембрандта в Амстердам XVII века. Он рисует мир, который является демократическим в принципе, но реальность которого была иной. По сути, «Рембрандт. Я обвиняю!» является увлекательной драмой с сочетанием теории заговора, достойного уровня драмы преступления, разворачивающегося на экране. Вместе с тем это очень увлекательное сочетание кинематографии и художественного начала произведения Рембрандта.

Попытки интерпретации произведения Рембрандта представляют собой яркий пример такой авторской стратегии, как интермедальность. В современном искусстве начинает преобладать, с одной стороны, многоуровневость, в особенности по отношению к предшествующим эпохам. Многоуровневость современной художественной культуры происходит, во-первых, по причине актуализации в ней разных художественных тенденций, что особенно показательно для второй половины XX столетия. Во-вторых, в результате появления и развития нового пласта культуры, формирующегося под влиянием информационно-компьютерных и мультимедийных технологий,

открывшего иные возможности для существования художественного творчества. А с другой — новые технологии как самостоятельный и вполне автономный фактор художественно-культурного развития. Новые технологии вне зависимости от вида искусства меняют традиционный путь осуществления творческого процесса. Следовательно, мы можем говорить о принципиальном изменении природы искусства на виртуальном его измерении, ибо меняется не только способ его бытия, но и способ участия в жизни людей, функции и принципы связи с другими видами и формами деятельности, действительностью и человеком [11]. Тем самым определяется переизбыток в культуре, который доказан большим количеством разных прочтений старых шедевров, тем и идей. Идет проговаривание искусства до самого конца, для того, чтобы наступило перерождение.

Современное искусство, предлагая разнообразные прочтения классического художественного наследия, тем самым доказывает, что существует с искусством прошлого в едином пространстве культурно-исторической памяти. Современная культура на сегодняшний день настолько избыточна, что молодые художники, словно «передвижники», обращаются к прошлому. И в таком обращении многое зависит, прежде всего, от чувства художником истории как образно-эмоциональной традиции, ибо в отсутствии такого чувства современные прочтения классики легко становятся насилием над живой природой искусства.

Список литературы:

1. Андронов С.А. Рембрандт. О социальной сущности творчества художника. — М.: «Знание», 1981. — 135 с.
2. Боров Ю.Б. Эстетика. — М.: Политиздат, 1988. — 496 с.
3. Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. — М.: Альфа-книга, 2008. — 1278 с. [Электронная версия] — Режим доступа. — URL: <http://www.abc-people.com/data/michelangelo/vasari-michel.htm>.
4. Декарт П. Рембрандт. — М.: Молодая гвардия, 2000. — 293 с. [11] с.: (Жизнь замечательных людей; Сер. биогр.) вып. 771.
5. Егорова К.С. Из истории мирового искусства портрет в творчество Рембрандта. — М.: «Искусство», 1975. — 236 с.
6. Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения (условность древнего искусства). — М.: Искусство, 1970. — 300 с.
7. Зайцева А. Наука о цвете и живописи. — М.: Искусство, 1986. — 158 с.
8. Кривцун О.А. Эстетика: Учебник. — М.: Аспект Пресс, 2000. — 434 с.

9. Роке К. Брейгель, или мастерская сновидений. — М.: Вита-Нова, 2008. [Электронная версия] — Режим доступа. — URL: <http://lib.rus.ec/b/407547/read#t20>.
10. Ротенберг Е.И. Живопись 17 века. Тематические принципы. — М.: Искусство, 1989. — 288 с.
11. Сошников В.Д., Карпов А.В. Искусство мультимедиа как современная форма диалога культур // Диалог культур и партнерство цивилизаций: становление глобальной культуры: X Международные Лихачевские научные чтения, 12—13 мая 2011 г.: доклады. — СПб.: СПбГУП, 2011.
12. Тартановская Е. Очерк голландской живописи XVII века. — СПб.: «Издательство Ленинградского областного союза советских художников», 1935. — 94 с.
13. Фильм «Рембрандт. Я обвиняю!», Питер Гринуэй, 2008.
14. Шмитт Г. Рембрандт. — М.: «Терра», 1996. — 832 с.
15. Rosenberg J. “Rembrandt’s portraits of Johannes Ellison and his wife” // “Bulletin Museum of Fine Arts”. — Boston, vol. 55, 1957. — P. 3—9.
16. William Mailand September 2004, Article from «NIVEAU» magazine. VOORJAAR 2004. Netherlands.

ТРАДИЦИОННОЕ ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО: ЕГО МЕСТО В ИСТОРИИ ИСКУССТВ И ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ

Спирина Марина Юрьевна

*канд. ист. наук, Межрегиональный институт экономики и права
при Межпарламентской Ассамблее ЕвразЭС,
проректор по научной работе
г. Санкт-Петербург
E-mail: mus931@inbox.ru*

Современное искусствоведение по-прежнему явственно ощущает недостаток исследований и исследователей в сфере традиционного прикладного искусства — древнейшего вида художественного творчества человека, место которого в истории искусств пока не отражено в должной мере. Оно широко известно как «крестьянское искусство», «народное искусство», «кустарные промыслы», «народное декоративно-прикладное искусство», «народные художественные промыслы», т. д.

Традиционное прикладное искусство зарождается практически одновременно с началом трудовой деятельности человека и вбирает в себя итоги познания и освоения им тогдашнего мира. И.Я. Богуславская пишет: «Народное искусство — древнейшее из искусств. Уже в формах каменных орудий первобытного человека, в простейших геометрических фигурах орнамента на древнейшей керамике проявляются начала творчества, которое сопровождало жизнь народа на протяжении всей его истории» [5, с. 5]. Долгое время традиционное прикладное искусство оставалось вне внимания науки как архаичное и примитивное. Однако, «архаизм вовсе не означает невежества и примитивности; он проникновенно и гармонично слит со всем миром; это самое человеческое и одновременно самое вечное искусство; недалекие умы, которых страшит надменная обнаженность истины, находят его примитивным, потому что он слишком далек от них» [1, с. 75].

Невнимательность исследователей к традиционному прикладному искусству обусловила в 1920-х гг. определение данного вида искусства как «таинственного творчества». Выделяя особую значимость этого вида искусства, В.С. Воронов отмечал: «В разрешении чисто художественных бытовых задач крестьянским творчеством была проявлена та великая мудрость живого искусства, которое никогда не оставляет вне своего внимания ни одной крупинки из ранее собранных богатств, не разбрасывает их на ветер в «детской резвости», но бережно и внимательно собирает их и делает соучаствующими элементами своих дальнейших обновляющихся художественных исканий и достижений» [3, с. 124].

Развитие традиционного прикладного искусства соотносится с этапами истории самого человечества. В зависимости от конкретно-исторического периода оно принимает различные названия, но сохраняет свою главную отличительную черту: произведения традиционного прикладного искусства сопровождали человека всю жизнь. Именно по этой причине А.Б. Салтыков называл его «самым близким из искусств». Его изучение начинается только во второй половине XIX века. На рубеже XIX—XX веков интерес к народному искусству активизируется, что ярко проявилось, например, в формировании и эволюции стиля «модерн», в котором народное художественное творчество разных народов проявило свою общность и возможность слиянности. В десятилетиях—двадцатых годах следующего столетия в Советской России внимание к этому искусству усиливается, но главным образом с прагматических позиций. Начиная со второй половины 1930-х и до конца 1950-х годов, представление

о нем сводилось, главным образом, к понятию об организованном промысле, чаще на базе артели. Дальнейшее его развитие определялось во многом государственной политикой по сохранению, возрождению и развитию народных художественных промыслов.

По большому счету, до настоящего времени этот вид искусства еще не стал в полной мере объектом строго научного внимания и специального изучения. В 1980-х годах искусствоведение народного искусства называли «золушкой теоретического искусствознания». Материал, даваемый народным художественным творчеством, вследствие его кажущейся несложности, многими считается «слабо озаренным искусством». Но он требует выработки особого подхода, большой осторожности и осмотрительности.

Отдельно следует выделить обстоятельства исследования. Первые бытовые предметы, которые можно отнести к традиционному прикладному искусству, явились объектом изучения археологов, этнографов, и лишь в последнюю очередь, искусствоведов. Отечественная научная интеллигенция, земство и государство изучали изделия народных мастеров, прежде всего, с экономической или социально-экономической точки зрения, обращая при этом внимание на настоящее и почти не обращаясь к истории предмета. Посему долгое время памятники традиционного прикладного искусства древнейших времен не включались в общий эволюционный поток [2]. Привычным стало рассмотрение народного искусства по аналогии с декоративно-прикладным творчеством индивидуальных художников. М.А. Некрасова отмечала, что «критерии последнего, как правило, механически переносились на произведения народного искусства, развитие которого подтягивалось к ведущим направлениям и художественным тенденциям» [4, с. 61]. В качестве объекта научного знания традиционное прикладное искусство оказывается трудно постижимым в дискурсивном анализе. По своим онтологическим свойствам оно плохо соответствует требованиям, предъявляемым к предмету традиционной науки, не поддается жесткой и однозначной фиксации, следовательно, однозначному пониманию в традиционной системе представлений. Сама специфика предмета толкает к поискам не традиционных путей его понимания.

Н.В. Тарановская в 1991 году впервые охарактеризовала главные принципы научного изучения народного искусства в статье, опубликованной в сборнике научных трудов сотрудников Государственного Русского музея «Из истории собирания и изучения произведений народного искусства» [6, с. 14—17]. В официальном отечественном искусствознании недавнего прошлого в силу сложившихся истори-

ческих условий технологическая изысканность и художественное качество представлялись главной причиной и сферой искусствоведческого интереса в этой области.

Многоплановость традиционного прикладного искусства служит стимулом к формированию принципа междисциплинарности в его изучении. Но одной из актуальнейших проблем современного искусствознания является необходимость нахождения адекватного термина (определения) данного вида искусства.

Настала пора провести фундаментальное исследование того базиса, на котором выстроилась вся человеческая культура, не просто констатировать факт, а дать ему всеобъемлющее, вернее, разностороннее обоснование.

Недостатки «отраслевого» искусствоведения, связанного с изучением народного искусства, проявляются в слабой разработанности исходных теоретических положений, отсутствии определений, многозначности толкований и бессистемности употребляющихся терминов, понятий. До настоящего времени не выяснена в полной мере специфика народного искусства, его содержание, не определены понятия и структурные особенности художественных промыслов, т. д. Недостаточно исследованы проблемы художественного образа и художественных средств. Наконец, само понятие «народное искусство» по существу не уточнено.

Отдельной проблемой выступает содержание и формы профессионального обучения в традиционном прикладном искусстве, как самих художников, так и искусствоведов. Начало изучению педагогики традиционного прикладного искусства было положено в России земскими деятелями. Некоторое место уделяли этим проблемам меценаты и деятели отечественной культуры. Нынешний день требует продолжить это направление в изучении данного вида искусства, расширив и углубив исследования в прошлое и настоящее.

Необходимо подчеркнуть, что значение традиционного прикладного искусства в жизни современного общества, государства, человека возрастает и приобретает судьбоносное значение. Потребность мирового сообщества в приобретении научных знаний не об отдельных предметах традиционного прикладного искусства, а с ним самом как историко-культурном феномене усиливается, буквально, с каждым днем, поскольку многое из того, что было им накоплено за прошедшие тысячелетия, сегодня выступает как инновационное явление в различных сферах человеческой жизнедеятельности. Опыт человека, воплощенный в произведениях традиционного прикладного искусства, поистине бесценен в обеспечении его физической и духовной

безопасности в глобализирующемся мире с его бесконечными «рисками» и кризисами.

Список литературы:

1. Бурдель Э.А. Искусство скульптуры. / Пер. с франц. Вступ. ст. с. 3—34, сост. и коммент. В.Н. Прокофьева. — М.: Искусство, 1968. — 311 с., 31 л. илл.
2. Ванслов В.В. Искусство и красота. Статьи по общей теории искусства. — М.: Знание, 2006. — 288 с.
3. Воронов В.С. О крестьянском искусстве. Избр. труды / Автор вступ. статьи и биограф. очерка Т.М. Разина. — М.: Советский художник, 1972. — 350 с., илл.
4. Некрасова М.А. О формах развития народного искусства и некоторых вопросах творчества // Творческие проблемы народных художественных промыслов / Сост. и научн. ред. И.Я. Богуславская. — Л.: Художник РСФСР, 1981. — 374 с., илл. — С. 60—80.
5. Русское народное искусство. Краткая энциклопедия. / Альманах. Вып. 247. — СПб.: Palace Editions, 2009. — 144 с.
6. Тарановская Н.В. О принципах научного анализа произведений народного искусства // Из истории собирания и изучения произведений народного искусства: сборник научн. трудов / Сост. и научн. ред. И.Я. Богуславская. — Л.: ГРМ, 1991. — 157 с. — С. 14—17.

СЕКЦИЯ 4.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

4.1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ОБРАЗ МИРА В РАССКАЗАХ М. ГОРЬКОГО 1890-Х ГОДОВ: К ВОПРОСУ О СВОЕОБРАЗИИ СТИЛЯ ХУДОЖНИКА

Богачкина Светлана Валерьевна

*аспирант Челябинского государственного университета,
г. Челябинск*

E-mail: svbogachkina@yandex.ru

Личность Максима Горького всегда привлекала к себе внимание читателей и исследователей. В одну эпоху его необычайно превозносили, а в другую столь же рьяно ниспровергали с литературного олимпа. Сегодня задача заключается в том, чтобы абстрагироваться от идеологических установок и обратиться непосредственно к тексту произведений. Именно так можно понять стиль писателя, в котором выражается авторская концепция мира и человека. Отдельные стороны стиля ранних рассказов М. Горького рассматривались в работах Я.Е. Эльсберга, Е.Б. Тагера, Л.А. Спиридоновой, Л.А. Колобаевой, А.В. Степанова. Опираясь на данные исследования, мы попытаемся выявить основные способы создания образа мира в рассказах М. Горького 1890-х годов как одного из аспектов стиля автора.

Чаще всего художественное пространство ранних рассказов М. Горького носит природный характер, воплощая естественную гармонию. Так, действие рассказов «Дед Архип и Ленька», «Товарищи», «Мой спутник» протекает в дороге через лес или степь, а местом действия произведений «Мальва», «Челкаш», «Старуха Изергиль», «Емельян Пиляй» является берег моря. Писатель стремится вынести события за пределы замкнутого пространства комнаты и, по возможности, из города вообще. «Мы обитали в поле, за городом...», — так начинается рассказ «Дело с застезками».

Ключевые моменты сюжета других произведений тоже происходят на открытом пространстве, максимально близком к природному: в саду, на кладбище, в овраге, на пристани. Не случайно, например, в рассказе «Трубочист» все самое важное в судьбе героя случается на крыше, то есть *над* городом, именно там он сначала влюбляется, а потом погибает.

При этом особенное внимание писателя привлекают образы моря, неба и степи. Они несут в себе семантику максимальной открытости, простора и широты, а в сочетании друг с другом делают изображаемый мир бескрайним. Это ощущение автор, стремящийся к предельной выраженности своей мысли, ещё больше усугубляет с помощью «бесконечных» эпитетов, которые он использует в сочетании с названными существительными: «*бескрайнее море*», «*безмерное море*», «*бесконечное море*», «*необъятная равнина*», «*бесконечная гладь степи*», «*громадная степь*», «*бесконечно далеко вглубь расстились засеянные поля*», «...слева — *безграничная степь*, справа — *бесконечное море*». Кроме того, создавая метафорические описания названных выше пространственных образов, художник активно употребляет слова с семантикой бесконечности и беспредельности: «голубая *бездна* над нами»; море, «*уходившее в неизмеримую даль*»; «*необозримо расстилось море*»; «*даль степи и даль моря*»; «*поля, тонувшие в голубоватой мгле*».

Причем, как следует из приведенных выше фрагментов, творимая Горьким реальность простирается сразу во все стороны, выстраиваясь одновременно и по вертикали, и по горизонтали. Например: «Тёмно-зелёное *море* билось о скалы *внизу под нами*; голубое *небо* торжественно молчало *вверху*, а *вокруг нас* тихо шумели кустарники и деревья» [1, с. 131]. «...Данило *глядел в небо* и молчал, а Нур, седой как лунь, лег *вниз лицом на землю*...» [1, с. 25]; «*В овраг* сползали и ложились на зелень кустарника ночные тени <...> *А на небе*, бархатно-мягком и ясно-синем, вспыхивали *звёзды*» [2, с. 401]. При этом нетрудно заметить, что разные пространственные полюса достаточно четко очерчены автором: «...протянулся на песке *головой в степь* и *ногами к морю*» [1, с. 34]; «*Над ними небо*, ...*за кормой* уходит вдаль *море*» [1, с. 383]; «...*справа* лежал на берегу *город*, <...>*слева* — *море*, *перед нами* — оно же» [3, с. 51].

Казалось бы, к создаваемому Горьким образу действительности не применимы никакие границы: «великий простор равнины», окруженный морем, над которыми простирается «голубая беспредельность» неба. Тем не менее, границы есть, хотя и весьма условные: «*море раскинулось до туманного горизонта*», «*на горизонте* синела

грива леса», «*край* степи», «*на краю* моря». Дело в том, что они нужны автору лишь для того, чтобы «собрать» изображаемую действительность воедино, показать её бескрайне широкую, но целостность. Поэтому «необъятные» море, небо и степь существуют у Горького не сами по себе, а во взаимодействии друг с другом: «...море и небо сливались в синюю бесконечность» [3, с. 250]; «...степь сливалась на горизонте с небом» [3, с. 320]; «...небо касалось краем зелени лугов» [3, с. 110]; «...небо опиралось на синеватые холмы» [3, с. 428]; «Солнце опускалось в море» [3, с. 284].

Наконец, ключевые пространственные образы не просто связаны, они образуют некий замкнутый круг, несущий в себе идею целостности и гармоничности мира: небо → степь → море → небо. Например: «С моря поднималась туча (...) Она ползла в степь. С её вершины срывались клочья облаков (...) и гасили звёзды одну за другой» [1, с. 91]; «С моря набегал славный свежий ветерок, опахивал нас прохладой и летел в степь» [1, с. 36].

Причем в самой тесной взаимосвязи оказываются в изображении Горького и иные составляющие окружающей действительности: цвет, звук, запах. Они воздействуют друг на друга, переплетаются между собой: «веер лучей заката красил землю и небо...» [1, с. 40]; «воздух был пропитан острым запахом моря и жирными испарениями земли, смоченной дождем» [1, с. 76]; «...луна обливала море серебряным блеском» [1, с. 95]; «Этот звук и блеск солнца<...>гармонично сливались в непрерывное движение» [3, с. 241]. Более того, в этот процесс включен и человек: «... с юго-запада плыли лохматые тучки, от них на поле падали тени и ползли по колосьям к лесу. И от деревьев тоже ложились на землю тени, а от теней веяло на душу грустью» [2, с. 100].

Благодаря такому строению элементы горьковской художественной Вселенной становятся удивительно похожи друг на друга, приобретая общие свойства: «...мы точно плавали в пустыне небес»; «в поле было тихо, точно в небе». И ещё пример: «...можно было, глядя на небо, думать, что и оно тоже море, только море взволнованное и опрокинутое над другим, сонным, покойным и гладким. Тучи походили на волны...» [1, с. 374].

Наиболее часто, что, по мнению исследователей, обусловлено несомненным влиянием на раннего Горького романтической поэтики (см., например, работу Е.Б. Тагера), неживые предметы приобретают свойства живых существ. Например: «...вода в лужах морщилась и гримасничала»; «...волна, рассмотрев дар, негодующе выбросила на берег» [1, с. 37]; «Ветер пронёсся и разбудил море»; «Море

проснулось» [1, с. 378]. Благодаря этому и сам мир в рассказах автора «очеловечивается», холодное безграничное пространство становится живым и максимально приближенным к человеку: «Ярко *улыбалось* безоблачное небо...» [1, с. 58]; «...небо *молча смотрело* на грязный двор» [3, с. 240] и т. д.

Да и человек отвечает миру взаимностью, ощущая свои кровные узы с ним. Наиболее отчетливо эта принципиальная для писателя мысль раскрывается, на наш взгляд, в произведении «Мой спутник». Рассказчик до такой степени восхищен красотой грозы, что «запел — громко, во всю силу». «Ревел гром, блистали молнии, шуршала трава, а я пел и *чувствовал себя в полном родстве со всеми звуками...*» [1, с. 148]. Думается, здесь проявляется именно то определяющее начало в духовном мире Горького, о котором пишет В.А. Келдыш: «вырастающее из глубин инстинкта радостное ощущение бытия, стихийной игры его природных сил и близкой причастности к ним человека» [4, с. 10].

Герой ранних произведений чувствует внутреннее единство с окружающим миром, даже если последний представлен не естественной средой (степь и море), а пространством города или отдельной комнаты. Именно такую ситуацию мы наблюдаем в рассказе «Нищенка»: «Его рабочая комната <...> *смотрела* на него своими стенами и украшениями *так ласково и светло*, что *ещё более усиливала в нём хорошее, тёплое ощущение сладости бытия*» [1, с. 228]. А вот еще один фрагмент из этого же текста: «Большие белые дома <...> *смотрели на свет божий философски сосредоточенно и важно*. <...> И небо сияло над ними *так же солидно, светло и довольно*. Павел Андреевич шёл и, *чувствуя себя в полной гармонии с окружающим...*» [1, с. 229]. Похожий пример находим и в рассказе «Исключительный факт»: «Кладбище в этот знойный день *было настроено в унисон с его мирозерцанием*» [1, с. 248].

Не случайно природные образы используются писателем для раскрытия характера персонажа. Например, в рассказе «Мальва» веселый нрав главной героини Горький раскрывает, сравнивая ее с морем, которое тоже «смеётся». Как верно отмечает Е.Б. Тагер, образ Мальвы «эмоционально истолкован морем» [8, с. 61]. В «Старухе Изергиль» Ларра возникает как тень от облака, а Данко — из голубых искр в степи. Таким образом, не только природные явления уподобляются человеку, но и человек предстаёт как часть природного мира, что делает идею гармоничной целостности бытия еще более зримой.

Гармоничный характер художественной реальности горьковских рассказов подкрепляется её звучанием. На «романтическое обрамление» в виде звуков песен, идущее от поэтики романтизма, указывает Л.А. Спиридонова в своей статье о ранних произведениях писателя [6, с. 52]. Действительно, внешний мир у Горького очень «музыкален». Это подтверждает широкое привлечение писателем музыкальной лексики для его описания: «Всё звучало, как колыбельная песня» [1, с. 382]; «Её [птицы] серебряные трели таяли в воздухе, полном тихого и ласкового шума волн». Причем в создании этой прекрасной песни участвуют все и вся: «...волны поют свою звучную ласковую песню» [3, с. 46]; «Пела какая-то птица, задорно и звучно»; «Всё кругом было заполнено музыкальным шумом и плеском». Но различные звуки и голоса ничуть не мешают друг другу, ибо они подчиняются внутренней гармонии и, когда нарастают одни звуки, затихают другие: «...неопределённые звуки хлопотливой жизни ее обитателей становились тише, заглушаемые возраставшим шорохом волн...» [1, с. 84], «Шума волн не слышно было за голосами...» [1, с. 82]. А самое главное, они дополняют друг друга. Не случайно особую смысловую значимость приобретает в тексте глагол «вторить»: «Песня (...) умолкла, и старухе вторил теперь только шум морских волн» [1, с. 84]; «...шум был славной второй рассказу» [1, с. 84]; «Море тихо вторило началу одной из древних легенд» [1, с. 78].

Но в то же время при изображении окружающей человека действительности в рассказах 1890-х годов дает о себе знать и противоположное качество горьковского стиля, его неопределенность. Она проявляется в том, что рождающееся у нас на глазах стройное звучание мира вдруг разрушается. Это разрывающее изнутри противоборство различных голосов мы отчетливо ощущаем, например, в рассказе «Старуха Изергиль»: «Каждый голос женщин звучал совершенно отдельно, все они казались разноцветными ручьями и, (...) вливаясь в густую волну мужских голосов, (...) тонули в ней, вырывались из нее, заглушали ее и снова один за другим взвивались, чистые и сильные, высоко вверх» [1, с. 82]. Аналогичную ситуацию мы находим и в рассказе «Мальва». Там тоже один голос откровенно перебивает все остальные: «Ласковую музыку волн перебивали хищные крики чаек» [3, с. 249]; «Крики чаек рвут весёлую песню волн, такую постоянную, так гармонично слитую с торжественной тишиной сияющего неба...» [3, с. 258]. А в таких произведениях, как «Бывшие люди», «Коновалов» и «Нищенка» уже вся «партитура» становится нестройной и раздражает человеческое ухо. Например: «В душном

воздухе стоял *ропот и гул*, <...> и на все голоса кричали тёмные и серые, хлопотливые фигурки людей» [3, с. 314]. Или: «... всё наполнялось *воем, рёвом, гулом*». Причем ощущение дисгармонии возникает не только из-за разнородности и несочетаемости звуков, но и по причине их особой резкости: «Поющие голоса — *надтреснутый тенор* и *хриплый безнадежный баритон* — без пауз *рвали воздух и резали уши* Павла Андреевича» [1, с. 230]; «Голос удьякона был *дикий, хриплый*, а его друг пел *визгливым фальцетом*» [3, с. 432]; «... в вое ветра слышится *подавленный стон* и потом *раздаётся жёсткий хохот*» [3, с. 409].

Наконец, в «Челкаше» звучание художественной реальности становится просто невыносимым: «... *пыльный шум, оглушительный, раздражающий, доводящий до тоскливого бешенства*» [1, с. 359]; «казалось, что это *рычит огромное животное*», которое, «*обладая сотней разнообразных голосов, рвётся вон*» [1, с. 367].

И все это в целом позволяет нам говорить о дуалистичной природе горьковского стиля и о наметившемся движении творимой художником формы от резкой определенности к неопределенности. Тем более, что аналогичные изменения стиливого рисунка мы видим и в цветовой гамме ранних рассказов писателя. С одной стороны, мир Горького необычайно ярок: «разноцветные полосы красок», «разноцветные фонари», «разноцветные звёзды», «море, уже окрашенное солнцем во все цвета радуги». Не случайно небо в изображении автора имеет множество вариантов окраски: серое, голубое, ярко-голубое, синее, темно-синее, розовое, красное, пурпурное. При этом краски, которые он использует, чистые, яркие, без полутонов: «лиловые облака», «голубая бездна», «белые дома», «розовые облака», «золотые кресты», «синий блеск молний», «пурпуровый веер лучей заката», «пурпур и золото», «желтая равнина» и т. д. Необычайно концентрированные цвета передаются с помощью сложных прилагательных, первая часть в которых максимально сгущает тон, делает его особенно интенсивным: «*ярко-золотые звёзды*», «*огненно-красные звездочки*», «*кровоаво-красная луна*», «*кровоаво-красные*» волны, «*темно-коричневый фон земли*», «*темно-синее море*» и т. д. Е.Б. Тагер отмечал, что «цветовые определения раннего Горького рассчитаны не столь на зрительное, сколь на эмоциональное восприятие», они «поэтичны и воздействуют на читателя в первую очередь эмоционально-смысловыми обертонами» [8, с. 107], то есть ассоциациями, возникающими в связи со словами «золото», «молния», «звездочки», «закат», «бездна» и т. п.

При этом вновь внутренний мир отдельной личности оказывается удивительно созвучен миру внешнему. Подтверждение этому мы находим в рассказе «Ошибка»: «В голове Ярцева всё окрасилось в разные цвета (...): перед его глазами плавали и кружились круглые пятна — *желтые, синие, красные*, (...) все они быстро вертелись, из них выбивалось и никак не могло выбиться *одно, ярко-зеленое*». Данный фрагмент текста проявляет стремление автора максимально прояснить изображаемое явление, поэтому заканчивается он доминантным для внутреннего состояния героя ярко-зеленым цветом.

Но наряду с этими цветообозначениями в рассказах Горького 1890-х годов одновременно появляются приглушённые и промежуточные, переходящие один в другой тона: «пепельный туман», «розовато-дымчатые облака», «голубовато-серые куски льда», «синевато-серая река», «мутно-зелёные стекла», «синеватые льдины», «зеленоватые волны» и т. д. Они говорят о попытках автора сгладить явную контрастность, резкость красок. Однако в общем объёме доля таких эпитетов мала, поэтому они не разрушают устойчивый, гармоничный образ бытия.

Таким образом, Горький в ранних рассказах рисует законченную картину мира, возникающую в результате взаимодействия трёх основных стихий — земной, водной, воздушной. Это максимально большое, но гармоничное пространство отражает мечту Горького видеть действительность цельной, гармоничной, упорядоченной.

Список литературы:

1. Горький М. Полное собрание сочинений: в 25 т. — М.: Наука, 1968. — Т. 1.
2. Горький М. Полное собрание сочинений: в 25 т. — М.: Наука, 1969. — Т. 2.
3. Горький М. Полное собрание сочинений: в 25 т. — М.: Наука, 1969. — Т. 3.
4. Келдыш В.А. О ценностных ориентирах в творчестве Горького // Горький и его эпоха: Материалы и исследования. / Рос. АН Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; Под ред. В.С. Барахова. — М.: Наследие, 1995. — 262 с. — Вып. 4. — С. 8—16.
5. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX—XX веков. — М.: Изд-во МГУ, 1990. — 333 с.
6. Спиридонова Л.А. «Я в мир пришёл, чтобы не соглашаться...» Ранние романтические произведения М. Горького // Рус. словесность. — 1999. — № 3. — С. 50—53.

7. Степанов А.В. М. Горький: лингводидактика и лингвопоэтика риторического стиля // Русский язык в школе. — 2006. — № 3.
8. Тагер Е.Б. Избранные работы о литературе. — М.: Сов. писатель, 1988. — 506 с.
9. Эльсберг Я.Е. Стиль М. Горького // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие. — М.: Наука, 1965. — 503 с. — С. 98—124.

ПОЭТИКА КАРТИНЫ МИРА В СТИХОТВОРЕНИИ В. МАЙНАШЕВА «КРАШЕННЫЕ КОВЫЛИ»

Литвинова Валентина Ивановна

канд. филол. наук, доцент

Хакасского государственного университета им. Н.Ф. Катанова,

г. Абакан

E-mail: dozent31@yandex.ru

Миропонимание достигается человечеством многими и различными путями, и определить глубину и красоту окружающего его прекрасного помогает поэзия. Её содержание во многом определяется способностью автора «пропустить через свою мысль и собственные чувства» предмет изображения.

Исследование поэтической картины миропонимания в указанном русле раскрывают труды учёных М.А. Абрамова, А.В. Волошинова, О.Н. Гринбаума, А.Б. Есина, А.К. Жолковского, Г.Я. Мартыненко, Э.К. Розенова, В.Н. Топорова, В.И. Тюпы и др. В них представлены анализы стихотворных текстов с точки зрения симметрии, они сходятся в утверждении тезиса: «в литературных произведениях существует симметрия образов, положений, мышления» [2, с. 228].

Наша задача на примере анализа стихотворения выяснить, как принцип симметрии помогает раскрыть поэтику стиха.

Внутренняя и внешняя гармоничность стихотворения напрямую зависит от степени воплощения автором целостной концепции, раскрывающейся через череду ассоциаций, имеющих свою внутреннюю логику. В стихах В. Майнашева ярко представлены краски и образы его малой родины — Хакасии.

*Степь уходит понемногу в прошлое,
В грустную историю зашли:
На базаре бабушка хорошая
Продаёт степные ковыли.
Крашенные ковыли — красиво!
Крашенные ковыли — купи!
Но приснится ли вдруг вам, счастливым,
Как тоскуют кони без степи?
Как рыдают ветры о просторах
Без чудовищных стальных громад?
Не с того ли бешено на город
Ураганы пыльные летят?
Век двадцатый разогнал туманы,
Вот она, дней наших явь и быль:
Там идут, перешагнув курганы,
Вдаль высоковольтные столбы,
Там, над водою нашей Атлантиды,
Моря рукотворного разлив.
Крашенные ковыли — красиво!
Крашенная седина земли [1, с. 262].*

Гармоническое начало движения поэтической мысли находится в полном согласии с образно-тематическим и композиционным строем всего стихотворения. В двадцати строчках стихотворения раскрываются концепции Времени и Пространства, утверждается родство двух свойств мироздания. В первых строках стихотворения обозначено пространство происходящего: «Степь уходит понемногу в прошлое, В грустную историю вошли». Параллельность композиционных линий, и их симметрия ярко подчеркивает их противоречивость. *Прошлое*, такое естественное и родное до вмешательства людей, ассоциируется у поэта с «хорошими бабушками», вынужденными сегодня распродавать искусственно украшенный атрибут хакасской степи. *Настоящее* представлено «чудовищем стальных громад», перешагнувшим курганы и привольно чувствующим себя на фоне разлива «моря рукотворного. Эти образы находятся в одном временном пространстве, но воспринимаются противоположностями. Приметы разрушающего двадцатого века перемежаются в стихотворении с выражением глубокой тоски родной земли, страдающей от тяжести перемен: красота степи утоплена в рукотворном море, высоковольтные столбы, пренебрегая историей культуры доверчивого народа, как через головы, перешагнули погребальные курганы.

Во втором стихе появляется образ крашеного ковыля. В образной системе В. Майнашева он предстаёт метафорой загубленной жизни. Скрытое сравнение становится ещё пронзительней, от того, что символ хакасских просторов и вековых тайн оказывается крашеным товаром в руках тех, кого степь вскормила, позволила быть её хозяевами: «Крашенные ковыли — красиво! Крашенные ковыли — купи!»

В следующем стихе тема гибели степи усиливается, явственно проявляются причины вымирания. Появляется новая интонация прямого упрёка «целинникам», которым и во сне не может присниться: «Как тоскуют кони без степи, Как рыдают ветры о просторах». Возникает движение образов-событий: опустошается земля, человек ещё жив, но он находится на грани своего физического исчезновения, потому что без ковыльной степи «... бешено на город ураганы пыльные летят». Уничтожается историческая память, культура народа — «Вот она, дней наших явь и бль». Один за другим проходят образы смерти: уходящие в прошлое вместе со своей землёй «хорошие бабушки» — уничтожающие дорогие сердцу ковыли, — чудовища стальных громад — перемежающие вековые курганы высоковольтные столбы, — «рукотворное море», призванное скрыть следы чудовищной расправы над степью.

Образы ковыля — человека — степи наделены внутренним единством, по сути, это — череда метаморфоз лирического героя. Строка — обращение «к счастливым» — возвращает читателя к тождеству «тяжести» положения и «нежности» к родной земле через сопоставление — противопоставление: «Крашенные ковыли — красиво!» Поэзия способна в нескольких словах передать полный спектр чувств. Лирический герой стихотворения испытывает огромную ответственность за судьбу хакасской земли. Образ «грустной истории», бремя которой суждено пережить, дополняет ряд «смерти»: «двадцатый век», «высоковольтные столбы», «моря разлив». Функция лирического героя заключается в оценке исторического времени. Он впитал живительные силы степи и сожалеет о будущем, в котором их уже не будет.

Крашенные ковыли — смысловое ядро стихотворения. Расходящиеся волнами сгустки смыслов движутся в разных направлениях, чтобы в конце вынести авторский вердикт: «Крашенная седина земли».

Грустная история и разгоняющий туманы двадцатый век. На их грандиозном фоне — песчинка мироздания — человек. В этом проявляется нерасчленимость двух сущностей. Человек «вписывается» в историю двадцатого века, понимая свою сопричастность к «грусти» происходящего: Человек — История.

Хорошая бабушка и крашенные ковыли нерасторжимы так же, как Человек и История. Время превращает человека в память о нём, продающиеся цветные ковыли — деяния Человека в Истории.

История вносит свои преобразовательные коррективы в жизнь степи. Тоскуют о прежних просторах *кони*, тяжело это состояние переживает человек. Так рождается новое тождество: время-земля. Образ человека не позволяет забывать, с чего начиналось стихотворение.

Воедино временем и судьбой слиты *курганы* с рыдающими *ветрами*. С первых дней творенья они были неразлучны, ветер приносил со всего света тайны большой земли и доверял их курганам. Так возникает новое тождество — время-пространство.

Ковыль уравнивается с ковылём — снова симметрия. Ковыли, как неотъемлемая часть хакасской степи, умирают вместе с ней, превращаясь в расхожий товар, теряя своё первоначальное предназначение — сохранять тайны и богатства земли. Невольно напрашивается сравнение с «Поэтом» М.Ю. Лермонтова: «В наш век изнеженный, не так ли ты, поэт, Своё утратил назначенье...». Соразмерен и упрёк, «облитый горечью и злостью»: «Крашенная седина земли». Как видим, поэт прибегает к приёму

Симметрия — один из уникальных законов — присуща и поэтике В. Майнашева. В «Крашенных ковылях» представлена целая система соответствий: «грустной истории» соответствует «двадцатый век», степи — «тоскующие кони», курганам — «рыдающие ветры», «хорошей бабушке» — «крашенные ковыли» и «крашеным ковылям» — «крашенная седина земли». В каждой из этих пар кроется тождество тяжести и нежности. Поэт взвешивает на весах судьбы прошлое и настоящее степи. Ковыль представляется своеобразной осью симметрии, распределяющей в парах соответствий изменчивый смысл.

Список литературы:

1. Карамашева В.А. Творчество хакасских писателей. Майнашев В. Крашенные ковыли. — Абакан, 2010.с. 262.
2. Лотман Ю.М. «О поэтах и поэзии», Искусство, Санкт-Петербург, 1996.

ЛЮДМИЛА НИКОРА: «КОРОТКИЙ ШАГ ОТ ВЕРЫ ДО ОТЧАЯНИЯ...»

Малофеев Павел Николаевич

*канд. филол. наук, доцент Лысьвенского филиала Пермского
национально-исследовательского политехнического университета,
Пермский край, г. Лысьва
E-mail: pavel.mail.ru@bk.ru*

В творческой биографии любого художника рано или поздно наступает момент насущной необходимости общения с аудиторией читателей или слушателей, особенно если до этого времени он сравнительно долго «варился в собственном соку». Так рождаются планы издания сборника собственных сочинений, и, если обстоятельства тому благоприятствуют и оказываются благополучно преодолены традиционные финансовые трудности, книга, наконец, выходит. Показателен опыт тех шадринских авторов, чьи имена на слуху, — С. Ильиных, Б. Черемисина, С. Чепесюка.

Передо мной — дебютный сборник стихов шадринской поэтессы Людмилы Никора «Судьбы узоры» (2008).

Поэтический мир Людмилы изначально гармоничен. Здесь Детство — «это что-то чистое, большое, / Это свет немеркнувшего дня», можно услышать «музыку ветра / Среди засыпающих крыш», «хрустальная вода сторожит радости и слезы звезд», «За окном скребется ветка, / Как котенок, как щенок», «цветут незабудки среди тополей», синь небес — в сонном мареве, «сказка в платье звездном / Зажигает свечи», да и в целом все кругом пропитано ею, так что порой дух захватывает: «Века сойдутся с четырех дорог, / У Вечности присядут на порог».

Только жестокая реальность безжалостна ко всему светлому и доброму: «время вспять повернуть невозможно», и детство уходит навсегда, когда дети учатся грубить и лгать. «Разбилось зеркало — блещут осколки слез» и уже «льется музыка с крыш беспросветным дождем», дорога «в царство цветов» потеряна, а боль становится «символом дня». Участь поэта в таком мире, по определению Людмилы, сродни незавидной доле Черного Кота: «Я слышу — за моей спиной плюют через плечо, / И чертыхаются, и пялятся обратно. / Хоть в этот раз не запустили кирпичом / И это даже чуточку приятно».

Стихи Л. Никоры сильны ностальгическими мотивами, тоской по тому, что не дано вернуть, усталостью от неопределенности даже

ближайшего будущего. Вместе с тем, стих её крепнет, напитавшись болью разлуки:

Нас жизнь разбросала. Ни много, ни мало —
Двухсот километров хватает сполна.
И, словно причалы, мелькают вокзалы,
Сочится в вагоны людская волна.

Пресветлые боги! Не жизнь, а дороги
Меж двух остановок, меж двух огоньков.
Подводит судьба роковые итоги
И гонит нас прочь от своих стариков.

Многим стихам Людмилы присуще обостренное чувство ускользящего, переходного времени, причастности к судьбе поколения, и, как следствие, — употребление обобщенного «мы» вместо традиционного лирического «я». Редкое сердце не откликнется, пожалуй, на следующие строки:

Нас остается меньше с каждым днем.
И мы, в который раз идем по кругу, —
Нас Время водит, как лешак во вьюгу,
Заведомо неправильным путем.

Нас остается меньше. И беда
Не в том, что мы уходим почему-то...
Но из прошедших жизни институты
Таких уже не будет никогда (...)

Осмысление поэтом собственной судьбы не менее драматично: бытовая неустроенность, напряженные отношения в семье родителей, случайные заработки...

Одинокое жилище лишь с одним окном,
Снег, как странствующий нищий, входит в дом.
Я гляжу в глаза Вселенной, сидя у окна,
До чего ж обыкновенно — я опять одна...

Часть стихотворений строится на антитезе «было — стало». Так, например, в стихотворении «На пышной разгульной тризне...» в недавнем, казалось бы, прошлом: деревня, что жила полнокровной жизнью: «Искала в лесу клубянку, / Пекла для внучат блины, / На озере спозаранку / Сеть ставила до волны», тогда как ныне — ослепшие окна, чернеющие столбы, мертвые избы...

Чем хуже, отвратительнее жизнь в настоящем, тем мучительнее и сильнее стремление вернуться «в золотые огни» прошлого, которое

неизбежно, задним числом, идеализируется по одному из неписанных законов поэзии:

Как хочется порой, чтоб все вернулось,
Но не в мучительных, разбитых утром снах...
Чтобы мечта крылом своим коснулась...
Не криком журавлиным в облаках.
А маленькой синичкой встрепенулась
В беспомощно протянутых руках...

Поддержку и опору поэт находит во внешне неброской красоте родных мест, дорожке которых все равно нет ничего на свете. Изумительный акростих Людмилы о Шадринске прошел, к сожалению, совершенно незамеченным, даже, несмотря на то, что дважды публиковался в разных газетах:

Шорох листьев мне напомнит это слово,
А не бесшабашный шум толпы людской;
Даль заречную и то, что уж не ново:
Родников струящийся покой,
Искры зорь и яркие закаты...
Неподвластный времени, как сон,
Слух ласкает и летит куда-то
Колокольный звон...

Поэт одинок — еще одна горькая истина. Но немногочисленные друзья — тем и дороги: «Не время нам раны залечит, / А слово забытое — Друг». Наиболее проникновенные строки Людмилы — именно о них:

Как иногда необходимо знать,
Что где-то люди есть на этом свете,
Которые за нас хоть не в ответе.
Но нас всегда готовы поддержать.

Как иногда необходимо знать
И как порой необходимо верить,
Что людям этим можно все доверить,
А может, просто вместе помолчать.

Они поймут и вовсе не осудят,
Поставят чай на кухне не спеша,
И вдруг теплом наполнится душа:
Как хорошо, что есть такие люди...

И пусть здесь мы имеем дело еще с одним образцом поэтической риторики, но скажите — разве поэзия может быть полностью свободна от неё?

Исцеление к поэту приходит традиционно — через «пророчества весны», с первым снегом, любовью, наконец («Кленовым золотом усыпана дорога...»).

Некоторые стихи Л. Никора звучали как песни — настолько отчетливо слышится мелодия в ритме стиха: «Зачем тебе моя душа...», «Оторвали — бросили...», «Нас жизнь разбросала...», «Ах, если б знать, что где-то есть...», «А мне не нужно от тебя ничего...», «Мне снится дедов старый дом...» и др. Автором этих строк вышеназванные стихи положены на ритмическую основу и неоднократно исполнялись на творческих встречах под гитарный аккомпанемент.

Стихи Людмилы не из тех, по которым учатся поэтическому мастерству — по таким учатся сопереживать, думать, ценить жизнь. Это лирика очень женская и вместе с тем сдержанная, медитативная.

Конечно, от того, что называется поэтическим «шлаком», стихи Л. Никоры далеко не свободны. Иные выражения выглядят странными, угловатыми, неудобочитаемыми: «сущность луж», «судьба очередной души», «шарахались сонеты» и др. Хватает условностей, романтического тумана, символистско-обобщенных, а то и откровенно декадентских формул типа «тоска — безжалостный палач», «отравленных слов ледяная капель», «безжизненные звезды фонарей», «царица надменная — Память».

Большей частью незамысловаты рифмы, однако без излишней вычурности: полей — тополей, верить — измерить, души — глуши.

Очень часты перебивы стихотворного размера, когда одна строка неоправданно короче или длиннее остальных, что при чтении воспринимается как серьезный недостаток. И, напротив, многочисленные внутренние рифмы и созвучия подкупают уместностью и музыкальностью.

Словом, «возле крепкого и твердого стиха, какого нет ни у одного поэта, помещается другой, ничем на него не похожий; то вдруг защемит он чем-то вырванным живьем из самого сердца, то вдруг оттолкнет от себя звуком, почти чуждым сердцу». Данное высказывание Н.В. Гоголя о стихах князя П.А. Вяземского, думается, подошло бы и при оценке поэзии Л. Никоры — резко разнообразной по качеству: очень хорошо и довольно посредственно.

По прочтении стихов Людмилы неизбежно возникает вопрос о традициях и новаторстве ее творчества. Из влияний должны быть названы в первую очередь А. Ахматова, С. Есенин, В. Высоцкий,

Г. Иванов. Далеко не всегда стихи повторяют то, что написано классиками. Например, эпитафия из Есенина «Все пройдет, ведь каждый в мире странник...» влечет следом строки не менее зрелые и сильные:

Только все-таки мы в этом мире гости:

Все пройдет, остынет, отболит.

Как песок, струящийся из горсти,

Мы стекаем в вечности гранит

Глубоко символично и проникновенно звучит заключительное стихотворение сборника — «Благослови, Уральская Земля...» Как бы трудно и тяжело ни шла жизнь, какие бы обиды ни копились в душе, поэт находит силы для прощания и прощения, просит немногого, но такого важного:

Благослови на ласку и уют,

На вечную любовь и на тепло (...)

Чтобы хватило близким и друзьям

Тепла и мудрости, любви и доброты (...)

Список литературы:

1. Волчонок Валентин. «Нет радости светлее, чем печаль» // Шадринский курьер. — 27.10.1995.
2. Малофеев П.Н. Шадринск поэтический. 90-е годы XX века. — Пермь, 2007. — С. 210—218.
3. Цевелев Геннадий. «Этот год в моей судьбе — особенный» // Шадринский курьер. — 21.05.1994.

4.2. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ВЛИЯНИЕ ФОЛЬКЛОРА НА СОДЕРЖАНИЕ И ЭСТЕТИКУ РОМАНА В СТИХАХ «БЕЗЫМЯННЫЕ» РЕНАТА ХАРИСА

Камалиева Роза Кадыровна

*преподаватель высшей категории, Муниципальное бюджетное
общеобразовательное учреждение « Гимназия № 6»,
г. Казань*

E-mail: Kamalieva.roza@yandex.ru

Актуальность исследования обусловлена тем, что влияние фольклора на формирование художественной литературы является актуальной проблемой современного литературоведения в контексте развития мировой культуры. Важной задачей современной науки является раскрытие сложных, своеобразных, исторически обусловленных закономерностей обращения литературы к фольклору в разные эпохи, определение динамики этих связей, изучение конкретного содержания фольклоризма писателей каждого периода развития татарской литературы. В данном же исследовании — изучение влияния татарского фольклора на содержание и эстетику романа «Безымянные» Р. Хариса, народного поэта Республики Татарстан, лауреата Государственной премии Российской Федерации (2005 г.)

Основной целью этого исследования является раскрытие проблемы влияния фольклора на содержание и эстетику произведения «Безымянные», так же прослеживание смысла идиоматических выражений, использованных в этом романе. Для достижения поставленной цели были определены следующие задачи:

- изучить системно и целостно творчество Р. Хариса;
- изучить творческую взаимосвязь фольклора и отдельного произведения, раскрыть диалектическую сложность этого процесса;
- анализировать пословицы, поговорки, фразеологизмы и различные комбинации слов, которые встречаются в произведении.

Объектом исследования является роман в стихах «Безымянные» Р. Хариса, написанный в 2002 году.

В произведении Рената Хариса можно обнаружить разнообразные формы фольклора: поучительные афоризмы, фразеологизмы, остроумные поговорки, пословицы. Фольклор, использованный им, усиливает особенность его художественного произведения.

И так, произведение направлено на поиски современного героя. Это понятно из эпиграфа к роману: «Герой нашего времени, милостивые государи мои, точно, портрет, но не одного человека: этот портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии» М. Лермонтов «Герой нашего времени».

В произведении «Безымянные» около десятка персонажей. Но ни один из них не имеет собственного имени. В кандидаты на роль героя своего времени Р. Харис предлагает читателю-современнику образы Дяди, Нефтяника, Новой невестки, Студента. Среди них особенно ярко выделяется образ Дяди. Он — представитель татарской диаспоры в Узбекистане. Видно, что этот образ вобрал в себя не только ум и талант татарского народа, но и трагическую его судьбу: он не владеет родным языком. Причина его трагедии в том, что он отдален от национальных корней. В романе именно в создании этого образа применены остроумные народные поговорки, пословицы и фразеологизмы.

Главный герой романа Дядя выбирает свою судьбу сам и вынуждает себя жить в тоске по своему родному Татарстану. Несколько раз он хочет вернуться на родину, но возможные перспективы успешной карьеры удерживают его на чужбине. Эти причины автор оценивает словами татарской поговорки «звон золота чудится в звоне медного рубля». Этот «золотой звон» напоминает герою о его мечтах. А мечтает он о достатке, об обещанных высоких должностях. Но надежды его не сбываются. Об этом поэт говорит, прибегая к поговорке «иногда человек спотыкается о свои надежды».

Обращение писателей к фольклору в литературе — явление не редкое. Народные пословицы, поговорки, фразеологизмы и крылатые слова («летучие слова») оживляют язык произведения, служат краткости, делают его понятным и близким читателю. Уместно заметить, что Ренат Харис не ограничивается с введением в текст романа вышеуказанных элементов фольклора и народной речи. Поэт так видоизменяет некоторые детали народных выражений, что они приобретают новое значение.

Произведение охватывает политические события, происшедшие в России 1980—2000-х годах. Это — эпоха преобразований, эпоха изменения государственного устройства, нравственных оценок, время

перехода к рыночным отношениям. В романе, характеризуя Российскую политику по отношению к автономиям, поэт применяет новую яркую авторскую метафору «федеральный обруч». Иногда поэт для передачи смысла политики столицы использует такие иронические идиомы, как «муха, летающая лишь по указке Москвы» или «даже прыщик на лице не выскочит без разрешения столицы». Поэт отмечает, что Москва — это место решения всех проблем. Р. Харис не занимается объяснением нецелесообразности политики того времени, а просто эту функцию «поручает» фразеологизмам. Таким образом, усиливается сила воздействия произведения на читателя.

Образ Нефтяника заметно отличается от образа Дяди. Нефтяник живет в Татарстане, на родной земле, он занимает высокий пост, обеспечен. Он успешный снабженец, умеет проворачивать финансовые операции, завершая их в Московских ресторанах, гостиницах. Для изображения такого литературного героя автор использует фольклорные элементы. Фразеологизм «напиться из другого колодца» означает «угоститься запретным плодом». И наш Нефтяник пьет «водичку из другого колодца». Другой «фразеологизм», которого автор использовал для характеристики Нефтяника, дословно в тексте звучит так: «коза увидела капусту». Это выражение синонимично фразеологизму «пустить козла в огород». Известный татарский ученый-фольклорист Хузиахмет Махмутов данное выражение в научном издании «Вглубь пословиц и поговорок» приводит как «пустить козу в огород» [3, с. 192], что означает отдать хозяйство в руки вора. Таким образом, Р. Харис усиливает ироничное звучание фразеологизма. Однако уместно заметить, что данные речевые единицы использованы исключительно для передачи безнравственного поступка Нефтяника в командировке. А в своей профессии — он идеал. Даже за трудовые заслуги получает орден с «первых рук». Не оставляет равнодушным читателя «самобытная философия» авторитетного руководителя-коммуниста. Эта «философия» передана при помощи метафоры «теория жеребца». Интересно то, что данная «теория» противоречит народному выражению «в сердце мужчины живет оседланный конь». По мнению Нефтяника, пришла пора изменить пословицу, она устарела, пословица должна звучать по-другому: «в сердце мужчины живет неоседланный (необузданный) жеребец». Литературный критик Т. Галиуллин назвал эту фразу Нефтяника «теорией жеребца» [1, с. 171].

Некоторые фразеологизмы Ренат Харис дает в измененном виде. Например, фразеологизм «криворукий сгорбит и корявого» в романе звучит «мы привыкли корявым ударом искривить горбатого». Поэт

употребил это народное выражение, чтобы описать студенческую жизнь в деревне на уборке картофеля.

Так же в романе встречается другой измененный фразеологизм, как «искривленная береза судьбы прислонилась к ней». Этот фразеологизм употреблен для характеристики женского образа — Новой невестки. Чтобы объяснить суть этого выражения, нужно взглянуть на сюжет развития судьбы Новой невестки. Ей в детстве косилкой оторвало одну руку. Однажды ее дальняя бесплодная родственница, жена Дяди, просит увечную девушку родить ей дитя. За это обещают инвалидке купить квартиру, помочь поступить в высшее учебное заведение, устроить на хорошую работу. Девушка, оставшись в безвыходном положении, дает согласие. Ее положение еще и усугубляется клинической смертью при родах. Отец ребенка (Дядя) забирает дите на законном основании и улетает в Ташкент. Матери-инвалидке советуют забыть о рожденном ею ребенке. Трагическим событиям Р. Харис дает успешную по точности метафорическую характеристику через видоизмененный фразеологизм: «кривая береза судьбы прислонилась почему-то именно к ней». «Заставить подпирать кривую березу» в речи народа означает «обмануть человека, посмеяться над ним». Но наш поэт заставляет не человека подпирать березу, а несчастную искривленную березу искать опоры у падающего человека. Этим поэт показывает глубину трагизма. В этом случае остается признать, что примененная поговорка приобретает противоположный смысл.

В конце романа Новая невестка уже зрелая женщина, она бизнес-леди, владеет тремя языками, мастерица в кулинарии, хоть и нет одной руки; она смело доходит до ЦК, спасая от большой беды оклеветанного женой ташкентского Дядю. Восхваление этой женщины в романе кажется несколько преувеличенным. В то же время автор делает вывод словами татарской поговорки, что, кажется, «хотелось только бровь поправить, да чуть в глаз не попал», и иронично говорит читателю: «Вот так иногда татарин слишком много масла льет на оладьи».

А вот другой фразеологизм, использованный Р. Харисом: «от свадьбы до могилы один шаг». Ситуация такова. Известный читателю Студент хочет жениться. Отец молодого жениха должен приехать из Ташкента в Альметьевск, сватать невесту. Гости ночуют в номере гостиницы, чтобы наутро начать торжественный ритуал сватовства. Но утром заплаканная невеста стучится в дверь номера, чтобы сообщить о прибытии гроба с телом её брата, погибшего в Афганистане. Будущие сваты в растерянности. Они «между свадьбой

и могилой». Во фразеологическом словаре татарского языка [2, с. 111] зафиксирован фразеологизм «черный таракан на свадебном столе», который подходит по смыслу к описанному эпизоду. Таракан — печаль, горе, разрушающий радость. А примененная поэтом идиома «от свадьбы до могилы...» — является калькой с русского языка.

Следующая пословица — о несбыточных мечтах Дяди из Ташкента. Человек видит, что его многолетний труд на чужбине не дал никаких результатов. Теперь он связывает свои мечты с будущим внуком. Мечтает, что внук будет дипломатом, и вот тогда можно будет уехать за границу. Состояние героя автор оценивает, как состояние «растерянного селезня, ныряющего задом». Ирония пословицы намекает на несбыточность желаний героя.

Как было сказано выше, образы Дяди, Нефтяника, Студента, Новой невестки достойны стать героями нашего времени в литературе. Нельзя оставить без внимания образ самого поэта. Он, как автор, активно действующее лицо в романе. Он не только анализирует события, но и дает советы своим героям, даже направляет их действия, помогает им. Будет справедливо, если одним из героев своего времени мы признаем и Автора [5, с. 186].

Таким образом, народный поэт Республики Татарстан Ренат Харис этим произведением сказал новое слово в татарской литературе, следует утверждать, что он создал образы нового времени и его героев не только при помощи народных поговорок, пословиц, фразеологизмов, но и при помощи своеобразной лексики.

После анализа романа в стихах понятно, что все типы произведений по отношению к фольклору находятся в сложных и своеобразных взаимоотношениях и взаимодействиях: (взаимовлияние, взаимообогащение, приспособление друг к другу). Анализ художественного произведения Рената Хариса позволяет выявить важные закономерности взаимодействия устного народного творчества и татарской литературы, как процесса двустороннего и довольно интенсивного. Вполне естественны и закономерны творческие связи между фольклором и литературой, их постоянное идейно-художественное взаимовлияние, что было доказано на примере романа Рената Хариса «Безымянные».

Список литературы:

1. Галиуллин Т.Н. Литература — кладезь памяти: Пособие для учителей, студентов педагогических колледжей и высших учебных заведений. — Казань: Изд-во «Магариф», 2008. — 231 с.
2. Исанбет Н.С. Фразеологический словарь татарского языка в 2 томах. Т. 2. — Казань: Татарское кн. изд-во, 1990. — 365 с.
3. Махмутов Х.Ш. Вглубь пословиц и поговорок. — Казань: ИЯЛИ АН РТ, 2008. — 464 с.
4. Харисов Р.М. Избранные произведения, в 7 томах. Т. 5.: Драматические поэмы, роман в стихах. — Казань: Татарское кн. изд-во, 2006. — 287 с.
5. Хасанова Ф.Ф. Ренат Харис и современная татарская поэзия. — Казань: «Идел-Пресс», 2011. — 392 с.

4.3. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПЕРСПЕКТИВА В АКАДЕМИЧЕСКОМ ПРОЧТЕНИИ «ВОЗЛЮБЛЕННОЙ» ТОНИ МОРРИСОН

Игнатьева Дарья Сергеевна

магистрант СПбГУ, г. Санкт-Петербург

E-mail: daryaignatyeva21@gmail.com

Делазари Иван Андреевич

канд. филол. наук, доцент СПбГУ, г. Санкт-Петербург

E-mail: delaz@mail.ru

Подвергнутое влиянию постиндустриальной революции, прошедшее через трагические перипетии истории минувшего столетия и испытавшее влияние новейших философских и лингвистических концепций, художественное произведение второй половины XX в. приобрело форму отточенного многогранника, преломившего в себе всю совокупность уже имевшихся литературных приемов, мотивов и образов. Таким многогранным романом, по признанию Трудиер Харрис, профессора Университета Северной Каролины, является роман Тони Моррисон «Возлюбленная», ставший своеобразным «товарным знаком» писательницы. По мнению Анжелетты Гурдайн, роман вызвал самые неоднозначные толки и «подвергся обсуждению, возможно, в большей степени, нежели какой-либо другой роман конца XX столетия»¹ [7, с. 13]. Подтверждение тому, что произведение имеет множество толкований, все же связанных между собой некой единой перспективой, мы можем легко обнаружить, обратившись к академическому прочтению данного произведения. Термин *академическое прочтение*, подразумевающий истолкование художественного произведения в академической среде, введен нами для удобства работы с текстом статьи.

¹ *Здесь и далее перевод автора — Д. Игнатьевой*

Как показывает практика, академическое прочтение «Возлюбленной» разнонаправленно, поскольку исследует роман с разных точек зрения различных научных дисциплин и знаний: психологии, социологии, гендерных исследований, литературоведения, истории и т. д. В частности, Энциклопедия Тони Моррисон под редакцией Элизабет Энн Бьюлью содержит ряд аспектов научного анализа творчества писательницы, среди которых есть и вышеупомянутые дисциплины. Для большей компактности и наглядности результатов академических исследований предлагаем выделить следующие подходы к роману: психоаналитический, гендерный, религиозный, лингвистический и литературоведческий, исторический.

Психоаналитический подход проявляется тогда, когда возникает дискурс определенной направленности, а именно: описание реакций, протекающих из подавленного желания и процессов бессознательного, связанных неким образом с травматической памятью. С тех пор как работы З.Фрейда стали неотъемлемой частью современного научного знания о природе человека, практически любое художественное произведение превратилось в материал для психоанализа. Роман Тони Моррисон исключением не является, так как в основе своей содержит конфликт, вписанный в известный проблематический треугольник «мать-дитя-отец». Кроме того, по мнению Памелы Барнетт, роман демонстрирует, каким образом подавленное либидо и угнетенный репродуктивный потенциал целой нации превращаются в травматическую память, которая в состоянии фрагментарной матрицы будет неизбежно преобладать в их коллективном бессознательном [2]. Идеи Жака Лакана о зеркальной стадии также нашли свое отражение в анализируемом романе Тони Моррисон, где, как обращают наше внимание исследователи, главная героиня погибла до наступления означенной стадии, следовательно, не имея возможности быть спроектированной в собственном сознании как связный образ со здоровой ортопедической системой. Именно по этой причине, по мнению критиков, Возлюбленная, вернувшаяся в мир живых в телесном облике, ощущает фрагментарность своего телосложения и столь одержима слиянием с матерью, которая необходима ей для утверждения собственной идентичности. Ссылаясь на идеи Лакана, Барбара Шапиро в статье «Узы любви и границы личности в «Возлюбленной» Тони Моррисон» утверждает: «Мать, первый жизненно важный *другой* ребенка, становится ненадежной или недоступной из-за рабовладельческой системы, которая отделяет ее от ребенка» [11, с. 3]. Роман, апеллируя к проблемам взаимоотношений матери и дитя, выводит проблему самоидентификации, решить

которую можно, прибегнув к формированию так называемого «метисного сознания» (сознание, возникающее на границе взаимодействия двух культур). «Метисное сознание», по словам Марии Джейн Суэро Элиот, есть «способ освобождения от национальной травмы, нанесенной колонизаторским прошлым» [4, с. 183].

Как и следовало полагать, *гендерный подход* основывается на различении половых признаков, с предпочтением женскому началу. Поэтому централизация сильных женских образов в романе не была обойдена вниманием критиков. Трудьер Харрис («*О материнской любви и демонах*») концентрируется на коллективном образе черных женщин, чей обряд экзорцизма по отношению к Возлюбленной есть не что иное, как «восстановление женского статус-кво» [9, с. 163]. Памела Е. Барнетт, Дебора Айер Ситтер, Данна Хеллер и другие обращают внимание читателя на то, как Тони Моррисон разводит маскулинное и феминное восприятие боли и каким образом подавленная африканская маскулинность дислоцируется в закупоренной банке для табака, метонимически сопрягающейся с памятью, выход из которой возможен лишь благодаря женщине.

Религиозный подход находит свое выражение в христианских мотивах, образах и символах, эксплицитно и имплицитно выраженных в романе, а также во влиянии на текст африканского спиритуализма. Связь с христианством начинается с эпитафии (послание апостола Павла к Римлянам 9,25 и пророчество Осии из Ветхого Завета), чье обращение к народу нелюбимому сейчас, но возлюбленному в будущем напрямую связывается с современным положением афроамериканцев. Дебора Гут в статье «*Что имел в виду Бог: диалог с христианством*» обозначает основные христианские мотивы Распятия и Воскресения, которые сопровождаются определенной христианской символикой (шрамы на лбу и на ногах Возлюбленной, древо жизни, гротескно зарубцевавшееся на спине матери Возлюбленной, Сэти, символ креста, выжженного на теле матери Сэти и др.). Ввиду отсутствия мотивов радости и облегчения, логически следующих за Воскресением, Гут приходит к выводу, что «текст осуждает идеологию Христианства, используя его же собственный язык с тем, чтобы продемонстрировать остро пародийное несходство идей Христианства об утешении с историческим опытом черного народа» [8, с. 88].

В контексте *литературоведческого и лингвистического подходов* необходимо сказать об эстетической специфике данного романа и его языке. Работы большинства исследователей сосредоточены на особой конфигурации языка Тони Моррисон, которую Р. Филд

условно обозначает как «язык отсутствия» [6, с. 12]. Такой язык работает на уровне метафоры и аллегории, не позволяя открыто говорить о высокой степени боли и страдания, какие испытал черный народ, однако вовлекая читателя в бессознательное понимание таковых. Каяти Абделлатиф, исследуя природу языка *невъразимого*, указывает также на специфический синтаксис, характерный, по ее мнению, для африканского повествования историй и сказок, в котором нарушены все виды связей: синтагматические, парадигматические, временные [1]. Использование подобной формы повествования, согласно Марте Дж. Картер, преследует и другую цель: размывание всяческих границ внутри текста делает текст открытым, как бы вытаскивает его из собственной рамки [3]. Текст получает возможность двигаться, обрастать новыми смыслами и каждый раз звучать по-новому. Достигается это и за счет интертекстуальности, которая проявляет себя не только в виде многочисленных связей с библейскими мифами, африканскими сказками, произведениями Уильяма Фолкнера и Вирджинии Вульф, но и перекличкой образов внутри всего творчества Тони Моррисон. С другой стороны, как утверждает Дж. Морган, подобная взаимосвязь есть попытка изображения исторической памяти, которая организуется по принципу звучания музыки и предлагает народу, чей голос остался «невывысканным, неспособным быть выраженным через язык» [10, с. 13], другой медиум — акустический.

Исторический подход оказывается наиболее гибким среди прочих, так как одновременно охватывает множество понятий и имеет своеобразный выход к каждому из подходов. Касаясь истории, он захватывает одиночное действительное *событие*, положенное в основу создания романа (убийство чернокожей рабыней Маргарет Гарнер своего двухлетнего ребенка), исторический трагедийный *опыт* афроамериканцев и *историю* США в целом. В последнем случае роман «Возлюбленная» характеризуется не только как определенная страница американской истории, но как специфическая ее черта.

Однако, по меньшей мере, один элемент исторического подхода можно обнаружить во всех вышеуказанных работах, поскольку каждая из них имеет непосредственное отношение к истории: будь то травматическая память о подавленной сексуальности, инвертированные идеи христианства или язык, неспособный рассказать о боли и насилии. Так или иначе, все описанное есть следствие рабства, которое является историческим фактом и занимает краеугольное положение в причинно-следственных цепях в романе Тони Моррисон. Таким образом, оказывается, что каждый подход оборачивается вокруг

единой оси, упирающейся в историческое прошлое и сохраняющей за собой ореол невидимости и недостижимости.

Следует заметить, что к понятиям *история*, *историчность*, *память* апеллируют практически все художественные тексты афроамериканцев, что неслучайно: будучи перевезенными с одного континента на другой, они утратили память о своей исторической родине, сохранив лишь отдельные фрагменты воспоминаний о ней. Вместе с потерей исторической памяти произошла утрата идентичности. В своей работе «История и память в афроамериканской культуре» Ж. Фабре отмечает существенную разницу между прибытием европейцев в Новый Свет и перевозом туда порабощенных африканцев. Если европейцы направлялись на континент, имея при себе определенные установки, связанные с поиском, так называемого Града на Холме, то африканцы не имели возможности даже знать, куда они направляются, с какой целью и чем, в сущности, они отныне являются [5]. Будучи вычеркнутыми из большинства письменных исторических очерков об Америке, афроамериканцы испытывают своего рода *исторический голод* и, подобно Ричарду Райту, пытаются найти историю своему народу, пусть и связав ее с историей белых колонизаторов: «История негров — это история Америки, записанная живыми и кровавыми письменами» [5, с. 4].

Ж. Фабре и П. Норра указывают на то, что слово *history* (*история*) в некоторых языках также обозначает *story* (рассказ, повествование), точно так же и слово *historians* (*историк*) может подразумевать под собой *story-tellers* (*рассказчики историй*). Таким образом, история становится не чем другим, как *памятью*, зафиксированной в виде письма, где автор постарался подобрать нужные ему слова для описания случившегося [5]. Данное определение отсылает нас к идеям Нового Историзма, где сама история превращается в нарратив. При эксплуатации такого подхода, воссоздание исторического прошлого народа становится возможным. Именно поэтому в эссе «Местонахождение памяти» Тони Моррисон настаивает на ответственности афроамериканских писателей за реконструкцию своего прошлого: «Воображение связано с памятью. Воображение может помочь заполнить пробелы, открыть незамеченные или умалчиваемые аспекты» [5, с. 5].

Таким образом, исторический голод и необходимость восстановления исторической памяти (как индивидуальной, так коллективной), посредством которой можно вновь воссоздать утраченную идентичность, приводят к созданию текстов, базирующихся на понятиях памяти и истории. Афроамериканские писатели по-разному подходят

к решению данной задачи: Ричард Райт — путем создания реалистического описания судьбы черного народа, Ральф Эллисон — через попытку создания эффекта «беспрерывного» чтения, Элис Уолкер — сквозь метафорические образы. Тони Моррисон пробует разные грани языка, и, определяя степень его открытости и замкнутости, она создает «язык отсутствия», который напрямую сообщается с сознанием читателя, требуя от него известного труда восстановить имплицитные смыслы и достроить картину прошлого такой, какой реализует ее наше сознание во время прочтения. Такой индивидуальный труд становится одновременно трудом коллективным, а столь часто повторяющиеся в изложенных выше подходах слова *memory/remembrance* (память, воспоминание), *rememory* (повторное воспоминание), *history* (история), *past* (прошлое) превращаются в опорные слова исторической перспективы академического прочтения романа «Возлюбленная».

Список литературы:

1. Abdellatiff Khayati. 1999. Representation, Race, and the "Language" of the Ineffable in Toni Morrison's Narrative, *African American Review*, Indiana State University. — Vol. 33. — № 2 313—324 — pp., Stable [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.jstor.org/stable/290128>. Web. 04.01.2013.
2. Barnett Pamela E. 1997. Figurations of Rape and the Supernatural in *Beloved*, *Modern Language Association*. — Vol. 112. — № 3, — pp. 418—427.
3. Cutter Martha J. 2000. The Story Must Go on and on: The Fantastic, Narration, and Intertextuality in Toni Morrison's *Beloved* and *Jazz*, *African American Review*. — Vol. 34. — № 1 2000. — pp. 61—75. — Indiana State University. Stable [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.jstor.org/stable/2901184> Web. 03. 01.2012.
4. Elliott Mary Jane Suero. 2000. Postcolonial Experience in a Domestic Context: Commodified Subjectivity in Toni Morrison's *Beloved*, *MELUS*. — Vol. 25. — № ¼. — Revising Traditions Double Issue. — pp. 181—202. Stable [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: www.jstor.org/stable/468242 . Web. 04.01. 2013.
5. Fabre Geneviève. 1994. *History and Memory in African-American Culture*, Oxford University Press: New York. — pp. 326.
6. Field Robin E. 2007. Tracing Rape: The Trauma of Slavery in Toni Morrison's *Beloved*, *Women Writing Rape*. Stable [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: http://blogs.warwick.ac.uk/women-writing-rape/entry/robin_e_fields/ Web. 10.02. 2013.
7. Gourdine Angeletta Km. 1998. Hearing Reading and Being "Read" by *Beloved*, *NWSA Journal*. — Vol. 10. — № 2. — pp. 13—31.

8. Guth Deborah. 1994. "Wonder What God Had in Mind": "Beloved's" Dialogue with Christianity, *The Journal of Narrative Technique*. — Vol. 24. — № 2. — pp. 83—97.
9. Harris Trudier. 1988. Of Mother Love and Demons, *The Johns Hopkins University Press, Callaloo*. — № 35. — pp. 387—389. Stable [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.jstor.org/stable/2930972> Web. 04.09.2012.
10. Morgan Jody. 2008. The Aural in *Beloved*, *University of North Florida*, [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL-stable http://digitalcommons.unf.edu/ojii_volumes/12, Web. 04.01.2013.
11. Schapiro Barbara A. 1992. The Bonds of Love and the Boundaries of Self in Toni Morrison's "Beloved", *Rhode Island College, Faculty Publications*. Paper 205, Stable [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://digitalcommons.ric.edu/facultypublications/205> Web. 03.01.2013.

«АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ФИЛОЛОГИИ И КУЛЬТУРОЛОГИИ»

Материалы международной заочной научно-практической
конференции

18 февраля 2013 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 26.02.13. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 9,25. Тираж 550 экз.

Издательство «СибАК»
630075, г. Новосибирск, Залесского 5/1, оф. 605
E-mail: mail@sibac.info

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного
оригинал-макета в типографии «Allprint»
630004, г. Новосибирск, Вокзальная магистраль, 3