



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

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

№ 12 (31)
Декабрь 2013 г.

Издается с мая 2011 года

Новосибирск
2013

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

В59

Ответственный редактор: Гулин А.И.

Председатель редакционной коллегии:

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

Редакционная коллегия:

Бердникова Анна Геннадьевна — канд. филол. наук, доц. кафедры педагогики и психологии гуманитарного образования Новосибирского государственного педагогического университета;

Павловец Татьяна Владимировна — канд. филол. наук, рецензент НП «СибАК»;

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

В 59 В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии / Сб. ст. по материалам XXXI междунар. науч.-практ. конф. № 12 (31). Новосибирск: Изд. «СибАК», 2013. 156 с.

Учредитель: НП «СибАК»

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

При перепечатке материалов издания ссылка на сборник статей обязательна.

Оглавление

Секция 1.Языкознание	6
1.1. Русский язык Языки народов Российской Федерации	6
РУССКИЙ ЯЗЫК КАК РОДНОЙ И НЕРОДНОЙ В ПРЕДСТАВЛЕНИИ УЧИТЕЛЕЙ ШКОЛ КАЛМЫКИИ (ПО ДАННЫМ АНКЕТИРОВАНИЯ) Ярмаркина Галина Михайловна	6
1.2. Германские языки	14
О ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ СПЕЦИФИКЕ ПЕРЕКЛЮЧЕНИЯ КОДА В РЕКЛАМНОМ ДИСКУРСЕ Жиганова Анна Владимировна	14
ВЕРБАЛЬНАЯ ПРЕЗЕНТАЦИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА В ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА АМЕРИКАНСКОЙ НАЦИИ Карпова Екатерина Сергеевна	20
АКТУАЛЬНОЕ ЧЛЕНЕНИЕ ПОЛИРПЕДИКАТИВНЫХ СЛОЖНОПОДЧИНЁННЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ Панькова Татьяна Викторовна	26
К ВОПРОСУ О СТАТУСЕ ИНТЕНСИФИКАТОРОВ И ИХ ФУНКЦИОНИРОВАНИИ В ТЕКСТАХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ Сидорова Татьяна Николаевна	30
1.3. Теория языка	36
ЛИНГВОПРАГМАТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИЗУЧЕНИЯ СЕМЕЙНОГО ОБЩЕНИЯ: ПРИЧИНЫ КОММУНИКАТИВНЫХ НЕУДАЧ Семенова Елена Викторовна	36
К ВОПРОСУ О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ КАТЕГОРИЙ СОСТОЯНИЯ И АСПЕКТУАЛЬНОСТИ (НА МАТЕРИАЛЕ УКРАИНСКОГО ЯЗЫКА) Труба Анна Николаевна	42

1.4. Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание	49
РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ МЕТАФОРЫ «ВРЕМЯ — ЖИВОЕ СУЩЕСТВО/ЧЕЛОВЕК» В НЕМЕЦКОМ И РУССКОМ ЯЗЫКАХ Емельянова Светлана Михайловна	49
Секция 2. Искусствоведение	58
2.1. Кино-, теле- и другие экранные искусства	58
К ВОПРОСУ ОБ ИДЕЙНО-ТЕМАТИЧЕСКОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ ФИЛЬМОВ О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ ОБЩЕСТВА И ПРИРОДЫ Беркова Надежда Николаевна	58
2.2. Музыкальное искусство	66
ЭВЕНКИЙСКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ А. ПРИБЫЛОВА Клепченко Анастасия Викторовна	66
СИЛЛАБОТОНИКА — ИМПУЛЬС-ЖЕСТ Лагода Борис Владимирович	72
ФОРТЕПИАННЫЙ РЕПЕРТУАР И ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИЯ (ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ АРТУРА РУБИНШТЕЙНА) Щикунова Татьяна Евгеньевна	81
2.3. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура	94
НОВАЯ СИСТЕМА ПОДГОТОВКИ СПЕЦИАЛИСТОВ ПО ПРОЕКТИРОВАНИЮ И ПРОДВИЖЕНИЮ ОДЕЖДЫ В СГАСУ Афанасьева Наталья Валерьевна Полынова Нелли Александровна	94
САКРАЛЬНАЯ ДЕРЕВЯННАЯ СКУЛЬПТУРА В ИНТЕРЬЕРЕ ЦЕРКВЕЙ ГУЦУЛЬЩИНЫ: СИНТЕЗ ЦВЕТА И КРУГЛОЙ ПЛАСТИКИ Стефюк Роман Григорьевич	102
2.4. Техническая эстетика и дизайн	111
ИСТОРИОГРАФИЯ ЭКО-КУЛЬТУРНОГО ПОТЕНЦИАЛА ГРАФИЧЕСКОГО ЯЗЫКА В ДИЗАЙНЕ Ивашенко Ирина Ивановна	111

ФРАКТАЛ И РЕЛИГИОЗНАЯ СИМВОЛИКА: ИДЕНТИФИКАЦИЯ, ВАРИАЦИОННЫЕ ПРОЯВЛЕНИЯ (ОРНАМЕНТИКА СВЯЩЕННЫХ ПИСАНИЙ, КУЛЬТОВЫХ ПРЕДМЕТОВ И СООРУЖЕНИЙ) Лясковская-Манойлович Ольга Олеговна	119
Секция 3. Литературоведение	128
3.1. Русская литература	128
РОДОВОЙ СИНКРЕТИЗМ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ СИНКРЕТИЧНОСТИ АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ Андреева Ольга Сергеевна	128
ИСКУССТВО И ГАРМОНИЯ В ПОВЕСТИ Н.В. ГОГОЛЯ «ПОРТРЕТ» Трухина Мария Викторовна	136
3.2. Литература народов Российской Федерации	143
ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ Хуббитдинова Нэркэс Ахметовна	143
3.3. Фольклористика	150
СИМВОЛИКА В КУБАНСКИХ ПЕСНЯХ КАК ЧАСТЬ ФОЛЬКЛОРНОГО ДИСКУРСА Лахина Елена Леонидовна Гордиенко Людмила Леонидовна	150

СЕКЦИЯ 1.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

1.1. РУССКИЙ ЯЗЫК ЯЗЫКИ НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

РУССКИЙ ЯЗЫК КАК РОДНОЙ И НЕРОДНОЙ В ПРЕДСТАВЛЕНИИ УЧИТЕЛЕЙ ШКОЛ КАЛМЫКИИ (ПО ДАННЫМ АНКЕТИРОВАНИЯ)

Ярмаркина Галина Михайловна

*канд. филол. наук, доцент, Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего профессионального
образования «Калмыцкий государственный университет»,
РФ, Республика Калмыкия
E-mail: dzalina8@mail.ru*

RUSSIAN AS NATIVE AND NON-NATIVE LANGUAGE IN PERCEPTION OF TEACHERS OF KALMYKIA (ACCORDING TO SURVEY DATA)

Galina Yarmarkina

*associate professor, candidate of Philological Sciences,
FSBEI HVE Kalmyk State University, Russian Federation,
the Republic of Kalmykia*

*Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ проекта
«Русский язык как родной и неродной в полиэтническом регионе
(на примере Калмыкии)» № 13-14-08005*

АННОТАЦИЯ

В статье анализируются данные анкетирования, отражающие представление учителей школ Калмыкии о содержании понятий «русский язык как родной» (РКР) и «русский язык как неродной» (РКН). Автор выявляет сходства и различия элементов содержания указанных понятий, отмечает периферийность образовательного статуса РКР и РКН в представлении школьных учителей, указывает примеры расширения содержания понятий, обращает внимание на элементы содержания исследуемых понятий, связанные с современной языковой ситуацией региона.

ABSTRACT

Survey data performing Kalmykia school teachers' idea about the notions of "Russian as a native language" and "Russian as a non-native language" has been analyzed. The author distinguishes similarities and differences of content elements of the stated notions, notes peripheral character of educational status of Russian as a native language and Russian as a non-native language in school teachers' perception, points out examples of concept content widening and draws attention to the content elements of the studied notions connected with modern linguistic situation of the region.

Ключевые слова: образовательный статус; русский язык как родной; русский язык как неродной; понятие; представление; учитель.

Keywords: educational status; Russian as a native language; Russian as a non-native language; notion; idea; teacher.

Понятие русского языка как неродного (РКН) стало актуализироваться в России в начале XXI века в связи с миграционными процессами и необходимостью использования новых методов преподавания русского языка в школе с полиэтническим составом учащихся, в разной степени владеющих русским языком, но обязанных по окончании школы сдавать единый государственный экзамен, т. е. продемонстрировать достаточное владение русским языком.

В Калмыкии понятие РКН в современном его понимании только начинает распространяться. Несмотря на то что Калмыкия определяется как национальная республика, калмыки разных поколений владеют русским языком очень хорошо, что позволяет изучать русскую разговорную речь калмыков (см. работы К.А. Джушхиновой [3], Т.С. Есеновой [4]). Выделяется даже группа калмыков-монолингвов (русскофонных). Распространение же понятия РКН в Калмыкии, как и во многих регионах Российской Федерации, связано с притоком мигрантов и с необходимостью обучать детей мигрантов русскому

языку и посредством этого адаптировать школьников к новой языковой и социокультурной среде.

Таким образом, статус русского языка как родного и неродного справедливо может считаться не официальным, а образовательным [2].

Образовательный статус русского языка как родного (РКР) и неродного является основной причиной проведения анкетирования среди учителей школ Калмыкии.

Поскольку статус РКН и РКР является в первую очередь образовательным, анкетирование проводилось среди учителей школ Калмыкии. В анкетировании приняли участие 50 учителей из разных районов республики и г. Элисты, среди них были и учителя русского языка и литературы. Анкетирование представляет собой предварительное исследование, которое позволит на следующем этапе изучения функционирования РКР и РКН уточнить полученные данные и наметить перспективы дальнейшей работы.

Респондентам было предложено 9 вопросов, связанных с понятиями высокого, среднего, низкого уровней владения русским языком, русского языка как родного, русского языка как неродного; в анкете содержались вопросы о наличии / отсутствии полиэтнической среды в классах и о необходимости методической помощи в преподавании РКР и РКН. 5 вопросов анкеты — открытого типа, в том числе вопрос о содержании понятий «русский язык как родной» и «русский язык как неродной».

В анкете было предложено самостоятельно определить содержание понятий «русский язык как родной», «русский язык как неродной». Указанные понятия РКР и РКН определили не все респонденты: 75 % и 60,6 % опрошенных соответственно.

В методической литературе родной язык определяется как «язык родины, усваиваемый ребенком в раннем детстве путем подражания окружающим взрослым; он учится первым, наиболее часто используется, с ним человек лучше всего себя идентифицирует» [1, с. 12]. Термин «русский язык как неродной» используется в нескольких значениях: 1) «средство многонационального общения народов России»; 2) «учебный предмет как в национальной, так и российской системе дошкольного, школьного, высшего образования» [1, с. 12].

Рассмотрим, какое содержание вкладывается в понятие «русский язык как родной» школьными учителями.

Ядром содержания понятия «русский язык как родной», по данным анкетирования, можно считать элементы «говорение» и «мышление»: **говорение** по-русски считают главным признаком РКР 39 % респондентов. 34 % респондентов включают в содержание этого

понятия обязательность **мыслительного процесса** на русском языке: *Для тех, кто думает на русском языке.* При этом 21 % участвующих в анкетировании связывает **говорение с мышлением**: *Говорить только на русском; Родной язык тот, на котором человек не только говорит, но и думает.*

3 % респондентов в одном ряду с мышлением указывают не говорение, а другие виды речевой деятельности — чтение и письмо. Однако такой малый процент ответов указывает на периферийность в представлении учителей этих видов речевой деятельности в качестве характеристики РКР.

Категория **правильности** отражается в ответах 12 % респондентов: *Говорить правильно; Умение говорить без ошибок; Богатый словарный запас, устную речь строят в зависимости от ситуации, знание языковых норм и их умелое использование, в письменной речи ошибки не допускаются, умение пользоваться словарями различных типов.* На наш взгляд, в таких ответах подразумевается владение прежде всего императивными нормами русского литературного языка (склонения, спряжения, согласования и т. п.), поскольку грамотность — это качество говорящего; известно, что русская речь русских может изобиловать ошибками, не являющимися императивными: стилистическими, грамматическими, лексическими — теми, которые обусловлены явлением вариантности в языке.

Мы допускаем, что **правильность** как элемент содержания понятия РКР может быть связана как с качеством хорошей речи, так и с образовательным статусом русского языка как родного, а также с принадлежностью респондентов к педагогической сфере деятельности. Наиболее ярко образовательный статус РКР отмечается в ответе: *Письменные работы выполнять на «хорошо» и «отлично».* В подобных ответах посредством школьной шкалы оценивания письменных работ имплицитно отражается требование правильной речи (без ошибок или с минимальным их количеством).

В представлении респондентов понятие русского языка как родного связано с конкретной сферой использования родного языка (3 %): *Язык, на котором говорят дома;* со временем овладения языком (3 %): *Владение языком с рождения,* с определением говорящего как носителя языка (6 %): *Если человек является носителем языка; Является родным для людей, которые являются носителями языка.* Такие ответы сближаются с общепринятым определением родного языка и указывают на свободное владение русским языком.

В содержание понятия РКР респонденты включают и элемент, пересекающийся с понятием носителя языка, — «этнос/ национальность» (6 %): *Национальная принадлежность; Язык людей русской национальности.*

Закономерная на первый взгляд связь языка и этноса для респондентов-калмыков связана с проблемой национальной идентификации и разным уровнем владения русским и калмыцким языками: калмыцкий язык официально причисляется к исчезающим языкам, активное использование калмыцкого языка в республике неравномерно, в то время как полифункциональность и повсеместное использование русского языка также является объективной реальностью. В ситуации, когда калмыцко-русский билингвизм существует лишь фрагментарно и в большинстве случаев можно говорить о русском монолингвизме, вопрос о родном и русском языке для калмыка оказывается сложным. Вполне объяснимо появление в анкетах рефлексии по поводу того, является ли русский язык родным для калмыка (18 %): *Незнание родного калмыцкого языка, следовательно, русский язык является единственным; Русский язык стал вторым родным языком; Для многих русский язык стал родным, родной знают хуже.* Несколько респондентов отнесли вопрос анкеты к себе лично, по этой причине ответы типа *Читаем, пишем и общаемся на русском языке; Т. к. я говорю, мыслю и т. д. на русском языке* мы также относим к примерам проявления рефлексии. Приведем один из самых ярких примеров такой рефлексии — ответ на калмыцком языке: *Орс келн мана келн гһһэд, би санжәхшв* ('Русский язык мой родной язык, я так не считаю').

Ответы 9 % респондентов демонстрируют расширение понятия РКР за счет указания прямой связи со страной проживания носителей языка: *Для людей, живущих в РФ* (заметим, что понятие РКН связывается с обучением русскому языку людей, живущих в России), включения в него элемента «*знание истории языка, процессов в языке*» (на наш взгляд, это скорее относится к профессиональному изучению русского языка как родного, и в подобных ответах, возможно, сказывается влияние профессии). Ответственность за судьбу языка также расширяет границы содержания рассматриваемого понятия: *Думать, мыслить на русском языке, беречь его, делать всё, чтобы русский язык стал родным для всех.*

Таким образом, в представлении учителей в понятии РКР являются основными элементы «говорение», «мышление», «правильность», отмечается расширение понятия, связанное с профессиональной

принадлежностью респондентов, проявляется специфика современной языковой ситуации в регионе.

Понятие русского языка как неродного определили 60,6 % респондентов.

Большинство респондентов (15 %) основным признаком РКН считают ограничение функционирования русского языка в бытовой сфере: *Язык, которым пользуются в общественной, учебной, социальной сферах, а в семье — на родном; Язык на котором не говорят дома; Русский язык — иностранный язык, в быту им не пользуются; Для тех, кто думает на своем языке, общается с родными на этом языке. Изучаем только в школе, не используем при общении.*

12 % опрошенных связывают понятие РКН с принадлежностью к другому этносу (кроме русского) и отмечают хорошее владение родным (другим национальным) языком: *Русский язык как второй язык для людей не русской национальности, владеющих каким-то другим языком как родным; Этническое происхождение и воспитание; Другой национальности.*

С указанной группой ответов соотносятся и ответы, в которых указывается время овладения языком (6 %): *Если человек начинает изучать русский язык; Освоение русского языка в процессе взросления, при этом с рождения владение др. языком.* Такое понимание РКН соотносится с общепринятым пониманием родного языка.

Наличие ошибок в разных видах речевой деятельности в содержание понятия РКН включают 6 % респондентов: *Допускаются какие-то ошибки, скорее лексические, орфоэпические; Чтение, правописание на русском языке, непонимание смысла всех слов.*

Смысловый элемент «недостаточность» содержится в ответах еще 9 % респондентов: *Могут читать и переводить с русского языка с помощью словаря; не владеет в совершенстве разговорной и письменной речью.* На наш взгляд, эта группа ответов близка предыдущей, поскольку несовершенное владение системой языка и является причиной ошибок.

Конкретные языковые факты, которые в определенных условиях также можно отнести к нарушениям норм русского языка, также указываются в анкетах (6 %): *Калькирование выражений; Смешение русского и родного (калм., чеченского и др.).* Заметим при этом, что макароническая речь (смешение русского и родного языков) не всегда квалифицируется как ошибка: для точного определения явления необходима оценка конситуации.

К этой же группе ответов мы относим указания на недостаточное владение всеми функциональными стилями русского языка: *Владение разговорным языком*. В подобных ответах подчеркивается умение объясняться в простых бытовых ситуациях, в других же сферах и ситуациях общения (например, научной или деловой) знаний оказывается недостаточно.

Периферийными элементами понятия РКН можно считать указание на его образовательный статус (3 %): *Умение устно изъясняться, выполнять письменные работы на «удовлетворительно»*; мыслительную и речевую деятельность на другом языке (3 %): *Для тех, кто **думает** на своем языке, общается с родными на этом языке*.

Анкетные данные содержат ответы, указывающие на незнание общепринятого определения РКН и затруднения в его определении (6 %): *Для людей, живущих вне РФ; Данное понятие я не могу расшифровать однозначно. Если это касается нашей РК, то у нас в школах РЯ преподается как родной. А если это касается иностранцев (например, студенты из Африки в КГУ), то для них, естественно, РЯ — неродной в значении «полное незнание языка, начиная с алфавита, фонетики и заканчивая синтаксисом»*.

Единичен ответ, связанный с бедственным положением калмыцкого языка в Калмыкии и имеющий, на наш взгляд, признаки конфликтогенности: *Нам преподавать русский нет сил, нет возможности, потому что мы должны изучать только калмыцкий язык*.

Понятие РКН, таким образом, в представлении учителей Калмыкии имеет в своем содержании меньше единиц, к ядру понятия относятся элементы «бытовая сфера функционирования», «этнос», «наличие ошибок». Отметим также и большее затруднение учителей в определении понятия РКН.

Результаты анкетирования демонстрируют отнесение образовательного статуса РКР и РКН на периферию содержания этих понятий, расширение исследуемых понятий, а также отражение современной языковой ситуации в Калмыкии. Ответы респондентов позволяют определить представление школьных учителей о русском языке как родном и неродном, о необходимости дальнейших действий в исследовании русского языка в Калмыкии и в методической составляющей этой работы.

Список литературы:

1. Бальхина Т.М. Методика преподавания русского языка как неродного (нового): Учеб. пособие. Изд.2-е, испр. М.: РУДН, 2011. — 188 с.
2. Джурупов М. Взаимопроницаемость внутрироссийских и международных образовательных статусов русского языка // Русский язык за рубежом. — 2013. — № 4. — С. 17—27.
3. Джушхинова К.А. Русская речь нерусских: Автореф. дис. канд. филол. наук. Саратов, 1992. — 18 с.
4. Есенова Т.С. Русский язык в Калмыкии. Элиста: Калм. гос. ун-т, 2003. — 208 с.

1.2. ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

О ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ СПЕЦИФИКЕ ПЕРЕКЛЮЧЕНИЯ КОДА В РЕКЛАМНОМ ДИСКУРСЕ

Жиганова Анна Владимировна

*ассистент кафедры иностранных языков
ФМЭУ НГЛУ им. Н.А. Добролюбова,
РФ, г. Нижний Новгород
E-mail: ann-zhi1@yandex.ru*

ON THE FUNCTIONAL SPECIFICITY OF CODE-SWITCHING IN ADVERTISING

Anna Zhiganova

*teaching assistant, foreign languages department,
school of international relations,
Nizhny Novgorod State Linguistics University,
Russia, Nizhny Novgorod*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается функциональный аспект переключения на английский язык в современном немецкоязычном рекламном дискурсе. Показано, что данный лингвистический феномен является ценным дискурсивным, лексико-морфологическим и стилистическим ресурсом, участвующим в организации рекламного сообщения и направленным на повышение его выразительности. Подчеркивается особая роль английских включений в глобально-ориентированном дискурсе.

ABSTRACT

The article examines the functional aspect of code-switching to English in contemporary German advertising. It reveals that this linguistic phenomenon is used as a meaningful discursive, lexical-morphological and stylistic resource which is involved in text organization and is aimed at enhancing

the expressiveness of the message. The exceptional role of the English language in a globally oriented discourse is highlighted.

Ключевые слова: переключение-кода; глобализация; рекламный дискурс; английский язык.

Keywords: code-switching; globalization; advertising; the English language.

Актуальные для современной реальности процессы глобализации оказывают значительное влияние на все сферы общественной жизни. Изменение социально-экономических условий, связанных с активной миграцией, развитием новых технологий, выходом национальных компаний на международный рынок, распространением произведений культуры (кино, музыки) по всему миру определяют фокус лингвистических исследований и диктуют потребность в описании явления переключения кода в контексте экономических отношений и глобальных социолингвистических процессов.

Способность к переключению кода как переходу с одного языка на другой в рамках одного высказывания представляется не только проявлением билингвизма говорящего/пишущего, но и расширяет его возможности в решении коммуникативных задач благодаря высокому функциональному потенциалу рассматриваемого лингвистического феномена: «Сознательный процесс намеренного перехода на другой язык осуществляется с определенной коммуникативной целью, например, подчеркнуть, выделить, или, напротив, завуалировать какую-то мысль, передать ее как можно более точно, естественно или эмоционально, ввести национально-культурный символ и т. д.» [1, с. 124].

В связи с увеличением случаев кодовых переключений, а также усилением роли английского языка как средства международного общения существует потребность в описании переключения на английский язык в современных дискурсивных практиках, имеющих глобальную ориентацию. К такой дискурсивной сфере может быть отнесена реклама, при этом включение в нее англоязычных элементов становится распространенной практикой.

Целью данной работы является изучение функциональной специфики переключения кода в немецкоязычной печатной рекламе. В ходе исследования применялись методы функционального, дискурсивного и стилистического анализа. Анализ выборки рекламных сообщений показал, что переключение кода используется в реализации ряда стратегий.

Дискурсивная роль переключения кода основывается, главным образом, на структурировании текста, которое происходит благодаря выделению нужного фрагмента сообщения при смене кода, осуществляемого в текстовых позициях высокой значимости, таких как заголовки или слоган:

- *Teacher's, der großzügige Schotte. Enjoy responsibility.* (Focus)

При этом прием переключения кода выполняет *интертекстуальную функцию*, связывая воедино рекламные обращения в рамках общей рекламной кампании [2, с. 18]. Содержание различных рекламных сообщений меняется, но «лицо» продукта и девиз компании остаются неизменными.

Включение англоязычных элементов в текст сообщения способно усиливать его когерентность, связывая заголовок с основной частью:

- *AroundMe: Schalten Sie auf dem iPhone die Ortungsdienste ein, und Around-Me gibt Ihnen Auskunft über alles, was Sie in der Nähe vielleicht suchen — von Apotheke und Bank bis Taxi und Theater (1,59 Euro).* (Lufthansa Inflight Magazine: 04/08 — URL: <http://www.lhm-lounge.de>. Дата обращения: 03.02.2013).

Переключение кода выполняет также *контекстуализирующую роль*, в частности, в том случае, когда англоязычные включенные фрагменты помогают подробно описать рекламируемое изделие, например, обозначить его технические характеристики. Одновременно с этим переключение кода в рекламе осуществляет *референциальную функцию*: обозначает объекты, заимствованные из определенной (англо-американской) культуры [4, с. 141].

- *Viele Chronographen sind mit einem sogenannten Flyback ausgestattet: Diese Funktion verbessert die Akkuratessse des Timings, da mit einem einzigen Knopfdruck der Chronograph zurückgesetzt und neu gestartet werden kann.* (Lufthansa Inflight Magazine: 04/08 — URL: <http://www.lhm-lounge.de>. Дата обращения: 08.02.13).

В ряде ситуаций кодовое переключение выполняет *текстообразующую функцию*, заполняя лексический пробел, связанный с отсутствием какого-либо понятия в языке-доноре. Новые концепты, появляющиеся в мире и обозначающие современные технологии и инновации, зачастую не имеют эквивалента в принимающем языке или образованы на основе слова, пришедшего из английского языка. Как правило, к таким сообщениям относится реклама компьютерных и интернет новинок:

- *Zusammen unschlagbar: Das iPhone 5s mit Allnet-Flat inkl. 2 GB Highspeed LTE4G Surf-Flat — alles für nur 49,99 euro mtl! (Edeka).*

Использование подобных названий в исходной форме, без перевода, нередко ведет к появлению неологизмов в принимающем языке.

Следует также отметить, что английский язык, проникая в немецкие дискурсивные практики, принимает активное участие в процессах **словообразования**. В особенности продуктивным направлением является образование сложных слов: английские слова, как правило, короткие и легкие для запоминания, и они могут быть органично интегрированы в структуру сложного слова:

- Pflege, Make-up, Reinigung, Düfte? Am liebsten mögen wir nun *Beauty*pakete mit einer feinen Artikelauswahl. Passend zusammengestellte *Beauty-Sets* aus Tiegel, Fläschchen und Tuben vereinen, was Frau nun mal so im Badezimmer braucht. Ob als Körperpflegeset beispielweise mit Duschbad, Lotion, Seife oder Duft oder auch als Make-up-Packet zum Beispiel mit Lippenstift, Puder oder Nagellack — die *Beauty*kombinationen gibt es in den unterschiedlichsten Varianten. Tipp: Sie eignen sich auch ideal zum Verschenken. (Alverde)

Широко востребованными являются английские существительные “Top”, “Center”, “Style”, присутствующие в большом количестве примеров переключения кода:

- Unser 18-monatiges Programm bildet die perfekte Grundlage für Ihren beruflichen Erfolg: Arbeit in *Top*-Projekten, Ausbildung in fachlichen und Soft-Skill-Trainings, Betreuung durch einen persönlichen Mentor und Austausch mit Kollegen aus aller Welt. (Unicum).

- Wenn die Luft nach Maronen und Glühwein duftet, zieht es uns wieder raus an die schönen Stände der Weihnachtsmärkte. Besser, man ist dann warm angezogen. Und gut *gestylt!* (Galeria).

- Mit Ihrer Postbank Card und Ihrer persönlichen Geheimzahl (PIN) kommen Sie deutschlandweit kostenlos an Ihr Bargeld in über 1.100 Postbank Finanzcentern sowie in vielen Filialen der Deutschen Post (Potbank — URL: www.postbank.de. Дата доступа: 15.12.13).

Переключение кода служит механизмом реализации **стилистических приемов**, важных для рекламного дискурса, поскольку они способны усиливать эмфатический посыл отправляемого сообщения, повышать его выразительность.

Так, посредством смены языкового кода может быть применен прием *перифраза*. В следующем примере благодаря переключению кода английский слоган “It’s about people» подкрепляется эхо-фразой «Bei uns steht immer der Mensch im Mittelpunkt» («Для нас важнее всего люди»), что позволяет обозначить приоритеты данной компании:

- Weltoffenheit und Teamspirit. Bankpower ist Deutschlands erste Adresse bei der professionellen Vermittlung von Mitarbeitern und

Führungskräften aus der Bank-, Finanz- und Versicherungsbranche. *“It’s about people”* — unseren Slogan dürfen Sie ruhig wörtlich nehmen. Bei uns steht immer der Mensch im Mittelpunkt. (Jobscout24 — URL: <http://www.jobscout24.de>. Дата доступа: 05.06.2012).

Весьма распространенным в рекламе является прием *языковой игры*, а переключение кода представляется эффективным механизмом его использования:

- *So cool wie hot*. In Form eines Eiswürfels: die *“Ice-Cube”* — *Bag* von Chanel (Vogue).

В данном примере в силу многозначности единиц *“cool”* («прохладный» и «классный», разг.) и *“hot”* («жаркий» и «пользующийся успехом», разг.), их сочетание может восприниматься как противопоставление, служащее для создания контраста, и как сопоставление, усиливающее идею современности, престижности и востребованности товара. Кроме того, лексема *«cool»* сочетается с названием рекламируемой модели *“Ice-Cube”-Bag*, что позволяет выдержать тематику и стиль всего рекламного обращения.

Переключение кода расширяет возможности для создания ярких, оригинальных текстов:

- *Cook mal*, Küppersbusch (Küpperbusch — URL: <http://www.kueppersbusch.com>. Дата доступа: 09.06.13).

Слоган данной компании содержит аллюзию на пароним *“guck”* и, с одной стороны, вызывает ассоциацию с немецким выражением *“guck mal”*, которое переводится как «посмотри-ка», а с другой раскрывает сущность рекламируемого товара, его принадлежность к кухонному оборудованию.

В следующем примере путем присоединения английской аббревиации *“LAN”* (Local Area Network) к немецкому слову *“Deutsch”* возникает аллюзия на пароним *“Deutschland”*, что также образует выразительную игру слов:

- *iMeet Basic* — Ihr persönlicher Online-Meeting-Raum ist bei *DeutschLAN* Connect S und M bereits im Paket enthalten. (Businessmarketplace — URL: <http://businessmarketplace.de>. Дата доступа: 20.12.13).

Поскольку англоязычные включения в немецкоязычном рекламном дискурсе маркируют участки текстового сообщения, можно констатировать, что они служат для сегментирования текста и могут присутствовать во всех составляющих рекламного обращения: заголовке, слогане, основном тексте. При этом переключение кода является значимым дискурсивным, словообразовательным и стилисти-

ческим ресурсом, участвующим в оформлении текста и организации его содержательного плана.

Таким образом, функционально-прагматический потенциал переключения кода в контексте глобализации повышается, оно выступает как один из приемов обращения к различным аудиториям по всему миру. Переключение кода реализуется в рамках подхода, позволяющего рекламодателям «мыслить и действовать и в глобальном, и в локальном русле одновременно» [3, с. 161]. Обильное включение английских элементов в дискурс немецкой печатной рекламы является проявлением глобализационных процессов и направлено на оптимизацию построения рекламного сообщения и повышение его воздействующего потенциала.

Список литературы:

1. Проценко Е.А. Проблема переключения кодов в зарубежной лингвистике Е.А. Проценко // Вестник ВГУ: Лингвистика и межкультурная коммуникация. — 2004. — № 1. — С. 123—127.
2. Androutsopoulos J. English ‘on top’: Discourse functions of English resources in the German mediascape / A. Bartens // Sociolinguistic Studies. — 2012. — Vol. 6. — № 2. — P. 209—238.
3. Bhatia T.K. Advertising in Rural India: Language, Marketing, Communication and Consumption. Institute for the Study of Languages and Cultures of Asia and Africa. Tokyo: Tokyo Press, 2000. — 333 p.
4. Knospe S. English Meets German: On the creative exploitation of Anglicisms and code-mixing in press language in the context of the Fifa World Cup // CamLing — 2007. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://www.ling.cam.ac.uk/camling/Manuscripts/CamLing2007_Knospe.pdf. (дата обращения: 27.06.2013).

**ВЕРБАЛЬНАЯ ПРЕЗЕНТАЦИЯ
НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА
В ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА
АМЕРИКАНСКОЙ НАЦИИ**

Карпова Екатерина Сергеевна

*канд. филол. наук, ассистент кафедры английской филологии
Института филологии Киевского национального университета
имени Тараса Шевченко,
Украина, г. Киев
E.mail: karпова_k@ukr.net*

**VERBAL PRESENTATION
OF NATIONAL CHARACTER IN AMERICAN
LANGUAGE PICTURE OF THE WORLD**

Karpova Ekaterina

*PhD in Philology, assistant of English Philology Department,
Institute of Philology,
Kiev National Taras Shevchenko University,
Ukraine, Kiev*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются ключевые черты национального характера американцев. Исследуются лексические и идиоматические способы вербальной презентации концепта «национальный характер» в языковой картине мира США.

ABSTRACT

The article examines key peculiarities of American national character. Studies lexical, nominative, stylistic, idiomatic means of verbal presentation of the term “national character” in American language picture of the world.

Ключевые слова: языковая картина мира; национальный характер; американская нация; вербальная презентация; оценка; коннотация.

Keywords: language picture of the world; national character; American nation; verbal presentation; evaluation; connotation.

Проблемы определения термина «национальный характер» и расшифровки культурного генофонда принадлежат к ключевым в свете современных гуманитарных исследований. Энциклопедические источники по-разному трактуют понятия «нация» и «этнос». В рамках нашего исследования эти понятия будут рассматриваться как тождественные, а именно означающие «народ, имеющий общую историю, культуру, осознающий свое единство, проповедующий общие духовные ценности, говорящий на одном языке» [5, с. 22].

Как известно, национальный характер является основополагающим компонентом бытия каждой нации, фактором ее консолидации. Термин «национальный характер» определяется как «исторически сложившаяся совокупность устойчивых психологических черт нации, определяющих привычную манеру поведения и типичный образ жизни людей, их отношение к труду, к другим народам, к своей культуре. В национальном характере тесно переплетаются элементы сознания, идеологии, нравственной культуры, поведения и общественной психики» [4]. Несмотря на очевидность существования национальных характеров, их научное исследование является достаточно сложной и запутанной проблемой. Это объясняет тот факт, что ученые до сих пор не пришли к общему мнению относительно существования национальных характеров как таковых, факторов их формирования, влияния на историческое развитие человечества. Современные гуманитарные науки сфокусированы на изучении национального характера в эпоху глобализации и унификации [6], поскольку глобализация неизменно влечет за собой культурную интеграцию и является, в свою очередь, мощным механизмом воздействия на национальную культуру.

Американский национальный характер проявляется в национальном многообразии США, включает в себя специфический способ мышления американцев, что позволяет отличить их от представителей других наций. Ключевыми составляющими американского национального характера являются следующие: *exceptionalism, pragmatism, self-reliance, efficiency, practicality, materialism, workaholism (work-orientation), social mobility, change (time and its control), activist approach to life, optimism (directness, openness, honesty), various addictions* [2; 3; 7; 8; 12; 15].

Одним из базовых элементов национального характера, имеющих религиозную подоплеку, является мысль об избранности Америки Богом (*elect nation, chosen people*). Именно Богоизбранность легла в основу характерной черты американцев — американской исключительности (*American exceptionalism*): “*In its classic forms,*

American exceptionalism refers to the special character of the United States as a uniquely free nation based on democratic ideals and personal liberty” [14]. Французский исследователь истории и культуры США Алексис де Токвиль трактовал американскую исключительность следующим образом: “*The idea that the United States and the American people hold a special role in the world, by offering opportunity and hope for humanity, derived from a unique balance of public and private interests governed by constitutional ideals that are focused on personal and economic freedom. Some United States citizens have used the term to claim moral superiority for America or Americans. Others use it to refer to the American concept, or "dream" as itself an exceptional ideal*” [11]. В дефиниции А. Токвиля представлены основные ценностные ориентации американцев, которые вербализуются в аксиологемах *opportunity, hope, balance of public and private interests, personal and economic freedom, moral superiority*. Вера американцев в собственную Богоизбранность отражена в синонимических выражениях *We are the best nation, America is the center of the world (earth), the great society* [8]. Однако существует и обратная сторона медали, согласно которой исключительность является негативной чертой нации, а ее существование вообще ставится под сомнение: “*The US has been exceptionally bad, racist, violent*” [14]. В данном примере анти-исключительность вербализуется за счет лексем с негативной коннотацией *bad, racist, violent*. Кроме того, значение лексем усиливается с помощью интенсификатора *exceptionally*. Негативное отношение к американской исключительности объясняется, прежде всего, агрессивным политическим курсом страны.

Американский стиль жизни основан на утилитарности, которая проявляется в чрезмерном прагматизме и рационализме американцев. В следующем примере американский прагматизм представлен с помощью прилагательных с позитивным оценочным значением: “*Americans have a reputation of being an extremely realistic, practical and efficient people. The practical consideration is likely to be given highest priority in making any important decisions in the United States. Americans pride themselves in not being very philosophically or theoretically oriented. If Americans would even admit to having a philosophy, it would probably be that of pragmatism*” [13]. Популярный американский политолог Джеймс Твитчелл в своей книге “*Lead Us Into Temptation: The Triumph Of American Materialism*” называет американцев потребительской нацией (*the nation of consumers, the people of plenty*) [10, с. 14]. Кроме того, американская культура в терминологии Твитчелла обозначена термином *mallcondo culture*. Следует заметить, что лексема *mallcondo*

образована путем словосложения от лексемы *mall* и сокращенного варианта американизма *condo*. Рассмотрим следующий пример, в котором практицизм американцев представлен в лексеме *malcondoville*, олицетворяющей стремление американцев к объединению дома с торговой сетью: “*American civilization is based on malcondoville — a vast continuum of interconnected structures and modes of organizing work, shopping and living, all based on the principles of enclosure, control and consumption*” [10, с. 18]. Тяга к чрезмерным и необдуманным покупкам лишь для того, чтобы продемонстрировать свою финансовую состоятельность, является отличительной чертой американцев. Этот социальный феномен эксплицируется в английском языке в следующих коллокациях: *conspicuous consumption* и *consume conspicuously*.

Трудоспособность и трудолюбие (*work-orientation*) являются одними из ключевых черт американского национального характера. Умение упорно работать для достижения поставленных целей находит свое языковое отражение в ряде идиом: *alive and kicking, ball of fire, go-getter, on the go, eager beaver, to dig in, to work one's fingers to the bone*. Однако следует заметить, что в современных реалиях термин с позитивной коннотацией *work-orientation* претерпевает изменения и приобретает негативную окраску в лексеме *workaholicism*. В приведенном ниже примере для обозначения американской нации употребляется атрибутивное словосочетание *workaholic nation*: “*The US is the world's standout workaholic nation*” [9, с. 14], значение которого интенсифицируется с помощью позитивно маркированного прилагательного *standout*. Негативное влияние чрезмерной трудоспособности на повседневную жизнь американцев вербализуется при помощи номинативных метафор *workaholic syndrome, epidemic of overwork, oversheduling, time famine*. Однако, невзирая на все негативные факты, трудолюбие и энергичность позволили США стать одной из наиболее развитых держав на геополитической карте мира.

Трудолюбие (*work-orientation*), социальная мобильность (*social mobility*), склонность к переменам (*change*), активная жизненная позиция (*activist approach to life*) американцев гармонично сочетаются с их невероятным оптимизмом (*optimism*), который заложен в американском национальном характере на генетическом уровне. Удивительная способность американцев открыто обсуждать собственные проблемы представлена в номинации *oprahization* — “*the increased tendency for people to publicly describe their feelings and emotions and confess their past indiscretions*” [16]. Лексема образована от имени Опры Уинфри — ведущей одного из наиболее успешных

ток-шоу в стране, которое оказало огромное влияние на поп-культуру в США. Кроме того, такие фразы, как *Keep smiling! Never say die! Take it easy! Don't worry, be happy! Nice to meet you!* являются своеобразными слоганами типично американского стиля жизни.

Американскому национальному характеру присуща также такая черта, как склонность к разного рода аддикциям (*various addictions*). Например, культ поглощения нездоровой пищи в огромных количествах вербализирован в идиоме *eyes are bigger than one's stomach (belly)*. Общеизвестно, что именно Соединенные Штаты считают родиной и популяризатором заведений быстрого питания *fast food* и *junk food*. Однако, несмотря на явные проблемы с питанием и, как следствие, с лишним весом, американцы редко комплексуют из-за своих нестандартных фигур и никогда не изменяют своей природности [1, с. 194].

Таким образом, основными чертами, которые формируют национальный характер американцев, являются вера в собственную исключительность (*exceptionalism*), прагматизм (*pragmatism*), рационализм (*rationalism*), трудолюбие и трудоспособность (*workaholism*), социальная мобильность (*social mobility*), склонность к переменам (*change*), активный стиль жизни (*activist approach to life*), склонность к разнообразным культурам и зависимостям (*various addictions*). Особенности национального характера вербализованы в языковой картине мира американцев с помощью широкого арсенала лексических и идиоматических языковых средств.

Список литературы:

1. Воробьев Г.Г., Иванова Е.Л. Некоторые аспекты американского национального характера // Американский характер. Очерки культуры США. 1991. — С. 191—294.
2. Голицинский Ю.Б. The United States of America: пособие по страноведению. СПб.: КАРО, 2001. — 447 с.
3. Леонтович О.А. Русские и американцы: парадоксы межкультурного общения. М.: Гнозис, 2005. — 352 с.
4. Национальный характер // Этнопсихологический словарь [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://ethnopsychology.academic.ru/259/> (дата обращения 07.12.2013).
5. Мала енциклопедія етнодержавознавства. Національна Академія наук України. Інститут держави і права імені В.М. Корецького / Відп. ред. Ю.І. Римаренко. К.: Генеза, 1996. — 942 с.

6. Павловская А.В. Национальный характер в условиях глобализации: перспективы изучения // Вестник МГУ. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. М.: Издательство Московского ун-та, — 2004. — № 4. — С. 108—118.
7. Токарева Н.Д., Пеппард В. Америка. Какая она?: учеб. по страноведению США. М.: Высшая школа, 1998. — 334 с.
8. Томахин Г.Д. США. Лингвострановедческий словарь. М.: Русский язык, 2001. — 576 с.
9. Schor J.V. The Overworked American. The Unexpected Decline of Leisure. New York. Basic Books, 1993. — 727 p.
10. Twitchell J.V. Lead Us into Temptation: the Triumph of American Materialism. New York: Columbia University Press, 1999. — 310 p.
11. American Exceptionalism // New World Encyclopedia [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: http://www.newworldencyclopedia.org/entry/American_exceptionalism (дата обращения 04.12.2013).
12. In Search of ... America's National Character // The Boston Globe [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: http://www.boston.com/bostonglobe/ideas/brainiac/2011/01/in_search_of_am.html (дата обращения 10.12.2013).
13. Kohls L.R. The Values Americans Live By [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: http://www.claremontmckenna.edu/pages/faculty/alee/extra/American_values.html (дата обращения 07.12.2013).
14. Tyrrell I. What is American Exceptionalism [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://iantyrrell.wordpress.com/papers-and-comments/> (дата обращения 12.12.2013).
15. Who Are We? The Debate over National Characteristics // The Forbes [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.forbes.com/sites/stratfor/2013/09/18/who-are-we-the-debate-over-national-characteristics/> (дата обращения 11.12.2013).
16. Word Spy [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://wordspy.com/words/Oprahization.asp> (дата обращения 11.12.2013).

АКТУАЛЬНОЕ ЧЛЕНЕНИЕ ПОЛИПРЕДИКАТИВНЫХ СЛОЖНОПОДЧИНЁННЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ

Панькова Татьяна Викторовна

ассистент кафедры английской филологии

Прикарпатского национального университета им. В. Стефаныка,

Украина, г. Ивано-Франковск

E-mail: tanyupankova@yahoo.com

ACTUAL DIVISION OF POLYPREDICATIVE COMPLEX SENTENCES

Tatyana Pan'kova

assistant of the English philology department

of Vasyl Stefanyk National Precarpathian University,

Ukraine, Ivano-Frankovsk

АННОТАЦИЯ

Исследование посвящено анализу актуального членения полипредикативных конструкций с подчинительной связью. Внимание сосредоточено на изучении зависимости коммуникативных типов данных предложений от способа синтаксической связи их конструктивных компонентов.

ABSTRACT

The article is devoted to the investigation of the actual division of polypredicative constructions with subordination. The attention of the author is focused on the study of the dependence of communicative types of these sentences on the syntactic relations between their constructive components.

Ключевые слова: полипредикативное сложноподчинённое предложение; клауза; актуальное членение; информационная структура; тема; рема.

Keywords: polypredicative complex sentence; clause; actual division; information structure; theme; rheme.

Современная синтаксическая теория пребывает на стадии относительного упорядочения, однако и сегодня многие вопросы остаются открытыми. Если структурные и семантические аспекты основной единицы синтаксиса — предложения — являются более-

менее изученными, то его коммуникативно-функциональные характеристики остаются актуальным объектом исследований, проводимых в сфере коммуникативного синтаксиса.

Вопросами функционально-коммуникативного синтаксиса занимались такие ведущие отечественные и зарубежные лингвисты как И.П. Распопов, Г.А. Золотова, Н.А. Слюсарева, О.А. Крылова, В.С. Страхова, В.Д. Ившин, М.В. Всеволодова, М.А. Хэллидей, М. Матезиус, Й. Фирбас, Ф. Данеш, Т. Гивон и др. Обогатили и конкретизировали множество положений, касающихся функционального описания предложения и современные исследователи, среди которых В.В. Орехов, Л.А. Гапоненко, Н.И. Чиркова, М.Г. Плоткина и др.

Целью статьи является изучение особенностей коммуникативного аспекта полипредикативных сложноподчинённых предложений (далее — ППСПП) в современном английском языке. Достижение поставленной цели обуславливает необходимость решения следующих **задач**: выяснение особенностей актуального членения ПП гипотаксических конструкций, а также анализ коммуникативных типов данных предложений в зависимости от способа синтаксической связи входящих в их состав предикативных частей.

В современных синтаксических студиях ППСПП рассматриваются как конструкции, в которых по-разному совмещаются две-три разновидности подчинения: однородного, неоднородного, последовательного и т. д. При семантическом подходе к анализу гипотаксических конструкций, как известно, появляется возможность рассмотрения синтаксических единиц в связи с их глубинным смыслом. Это также даёт возможность исследователю изучать ту смысловую нагрузку, которую несут в себе предикативные части, объединённые замыслом автора в структурно-смысловые блоки.

Для обозначения таких предикативных частей мы будем использовать термин *клауза*, который в англистике служит конвенциональной основой различения простого и сложного предложений. В широком понимании клауза — это предикативная единица финитной предикации, которая напоминает предложение по структуре, но отличается тем, что является его частью, а, значит, по синтаксическому статусу занимает низшую позицию. [В русской лингвистической литературе это понятие получило название элементарного предложения или предикации (см. ниже, пример 2).] Важным отличительным свойством клаузы от самостоятельного предложения является также то, что она лишена коммуникативной силы, а поэтому выступает лишь компонентом информационной структуры высказывания.

Общеизвестно, что главным принципом построения модели СПП является способ связи его конструктивных компонентов. Вслед за Ю.П. Бойко, выделяем три принципа связи компонентов ППСПП: гомогенное подчинение — субординация зависимых клауз одному центру подчинения в главной клаузе (1); гетерогенное подчинение — субординация зависимых клауз разным центрам подчинения (2); консекьютивная субординация репрезентирует иерархию клаузовых уровней, где одна клауза, подчиняясь другой, образует непрерывную градацию (3) [1, с. 13]. Напр., (1) *On his return home he told his wife of an experience which he had had on the road, which interested him at the time and which he considered amusing enough to repeat.* (Faulkner) (2) *She remembered the day she sat on the floor, turning the pages of his letter, seeking the reason which was left untold.* (Chopin) — СПП, состоящее из трёх клауз, но четырёх элементарных предложений с двумя свёрнутыми предикатами. Ср.: *She remebered the day she sat on the floor, [when she was] turning the pages of his letter [and] seeking the reason which was left untold.* (3) *He was ashamed of the poor food which comprised the dinner at which he begged her to join them.* (Chopin) — пример конструкции с последовательным подчинением, для которой характерна последовательная тематизация рем.

На макроуровне в коммуникативной плоскости ПП предложения выделяем два структурных типа тем: простую и распространённую и следующие типы рем: простую, усложнённую и двухвершинную.

В собранной нами выборке из англоязычных художественных произведений не было зафиксировано ПП конструкций с подлежащими и сказуемыми клаузами, что объясняется, в первую очередь, их структурно-семантическими характеристиками и особенностями функционирования в речи в качестве коммуникативной единицы. В бипредикативных же СПП с подлежащими клаузами доминирует двухвершинная рема: (4) *So that what I was doing could just count as aggressive rather than defensive tactics having the same end in view, viz. the deflection of Hugo from Welbeck Street.* (Murdoch)

В сказуемых СПП простая рема обычно занимает финальную позицию. В условиях углубления синтаксической перспективы бипредикативных сказуемых СПП с помощью расширения (expansion) главной клаузы наблюдаем смещение информативного центра высказывания с зависимой клаузы на препозитивное (по отношению к последней) координативное словосочетание-расширение структурного состава главной клаузы, являющееся в информационном смысле наиболее важным компонентом высказывания и обладающее наивысшей степенью коммуникативного динамизма

(термин Я. Фирбаса [5]): (5) *It was with a wrench and a pang that Edna left her children.* [She carried away with her the sound of their voices and the touch of their cheeks]. (Chopin) Ср.: *Edna left her children with a wrench and a pang.*

ППСПП с атрибутивными, изъяснительными и адвербиальными зависимыми клаузами манифестируют принцип многоступенчатости АЧ. Учетывание этого принципа позволяет выделить три основных типа гипотаксических конструкций: 1) конструкции с несколькими линиями простой информационной структуры; 2) конструкции с двумя линиями усложненной информационной структуры; 3) конструкции с двумя и более тема-рематическими линиями простой и усложненной структуры.

Первый коммуникативный тип ППСПП — это конструкции с закрытыми подчиненными блоками, для которых характерно развёртывание синтаксической перспективы, коррелирующее с линейным (одноуровневым) АЧ. Например, (6) *Then he knew that she was looking toward his voice almost as if she could see him.* (Faulkner) Второй коммуникативный тип ППСПП включает две линии усложненной информационной структуры и обладает линейно-ступенчатым (контаминированным) АЧ. Такие смысловые отношения обнаруживаются в предложениях, построенных по принципу параллельного подчинения или в которых доминирует гетерогенная связь компонентов. Напр., (7) *He had been her husband's college friend; was now a journalist, and in no sense a society man or "a man about town," which were, perhaps, some of the reasons she had never met him.* (Chopin) Для третьего коммуникативного типа ППСПП, имеющего многоступенчатое (иерархическое) АЧ, характерен последовательный переход ремы в тему на нижнем коммуникативном ярусе. Данный тип предложений объединяет такие синтаксические конструкции, в пределах которых тема-рематические линии характеризуются разной степенью сложности информационной структуры. Напр., (8) *But it was a young black girl, who came in, bringing a small bundle of laundry, which she deposited in the adjoining room, and went away.* (Chopin)

Таким образом, анализ ППСПП показал многоступенчатый характер их АЧ, а также зависимость коммуникативной организации данных синтаксических единиц от их структурных и семантических особенностей.

Список литературы:

1. Бойко Ю.П. Англійське складнопідрядне речення: структурно-семантичний, когнітивний і функціональний аспекти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.02.04 “Германські мови” / Ю.П. Бойко. Одеса, 2013. — 40 с.
2. Chopin Kate. The Awakening. [Електронний ресурс] — Режим доступу. — URL: <http://englishtips.org/index.php?newsid=1150793541>.
3. Chopin Kate. Stories. [Електронний ресурс] — Режим доступу. — URL: <http://www.wattpad.com/4826-The-Awakening-and-Selected-Short-Stories>.
4. Faulkner William. Light in August. [Електронний ресурс] — Режим доступу. — URL: <http://www.truly-free.org/#top>.
5. Firbas J. Functional sentence perspective in written and spoken communication / Jan Firbas. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. — 239 p.
6. Murdoch Iris. Under the Net. [Електронний ресурс] — Режим доступу. — URL: <http://www.truly-free.org/#top>.

К ВОПРОСУ О СТАТУСЕ ИНТЕНСИФИКАТОРОВ И ИХ ФУНКЦИОНИРОВАНИИ В ТЕКСТАХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Сидорова Татьяна Николаевна

старший преподаватель

Вологодского Государственного Педагогического Университета,

РФ, г. Вологда

E-mail: sidorova708@yandex.ru

STATUS OF INTENSIFIERS AND THEIR FUNCTIONS IN FICTION

Tatiana Sidorova

*assistant professor of Vologda State Pedagogical University,
Russia, Vologda*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются различные подходы к определению статуса лексических интенсификаторов, анализируется их использование в текстах художественной литературы.

ABSTRACT

The article describes different approaches to the status of lexical intensifiers, analyses their functions in fiction.

Ключевые слова: интенсификаторы; категория интенсивности
Keywords: intensifiers; category of linguistic intensity

Как семантическая категория интенсивность реализуется различными средствами: фонетическими, морфологическими, лексическими, синтаксическими.

На фонетическом уровне интенсификации высказывания способствует, к примеру, растягивание звуков в слове, которое на письме выражается редупликацией, трипликацией и мультипликацией соответствующих букв (*allllll! aboarrrrrd!*).

На морфологическом уровне интенсификация может быть, например, связана с созданием окказиональной сравнительной и превосходной степени прилагательного: *America`s Most Smartest Model* (название американского шоу, в котором содержится ирония по поводу интеллектуальных способностей моделей); *The coffee-er coffee* (рекламный слоган компании, производящей кофе); *Smmmile, it`s the cheesiest!* (рекламный слоган компании, производящей макароны с сыром, в котором сочетается фонетический и морфологический способы интенсификации высказывания). Интенсифицирующая роль прилагательных значительно возрастает, если в сравнительной или превосходной степени употребляются имена, которые не имеют степеней сравнения.

На лексическом уровне категория интенсивности представлена многочисленными усилительными наречиями или наречиями-интенсификаторами (*awfully tired, terribly upset, very beautiful, so miserable, really good, absolutely helpless, dramatically cruel* и т. д.), статус которых до сих пор вызывает споры как в отечественной, так и в зарубежной лингвистике.

В зарубежной англистике собственно интенсификаторы (слова типа *rather, very, too, such* и др.) часто называются intensive qualifiers. Одни авторы описывают интенсификаторы такого типа как структурный класс, относя их к группе функциональных слов, лишенных

предметно-логического значения, другие в свою очередь квалифицируют их как наречия меры и степени.

Так, например, Ч.К. Фриз в своей книге “American English Grammar”, классифицирует слова типа *very* как функциональные слова степени (function words of degree), или интенсификаторы. К ним он относит такие слова, как *pretty*, *mighty*, *right*, *real*, *dead*, *precious* и другие, которые изначально были прилагательными, но, получив в предложении позицию перед другими прилагательными, потеряли часть своего значения и превратились в функциональные слова. Кроме того, к интенсификаторам Фриз относит две группы, традиционно считающиеся наречиями: слова, заканчивающиеся на *-ly* (*absolutely*, *considerably*, *especially*, *fairly* и др.), и слова, не имеющие этого окончания (*almost*, *much*, *quite*, *so*, *somewhat* и др.) [6, с. 200—205].

В своей следующей книге «Структура английского языка» Фриз отвергает традиционную классификацию частей речи и пытается построить систему классов, основанную на позиции слова в предложении. Посредством подстановочных таблиц он выделяет слова четырех классов, которые традиционно называются существительными (класс 1), глаголами (класс 2), прилагательными (класс 3) и наречиями (класс 4). Кроме четырех классов Фриз выделяет 15 групп функциональных слов. Слова, которые могут занимать позицию *very* в предложении,

A 1 B C 2 D 3 4

The concert may not be very good then

относятся к группе D (*quite*, *awfully*, *really*, *awful*, *real*, *any*, *pretty*, *too*, *fairly*, *more*, *rather*, *most*). Слова группы D указывают на степень или количество «качества», которое обозначают слова класса 3 (т. е. прилагательные), и являются интенсификаторами. Более того, большинство слов этой группы могут употребляться перед классом 4 (т. е. наречиями) [7, с. 92—93].

Подобного структурного подхода к определению статуса интенсификаторов придерживается Пол Робертс, который считает, что основным отличием наречий и интенсификаторов является то, что последние не могут относиться к глаголу в отличие от наречий. Однако такие слова, как например *fairly* и *pretty*, являются полифункциональными и могут выступать в качестве как интенсификаторов (*He acted fairly dishonestly*. *She was pretty unhappy*), так и наречий (*He acted fairly*) или прилагательных (*She is a pretty girl*) [12, с. 166, 200—202].

Другого мнения о статусе интенсификаторов придерживается Дж. Лич, который не выделяет их в отдельный структурный класс, а относит к наречиям степени (*degree adverbs*), способным интенсифицировать то слово, к которому они относятся [9, с. 118], и Р. Квирк, давший семантическую классификацию наречий-интенсификаторов [11, с. 195].

В отечественной лингвистической литературе сложилась традиция выделять *интенсификаторы* — эксплицитные средства усиления (например, *very beautiful*) и *интенсификаты*, или *интенсивы*, т. е. слова, имплицитно содержащие в своем значении сему интенсивности (*gorgeous, monstrous*). Интенсификаторы усиливают значение других слов, при этом они практически полностью утрачивают свое собственное семантическое значение и меняют свои грамматические функции [5, с. 151]. Интенсификаты, или интенсивы, сохраняют свой словарный статус части речи и свое семантическое значение.

Провести четкую грань между интенсификаторами и интенсификатами бывает сложно. Многие слова, имеющие имплицитную сему «очень», могут эксплицитно усиливать другие слова. Например, интенсификат *адский* «очень сильный», присоединяясь к слову *боль*, становится интенсификатором этого слова: *адская боль* «очень сильная боль» [2, с. 159].

К функциональным словам относит интенсификаторы и К.М. Суворина, полагая, что эти слова лишены конкретного предметно-логического значения, их семантика носит абстрактный характер и заключается в выражении большей по сравнению с нормой степени признака, обозначенного знаменательным словом, которому интенсификатор подчинен [3, с. 7].

Недостатком данного определения можно считать не включение в него интенсификаторов со значением ослабления степени признака, которые в классификации Рандольфа Кверка называются *даунтоунерами* и подразделяются на подклассы *компромайзеров* (*compromisers — more or less, quite, kind of, sort of, rather*), *димишизеров* (*diminishers — a little, slightly, partly, somewhat*), *минимайзеров* (*minimizers — a bit, hardly, barely*) и *аппроксиматоров* (*approximators — almost, as good as, nearly, all but*) [11, с. 195].

В зависимости от положения на шкале интенсивности все слова-интенсификаторы можно разделить на три типа: усиления степени, ослабления степени и «безразличные» интенсификаторы, придающие словосочетанию только эмоционально-стилистическую окраску, но не несущие смысловой нагрузки. Однако это разделение можно считать условным, поскольку в зависимости от контекста интенсификаторы могут быть причислены к той или иной группе [5, с. 152].

Примеры лексических интенсификаторов можно найти в различных функциональных стилях, в том числе в публицистическом и в стиле научной прозы, но всё-таки основной ареной их возникновения и закрепления в языке является живая разговорная речь, которая находит свое отражение в художественном тексте, «в обработанном, типизированном и отобранном виде» [1, с. 108].

Анализ текстов подтверждает, что выбор интенсификаторов отражает авторские вкусы и предпочтения.

Так, в произведениях Агаты Кристи оператор «do» встречается практически на каждой странице. Маргарет Митчелл часто обращается к образным сравнениям, а Трумен Капоте предпочитает графические средства интенсификации — курсив и заглавные буквы [4, с. 134].

Использование усилителей выполняет различные функции в художественном тексте. Например, они способствуют созданию общего тона, атмосферы произведения. В рассказе “Defender of the Faith” Филиппа Рота, пока атмосфера повествования спокойная и сдержанная, самый часто встречающийся интенсификатор — это *very* (*very slight, very simply, very strong, very close*). Однако во время перепалки сержанта и рядового герои используют гораздо более яркие слова-усилители: “Stay the hell away”, “Chinese goddam eggroll” [13]. Выбор автором необычных, нештампованных интенсификаторов, относящихся к разговорной лексике, усиливает прагматический эффект, показывает эмоциональное состояние героя.

Интенсификаторы предоставляют возможность автору выразить свое субъективное отношение к предметам и явлениям как объективного физического, социального, так и духовного мира человека. Авторы используют интенсификаторы для более детального раскрытия образа персонажа. Они помогают показать разницу в происхождении, социальном положении героев, их возраст, уровень образованности.

К примеру, в рассказе Роберта Пенна Уоррена “When the Light Gets Green” повествование ведется от имени маленького мальчика, поэтому и набор интенсификаторов ограничивается словами *very, pretty, too* и *so*, свойственными детской речи [14].

Необразованный сторож в рассказе Джеймса Пауэрса “A losing game” употребляет интенсификаторы, относящиеся к разговорному стилю речи, например *awful* (*awful busy*), в то время как священник использует сочетания с нейтральными наречиями-интенсификаторами “*rather episcopal*”, “*well suited*”, “*very few*” [10].

В одном из своих рассказов “The Gambler, the Nun, and the Radio” Эрнест Хемингуэй описывает наивную, необразованную сестру Цецилию. Автор наделяет ее довольно скудным словарным запасом. Однообразность ее речи подчеркивается постоянным употреблением

одних и тех же интенсификаторов, например, *such* (*such beautiful hands, such a fine face, such a fine patient*) [8].

Таким образом, к словам-интенсификаторам, являющимся лексическими средствами интенсификации, относятся семантически неполнозначные слова, у которых эмоциональное, усилительное значение преобладает над семантическим. Они выражают большую или меньшую по сравнению с нормой степень признака ключевого слова, к которому они относятся, и используются авторами для достижения различных прагматических целей.

Список литературы:

1. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Высшая школа, 1981. — 139 с.
2. Родионова С.Е. Семантика интенсивности и ее выражение в современном русском языке // Проблемы функциональной грамматики: Полевые структуры / отв. ред. А.В. Бондарко, С.А. Шубик. СПб: Наука, — С. 150—168.
3. Суворина К.М. Интенсивы в современном английском языке: Автореф. дис. ... канд.филол.наук. М., 1976. — 22 с.
4. Туранский И.И. Семантическая категория интенсивности в английском языке. М., 1990. — 172 с.
5. Шипунова Н.Б. К проблеме семантического значения интенсификаторов // Логико-семантическая структура текста: межвуз. сб. науч. тр. М., 1990. — С. 151—157.
6. Fries Charles C. American English grammar. New York: Appleton, Century, Crofts, 1940. — 313 p.
7. Fries Charles C. The Structure of English. New York: Harcourt, 1952. — 217 p.
8. Hemingway E. The Snows of Kilimanjaro. М.: Капо, 2011. — 224 p.
9. Leech G.A, Svartvik J. Communicative Grammar of English. Moscow: Prosveshcheniye, 1983. — 304 p.
10. Powers J.F. The Stories of J.F. Powers. New York: New York Review of Books, 2000. — 570 p.
11. Quirk Randolph. A Grammar of Contemporary English. New York: Seminar Press, 1972. — 1120 p.
12. Roberts Paul. Understanding English. New York: Harper, 1958. — 508 p.
13. Roth Ph. Defender of the Faith. New York: Doubleday, 1960. — 69 p.
14. Warren R.P. The Circus in the Attic and Other Stories. New York: Mariner Books, 1968. — 288 p.

1.3. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

ЛИНГВОПРАГМАТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИЗУЧЕНИЯ СЕМЕЙНОГО ОБЩЕНИЯ: ПРИЧИНЫ КОММУНИКАТИВНЫХ НЕУДАЧ

Семенова Елена Викторовна

преподаватель Норильского колледжа искусств,

РФ, г. Норильск

E-mail: teoretik.zav@rambler.ru

LINGUOPRAGMATIC ASPECT IN LEARNING FAMILY COMMUNICATION REASONS FOR COMMUNICATIVE FAILURES

Semyonova Elena Victorovna

teacher of Norilsk College of Arts,

Russia, Norilsk

АННОТАЦИЯ

Изучением семейной речи, семейного общения в лингвистике российские исследователи занимаются сравнительно недавно. В частности, к нему обращаются Я.Т. Рытникова, А.Н. Байкулова, А.Г. Смирнова. Несмотря на наличие научных исследований, посвященных проблемам семейного общения, вряд ли можно говорить о том, что они нашли свое полное разрешение. Существует ряд частных вопросов, требующих глубокого изучения. В статье представлен анализ фрагментов семейного общения, который позволил выявить и описать причины коммуникативных неудач.

ABSTRACT

Russian linguists began learning family speech, family not long ago. In particular, J.T. Rytnikova, A.N. Baykulova, A.G. Smirnov are interested in this question. Despite the existence of research devoted to family communication, we can hardly say that they have found their full resolution. There are some private issues that need deep studying. The article presents

an analysis of fragments of family communication, which allowed identifying and describing the reasons for communication failures.

Ключевые слова: коммуникативные неудачи; лингвопрагматика; коммуникация; коммуникант.

Keywords: communication failures; linguopragmatics; communication; participant of communication.

«Лингвистическая прагматика — раздел языкознания, изучающий функционирование языковых образований в речи — отношение между высказыванием, говорящим и контекстом (ситуацией) в аспекте человеческой деятельности» [1, с. 4]. Изучая языковые факты непосредственно в их употреблении, прагматика сближается с психологией, социологией, этнолингвистикой, культурологией.

Высказывая мысль, человек совершает определенное действие, направленное на адресата, которое определяется целью (намерением) говорящего. Такое намерение говорящего в прагмалингвистике терминологически называется как *речевой акт*, *речевой поступок* или *речевое действие*. Отсюда ключевыми понятиями становятся *коммуникативная ситуация*, *адресант (говорящий)*, *адресат (слушающий)*, *интенция (цель)*, *речевой акт*, *контекст*.

Основными компонентами коммуникативной ситуации являются партнеры коммуникации, коммуникативные намерения (цели общения), место, время, обстоятельства действительности.

Структура речевого акта представляет трехуровневое единство, включающее в себя три вида действий: локутивное, иллюкутивное и перлокутивное. Локутивный акт — произнесение высказывания, иллюкутивный — выражение коммуникативной цели, намерения говорящего, перлокутивный акт — реакция на речевое действие, то воздействие, которое данное высказывание оказывает на адресата.

В зависимости от того, осуществились ли планируемые цели (достигнут ли перлокутивный эффект), речевой акт можно считать успешным или неуспешным [4, с. 112]. Поскольку ученые чаще сосредотачивают свое внимание на изучении условий протекания успешной коммуникации, мы обратимся к проблеме неуспеха в речевом взаимодействии и к возникающим в ходе коммуникации неудачам семейного общения (далее — КН).

КН определяется следующим образом: «...полное или частичное непонимание высказывания партнером коммуникации, т. е. неосуществление или неполное осуществление коммуникативного намерения

говорящего <...>, а также возникающий в процессе общения не предусмотренный говорящим нежелательный эмоциональный эффект: обида, раздражение, изумление» [5, с. 31]. Какие же причины приводят к нежелательному эмоциональному эффекту коммуниканта в ходе общения? Рассмотрим некоторые примеры.

Участниками коммуникации являются: муж-жена (М., Ж., О., С.), свекровь-невестка (С., Н.), мать-сын (С., М.), внучка-бабушка (В., Б.).

1. Ж. — *У тебя рыба не сгорит? Она у тебя на чем жарится?*

М. — *на масле//*

Ж. — *Не/ ну в смысле... (не успевает закончить предложение, муж перебивает)*

М. — *на растительном//*

В данном примере мы видим **неверное употребление языковой единицы в контексте**. Под местоимением «на чем» подразумевался уровень теплоотдачи электроконфорки.

2. Поскольку семейной речи свойственна эллиптичность, сжатость фраз, непреднамеренный пропуск подразумеваемой языковой единицы может приводить и к КН вследствие неверного понимания адресантом передаваемой ему информации (**языковая недостаточность/ эллиптичность речи**).

О. — *Вот вилка / попробуй картошку//*

С. — *А чего ее пробовать/ картошка как картошка/ буду со всеми есть/ когда сварится//*

В данном примере КН со стороны первого коммуниканта явилась следствием пропуска лексемы «готовность», хотя на месте словосочетания «попробуй картошку» целесообразнее использовать фразу «проверь готовность картофеля».

3. **«КН, порождаемые различиями в коде говорящего и слушающего»** [5, с. 43] .

О.Н. Ермакова и Е.А. Земская полагают, что источником таких КН является «...незнание одним партнером коммуникации семантики слова или формы, свойственной коду другого партнера коммуникации»; «КН может порождаться лексическими диалектизмами, жаргонизмами и т. д.» [Там же].

Б. — *С мамой-то давно общалась?*

В. — *Да нет/ недавно// Я ей несколько раз в неделю звоню или пишу смс//*

Б. — *А мне зато редко звонишь// Хоть бы тоже письмо написала или позвонила//*

В. — *Правильно/ если с мобильного телефона на мобильный в несколько раз звонок дешевле/ чем с мобильного на городской/*

да еще и по межгороду// А какое письмо? Я смски отправляю по мобильнику//

Б. — Что за смс?

4. «Неверное понимание коммуникативного намерения говорящего» [5, с. 49].

С. — Я специально проснусь в час ночи и позвоню вам/ чтоб Д. не проспал на самолет//

Н. — Да не нужно/ я заведу будильник и мы нормально встанем//

С. — Нет / я беспокоиться буду/ еще не хватало/ чтоб он проспал//

Н. — Л.Д./ Д. взрослый мальчик/ ему уже 30 лет/ мне кажется/ он сам в состоянии проснуться//

С. — Вот когда у тебя будут свои дети/ тогда ты поймешь...

КН возникает со стороны коммуниканта С., который прибегает к необоснованному аргументу «вырастешь-поймешь». Кроме того, данный пример демонстрирует инициативу заботы и участия со стороны С., желающей видеть Д. ребенком, на что со стороны Н. появляется реакция отторжения и неприятия.

5. Намеренный пропуск информации или ее замалчивание.

• Ж. — Как дела у родителей? Что говорят?

М. — да они говорят/ что ходили в 15:58// Знаешь такое место?

Ж. — Нет...

М. — Вот и мне это ни о чем не сказало// Оказывается/ ресторан такой/ 15 — это время приготовления мяса/ а 58 — /кажется/ температура//

Ж. — Как-то мало по времени еда готовится// И что/ им понравилось?

М. — ну да//

Ж. — наверное/ жутко дорогой...

М. — Я тоже их об этом спросил// Говорят/ что нормальные цены// А посидели они на 16 тысяч//

Ж. — ??????? Всего лишь? Это на двоих-то???? Откуда у них такие деньги/ и что там можно было такого съесть?

М. — Ну они же ходили кампанией в 8 человек/ так что нормально//

КН возникает в результате замалчивания части информации о количестве человек, посетивших ресторан. Остается неясным, намеренным ли был пропуск информации или случайным.

• С. — Я не понимаю/ зачем было выселять девочку из квартиры/ когда отец все равно останется с нами// Да он пожил там всего несколько дней и что в итоге? Вернулся обратно//

*Я не понимаю/ у нас денег много/ что квартира все время пустует//
В кой-то веки кого-то пустили/ ведь и месяц человек не прожил//*

М. — Я так решила/ так надо//

*С. — Да ты можешь сказать зачем? Это продолжается
уже год// И я ведь там жить не буду/ разве нет?*

М. — Отстань//

КН возникает со стороны коммуниканта М., который намеренно не сообщает информацию о причинах выселения человека из квартиры, используя при этом бездоказательный аргумент «я так решила/ так надо».

6. Игнорирование собеседника.

*Ж — у меня почему-то целый день глаза болят// Не знаю/ почему
даже....*

М — Угу...

Ж — А ты заметил/ что кошка больше не кричит?

М — угу...

Ж — А я сапожки новые купила//

М — а...

Ж — Д.! А кроме/ угу/ ты еще слова знаешь?!

Данная реакция со стороны второго коммуниканта направлена на свертывание разговора, вследствие чего со стороны первого возникает негативная эмоция обиды и раздражения.

Я.Т. Рытникова молчание собеседника на задаваемые вопросы называет тактикой равнодушного игнорирования в рамках дисгармонизирующего общения. «Тактику этого вида можно соотнести с одним из типов речевых придержек, содержащих замечания относительно темы, развиваемой коммуникативным лидером, которое нацелено на свертывание разговора на эту тему (выражается через высказывание или реакцию равнодушия, сомнения, скепсиса и т. д.) [б, с. 140].

7. Отсутствие общих фоновых знаний у слушающего.

*М. — Встречаются Аллан Чумак и Кашиповский// Один другому
говорит: — Спорим/ вот щас из этого окна выпадет цветной
телевизор// — такой/спорим// Ну поспорили// Вылетает там
холодильник/кровать/диван/ печка /шкаф/комод// В итоге в конце
мужик высовывается и орет: — Ну нет у меня цветного телевизора//*

Ж. — э....лопата//

М. — значит/ лопата//

Ж. — А почему Кашиповский? Кто такой Кашиповский?

*М. — В 90-е годы — это два экстрасенса/ которые взглядом
лечили людей/ причем толпами в залах// Это были Аллан Чумак
и Кашиповский//*

Ж. — А...

М. — Они проводили публичные сеансы//

Ж. — Теперь понятно//

КН возникает со стороны коммуниканта М. в связи с отсутствием знаний о данных личностях у слушателя. Предотвращением КН может являться пояснение к анекдоту об упоминающихся личностях.

8. Несовпадение оценок явлений действительности.

В. — Привет//

Б. — Я тебя уже и не ждала/ так поздно уже//

В. — Почему поздно? Еще только шесть/ к тому же я предупредила тебя/ что приеду ближе к вечеру//

Причиной КН со стороны коммуниканта Б. послужило несовпадение временных рамок образа жизни по отношению к В.

Таким образом, практический материал показал, что причины КН могут быть двух видов: лингвистические и экстралингвистические (внеязыковые). К лингвистическим причинам относятся; неверное употребление языковой единицы в контексте; языковая недостаточность/ эллиптичность речи; КН, порождаемые различиями в коде говорящего и слушающего.

Во вторую группу входят следующие причины КН: неверное понимание коммуникативного намерения говорящего; намеренный пропуск информации или ее замалчивание; игнорирование собеседника; отсутствие общих фоновых знаний у слушающего.

Кроме того, факторами, влияющими на возникновение КН, являются: личные качества индивида — отсутствие этикетных формул в общении, чувства такта; недостаток общих фоновых знаний, развертывание табу-тем.

Наличие КН, безусловно, мешает общению, но не всегда приводит к полному непониманию между собеседниками. Иногда в ходе беседы возникшее непонимание устраняется.

Список литературы:

1. Быкова О.Н. Опыт классификации приемов речевого манипулирования в текстах СМИ // Речевое общение: Вестн. Российской риторической ассоциации: Вып. 1 (9). Под ред. А.П.Сковородникова. Красноярск, 2000. — С. 42—53.
2. Культура русской речи и эффективность общения. М.: Наука, 1996. — 441 с.
3. Маслова А.Ю. Введение в прагмалингвистику: учеб. пособие / А.Ю. Маслова. М.: Флинта: Наука, 2007. — 152 с.

4. Русский язык в его функционировании: Коммуникативно-прагматический аспект / Т.Г. Винокур, М.Я. Гловинская, Е.И. Голанова и др. М.: Наука, 1993. — 224 с. (Ермакова О.П., Земская Е.А. К построению типологии коммуникативных неудач (на материале естественного русского диалога).
5. Рытникова Я.Т. Семейная беседа как жанр повседневного общения // Жанры речи. Сборник статей. Саратов: Изд-во Гос УНУ «Колледж», 1997.
6. Теплякова Е.К. Коммуникативные неудачи при реализации речевых актов побуждения в диалогическом дискурсе (на материале современного немецкого языка): Дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 1998. — 158 с.
7. Формановская Н.И. Речевое общение. Коммуникативно-прагматический подход «Русский язык». М., 2002. — 214 с.

К ВОПРОСУ О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ КАТЕГОРИЙ СОСТОЯНИЯ И АСПЕКТУАЛЬНОСТИ (НА МАТЕРИАЛЕ УКРАИНСКОГО ЯЗЫКА)

Труба Анна Николаевна

*ст. преподаватель Одесского национального университета
им. И.И. Мечникова,
Украина, г. Одесса*

E-mail: Anna.Truba@mail.ru

TO THE QUESTION ABOUT INTERACTION CATEGORIES OF STATE AND ASPECT (ON THE MATERIAL OF UKRAINIAN LANGUAGE)

Truba Ann

*the lecturer of Odessa state university I.I. Mechnicova,
Ukraine, Odessa*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена рассмотрению вопроса о взаимодействии категорий состояния и аспектуальности. В статье анализируется вопрос грамматического воплощения этого взаимодействия, а именно взаимоотношение понятий граничности, границы с категориями совершенного и несовершенного видов.

ABSTRACT

This article is devoted to discussion of the question about interaction categories of state and aspect in the narrow sense. There are presented the question of grammatical representation of this interaction specifically representation and interaction of categories limit / unlimit and their correlation with perfective aspect and imperfective aspect.

Ключевые слова: граничность / неграничность; функция; совершенный / несовершенный вид.

Keywords: limit / unlimit; function; perfective aspect and imperfective aspect.

Тема данной статьи — анализ одного из аспектов функциональной грамматики, а именно функциональное отображение взаимодействия категорий состояния и аспектуальности. Объектом исследования является проблема взаимодействия категорий аспектуальности и состояния, а предметом исследования — соотношение понятий «совершенного» / «несовершенного вида» и понятия «граничность» (именно взаимодействие в узком понимании и является объектом нашего исследования). Взаимодействие как процесс имеет два плана выражения — широкий и узкий. В широком смысле взаимодействие происходит на понятийном уровне, а в узком — это непосредственно лингвистическое взаимодействие, которое определяется самими языковыми факторами и представляет собой смыслообразующую направленность функциональных средств разных функциональных единиц [1; 2].

Целью исследования является анализ взаимодействия категорий состояния и аспектуальности, а именно: 1) дать обобщенную характеристику понятиям «аспектуальность» и «состояние»; 2) на основе существующей классификации понятия «граничность» охарактеризовать конкретное взаимодействие каждого вида границы и понятия 'состояние'.

В функциональной грамматике достаточно детально описаны поля и категории, однако вопрос о взаимодействии этих единиц изучен мало, а значит, актуальность разработки данной проблематики функциональной грамматики в парадигме современной лингвистики не утрачена, поскольку любая категория, поле не замкнутые структуры, а активно взаимодействующие, и очень часто периферия одной категории или поля может составлять ядерную часть другой категории или поля. Категории состояния и аспектуальности — это одни из базовых категорий не только лингвистики, но и онтологии,

а значит, исследование взаимодействия этих категорий не только расширит разработку проблематики функциональной грамматики, но и углубит понимание целостной картины мира.

Анализ проводился на основе произведений современной украинской литературы, которые в полной мере отображают основные тенденции в речи: Ю. Андруховича "Дванадцять обручів", О. Забужко «Музей покинутих секретів», Люко Дашвар «Мати все», братьев Капрановых «Приворотне зілля», Марии Матиос «Солодка Даруся», сборника новелл «Український Декамерон». Было выявлено более 5 000 предложений и более 10 000 примеров, характеризующих вышеупомянутое взаимодействие.

В функциональной традиции существует множество школ и теорий, поэтому следует обозначить, что именно мы понимаем под категорией состояния и аспектуальности. По мнению О.И. Бондаря, под категорией состояния следует понимать элемент бытия, который устанавливается лишь через событие, берет начало в одном состоянии и завершается другим, пересечение, узел в ряду событий [2, с. 18]. А именно бытие можно определить как становление: переход из одного состояния в другое, следовательно, и взаимодействие отдельных элементов бытия, которые являются его причиной [2]. Отсюда следует, что категория состояния имеет двойную природу: состояние как таковое предмета в пространстве (*Тож поки дівчина, методично скидаючи його долоню зі своїх колін (джинсів на ній уже не було), розповідала про навислу над нею перспективу неотримання заліку з таксонометрії, він устиг роздивитись уважно, де і що тут знаходиться... (Андрухович); А сторонніх спостерігачів навкруги вистачало, багато очей поїдали красиву пару, особливо виділявся палаючий дівочий погляд з кутка, де зберігалися стільці (Брати Капранови); Я зрозуміла, що стою зараз у сяйві чужої безперечної народної слави — бо саме так вона і виражається, я це знаю напевне (Люко Дашвар)) и состояние, которое является результатом процесса или действия (*Це ім'я, як сама Люко Дашвар пояснила, складене з початкових літер імен тих, кого вона любить (Люко Дашвар); лейтенант відчув, як з глибини душі піднімається захват, справжній захват від вдало проведеної операції. Але він стримався і тільки запитав... (Брати Карпанови)).**

Мы будем исходить из общепринятого определения аспектуальности как функционально-семантического поля, конституированного языковыми средствами (морфологическими, синтаксическими, словообразовательными, лексико-грамматическими, лексическими и разными их вариациями в контексте), объединенными общностью

семантических функций и принадлежащими к сфере аспектуальных отношений (содержание которых заключается в характере протекания действия во времени, течении и распределении действия во времени). Аспектуальность вместе с тем понимается как группа функционально-семантических полей, которая объединена этим признаком [5, с. 40; 3; 4; 6].

Когнитивная база украинской аспектуальной системы в самых общих чертах проявляется как диалектика длительности часовых интервалов процессуальных ситуаций и последовательности моментов событийных ситуаций. Это онтологическое единство как самая существенная часть концептуальной информации об онтологическом времени зафиксирована в грамматической системе украинского языка, а именно в категориальном значении глагольного вида и шире — аспектуальности [10, с. 11; 9]. Одной из основополагающих категорий аспектуальности является категория граничности / неграничности. Традиционно различают качественную и количественную аспектуальности: качественная аспектуальность характеризует действие или состояние по отношению к достижению им границы протекания этого действия, а количественная — с точки зрения однократности или повторяемости, длительности и интенсивности [8, с. 6]. И именно качественная аспектуальность имеет формы выражения, соотносящиеся с совершенным (далее СВ) и несовершенным видом (далее НСВ) глагола: 1) неграничные глаголы — несовершенный вид; 2) граничные — видовая пара СВ-НСВ; 3) достижение действием логической границы маркируется граничными глаголами [8, с. 9—10].

Согласно традиционной классификации границы разделяют на реальные, потенциальные, имплицитные, эксплицитные, абсолютные и относительные. Все предикации с той или иной граничностью составляют общий сегмент с категорией состояния. Рассмотрим подробнее взаимодействие каждой из них.

Значения реальной и потенциальной границ отличаются друг от друга степенью дискретности: реальная граница имеет самостоятельное, четко выделенное значение — функцию граничности или возможного её достижения: *Тим часом повільна музика скінчилася (СВ)...(Брати Капранови); Під кінець у нього навіть ноги заболіли (СВ), хоча за своїми фізичними кондиціями лейтенант міг би танцювати до ранку (Брати Капранови)*, в то время как потенциальная граница — только диффузный характер [6, с. 48; 5; 7], не имея четко выраженной функции граничности: *І щоб воно, оце ліпливо, ще й жило (НСВ), і ходило, і довго не розпалося на дрібненькі розбиті серця... (Люко Дашвар); Він ніколи не знав*

(НСВ) *сентиментальності... (Декамерон)*. И потенциальная и реальная границы характеризуются функциями процессуальности, граничности / неграничности, состояния и могут быть выражены как глаголами СВ, так и НСВ.

Эксплицитной называют границу, которая четко выражает значение полноты, исчерпанности проявления действия (форма СВ). Граница называется имплицитной, если значение лишь имеется в виду в определенных отдельных условиях контекста (при участии грамматических форм, которые допускают импликацию) — речь идет прежде всего об употреблении форм НСВ в позициях нейтрализации видового противопоставления и конкуренции видов [6, с. 49; 5; 7]. С точки зрения функций эксплицитная граница выражает функцию результативности, исчерпаемости (иными словами, СВ): *Двері були зачинені (із усного мовлення); Йоган витер почорніле від часу дзеркало (за Андруховичем); Будівлю було викрашено вчасно*, а имплицитная — функции процессуальности, неисчерпаемости, вневременности (функция неграничности, НСВ). Имплицитная граница взаимодействует с категорией состояния только при условии наличия функции состояния и нерасчлененности действия: *Тут у ванній кімнаті й досі висить Лідин рушник, у передпокої нудьгують без Ліди її капці. А її кімната... (Люко Дашвар); На ній і досі лежала стара газета з повідомленням про загибель юної студентки (Люко Дашвар)*.

Абсолютная и относительная границы отражают функции и отношения, которые грамматически не выражены: абсолютная граница, которая выражена СВ с функцией однократности, результативности и абсолютным отсутствием функции процессуальности (*вырос, увеличил, ослабит*), и относительная граница, которая выражена как СВ, так и НСВ, но с одновременным содержанием функции процессуальности (*замедляют, заостряют, ослабляют, увеличивают*) [6, с. 51—52; 5; 7].

Итак, в той или иной степени все границы: реальные, потенциальные, имплицитные, эксплицитные, абсолютные и относительные — взаимодействуют с категорией состояния, но с обязательным условием наличия функций однократности, нерасчлененности действия, функции безотносительности ко времени или результативности могут быть представлены вариативно.

На формальном уровне взаимодействие категорий состояния и аспектуальности в соотношении с СВ / НСВ, а значит, и граничности / неграничности отображается так:

	НСВ / неграничність	СВ / граничність
Функция настоящего времени	12 %	—
Функция прошедшего времени	7 %	32 %
Функция будущего времени	0,3 %	3 %
Функция причастия	4 %	18 %
Функция деепричастия	3 %	4 %
Функция инфинитива	5 %	11 %
	31,3 %	68,7 %

С точки зрения общей характеристики взаимодействие категорий состояния и аспектуальности можно охарактеризовать как взаимонаправленное, слабое, происходящее на внутренисловоформенном (интросинтаксемном) уровне, на уровне предложения, на уровне текста, на уровне субполей и отдельной функции, имеет функционально-семантический характер и формальный (за счет СВ формируется семантика состояния вследствие действия или процесса). Продукт взаимодействия категорий аспектуальности и состояния создаёт свою собственную семантику. Главное отображение составляют лексемы, синтаксемы с функциями интерминативности (терминативы — аспектальный класс, который также называют *accomplishments* (З. Вендлер), «осуществления», «исполнения» (О.В. Падучева), предельные глаголы (Ю.С. Маслов), «поступово завершувани дієслова (*gradually terminative verbs*)» (В. Брой), «цілеспрямована результативна діяльність» (Г. Руден); характерной дифференциальным признаком является четко регламентированное аспектуальное поведение, а именно обязательное моновидовое партнерство *читати / прочитати, просушувати / просушити* [10, с. 17]. В свою очередь интерминативы — это противоположная аспектуальная группа глаголов, которые не имеют видового партнерства, состояния, относительной протяжности (или вообще временной безотносительности — функция НСВ), относительно постоянного проявления безотносительности к объекту с наличием функций аористичности, временной безотносительной локализации или относительной временной локализации, неограничительно-кратной, нейтральной (для обозначения неквалифицированной действию-состоянию), реляционной (для выражения функций отношения) функции, обобщенно фактическими функциями (обобщенно событийная функция и обобщенно именительная функция, выраженные инфинитивом). Периферийное проявление взаимодействия составляют лексемы и синтаксемы

с неполной парадигмой проявления дифференциальных признаков и с наличием дефинитивной, финитивной, кумулятивной, дистрибутивной, сатуративной, лимитативной, перфективной функции [9; 10]. Следовательно, по своей семантике НСВ является основным проявлением взаимодействия, но употребляется намного реже, а СВ является отображением периферийного взаимодействия, однако частотность его употребления намного выше.

Список литературы:

1. Бондар О.І. До виділення категорії становості в сучасній українській мові // Записки з українського мовознавства. Одеса, — 2009. — Вип. 18. — С. 3—9.
2. Бондар О.І. Система і структура функціонально-семантичних полів темпоральності в сучасній українській літературній мові. Функціонально-ономасіологічний аспект: дис. ... доктора філол. наук. 10.02.01. Одеса, 1997. — 337 с.
3. Бондарко А.В. Аспектуальные ситуации // Аспектуальные и темпоральные значения в славянских языках. М., 1983. — С. 11—19.
4. Бондарко А.В. О грамматике функционально-семантических полей // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. — 1984. — Т. 43. — № 6. — С. 492—503.
5. Бондарко А.В. Теория морфологических категорий. Л.: Наука, 1976. — 255 с.
6. Бондарко А.В. Теория функциональной грамматики: Введение. Аспектуальность. Временная локализованность. Таксис. Л.: Наука, 1987. — 348 с.
7. Бондарко А.В. Функциональная грамматика. Л.: Наука, 1984. — 136 с.
8. Дежё Л. Типологические вопросы русской аспектуальности // Аспектуальные и темпоральные значения в славянских языках. М., 1983. — С. 3—19.
9. Калько М.І. Аспектуальні класи українського дієслова на тлі класів З. Вендлера // Українське мовознавство. — 2009. — № 3. — С. 17—25.
10. Калько М.І. Категорія аспектуальності в сучасній українській літературній мові: дис... доктора філол. наук: 10.02.01. К., 2009. — 485 с.

1.4. СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ МЕТАФОРЫ «ВРЕМЯ — ЖИВОЕ СУЩЕСТВО/ЧЕЛОВЕК» В НЕМЕЦКОМ И РУССКОМ ЯЗЫКАХ

Емельянова Светлана Михайловна
канд. филол. наук, доцент Школы педагогики
Дальневосточного федерального университета,
РФ, г. Уссурийск
E-mail: sweetlanadeutsch@mail.ru

REPRESENTATION OF CONCEPTUAL METAPHOR “TIME — A LIVING BEING/HUMAN” IN GERMAN AND RUSSIAN LANGUAGES

Svetlana Emelyanova
candidate of Philological Sciences, associate professor
of School of Education of Far Eastern Federal University,
Russia, Ussuriysk

АННОТАЦИЯ

Работа посвящена изучению концептуализации темпорального опыта, который структурируется метафорически. Концептуальные метафоры рассматриваются как когнитивный механизм, отражающий способ мышления о времени. Анализу подвергаются метафорические образы в структуре темпоральных концептов и особенности интерпретивно-оценочной концептуализации времени. Объектом работы является узуальная и окказиональная сочетаемость лексем с темпоральной семантикой с другими языковыми знаками, не обнаруживающими сему «время».

ABSTRACT

The paper is devoted to the study of conceptualization of temporal experience which is metaphorically structured. Conceptual metaphors are considered as a cognitive mechanism reflecting the way of thinking about time. Metaphorical images in the structure of temporal concepts and peculiarities of interpretative and evaluative conceptualization of time are under analysis. The object of the study is usual and occasional lexical compatibility having temporal semantics with other language signs without a seme of “time”.

Ключевые слова: темпоральный концепт; концептуальный анализ; концептуальная метафора; метафорический образ; узуальная / окказиональная сочетаемость лексем.

Keywords: temporal concept; conceptual analysis; conceptual metaphor; metaphorical image; usual/occasional lexical compatibility.

Рассматривая время как абстрактную сущность, как невидимый объект, сознание соотносит его с неким конкретным физическим объектом, который дан человеку в ощущениях, и поэтому понятен ему. Абстрактная сущность ассоциируется с ним, уподобляется ему и представляется в сознании и языке по аналогии с ним. Речь идёт о концептуальной метафоре.

В настоящей работе мы трактуем термин «концептуальная метафора», в первую очередь, как *способ мыслить* об одной сущности (область цели) в терминах другой (область источника). Концептуальная метафора формируется образным путём по закону не логического, а комплексного мышления. В основе процесса метафоризации лежит такая особенность человеческого мышления, как способность проводить аналогии, то есть интуитивно улавливать сходство между различными классами объектов [5, p. 5]. Когнитивная операция аналогии в процессе формирования и интерпретации концептуальной метафоры заключается в системном соотношении областей источника и цели при восстановлении их общих качеств. Важно отметить, что метафорическое структурирование понятийных областей оказывается не глобальным, не полным, а частичным [2, с. 33]. Человеческое сознание сближает две сущности на основании некоего общего признака или признаков. Такой признак мы будем называть *когнитивным основанием* метафорического переноса.

Таким образом, концептуальная метафора рассматривается не как результат переосмысления, а как один из когнитивных механизмов, отражающих базовый способ человеческого мышления; она помогает осмыслять непредметные сущности в привычных

и простых представлениях, на основании общности неких признаков, и становится настолько распространённым способом концептуализации, что не осознаётся носителями языка. Концептуальная метафора строится на основании базовых культурных ценностей, поэтому является культурно обусловленной. На языковом уровне концептуальная метафора актуализируется в узуальных и окказиональных сочетаемостях.

Объектом настоящей работы является узуальная и окказиональная сочетаемость (предикативная и атрибутивная) лексем с темпоральной семантикой. Предмет анализа — концептуальные признаки, метафорические образы в структуре темпоральных концептов, которые репрезентируют одну из базовых концептуальных метафор **Время — Живое существо**.

Представляется, что концептуальная метафора **Время — Живое существо** имеет давнюю традицию и, возможно, восходит к периоду мифологического мышления. На протяжении длительного времени мифологическое мировоззрение было единственным способом объяснения и понимания окружающей действительности человеком. Древний человек не выделял себя отчётливо из окружающей среды, ощущал себя её частью [3, с. 24], что обусловило наивно-целостное, элементарно-чувственное восприятие им окружающей действительности и что определило не только его отношение ко времени, но и способы его концептуализации. Следствием этого явилось наивное *очеловечивание*, *анимизм* и всеобщая *персонификация* природных объектов, в том числе и времени.

Анализ практического материала показывает, что стоящая за концептами ЗЕИТ и ВРЕМЯ абстрактная сущность может являться как субъектом (агенсом), так и объектом (пациенсом) действия, хотя разделение актантов при глаголе существенной роли не играет. Для концептуального анализа наибольшее значение имеет «имплицитный вспомогательный субъект метафоры, выводимый из буквального прочтения глагола» [4, с. 310]. Тем не менее, использование лексем *Zeit* и *время* в качестве субъекта или объекта в предложении позволяет говорить об особенностях восприятия концептуализируемой сущности. Отнесённость имени к классу одушевлённых предметов определяется через приписываемые ему предикаты, т. е. через интенциональные предикаты, с которыми связано явление персонификации; употребление имени неодушевлённого предмета с глаголом семой «одушевлённость» «как бы оживляет предмет» [1, с. 53].

В немецком и русском языках лексемы *Zeit* и *время* (и их синонимы) могут сочетаться с глаголами, обозначающими простейшие действия

(*vergehen* — *проходить*, *ablaufen* — *пробегать*, *arbeiten* — *работать*), положение тела (*stehen* — *стоять*, *sich neigen* — *клониться*) и т. д. В основе концептуальной метафоры **Время — Живое существо** может находиться корпоральный опыт человека.

Персонификация происходит также через приписывание концептуализируемой сущности признаков одушевлённого предмета, в частности человека. Данную группу признаков мы будем называть **антропоморфными**. Думается, что можно выделить второстепенную концептуальную метафору **Время — Человек**. Так, в русском и немецком языках у сущности, стоящей за именами *Zeit* и *время*, выявляются признаки «**наличие лица**», «**способность смотреть / видеть**».

(1) *das Gesicht der Zeit* [11]; ... *die Zeiten bespiegeln sich*.

(2) Аркадий делал всё, чтобы оградить семью от смутного времени, но *время* всё равно *заглядывало в их дом и кривило рожи* [9].

Словосочетание «кривить рожи» кроме того, что высвечивает признак «наличие лица», указывает на определённую коннотацию, скорей всего это негативная оценка. Человек, находящийся внутри дома, и время, которое снаружи, воспринимаются не как приятели или союзники.

Абстрактная сущность, стоящая за именами *Zeit* и *время* (и их синонимами), персонифицируется через приписывание ей возможности иметь **части тела**: (3) *Der Zahn der Zeit* [13]; в этом случае имеется в виду разрушающее действие времени. (4) *Рука* времени (название рассказа И. Шлионской).

Анализ собранного материала позволил нам выделить признак «**наличие одежды**» у концептуализируемой сущности, как в немецком, так и в русском языке: (5) Мы видели, как времени рука / Срывает все, во что *рядится время*; (6) *Seht weit in der Ferne, es erlischt / geht ein im Mantel der Nacht*.

В рамках концептуальной метафоры **Время — Живое существо** выделяется признак «**физическое состояние**». К этому признаку мы отнесли состояния болезни / здоровья, сна / бодрствования, физиологические состояния, в том числе наличие определённого возраста, внешний вид и т. д.: (7) *die Krankheit unserer Zeit* [14]; *den Finger am Puls der Zeit haben* [7].

На основании прямого прочтения атрибутивного сочетания в нижеследующем контексте выявляется, что абстрактная сущность «время» может ассоциироваться с сильно уставшим человеком в неряшливой или разорванной в лохмотья одежде: *morad(e)* и *verlottern* толкуются через синонимы, где первое определение значит

«erschöpft, abgearbeitet» (букв. усталый, изнуренный от работы), а второе — “verlumpen, verschlampen” (букв. изорваться, превратиться в лохмотья, становиться неряшливым) [18].

(8) ... wie es nur in *dieser maroden, verlotterten Zeit* entstehen konnte ... [17].

В рамках концептуальной метафоры **Время — Живое существо** абстрактная сущность представляется в наивном сознании по аналогии с человеком, испытывающим чувство голода. Оно может мыслиться как красивое / некрасивое, сексуальное, талантливое или бездарное: (9) Очень *некрасивое время*. Его нельзя любить, нельзя по нему ностальгировать, как моя мама [10]; (10) Марьяна уважала старика за то, что в своё *бездарное* время он нашёл в себе достоинство жить по-человечески [9].

В рамках признака «возраст» мы заметили, что в русском языке в качестве оппозиции определению *старый*, в сочетании с лексемой *время*, выступает лексема *новый*. В немецком языке противопоставляться *старому* может и *новое* и *молодое время*, причём сочетаемость с лексемой *jung* носит устойчивый характер: (11) Briefe, die in *jüngster Zeit* häufig mit der Post gekommen waren [14].

На том основании, что время может мыслиться немецким сознанием как растущий, взрослеющий объект, выделяются возрастные признаки в структуре темпорального концепта. Близок по значению признак «**способность меняться**», который выявляется в обоих языках на основе сочетаемости родовых лексем с глаголами *sich ändern / меняться*. Метафорический перенос на концептуализируемый объект может происходить путём приписывания ему некоторых черт характера человека, некоего душевного состояния: (12) An diesem *einsamen Wochenende; in verzweifelten Zeiten* [16].

Признак «**душевное состояние**» высвечивается через прямое прочтение атрибутивных словосочетаний в приведённых выше контекстах: *einsam* — “völlig allein oder verlassen, ohne Kontakte zur Welt” (полностью одинокий, покинутый, без контактов с миром); *verzweifeln* — “jede Hoffnung verlieren, keinen Ausweg mehr sehen” (потерявший надежду, не видящий никакого выхода) [11].

Времени может приписываться «**способность осуществлять ментальную деятельность**», поэтому оно может мыслиться как умное или глупое, умеющее требовать, разрешать или приказывать что-то: (13) *Frage der Zeit, der Geist der neuen Zeit, die Überzeugung der Zeit; дело времени, в духе времени* и т. д.

Областью источника метафорического переноса может стать социальная жизнь человека. Данный признак в рамках второстепенной

концептуальной метафоры *Время — Человек* обозначим как «**социальная жизнь**»: (14) *Von der Mühsal des Tages* [17], *die Mode der Zeit* [13], *die Zeichen der Zeit* [13], *Elend und Not der Zeit* [12], *стиль времени* [6] и т. д.

Абстрактной сущности, стоящей за именами *Zeit* и *время*, может приписываться признак «**наличие или отсутствие речи**», который мы обозначили как «**Логос**»: (15) *Ein toller Mann, dein Bruder, sagte sie zu Mary, und es war ganz der Tonfall ihrer Jungmädchenzeit* [12]; (16) *Слов* как таковых нет вообще, их нет нигде, ни на верёвочках, ни на бумаге, ни даже в голове. Их нет, и они есть. *Они сразу и время*, и имя, и пространство... [10].

В русской языковой картине мира выявляется метафорический образ **Ребёнок**. Имплицитный агент, активный деятель предполагается в сочетании лексемы *время* с глаголом *играть*. (17) *Пусть мечтой играет время...* (песня П. Гагариной). В данном контексте указан даже объект игр для времени. Как ребёнок играет с игрушкой, так время играет с нашими мечтами; концептуальный анализ раскрывает признак антропоцентричности в концепте ВРЕМЯ и позволяет выявить гештальт **Ребёнок**. В этом случае можно говорить, что человек не может влиять на время; как ребёнок с игрушкой, так и время с мечтами может сделать всё, что захочет, что ему вздумается. Время мыслится непредсказуемым и неуправляемым.

В немецкой языковой картине мира выявляется, что время может мыслиться в образе **Родителей** или одного из них по отношению к человеку. Данный гештальт эксплицируется, в первую очередь, из прямого прочтения узуальной сочетаемости лексем-репрезентантов с существительным *Kind* в немецком языке: (18) *Sie war ein Kind ihrer Zeit* [13].

Представляется, что сочетание *Kind der Zeit* не несёт эмоциональной нагрузки. Его значение «*durch die Zeit geprägt worden*» (букв. 'созданный временем; имеющий отпечаток времени') [13] указывает на формирование человека в некий период времени, которому свойственны определённые нормы поведения, ценности и т. д. Метафорический перенос происходит с области 'родственные отношения' на область времени на основании некоего общего признака; им может быть признак «возможность наследовать что-либо» (в отношениях «родитель-ребёнок» наследуются гены, в области 'время' наследуются могут традиции, устои), либо признак «воспитание» (формирование характера ребёнка происходит как под влиянием семьи, так и в зависимости от условий жизни того отрезка времени, в котором

его жизнь протекает). Таким образом, узуальная сочетаемость *Kind der Zeit* не имеет оценочного компонента в немецком языке.

Аксиологическая или эмоциональная маркированность выявляется только в производных авторских метафорах, построенных на основании того же образа (Время-Родитель). Так, в следующем контексте время может «вступить в брак», «стать родителем», причём подчёркивается «непорочное зачатие», на основании чего мы констатируем иронию как эмоциональную оценку: (19) *Mutter Germania gebar in legitimer Ehe mit dem Geist der Zeit drei Söhne, den Konfektionsreisenden, den Oberlehrer und den Radfahrer* [15]. Узнав, каких детей породило Время, можно говорить об оценочном компоненте. Автор не использует термин «шопоголик», который сегодня стал интернациональным, а строит сложное существительное самостоятельно — *Konfektionsreisender*, буквально «путешественник по разным отделам готовой продукции массового производства». На этом основании мы предполагаем аксиологическую оценку (неодобрение) в данном контексте.

На материале русского языка гештальт **Время — Родитель** тоже выявляется. Но аксиологическая оценка фиксируется уже на основании узуальной сочетаемости. Обычно с лексемой *время* сочетается существительное *дитя*, которое является стилистически маркированным. Толковый словарь русского языка предлагает первичное значение лексемы *дитя* «маленький ребёнок» с пометкой «устаревшее» [8]. Отличим от немецкой лексемы уже является констатация возраста — *маленький*, на основании чего мы склонны выделять дифференциальную сему «неопытность». Второе значение (переносное) «о человеке, обнаруживающем в себе яркие черты какой-либо среды или какого-либо времени». Это значение предлагается с пометой о высоком стиле. Анализ словоупотреблений показал, что словосочетание *дитя своего времени* в русском языке обычно употребляется при сравнении людей, относящихся к разным поколениям, и часто неодобрительно. Так, в корпусе нашего языкового материала встретился контекст, ярко иллюстрирующий это: (20) *(в вагоне поезда) Девочка была абсолютным дитятей бананового времени. ...Она, слезая, становилась ногой на столик... Она сидела с голыми ногами вниз подолгу, щёлкая орешки. ... Девочка мечтала стать сначала моделью, а потом Милой Йовович. Ей ли не встать ногой на столик, за которым пила чай доисторическая эпоха, которая понятия не имела, какие грандиозные планы у неё на жизнь... [10].*

Таким образом, на основании выявленного гештальта **Время — Родитель** обнаруживается аксиологическая асимметрия концеп-

туальных картин мира русского и немецкого лингвокультурных сообществ. В русском языке оценочность выявляется даже на основании узуальных метафор, которые в немецком чаще остаются нейтральными. В русском языке мы фиксируем антропоцентричность когнитивных структур. В (20) метафорический перенос происходит с области 'человек' на область 'отрезок времени'. Человек номинируется языковой единицей *доисторическая эпоха*, в которой временное значение является первичным.

Авторские метафоры, которые появляются сегодня на основании базового образа *Время — Живое существо*, продиктованы сильной эмоциональностью, яркостью и доступностью самого образа. Так, время может представляться опускающимся в могилу (21), с ним можно выстраивать какие-либо отношения (22) и т. д.

(21) *Der Tod des alten Reichspräsidenten traf das Volk. Es war, als sei mit ihm nun wirklich die alte Zeit endgültig ins Grab gesunken* [12].

(22) Вот бы построить волшебный город / *Время с гармонией подружить...* (песня С. Трофимова).

Представляется, что основанием узуальной и окказиональной сочетаемости лексем *Zeit* и *время* (и их синонимов) с глаголами, имеющими в семантической микроструктуре компонент значения «одушевлённость», является концептуальная метафора **Время — Живое существо**, корни которой восходят к периоду мифологического мышления. Сочетаемость указанных лексем и их гипонимов с атрибутами, описывающими живое существо, позволяет говорить о характеристиках концептуализируемой сущности. Данная базовая концептуальная метафора может быть представлена частными концептуальными метафорами и является продуктивной на современном этапе развития немецкого и русского языков, что обуславливает появление большого количества производных случаев авторской сочетаемости.

Концептуализируя время в терминах человеческого мира, языковая личность осознаёт абстрактную сущность «время» как созданную и существующую по его подобию. В этом проявляется антропометричность человеческого сознания.

Список литературы:

1. Кравченко А.В. Вопросы теории указательности: Эгоцентричность. Дейкитичность. Индексальность. Иркутск: Изд-во Иркутского университета, 1992. — 209 с.
2. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живём. Под ред. А.Н. Баранова. 2-е изд. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. — 256 с.

3. Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. М.: Изд-во РГГУ, 2001. — 167 с.
4. Чернейко Л.О. Лингвофилософский анализ абстрактного имени. М., 1997. — 320 с.
5. Steinhart Ch.E. The logic of metaphor. Analogous Parts or Possible Worlds. Dordrecht, Boston, London: Kluwer Academic Publishers, 2001. — 254 p.
6. Список источников примеров:
7. Минаев С. Духless: повесть о настоящем человеке. М.: АСТ, 2006. — 346 с.
8. Мультитран: Мультилингвальный электронный словарь. [Электрон. ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://multitran.ru> (дата обращения 15.07.2011).
9. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. РАН Институт русского языка им. В.В. Виноградова. 4-е изд., доп. М: Азбуковник, 2002. — 944 с.
10. Токарева В.С. День без вранья: сб. М.: АСТ: Транзиткнига, 2005. — 700 с.
11. Щербакowa Г.Н. Время ландшафтных дизайнов: повести. М.: Вагриус, 2008. — 384 с.
12. Bedeutungswörterbuch. Hrsg. u. bearb. von Wolfgang Müller. Bd. 10. Mannheim; Leipzig; Wien: Dudenverlag: Bibliographisches Institut, 1985. — 797 S.
13. Danella U. Flutwelle. Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg, 2002. — 525 S.
14. Das Projekt Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache [Electron. resource]: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen (nach Pfeifer), Kernkorpus. — URL: <http://www.dwds.de/?qu=Zeit&view=1> (дата обращения 15.07.2011).
15. Grass G. Im Krebsgang: Eine Novelle. Ungekürzte Ausgabe. 5.Auflage. Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH&Co.KG, München, März 2009. — 216 S.
16. Mühsam E. Deutsche im Ausland: Ausgewählte Werke. Band 2. Berlin: Volk und Welt, 1978. — S. 31.
17. Remarque E.M. Drei Kameraden // Зиброва Г.Г. Учебное пособие по немецкому языку для развития навыков устной речи. М.: НВИ Тезаурус, 2001. — 400 с.
18. Süskind P. Das Parfüm. Die Geschichte eines Mörders. Diogenes Verlag AG Zürich, 1994. — 336 S.
19. Wörterbuch der deutschen Sprache. Dudenverlag [Electron. resource]. — URL: www.duden.de/suchen/dudenonline (дата обращения 20. 12.2012).

СЕКЦИЯ 2.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

2.1. КИНО-, ТЕЛЕ- И ДРУГИЕ ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

К ВОПРОСУ ОБ ИДЕЙНО-ТЕМАТИЧЕСКОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ ФИЛЬМОВ О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ ОБЩЕСТВА И ПРИРОДЫ

Беркова Надежда Николаевна

магистр искусствоведения, доцент

Казахской национальной академии искусств им. Т. Жургенова,

Республика Казахстан, г. Алматы

E-mail: sggrsalmaty@mail.ru

THE QUESTION OF IDEAS AND THEMES OF MOVIES ABOUT SOCIETY AND NATURE INTERACTION

Nadezhda Berkova

master of Fine Arts, associate Professor

of Kazakh National Academy of Arts named after T. Zhurgenov,

Republic of Kazakhstan, Almaty

АННОТАЦИЯ

В течение более полувека в кинематографе формировалось, ширилось, наполнялось смыслами идейно-тематическое направление — кино о взаимодействии общества и природы. Активное создание фильмов этого направления в последние 20—30 лет стало побудительным мотивом развития фестивального движения, как отражения глобальных процессов, переосмысления места человека

в окружающей его природной среде. На примере одного из фестивалей России — Байкальского МКФ выделены по формальным признакам и идейному содержанию основные группы фильмов и дана общая характеристика направления, альтернативного мейнстриму.

ABSTRACT

During more than half a century an ideological and thematic genre in cinematography — films about interaction between society and nature — has been forming, proliferating and pervading with meanings. Active film-making of this genre in the last 20—30 years has become an incentive of festival movement development as a reflection of global processes and reframe of human's place in natural environment. As exemplified by one of Russian festivals — Baikal international film festival — on technicalities and a message there have been singled out principal film groups and given a general description of the genre alternative to the mainstream.

Ключевые слова: кино; взаимодействие общества и природы; окружающая среда; международные кинофестивали.

Keywords: cinematography; interaction between society and nature; environment; international film festivals.

Тема взаимодействия общества и природы не раз привлекали в течение XX века кинематографистов, ученых, общественных деятелей. В настоящее время фильмов этого направления становится все больше, но в киноведческой литературе им уделяется недостаточное внимание [2]. Между тем ряд выдающихся деятелей мирового и отечественного кинематографа были новаторами и посвятили этой проблематике многие годы. Советский Союз был одним из первых государств, где начали снимать кино о природе. С середины 30-х годов А.М. Згуриди (1904—1998) работал над созданием научно-популярных фильмов о природе, а затем художественных лент с участием животных. Режиссер-натуралист Згуриди стал инициатором и вел на Центральном телевидении передачу «В мире животных» [9]. Уникальное положение человека — венца природы и активного ее преобразователя в 50-е годы нашло отражение в фильмах Ж.-И. Кусто (1910—1996). К началу 70-х французский исследователь, командор Кусто, пришел к осмыслению серьезности экологических проблем и стал мужественный защитником природы. В телесериале «Подводная Одиссея команды Кусто» — путешествиях по морям и океанам, далеким уголкам планеты, поэт и философ Кусто делился своими воззрениями на роль природы в жизни человечества и призывал единомышленников к решительным действиям [4]. Почти

60 лет на ниве телевидения работает британский журналист Д. Аттенборо (род. 1926), создатель многих передач о разнообразии животного мира, знаменитого сериала «Живая планета» (1984) — об основных ареалах обитания, существующих на планете [1]. Таким образом, год за годом создавалась просветительская, обучающая продукция для кино- и телеэкрана.

Мощным толчком для развития этого направления стало то, что к середине 60-х годов, «люди по-новому осознали сложные взаимосвязи, существующие между живыми организмами и окружающей средой, единство человека с природой и масштабы антропогенного воздействия на нее» [3, с. 4]. Эти процессы приобретали все более глобальный характер, и с начала 1970-х годов они становятся объектом самого пристального внимания политиков, экономистов, ученых и широкой общественности.

В 1971 году была принята Программа ЮНЕСКО «Человек и биосфера». В 1972 году в Стокгольме (Швеция) впервые прошла Конференция ООН по проблемам окружающей среды, касающаяся взаимосвязи между экономическим развитием и состоянием окружающей среды. После Конференции была учреждена Программа ООН по окружающей среде (ЮНЕП), которая остается ведущей международной организацией по проблемам окружающей среды. В течение последующих десятилетий подписываются десятки конвенций, направленных на охрану природы и рациональное использование ее ресурсов. Передовые страны разрабатывают экологические программы, специальное законодательство, стимулируют развитие «зеленой» экономики. Возникает сеть неправительственных экологических организаций, создаются партии «зеленых».

Еще одним мощным стимулом для развития кино о взаимодействии общества и природы стало развитие видео и компьютерных технологий.

Нарастающий с 80-х объем кино-, теле-, видеопродукции, посвященной исследованиям земли, морей и океанов, наблюдению за животными, изучению их суверенной жизни способствует формированию фестивального движения, ориентированного на показ этой продукции [5]. Один из первых фестивалей “Wildscreen” («Девственная природа на экране»), проводится в Британии с 1982 года. В уставе форума сказано, что организаторы, отдают предпочтение и разделяют the wildlife and environmental filmmaking industry. Английское wildlife — означает дикая природа, естественная жизнь природы, животных. Environmental в переводе — относящийся к среде обитания, к природе, окружающей среде. Подобные цели ставят организаторы фестиваля экологических фильмов «Зеленый взгляд» в Санкт-

Петербурге (Россия), где с 1996 года проводится конкурс новых фильмов, позволяющих расширить знания зрителей в области охраны окружающей среды. Форум в г. Банска-Быстрица (Словакия), с 1995 года отдававший предпочтение учебному кино, вырос до уровня МКФ телевизионных и видео программ, посвященных вопросам охраны окружающей среды — ENVIROFILM. Байкальский МКФ «Человек и природа» (People and Environmental) в г. Иркутске (Россия), начавший работу в 1999 году, включает в программу научно-популярные и документальные ленты актуальной тематики. На фестивале «Зеленые врата» в Матсалу (Эстония) с 2003 года демонстрируют фильмы о заповедных территориях, охране редких и исчезающих видов животных. В Вашингтоне (США) год за годом проходит фестиваль фильмов об окружающей среде (Environmental Film Festival).

Согласно названиям фестивалей и их программным документам, каталогам в кинолексикон входят новые понятия — экологические фильмы, кино об окружающей среде, о девственной природе, о редких животных, обитающих в естественной среде. В начале 90-х годов российский ученый Н. Реймерс констатирует: «Понятие «экология» уже приобрело глобальный масштаб и охватывает все стороны жизни человека, физический и духовный мир его обитания» [6, с. 8]. Реймерс уточняет: «Охрана окружающей человека среды (природной, социальной, техногенной) концентрирует свое внимание на потребностях самого человека, идет от человека к глобальным процессам» [6, с. 13]. Конфликт возникает из-за воздействия созданной человеком искусственной среды на естественную природную среду. Нарастившая экономические темпы, человек нарушает биологическое равновесие, разрушая природные экосистемы, вторгаясь в места обитания миллионов животных живых существ, но и нанося огромный ущерб собственному здоровью. Как понятие «экология» приобрело глобальный масштаб, так и фильмы о взаимодействии общества и природы охватывают все стороны этого процесса, включая физический и духовный мир человека.

На примере проведения XII Байкальского МКФ (26—30 сентября 2013 года) рассмотрим, как формируется программа и какие фильмы предлагают зрителю. Организаторы фестиваля в Иркутске определились с его форматом: сказывается грамотная работа профессионалов — для показа отобраны документальные, видовые, публицистические, фильмы-расследования, научно-популярные очерки, фильмы-портреты, кино на стыке жанров и видов [10].

В первую группу можно включить научно-публицистические фильмы, в работе над которыми объединили усилия талантливые ученые и кинематографисты. Это фильмы о насущных проблемах жизни на нашей планете. Земля — общий дом для всех, ойкумена, потому вопросы, поставленные в них остросоциальные, экономические и экологические: идет ли речь о наступающем глобальном потеплении, или обо все более усугубляющейся проблеме нехватки питьевой воды. В названиях — уже часть ответов, диагноз, сигнализирующий об опасностях, грозящих человечеству. «Тонкий лед» (режиссеры Д. Сингтон, С. Лэмб, Новая Зеландия, Великобритания), «Жажда мира» (режиссеры Я. Артюс-Бертран, Т. Пьянтанида, Б. Руже-Люшер, Франция). С долей условности можно к этой группе и отнести видовой масштабный фильм «Самсара» известного режиссера Р. Фрике (США): без закадрового комментария, языком образов он рассказывает о тончайших связях человека с природой, ее ритмами, ее способностью поддерживать духовные силы людей.

Рядом с человеком разумным на земле обитают миллионы живых существ, немалая часть в привычной для них природной среде. Несколько фестивальных работ, научно-популярных фильмов, было посвящено редким животным. «Медведь — властелин гор» (режиссер К. Матысек, Польша), фильм о буром медведе, находящемся по угрозе исчезновения в Центральной Европе; о важной миссии, которую выполняют пчелы в жизни человечества — «Больше, чем мед» (режиссер М. Имхоф, Германия, Австрия, Швейцария). Ленты немецких кинематографистов о медведе-губаче «Медведь из «Книги джунглей», обитателе Южной Индии, «Неуловимая кошка» (режиссер К. Баумейстер) — о ягуаре, дикой кошке Бразилии и фильм австрийского режиссера К. Фейхтенбергера об иберийской рыси — «Прыжок рыси». К этой группе можно отнести не совсем научно-популярный фильм южнокорейских кинематографистов, с лирической интонацией повествующий о сложных условиях обитания императорских пингвинов (у границ Южного полюса заменить на побережье Антарктиды) «Пенги и Сомми» (режиссер Ким Джин-мэн).

Авторы этих лент озабочены сохранением дикой природы. Вместе с учеными они размышляют о путях и способах поддержания биологического разнообразия на планете. Но человек стремится занять все большие территории, обживая их, и неуклонно вторгается в мир животных, разрушая и разрывая сложную систему взаимосвязей внутри него.

В каких формах осуществлять контакт с дикими животными, приближая их к себе, как обеспечить братьям меньшим достойную

жизнь в городской среде? Сюжеты немецкого и американского фильмов о разных полюсах взаимодействия человека с животными: «Дикая жизнь Берлина» (режиссер Р. Кох) и «Черный плавник», телевизионное расследование ВВС (режиссер Г. Каупертвэйте) об использовании кита-косатки в шоу с дрессированными животными. О том, как сам человек спровоцировал агрессивное поведение животных, воздействуя на психику тонко чувствующих существ. И многомиллионный Берлин, где принимаются все возможные меры, чтобы поддержать жизнь животных в огромном городе, рядом с человеком. В парках, прудах города обитают тысячи уток, бурундуков, лис и других живых существ.

Еще одну группу составили документальные ленты о представителях малочисленных народов. Это фильмы-наблюдения российских режиссеров: «Месторождение» И. Головнева, «Великие реки Сибири. Лена» П. Фаттахудинова о коренных жителях Сибири, чей образ жизни издавна связан с окружающей их природой, лесом, тундрой, рекой. В емком названии фильма Головнева — важные смыслы. Месторождение полезных ископаемых — это актуально, добыча их необходима для развития экономики страны. Но ведь там, где нашли руду, газ, нефть, человеческие корни тесно сплелись с корнями деревьев, сок по ним течет так же, как струится родничок из глубины самой земли. И это малая родина, место рождения народа. Неужели первоначальный смысл этих слов исчезнет из нашего языка, как исчезнут и корни, связывающие народ с этой землей?!

В фестивальной программе волнующие истории о судьбах коренных народов из разных уголков планеты, побуждающие к размышлениям духовного порядка: «Сердце земли, сердце небес» — фильм германского и американского режиссеров Ф. Сандиг и Э. Блэка о потомках древних майя, их страданиях, причиной которых является наступление транснациональных корпораций на родную землю, об искренних стремлениях юных жителей Гватемалы противодействовать разрушению их культуры и природы. Из Бразилии — авторская работа «О душах» режиссера Т. Тамбелли: о растерянности простых людей, желании обрести душевное равновесие в трудной борьбе за выживание.

К какой группе отнести «Акулы в моем видеоискателе» (режиссеры А. Молнар, Ж. Шажди), фильм, заслуживший Гран-при кинофестиваля? Свообразная работа венгерских кинематографистов создана на стыке жанров документального кино: в ней переплетаются два повествования. Первый видовой, связанный с профессиональным увлечением европейца подводной фотографией, очарованного грацией

акул, его особой привязанностью к ним, и второй, публицистический, тревожный взгляд мастера, художника на торговлю акульными плавниками. Чтобы выжить, тысячи бедняков охотятся на акул. Авторы трезво оценивают ситуацию, причины которой в экономическом неравенстве: богатые готовы платить за блюдо из акульных плавников, бедные поставляют товар на рынок, и один фотограф не может в одиночку остановить этот жестокий бизнес. «Но независимо от того, что я могу или не могу, я организую выставки и просмотры. Делаю все, что в моих силах», — говорит герой ленты, Дэниэл Сельмеци.

Таким образом, фестивальное движение, вбирающее в свои программы фильмы разного содержания, демонстрирует широкое разнообразие тем, диапазон экологических проблем от глобального масштаба до локального.

Это направление ставит во главу угла гуманистические ценности и призывает к осознанию единства человека и природы на новом уровне. Этим целям способствуют философские идеи, декларируемые во многих работах их создателями прямо или косвенно. Это идеи экологической философии, так называемой глубинной экологии, уходящие корнями вглубь веков [7]. Важнейшей составляющей этой философии является ее аксиологическая составляющая, в ее основе — защита природы. Экологическое кино создается, чтобы воздействовать на сознание человека, направлять его, способствовать формированию экологического мировоззрения, экологической этики, в основе которых лежит нравственный императив — ответственности за Землю и жизнь на Земле. Важно отметить, что количество, эстетическое качество, содержание экологических фильмов, создаваемых в стране, говорят как о глубоком знании природы и окружающей среды, об экологической культуре его создателей, так и об уровне демократизации общества и его готовности заниматься решением экологических проблем. Экологическое кино — это кино альтернативное, противостоящее мейнстриму, потоку массовой культуры, где показ «господства над внешней природой, подчинения природы приводит человечество к погружению в новое варварство» [9, с. 94].

Мы не рассматривали в этом тексте игровое кино о человеке и природе, в ярких выразительных формах показывающее красоту девственной природы, характеры представителей животного мира, их притягательное и благотворное воздействие на человека. Этот аспект отражения взаимодействия природы и общества может стать темой отдельного исследования.

Список литературы:

1. Аттенборо Дэвид. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%82%D1%82%D0%B5%D0%BD%D0%B1%D0%BE%D1%80%D0%BE_%D0%94%D1%8D%D0%B2%D0%B8%D0%B4 (дата обращения 20.12.2013).
2. Бейли К. Кино: фильмы, ставшие событиями/Пер. с франц. В.М. Кислова и Н.М. Фарфель СПб.: Академический проект, 1996. — 400 с., с илл.; Берген Р. Кино: Путеводитель по жанрам. Пер. с англ. М.Ч. Копецкой-Линчевской. М.: Кладезь-Букс. — 2011. — 160 с.; 500 фильмов, изменивших мир. Издание третье. Путеводитель «Афиши». М.: Афиша, 2006. — 432 с.
3. Бернд фон Дросд. Устойчивое развитие. Охрана природы и развитие — две стороны одной медали//Курьер ЮНЕСКО, 1987, ноябрь. — с. 4.
4. Куратов С. Ангел моря// Вестник «Зеленое спасение». Выпуск 20. Творчество, вдохновленное природой. Алмагт: 2013. — с. 58—68.
5. См. сайты МКФ: «Wildscreen» г. Бристоль (Англия): [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.wildscreenfestival.org/#> (дата обращения 26.10.2012); «Зеленый взгляд», г. СПб. (Россия): <http://www.infoeco.ru/greenvision/> (дата обращения 03.11.2013); ENVIROFILM. г. Банска-Быстрица (Словакия): [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.envirofilm.sk/> (дата обращения 17.12.2013); Байкальский МКФ научно-популярных и документальных фильмов «Человек и природа», г. Иркутск (Россия) [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.baikalkinofest.ru> (дата обращения 18.10.2013); Телевизионный экологический фестиваль «Спасти и сохранить», г. Ханты-Мансийск (Россия) [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.ugoria.tv/fest/?history&ln=ru#> (дата обращения 26.10.2012); «Зеленые врата», г. Матсалу (Эстония) [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://www.matsalufilm.ee/festival/index_eng.html (дата обращения 10.11.2013); Environmental Film Festival, г. Вашингтон (США) [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.dcenvironmentalfilmfest.org> (дата обращения 10.11.2013).
6. Реймерс Н.Ф. Экология (теория, законы, правила, принципы и гипотезы) М.: Журнал «Россия молодая», 1994 — 367 с.
7. Дж. Сид, Дж. Мейси, А. Наэсс, П. Флеминг. Думая как гора: на пути к Совету всех существ. М., 1992. — 128 с.
8. Симанович Г.С. Александр Згуриди. Портрет режиссера. М.: В/О «Союзинформкино», 1983. — 48 с.
9. Цит. по Современная западная философия: Словарь / сост.: Малахов В.С., Филатов В.П. М.: Политиздат, 1991. — 414 с.
10. Человек и природа. XII Байкальский международный кинофестиваль научно-популярных и документальных фильмов. Каталог. Иркутск: 2013. — 44 с.

2.2. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ЭВЕНКИЙСКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ А. ПРИБЫЛОВА¹

Клепченко Анастасия Викторовна

*аспирант Восточно-Сибирской государственной академии культуры
и искусств, концертмейстер кафедры народных инструментов
Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусств,
РФ, Республика Бурятия, г. Улан-Удэ
E-mail: Nastyamurmino@mail.ru*

THE EVENKAL THEME IN THE CREATION OF A. PRIBYLOV

Anastasiya Klepchenko

*a post-graduate student of The East Siberian State Academy of culture
and arts an accompanist of the national instruments` department
of The East Siberian State Academy of culture and arts,
Russia, the Republic of Buryatia, Ulan-Ude*

АННОТАЦИЯ

Цель данной работы: охарактеризовать обращение А. Прибылова к музыкальному фольклору одного из народов Сибири (эвенки). Прежде всего, в тексте даётся краткое описание этого народа, а также эвенкийского музыкального фольклора, выявляется особенность эвенкийских песен. Далее в качестве яркого примера анализируется «Эвенкийская картинка» А. Прибылова из его сюиты для оркестра

¹ Профессор Восточно-Сибирской академии культуры и искусств Александр Александрович Прибылов (род. в 1953 г. в Бурятии), член Союза композиторов РФ — один из ведущих мастеров в творчестве, исполнительстве и образовании в современной музыкальной культуре Бурятии.

русских народных инструментов «Забайкалье моё». И наконец, автор статьи определяет, что А. Прибылов, обратившись к песенному фольклору эвенков, уловил его основные черты и профессионально воспроизвёл в стилистике своего произведения.

ABSTRACT

The aim of this article is to characterize treatment of A. Pribylov to musical folklore of evenk. First of all, the text gives brief description of this people, of evenkal musical folklore. Also the text discovers peculiarity of evenkal songs. Further “Evenkal picture” from suite for orchestra of russian national instruments “My Transbaikal” is analysis as an example. Finally, the author of this article defines, that A. Pribylov identified principal features of evenkal song folklore and reproduced theirs in stylistics of his work professionally.

Ключевые слова: эвенкийский песенный фольклор; хомус; русский народный оркестр.

Keywords: evenkal song folklore; homus; the russian national orchestra.

Эвенки — один из древних этносов края, коренное население Бурятии, живущее в ряде районов региона — Баунтовском и Северобайкальском. Охотники и оленеводы в дореволюционные времена, ведущие кочевой или полукочевой образ жизни, эвенки с 1920—1980-х годов, при содействии русского и бурятского народов создали свою экономику, сельское хозяйство и культуру [8].

Как и все народы мира, эвенки за долгие века сложили свой музыкальный (песенный и инструментальный) фольклор, в котором «преобладает одногласно-моноподобный склад с элементами бурдонного многоголосия. Распределена традиция индивидуального песнетворчества» [4, с. 372]. Отдельные записи мелодий эвенкийских песен были сделаны ещё в дореволюционные годы.

После образования в 1923 году Бурят-Монгольской АССР всё больше внимания уделялось развитию художественной культуры эвенков. Организовались клубы, а в них народные хоры. Музыкально одарённые дети направлялись в Улан-Удэ, в школу-интернат № 1, где были в послевоенное время открыты музыкальные кружки, которыми руководили опытные педагоги — из музыкального училища и театра оперы и балета. Здесь получил первоначальное музыкальное образование первый композитор-эвенк В.С. Гончиков (1942—2000). После окончания Улан-Удэнского музыкального училища имени П. Чайковского и Восточно-Сибирского института Культуры

композитор руководил музыкальными коллективами, преподавал в школах, педучилище, пединституте имени Д. Банзарова, хорошо изучил классическую и современную музыку, в том числе сочинения композиторов Бурятии, но «сумел откликнуться на зов своих предков — пришёл к родному эвенкийскому фольклору — песне, танцу» [7]. В.С. Гончиков стал собирать и обрабатывать эвенкийские народные мелодии, сочинять на их основе инструментальные пьесы.

Важным вкладом в развитие эвенкийской музыкальной культуры стали его сборники песен — *«Гулувун»* («Костёр», 1992) [1] и *«Эвэдыл давлавур»* («Эвенкийские песни», 1997) [2]. В них вошли подлинные народные песни в обработках В.С. Гончикова, его собственные вокальные миниатюры, а также сочинения других авторов — эвенкийская песня «Эй, Витим» в обработке Ю. Ирдынеева и инструментальные пьесы В.Д. Дамбаева.

Благодаря этим сборникам, появилась возможность ознакомиться с эвенкийским песенным фольклором. В мелодических линиях данных песен наблюдаются и ангемигонная пентатоника и диатоника, обычно чередующаяся бесполутоновыми оборотами мажорными или минорными. Из наиболее характерных интонаций отметим ходы, открывающие мелодии — очень часто восходящая терция (большая или малая) и разложенное трезвучие (мажорное или минорное). Обработки, сделанные В.С. Гончиковым, просты по фактуре, выдержаны в диатонике, что дополняет пентатонические обороты мажора или минора. Простота обработок связана с предназначением сборников — для музыкальной самостоятельности — так в предисловии ко второму сборнику *«Эвэдыл давлавур»* («Эвенкийские песни») определённо указано: «Музыкальное пособие для детских садов и школ» [2, с. 3]. Конечно, это полезный исходный материал для композиторов, разрабатывающих стилистику эвенкийской национальной музыки.

Данные сборники изучил и А. Прибылов, собираясь взять в качестве темы эвенкийскую мелодию для пьесы «Эвенкийская картинка» (III часть сюиты для ОРНИ «Забайкалье моё», 1982) [6, с. 49—71]. Тем не менее, композитор воспользовался собственными записями, услышанными в исполнении народных певцов, что очень ценно, поскольку при претворении фольклора в профессиональную музыку необходимо учитывать не только характер мелодического материала, но и исконную манеру народной интерпретации, а ритмо-интонационная природа тем, разработанных А. Прибыловым очевидна.

«Эвенкийская картинка» невелика по объёму (не случайно автор дал определение «картинка», а не «картина») и построена в нечастой форме-схеме — контрастно-составной двухчастной, где первая, как обычно, медленная, вторая — в быстром движении.

В лаконичном вступлении к первой (медленной) части солирующему баяну поручено изложение мелизматической по складу линии, пентатоническая основа которой в соединении с высоким регистром и движением мелкими длительностями, как можно представить себе, призвана имитировать движение какого-то народного духового инструмента (типа флейты), а начальный ход по трезвучию *g-b-d* сразу же воспринимается как характерный оборот эвенкийской народной песенности:



Рисунок 1.

Мелодия главной темы первой части тоже начинается с движения по восходящему минорному трезвучию, но звукоряд её расширен по сравнению с темой вступления — появляется тон *a*, образующий с тоном *b* «полутон через звук». Кроме того, в сопровождение включается тон *e*, отчего звукоряд мелодии приходит к дорийскому *g-moll*. Возможно, композитор в данном случае словно бы воспроизвёл на эвенкийском материале аналог якутскому «раскрывающемуся ладу» [3, с. 348]. В отличие от гармонизаций в сборниках В. Гончикова, А. Прибылов сопровождает мелодии параллельным движением бестерцовых трезвучий (в группе допр).

Существенно обогащает тембровый колорит темы включение в состав оркестра хомуса (металлического варгана) — народного инструмента северных народов Сибири, в том числе и эвенков. В партитуре «Эвенкийской картинки» хомус нотирован как ударный инструмент (на одной нитке), что понятно из указания якутского исследователя: «Хомус — инструмент нетемперированный и в силу

своей специфики с большим трудом поддаётся нотной фиксации» [5, с. 150]. Вибрирующий звук хомуса в сочетании с ударами бубна усиливает национальную окрашенность музыкального образа*:



Рисунок 2.

В трёхчастной схеме медленной части середину составляют фигурации, знакомые по вступлению, а в репризе тема проходит в плотных созвучиях баянов с контрапунктом высоких домр. И на протяжении части всё более энергичен ритм хомуса.

Вторую (быструю) часть пьесы открывает соло бубна, «выбивающего» ритмические фигуры, которые затем войдут в главную тему второй части. Тема — лаконичный ангемитонный наигрыш в объёме сексты с характерным для эвенкийского народного мелоса началом восходящей терцией, и оттенена хроматическим подголоском. Первый вариант темы поручен баянам, а основной ведёт весь оркестр, причём ярко выделен «голос» хомуса:



Рисунок 3.

* Отметим, что в первом исполнении «Эвенкийской картинки» партию хомуса вёл А. Прибылов.

При переходе к середине (медленная часть тоже трёхчастна) хомусу поручено соло. Тема середины — краткий энергично синкопированный эпизод, перекликающийся с аналогичным по ритмике эпизодом вокально-хореографической сюиты «*Бьюмэткит этэвчэлэн*» («После охоты») В. Гончикова [2, с. 101].

В заключительном разделе второй части, который воспринимается и как объёмная кода ко всей «Эвенкийской картинке», композитор вычленяет из темы второй части характерные обороты и строит на них полифонические приёмы — вначале это две контрастные линии домр (сопрано и альтов), затем указанные обороты, утолщённые в кварту, чередуются в свободных имитациях, и наконец, в последних тактах ведётся сложная «полифоническая игра»: в одновременности у домр (того же регистра) дан канон в унисон, и одновременно у двух баянов вариант того же оборота в каноне в нижнюю октаву:



Рисунок 4.

Таким образом, А. Прибылов, впервые обратившись к тематизму в стиле эвенкийского песенно-танцевального музыкального фольклора, продемонстрировал изобретательность в разработке материала, в построении формы-схемы и техническое мастерство.

Список литературы:

1. Гончиков В.С. Гулувун. Сборник эвенкийских песен. / В.С. Гончиков. Улан-Удэ: Республиканский центр народного творчества, 1992. — 81 с.
2. Гончиков В.С. Эвэдыл давлавур. Эвенкийские песни / В.С. Гончиков. Улан-Удэ: изд-во писателей «Наран», 1997, — 110 с.

3. Григорян Г.А. Якутская АССР // Музыкальная культура автономных республик РСФСР. М.: Музгиз, 1957. — С. 331—348.
4. Музыкальный энциклопедический словарь / под ред. Г.В. Келдыша. М.: совет. энциклопедия, 1990. — 672 с.
5. Оготовоев П.П. Проблема нотации якутского хомуса // Музыкальная этнография Северной Азии. Новосибирск: изд. Новосибирской государственной консерватории им. М. Глинки, 1988. — С. 150—154.
6. Прибылов А.А. Забайкалье моё: сюита для оркестра русских народных инструментов. Партитура. / А.А. Прибылов. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1990. — 112 с.
7. Раднаев М. Виктор Гончиков — первый эвенкийский композитор Бурятии // Правда Бурятии. 1995. 12 янв.
8. Хозяйство, культура и быт эвенков Бурятии / под ред. Г.Л. Санжиева, А.А. Агутова. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1988. — 151 с.

СИЛЛАБОТОНИКА — ИМПУЛЬС-ЖЕСТ

Лагода Борис Владимирович

*заслуженный артист Республики Казахстан,
Заслуженный деятель культуры Ханты-Мансийского
автономного округа — Югры,
преподаватель БУ «Сургутский музыкальный колледж»
РФ, Ханты-Мансийский автономный округ — Югра, г. Сургут
E-mail: borya.lagoda@yandex.ru*

ACCENTUAL-SYLLABIC — IMPULSE-GESTURE

Boris Lagoda

*honoured Artist of Republic of Kazakhstan, Honoured Cultural Worker
of Khanty-Mansi Autonomous Okrug — Yugra,
teacher of BE Surgut College of Music,
Russia, Khanty-Mansi Autonomous Okrug — Yugra, Surgut*

АННОТАЦИЯ

Данная статья ориентирована на преподавателей дирижирования и студентов, обучающихся дирижированию. В ней заключена информация, подтверждённая многолетним практическим опытом

автора, и направленная на возможное оказание методической помощи первым и формирование творческого музыкального мышления, расширение возможностей самообразования, появление новых мыслей, эмоций, впечатлений и ярких музыкальных образов у вторых.

ABSTRACT

This article is oriented to teachers of Conducting and students learning conducting. The paper includes information proved by many years of the author's real-life experience. It is focused on possible methodological assistance to teachers and on creative musical thinking formation, expansion of self-education opportunities, introduction of new thoughts, emotions, impressions and vivid musical images to students.

Ключевые слова: Дирижирование; дирижёрская техника; дирижёрский жест; технические приёмы, фразировочные волны; импульс; ямб; хорей; амфибрахий; силлабо-тоническая система; рефлексорно-импульсная система дирижирования.

Keywords: conducting; conductor's technique; conductor's gesture; techniques; phrasing waves; impulse; iambus; trochee; amphibrach; syllabic-accentual system; reflex pulse system of conducting.

Дирижирование сравнительно молодое искусство, являющееся одним из наиболее сложных видов музыкального исполнительства. В настоящее время неизмеримо возросла потребность в дирижерах, работающих с коллективами разного уровня: от филармонических и театральных до учебных и любительских. Сегодня развитие музыкального исполнительства во многом зависит от качества подготовки молодых специалистов в данной области, поэтому на современном этапе развития коллективного музыкального исполнительства задача повышения компетентности и профессионализма дирижера становится все более актуальной.

Дирижирование — развивается и совершенствуется в процессе постоянного общения музыканта со своим «инструментом», т. е. в процессе систематической работы дирижера с каким-либо творческим исполнительским коллективом (хором, оркестром и т. д.). Дирижирование как профессия является многофункциональной деятельностью и представляет собой целый комплекс направлений:

1. интерпретационное (аналитическое);
2. исполнительское (эвристическое);
3. управляющее (реализующее);
4. репетиционное (педагогическое);
5. организационное (планирующее).

«Оркестр — сложный музыкальный инструмент, с помощью которого дирижер раскрывает содержание музыкальных произведений различной технической сложности и художественной содержательности. Являясь единым организмом, состоящим из числа ярко выраженных индивидуальностей (музыкантов), оркестр представляет собой достаточно «капризный» и «непослушный» музыкальный инструмент. Для мастерского владения данным музыкальным инструментом дирижеру необходимы такие качества, как профессионализм, воля и авторитет. Основой деятельности дирижера является всестороннее образование. Глубокое знание природных особенностей и технических возможностей инструментов, входящих в состав оркестра, фундаментальные музыкально-теоретические знания, тонкий слух, знания основ педагогики и психологии — вот примерный набор знаний и умений, дающий музыканту право становиться за дирижёрский пульт» [1, с. 216].

В многолетней педагогической практике, включающей дирижёрскую работу с профессиональными и учебными коллективами, автором используется комплекс дидактических принципов и методов, выдвинутых ведущими специалистами и учеными в этой области, с опорой на принцип поэтапного и систематизированного усвоения знаний и навыков.

Данный комплекс принципов составляет основу методики обучения в классе дирижирования, что способствует повышению качества профессиональной подготовки дирижеров — руководителей любительских и учебных оркестровых коллективов.

«Дирижирование» изучается на протяжении всего периода обучения будущего дирижёра в образовательной организации среднего профессионального образования. Задача учебного курса — формирование будущего руководителя творческого музыкального коллектива. С помощью этой дисциплины студенты изучают и всесторонне анализируют партитуры, овладевают системой технических приемов и навыками практической работы с оркестром (хором), овладевают методами управления музыкальным коллективом.

Помимо практических навыков, дисциплина «дирижирование» включает целый ряд теоретических знаний, без изучения которых не может состояться как процесс обучения дирижёрскому мастерству, так и успешная самостоятельная работа дирижёра с творческим коллективом.

На основе приобретенных знаний и навыков студенты имеют возможность самостоятельно работать над партитурами музыкальных

произведений, анализировать их, с точки зрения музыкально-теоретической направленности, разрабатывать исполнительский план.

«Дирижирование» изучается на индивидуальных занятиях, где важным условием развития профессиональных качеств студента, является заинтересованное и осмысленное отношение студента к приобретению дирижерских навыков и умений. Общение студента и преподавателя на занятиях должно быть организовано так, чтобы побуждать студента к самостоятельным творческим поискам, содействовать развитию самостоятельного и ответственного отношения к дисциплине посредством самоподготовки, самоконтроля, самообразования.

Одним из важнейших процессов музыкального исполнительства в управлении оркестром (хором) играет дирижерская техника. Главная роль в технике дирижирования отводится дирижерскому жесту. С его помощью дирижер осуществляет показ начала и окончания произведения, темп, динамику, характер звуковедения (штрихи) и др.

Освоение технических приемов происходит в классе дирижирования, где произведения изучается под аккомпанемент рояля, а также в классе оркестровой практики, и неразрывно связано с решением художественно-исполнительских задач.

Самостоятельная работа, эвристический подход в обучении развивает дирижерскую интуицию. Известно, что огромное значение имеет личный показ преподавателем того или иного дирижерского приема, однако студенту необходимо не прямое «копирование» жеста преподавателя, а поиски собственных ощущений в рамках уже имеющихся профессиональных навыков.

Содержание дисциплины «дирижирование» имеет не вертикальное строение (от курса к курсу), а горизонтальное — обобщение основных дирижерских приемов, очень важных для овладения техникой дирижирования в течение всего периода обучения.

Дирижерская техника необходима дирижеру для точного исполнения авторского текста, поэтому дирижеру не следует ограничиваться изображением только тактовых схем, а уделять большое внимание звуковедению, штрихам (*legato*, *non legato*, *detache*, *staccato*, *marcato* и разновидностям названных штрихов), динамике и другим факторам, влияющим на качество звучания оркестра. Дирижерский жест, не наполненный ощущением звука в руке, не окрашенный тем или иным штрихом, не способствует решению художественно-исполнительской задачи.

«Штрих *legato* является ведущим в музыке. Его главный признак — певучесть, который, подобно смычку скрипача, ведет «звуковую нить». Движения должны быть плавными, округленными,

«точки» — сглаженными. Различные виды легато связаны с характером произведения, динамикой, темпом. Дирижер обязан владеть и глубоким *legato*, выполняемым крупным жестом при участии всей руки, и более легким *legato*, выполняемым частью руки (от локтя до кисти)» [3, с. 68].

«Жест, выражающий *staccato*, должен быть энергичным, острым, коротким, толчкообразным, с ярко выраженной точкой. При дирижировании на *staccato* доминирующую роль играет кисть. Разновидности *staccato* зависят от характера и темпа исполняемого произведения.

Промежуточным типом штриха является *pop legato*, выражающееся в соединении отчетливости с плавностью в движении. Зависит штрих от характера исполняемой музыки и может быть как четким и активным, так и более сглаженным» [3, с. 69].

Штрих *marcato* выполняется тем же техническим способом, что и акценты.

Значение «точки», имеющей место при выполнении штриха *staccato* и *marcato*, еще более возрастает, в то время как доленое движение почти исчезает. «Точка» приобретает значение фиксирующего удара.

«Жест, отображающий акцент, должен ясно отличаться и от предшествующих и от последующих; его характеризуют максимальная отчетливость, острота, краткость. Тяжелые акценты обычно выполняются всей рукой, изящные — кистью руки» [3, с. 75].

Известно, что наша речь и музыкальный язык схожи по своему строению и многим другим параметрам. Так, слову в музыке соответствует мотив (выразительный элемент мелодии), литературной фразе — мелодии или музыкальные фразы, предложения и т. д. Как в речи, так и в музыке присутствуют такие элементы, как ритм, темп, динамика, интонация, фразировка. В каждой речевой и музыкальной фразе есть высшая точка развития — кульминация. «Паузы в музыке выполняют функции знаков препинания» [7, с. 145].

Взаимосвязь музыки и литературы — одна из самых обширных, сложных и интересных тем в музыковедении. Границы этих видов искусства не являются замкнутыми. Литература находит своё продолжение и завершение в музыке и наоборот. Писатель-поэт помогает понять глубину и выразительность музыки, а музыкант-композитор способствует более яркому раскрытию образов поэзии и прозы в музыкальных произведениях.

Для формирования целостных, ярких художественных образов необходимо грамотно и логично организовать речевой и музыкальный поток, опираясь на два противоположных действия: с одной стороны,

разделяя его на отдельные элементы (слоги, слова, фразы, предложения, в музыке — мотивы, фразы и т. д.), с другой стороны, соединяя его в целостные конструкции.

Таким образом, мы подошли к определению фразировки (в широком смысле) как искусства образно ёмкого, чувственно яркого, логически точного произнесения поэтического или музыкального текста.

Слоги и слова в речи, звуки, аккорды, интонации в музыке не могут быть абсолютно одинаковыми для восприятия. Одни из них выделяются повышенной весомостью, значимостью, другие менее весомы, выполняют служебную функцию. Так, каждое слово в русской речи имеет ударный слог, в составе каждой фразы есть наиболее сильное слово, которое определяет смысловую направленность предложения и заложена в нем мысль.

В музыкальной речи происходят очень похожие явления. Поток музыкального высказывания так же стремится к расчленению и объединению, где музыкальный текст, предстаёт в виде особых фразировочных волн. От расположения весомого элемента в «волне», от его сочетания с другими, мало весомыми элементами, зависит вид фразировочной волны, её выразительные свойства. Для определения музыкальных типов фразировочных волн (мотивов, фраз, предложений) удобно применить понятия, сложившиеся в теории стихотворных размеров. В русском стихосложении, речи и в музыке можно выделить три основные разновидности фразировочных волн, в которых содержится один весомый элемент: ямб, хорей, амфибрахий.

Исполнительская практика показывает, что музыкальная фразировка основывается на вышеперечисленных стихотворных стопах и находит отражение в импульсной системе дирижирования. Основные положения импульсной системы дирижирования были сформулированы и найдены много лет назад выдающимися мастерами прошлого: в их числе Герман Шерхен, с его «внутренним, чудесным инструментом»; Артур Никиш: «Нужно дирижировать музыкой, а не оркестром», Отто Клемперер, рекомендовавший «дирижировать изнутри»; Вильгельм Фуртвенглер, придававший особую роль «порождающим ауфтактным действиям», а так же Герберт фон Караян, «дирижировавший одновременно двумя оркестрами — виртуальным, внутренним и реальным, внешним».

Однако расшифровать их парадоксальные высказывания и рекомендации и построить целостную, непротиворечивую теорию удалось лишь недавно, после кардинальных успехов психологии и психофизиологии, то есть после наступления того этапа в развитии науки, которое в свое время предсказывал И.П. Павлов.

Интуитивный накопившийся опыт лучших дирижеров в настоящее время анализируется, обобщается и реализуется в работах современных дирижеров, педагогов, теоретиков и музыковедов. Так новые взгляды на дирижерское исполнительство включают, в основном, работы опубликованные в течении последних двадцати лет: «О воспитании дирижера» (1987 г) И.А. Мусина; «Дирижерское выражение музыкальных элементов и стилей» (1997 г) А.С. Сивизьянова; «Закономерности и парадоксы дирижирования» (1993 г) Г.Л. Ержемского.

В указанных книгах раскрыты объективные психологические механизмы управления двигательным процессом [2] и охвачены аспекты творческого взаимодействия дирижера и музыкального коллектива [6] [2].

Г.Л. Ержемский впервые анализирует и даёт теоретическое обоснование «импульсной» безударной системе дирижирования [2].

Импульс существует во взаимосвязи с «силлабо-тонической» системой не только у вокалистов и инструменталистов, но находит место и в дирижерской практике, ведущей к реализации творческих потребностей. В педагогической практике автора статьи метод импульсного (безударного) дирижирования используется с опорой на основы стихосложения (стихотворные размеры).

Поскольку учебная дисциплина «дирижирование» — процесс формирования творческой манеры и исполнительского облика студента, то одной из педагогических задач является поиск дирижерской модели жестового воплощения музыкальных фраз, интонаций и образов на основе стихотворных размеров — стоп. Решение этой задачи влечёт за собой развитие вариативности жестов и их импровизационности, воспитание волевого импульса и умения эмоционально перестроиться в конкретных исполнительских ситуациях.

«Побуждающие волевые (энергетические) импульсные движения дирижера, аналогичные дыханию вокалиста или исполнителя-духовика, приводят к главной опорной точке (вершине) в мотиве, фразе или предложении и являются интерпретационным процессом, порождающим творческое воплощение частной музыкальной задачи. А целостность произведения достигается суммой результативных действий импульса (цепь предиктовых афтактов) предшествующих ритмической опорной доле, согласованных со стопами ямба, амфибрахия и хоря, ведущих, в итоге, к желаемому художественному результату» [5, с. 348].

Дирижерские схемы, механическое перенесение рук в различные плоскости тактирования, большая или меньшая весомость рук

(вся рука или только кисть) чувство меры и амплитуды жеста — еще не решает проблемы дирижерского искусства. Важна образность жеста, и искать её нужно в осмыслении структурного и художественного содержания музыки.

Ямбическая и хорейская направленности стоп и их различия, широко используются в жестовом выражении фразировки, а впоследствии, и в формообразовании.

«Стопа, направленная от сильной доли к слабой — есть хорей, а от слабой доли к сильной — ямб. Ямб тяготеет к расчлененности, хорей к сочленяемости» [4, с. 163].

Твердость и определенность «начала» в хорее позволяет обозначить музыкальную мысль, выражаемую в жесте с полной силой и отчетливостью с ослаблением импульса в конце стопы. Поэтому хорейские мотивы уместны там, где надо сразу приковать внимание слушателя, подчеркнуть перелом в развитии мелодии или резкое вторжение нового тематического материала.

Творческая задача дирижера — отразить в жесте импульсное движение и его исчерпание, или решительность начала и смягчающее продолжение. Примерами хорейской импульсной направленности жеста могут послужить: «Февраль» из фортепианного цикла «Времена года» П.И. Чайковского, начало увертюры М.И. Глинки к опере «Руслан и Людмила», главная партия из финала Симфонии № 104 Й. Гайдна.

Основной признак ямба — «метрическое восхождение» — делает возможным напор, активное движение вперед к цели. Структурные возможности ямба — это мотивы «стремления», мотивы «призывов и кличей», а в моторной области импульс и стремление к удару (вершине).

Примеры ямбического строения стоп: третья часть фортепианного концерта b-moll, П.И. Чайковского, вступление к финалу Симфонии № 1 Л. Бетховена.

Таким образом, хорей в жестовом выражении — нисходящий тип, ямб — восходящий. Сочетание ямба и хорей, восхождение к сильной доле и спад после нее, образуют метрическую волну называемую — амфибрахийей. Сочетание устремленности к «сильной доле» со смягчением (слабое окончание типа «вздоха») делает мотивы неоценимыми для лирической мелодии: Л. Бетховен фортепианная соната № 1 (первая часть), пьеса из фортепианного цикла «Времена года» П.И. Чайковского «Январь».

«Стопы высшего порядка, учитывая направление метрического движения и количество тактов, образуют двухтактные стопы — ямб,

хорей; трехтактные получают наименование — дактиль (I--), амфибрахий (-I-) и анапест (--I); четырехтактные именуются пеонами — 4-х видов, в зависимости от положения тяжелого такта» [4, с. 153].

Примеры пеонов: Ф. Шопен Скерцо *b*-moll, И. Штраус Вальс «На прекрасном голубом Дунае», Симфония № 2 Л. Бетховена (вторая часть), Ф. Шуберт Симфония № 8 первая часть (побочная партия).

Из четырех видов пеонов третий обладает ямбической направленностью и преимуществом в связи с динамической устремленностью и поступательностью движения к доминанте, смещаемой «вправо», к концу построения.

При дирижировании речь идет в первую очередь о передаче ритмического начала, но оркестру надо воспроизвести фразы, связанные между собой, которые должны быть именно мелодиями, хотя дирижер в состоянии обозначить лишь основные точки пересечений. Напевная фраза это не только связь между отдельными опорными точками, но и нечто цельное, которое во всех отношениях, в том числе и в ритмическом плане, то вырывается из общего ритма, то вновь сливается с ним.

«Жест дирижера это — язык, с помощью которого дирижер общается с оркестром и слушателем о содержании музыки. Механическая система управления «по точкам», соответственно и озвучивается оркестром «по точкам», но, при этом, остается нераскрытым мелодическое начало. И все то, что приходится на промежутки между опорными точками: штриховая выразительность, *crescendo*, *diminuendo* и т. д. остается нераскрытым» [1, с. 411].

Управление же оркестром по рефлекторно-импульсной системе дирижирования, с метрической пульсацией и мелодической основой в тесной связи и значением «формул-стоп» высшего порядка, придает музыке логику и выразительно-смысловую нагрузку, создаёт «кольцевой» импульсный цикл, основанный на психологическом воздействии на музыкальный коллектив.

Список литературы:

1. Гинзбург Л. Дирижерское исполнительство. Практика, история, эстетика. М.: Музыка, 1975. — 648 с.
2. Ержемский Г.Л. Закономерности и парадоксы дирижирования. СПб.: Ферг, 1993. — 263 с.
3. Канерштейн М. Вопросы дирижирования. М.: Музыка, 1972. — 256 с.
4. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967. — 752 с.

5. Мусин И.А. Техника дирижирования. Л.: Музыка, 1967. — 351 с.
6. Мусин И.А. О воспитании дирижера. Л.: Музыка, 1987. — 247 с.
7. Сивизьянов А.С. Дирижерское выражение музыкальных элементов и стилей. Шадринск: Исеть, 1997. — 372 с.

**ФОРТЕПИАННЫЙ РЕПЕРТУАР
И ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИЯ
(ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ АРТУРА РУБИНШТЕЙНА)**

Щикунова Татьяна Евгеньевна

*канд. искусствоведения, заведующая научно-методическим центром,
доцент кафедры музыкальной педагогики и исполнительства,
Нижегородской государственной консерватории (академии)
им. М.И. Глинки,
РФ, г. Нижний Новгород
E-mail: shchikunova@yandex.ru*

**PIANO REPERTOIRE AND ITS INTERPRETATION
(ACCENTS TO THE PORTRAIT
OF ARTUR RUBINSTEIN)**

Tatiana Schikunova

*candidate in History of Arts, Head of research and training center,
associate professor of the department of Musical Pedagogy and Artistic
Performance of Nizhny Novgorod State Glinka Conservatoire (Academy),
Russia, Nizhny Novgorod*

АННОТАЦИЯ

В данной статье из ряда вопросов, способствующих исследованию исполнительского стиля, привлечено внимание к проблеме выбора репертуара.

ABSTRACT

In this article among the number of questions encouraging study of technical style the attention is drawn to the problem of repertoire choice.

Ключевые слова: Артур Рубинштейн; фортепианный репертуар; звукозапись; интерпретация.

Keywords: Artur Rubinstein; piano repertoire; sound record; interpretation.

Проблема целостной характеристики исполнительского стиля находится на сегодня в начальной стадии научного освоения. Пройденная часть этого пути (менее полувека) ни в какой мере по своим результатам не сопоставима с тем колоссальным опытом, который накоплен в сфере обобщения *композиторских* стилей разных эпох и национальных школ. Причины здесь очевидны, и главная из них заключается в том, что объективно судить об искусстве исполнителя возможно, лишь опираясь либо на живые концертные впечатления, либо на звукозаписи. И то и другое хронологически имеет свои безусловные ограничения. Таким образом, по отношению к анализу исполнительского стиля устоявшаяся, привычная и универсальная модель на сегодняшний день еще не сложилась.

Открывая разговор об исполнительской эстетике польского пианиста Рубинштейна (1887—1982) обратим внимание на то, что его индивидуальный стиль романтически окрашен в первую очередь своими репертуарными и инструментальными предпочтениями.

Сам пианист нередко называл свой репертуар «музеем». Заметим, насколько точно это определение: бережно сохранять традицию.

Репертуарный музей в понимании Рубинштейна — огромное хранилище шедевров, представляющих разные стили, жанры, композиторов. Пианист умел, как никто другой, обеспечить жизнеспособность всем существующим в сознании ценностям, которые в любой момент могли быть продемонстрированы той или иной слушательской аудитории. Репертуарный музей — это условия и для систематизации, и для информационного сопровождения. Приведем любопытное свидетельство сына Артура Рубинштейна Джона: «Когда я бы не вставал рядом, слушая игру отца в нашей гостиной, если я спрашивал: «А что это за тема в соль-мажоре?» — он мог часами говорить о том, почему и в каких обстоятельствах ее сочинил композитор, почему он играет ее таким образом, как он играл ее раньше, как он хотел бы, чтобы она была сыграна, как ее играл, например, Рахманинов. Отцу было что рассказать об образах, которые существовали в его голове, о том, что было или что изменилось в них» [5, р. 385].

Как видим, понимание Рубинштейном «музея», с одной стороны, было абсолютно отличным от аутентичных представлений. Сравним наблюдения над репертуаром Рубинштейна с предпочтениями

приверженцев «аутентики». «В том, чем я занимаюсь есть колоссальная дыра, говорит Татьяна Гринденко (интервью 1996 года). — Это романтическая музыка, ее я не играю вообще, кроме Шуберта. В таком виде, в каком ее (романтическую музыку) играют, она для меня не существует. Это просто другой мир. Старинная музыка и авангард — именно в таком сочетании» [2, с. 3].

С другой стороны, рояль всегда воспринимался Рубинштейном как инструмент с неисчерпаемыми возможностями, теснейшим образом связанный с романтическим репертуаром, созданном именно для него. Сопоставим эту точку зрения с позицией Алексея Любимова, считающего, что «...знать только свое фортепиано — значит заключить себя в маленькую клетку» [3, с. 4].

Подход польского музыканта к выбору шедевров для своего «музея» был им самим достаточно хорошо осознан: «В отборе репертуара пианист должен руководствоваться лишь ответом музыки в сердце. Есть сочинения, ценность которых для меня неоспорима, но чувства мои молчат: значит, эти произведения в моем исполнении звучать не должны» [4, с. 298]. В этом высказывании Рубинштейн подчеркивает главный, вполне романтический критерий в выборе своих музыкальных предпочтений личностная воля и отзвук в душе и сердце.

Обратим здесь внимание на то, что кардинальным образом отличает интуитивно-романтическую избирательность Рубинштейна (по отношению к фортепианному репертуару) от философско-аналитического подхода Глена Гульда, с поистине научной тщательностью и обстоятельностью изучавшего каждую историческую эпоху и ее художественные проявления прежде, чем откристаллизовать для своего репертуара те или иные ее музыкальные шедевры (напомним, что любимым композитором Гульда были О. Гиббонс и И.С. Бах). Развивая гульдовский принцип, аутентичный дирижер Николаус Арнонкур пишет: «Ныне мы исполняем музыку почти четырех столетий, следовательно, должны — в отличие от музыкантов прошлых эпох — учиться наиболее соответствующим способам исполнения для каждого типа музыки. Скрипач, владеющий совершенной техникой, обученный на образцах Паганини и Крейцера, не может ощущать себя готовым к игре Баха или Моцарта. Для этого он должен совершить определенные усилия — сызнова осмыслить и усвоить технические основы и содержание «повествующей» музыки XVIII века» [1, с. 11].

За полвека Рубинштейн записал музыку 32 композиторов — это около 200 сочинений разных жанров. В вопросе репертуара

необходимо учесть два момента — реальный эстрадный репертуар, который был значительно шире того, что было записано на пластинки (об этом можно судить и по мемуарам, и по критическим отзывам), и собственно дискографию, которую составил Дональд Манилди (Donald Manildi), профессор американского университета в Мэрилэнде.

Не все, что охотно игралось пианистом в концертных залах, было записано. Кроме этого, репертуарная составляющая менялась с годами. Так, в частности, в молодые годы Рубинштейн нередко играл музыку русских композиторов начала XX века — Скрябина, Метнера, Стравинского, Рахманинова, Прокофьева, однако к концу творческого пути в этом списке остались лишь Рахманинов и Прокофьев. Многие записанные произведения являются своего рода личностными знаками (например, Второй концерт Сен-Санса и ля-мажорный концерт Моцарта, с которыми юный Артур Рубинштейн дебютировал в Берлине и которые прошли с ним через всю долгую и счастливую жизнь на эстраде). Отметим, что не все из того, что посвящено пианисту, было записано: из дискографии становится ясно, что Рубинштейн записал лишь Четыре мазурки и Симфонию-концертанте Шимановского, посвященные ему (в списке нет произведений Стравинского, Фальи и Прокофьева, на которых стоит посвящение польскому музыканту).

Характерной чертой дискографии является неоднократное повторение целого ряда произведений. Таким образом, мы имеем возможность, с одной стороны, проанализировать работу Рубинштейна над репертуаром по «горизонтали» на предмет качественного обновления, а с другой — отметить самые любимые сочинения. Таковыми являются «Колыбельная» Ф. Шопена (ее Рубинштейн записывал на протяжении своей полувековой студийной работы 7 раз), его же Второй концерт и Полонез ля-бемоль мажор, кроме того, Четвертый концерт Бетховена, Концерт Шумана, Концерт Грига (все они записаны шестикратно).

Названная дискография дает возможность еще раз убедиться в том, что круг репертуарных предпочтений Рубинштейна достаточно широк: в него вошли произведения немецкой, русской, французской, польской, испанской, бразильской композиторских школ XVIII—XX веков.

В целом же, эстетические принципы подхода к репертуару мы характеризуем как синтез романтических и классических традиций в широком смысле обоих понятий.

В отношении Артура Рубинштейна к творчеству Баха заметно некоторое противоречие: с одной стороны, он считал Баха величайшим композитором, говоря своим ученикам: «Играйте Баха, Баха и еще раз

Баха!», с другой же стороны, его собственный баховский репертуар был ограничен двумя-тремя сочинениями, выученными еще в юности. Записей И.С. Баха всего две: Чакона, BWV 1004 (запись сделана на студии RCA в 1970 году) и Токката, Адажио и Фуга C-dur, BWV 564 (дата записи — 1934 год). Заметим, что оба сочинения — это фортепианные транскрипции сделанные Ф. Бузони. Думается, что исключительно редкое обращение к творчеству Баха является характерной приметой исполнительской эстетики пианиста (что поляризует его по отношению, к примеру, к Г. Гульд) и определенной данью моде той эпохи, которая сформировала юного Артура Рубинштейна. Напомним, что восприятие творчества Баха сквозь призму музыки XIX века породило множество обработок, практически вытеснивших с концертной эстрады на рубеже XIX—XX веков оригинальные сочинения немецкого композитора. Как правило, аранжировались именно органные произведения, так как органной стиль Баха импонировал своей звуковой мощью, импровизационностью, масштабностью. К тому же обработки органных сочинений Баха открывали широкий простор для использования достижений романтического пианизма в сфере виртуозности и красочности.

Обычно баховским опусом Рубинштейн открывал сольный концерт. Кроме записанных произведений, он также охотно играл Токкату и фугу d-moll (в транскрипции К. Таузига) — сочинение очень популярное, даже заигранное, особенно в первой половине XX века. Для вступительной “прелюдии” к клавирабенду такие транскрипции подходили как нельзя лучше: этому способствовали эмоциональный накал, ораторский пафос, неожиданные барочные контрасты, импровизационность и, конечно, виртуозный размах.

Все же нельзя забывать, что юный Рубинштейн в годы берлинской учебы неоднократно слышал концерты Ферруччо Бузони, которые не могли не оставить яркого следа в исполнительском сознании польского пианиста. Не случайно один из американских критиков сравнивает исполнение 83-летним Рубинштейном в 1970 году «Чаконы» с интерпретацией самого Бузони: «Он играл так, как играл Бузони, как шедевр романтической музыки, но без тени напыщенности, жесткости или слащавости» [5, p. 413].

Таким образом, Артур Рубинштейн представляет в этом смысле некоторое исключение, выступая носителем мощной традиции рубежа XIX—XX веков, записав всего два произведения Баха в позднеромантической транскрипции Бузони, тогда как практически все современные пианисты записали и продолжают записывать огромное

число оригинальных сочинений великого немца. К тому же именно к середине прошлого столетия сложилась определенная тенденция, когда без сочинений Баха не обходится ни одна концертная и ни одна конкурсная программы.

Венская классика в репертуаре польского музыканта представлена также немногочисленными образцами. Единственную запись И. Гайдна (Анданте с вариациями f-moll, запись 1960 года, RCA Victor) удачно дополняют несколько записей Моцарта, хотя именно он, по признанию Рубинштейна, входил в число любимых композиторов. «Для меня, Моцарт мог выразить в нескольких тактах больше, чем Бетховен в целой части сонаты. Я обожаю Моцарта, он — моя самая большая и глубокая любовь» [5, p. 416].

Заметим, что два из моцартовских опусов были дороги пианисту как память о начале творческого пути. Это сольное Рондо ля мажор, К. 511, которое десятилетний польский мальчик сыграл профессору Иоахиму, и вслед за тем последовало приглашение учиться в Берлинской академии музыки. С одноименного же концерта (К.488, № 23), исполненного тринадцатилетним Артуром Рубинштейном с Берлинским филармоническим оркестром под управлением И. Иоахима, начался его долгий сценический путь. Важно отметить, что и записывал этот концерт пианист, в отличие от многих других сочинений, четырежды.¹

Безусловно, подобный факт свидетельствует о знакомости для исполнителя данного сочинения. Слушая запись 1949 года, можем отметить характерные свойства интерпретации венской классики: органичную естественность, сглаженные контрасты, особый тон доверительного благородства. Его игра отличается чутким и бережным отношением к музыкальному тексту, но выраженным не в преувеличенно стильных лигах, динамике или орнаментике (как, например, у П. Бадурь-Скоды), а в особом сочетании моцартовской простоты и моцартовского аристократизма. Рубинштейн, играющий ля-мажорный концерт, передает, пожалуй, самое сущностное качество этой музыки — дух общения, дух свободной и разумной беседы, украшавшей собой XVIII век.

Кроме 23-го концерта, Рубинштейн записал еще четыре, а также два камерных ансамбля (вместе с «Гварнери-квartetом»). В этих записях отмеченные черты интерпретации устойчиво сохраняются.²

«Я называю Бетховена величайшим романтиком, ведь он тот, кто осмелился прервать жесткую линию классицизма, представленную именами Гайдна и Моцарта. Конечно, и у Гайдна, и у Моцарта не меньше чувств и эмоций, чем у Бетховена. Дело в том, что Моцарт

был способен вложить свое сердце и душу, свой музыкальный талант, свой гений в классическую форму. Но Бетховен был первым, кто рискнул передавать в музыке свои личные чувства» [5, p. 414].

Анализируя бетховенскую дискографию, видим, что польский пианист много и охотно записывал все 5 фортепианных концертов композитора (каждый как минимум трижды). В XX веке найдется не так уж много исполнителей, неоднократно записавших этот своего рода макроцикл, и в этом контексте, так же как и в случае с Бахом, Рубинштейн представляет одно из редчайших исключений.

Последний комплект из 5 концертов Бетховена 88-летний артист записал с Даниэлем Баренбоймом и Лондонским филармоническим оркестром (студия RCA Victor).

Эта запись, благодаря современной технологии, демонстрирует богатство звуковой палитры пианиста. Макроцикл из пяти концертов характеризует, как и некоторые другие записи позднего Рубинштейна, очень спокойные темпы быстрых частей и выпуклые смысловые акценты в медленных. Происходит некоторое драматургическое смещение — внимание слушателя сознательно сосредотачивается именно на возвышенных, созерцательно-философских частях бетховенских композиций.

Д. Баренбойм в разговоре с американским исследователем Х. Саксом сказал: «Рубинштейн имел бесчисленное множество исполнительских качеств, но два из них были превыше всего. Одно — это его чувство ритма. Именно это качество делало его исполнение множества героических произведений Шопена таким уникальным. И, конечно, у Бетховена ритм — это основной стержень. Второе качество — это глубокий, наполненный звук. К интерпретации Бетховена, я думаю, Рубинштейн подходил именно через эти два качества. Конечно, Бетховен не был «его» композитором, и пианист понимал это. Он никогда не играл позднего Бетховена, хотя хорошо знал эту музыку изнутри» [5, p. 416].

С целью подтвердить или опровергнуть выводы Баренбойма сопоставим три версии исполнения Рубинштейном Первого и Второго концертов. Действительно, метроритм остается организующим фактором в записях разных лет. При этом первые части с годами стали не только более спокойными по темпу, но и несколько по-бюргерски тяжеловесны, возможно, из-за того что пианист акцентирует двухдольную структуру такта, а не четырехдольную. Самым оригинальным во всех трех записях представляется звучание финалов, поскольку именно там, благодаря ритмической изобретательности, каждая тема и каждый раздел рондо подаются очень остроумно и заостренно

артистично. Примечательна эволюция интерпретации медленных частей. Бесспорно, во всех записях они звучат неизменно красиво и романтично. Но если в более ранних пианист создает серебристо-парящую окраску звука, более органичную, на наш взгляд, для стиля Шопена, то в записях поздних лет звук обладает той глубиной и наполненностью, о которой говорит Баренбойм.

Что касается Третьего и Четвертого концертов, то существует, соответственно, 5 и 6 вариантов записи этих сочинений (отметим, что 6 записей одного и того же произведения — это рекорд даже для Рубинштейна). Прохронометрировав темпы звучания музыки Четвертого концерта, предлагаем результаты в наглядной таблице (в хронометраж не включены каденции).³

Таблица 1.

**Хронометраж темпов Четвертого концерта Бетховена
в исполнении Артура Рубинштейна и различных дирижеров**

части	1947 Бичем	1951 Митропулос	1956 Крипс	1964 Лейсдорф	1967 Дорати	1975 Баренбойм
Allegro moderato	13,56	13,52	14,58	14,50	15,01	16,26
Andante con moto	4,51	4,43	4,42	4,38	4,47	5,25
Vivace	8,24	8,24	9,08	9,06	9,09	9,49

Из приведенной таблицы видно, что темпы только второй части остаются практически неизменными (за исключением поздней записи), а первая и финалы с течением времени играют медленнее. Относительно последней записи (1975 год) укажем, что все три части концерта, включая Andante con moto, стали звучать значительно медленнее и философичнее, нежели в предшествующих вариантах. Интересно, что в первых двух записях Рубинштейн играет свои собственные каденции, которые содержат стилистические отзвуки Шопена, Листа, даже Дебюсси и Рахманинова. Впоследствии пианист отказался от этой идеи, заменив их каденциями Бетховена в редакции Бузони.

Из 32 сонат немецкого композитора Рубинштейн записал семь: № 3, № 8, № 14, № 18, № 21, № 23, № 26, а также три сонаты для скрипки и фортепиано № 5, 8, 9 с Генрихом Шерингом (1961 год, студия RCA Victor). Большой коммерческий успех имела запись трио B-dur “Archduke”, op.97 с Яшей Хейфецем и Эммануэлем Фейерманом

(1941 год, студия RCA Victor). Обратим внимание на то, что, выбирая для записи сонаты Бетховена (как, впрочем, и концерты Моцарта), Рубинштейн непременно учитывает степень популярности этих сочинений в разные десятилетия и в разных странах. В результате, записав, на первый взгляд, самые известные опусы, пианист существенно актуализирует их путем необычайно ярких, впечатляющих интерпретационных находок, акцентируя в бетховенских композициях (как и в транскрипциях баховских сочинений) их романтические черты.⁴

Русская составляющая дискографии Рубинштейна представлена четырьмя именами: А.Г. Рубинштейна, П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова и С.С. Прокофьева. Три пьесы Антона Рубинштейна — две Баркаролы и Вальс-каприз были записаны, соответственно, в 1935 и 1953 годах. Первый концерт для фортепиано с оркестром Чайковского пианист записывал четырежды. По словам самого музыканта, он был удовлетворен своей первой записью этого концерта, сделанной в 1932 году. Вероятно, уже в ней сосредоточился тот колоссальный опыт общения с русской музыкальной традицией и фортепианной школой, который Рубинштейн приобрел, благодаря неоднократным посещениям России, дружбе с русскими музыкантами, активным контактом с ними в разных странах мира.

Слушая запись, можем убедиться, насколько к этому времени пианизм Рубинштейна был совершенен. Динамичная, виртуозная, поистине головокружительная игра опровергает сомнения артиста в собственной технической несостоятельности, ставшие тогда одной из причин творческого кризиса. Уровень исполнения, бесспорно, свидетельствует о мощном потенциале и убеждает в том, насколько безосновательной могла быть ревность в адрес технического совершенства Горовица или кого бы то ни было другого.⁶

Напомним, что С.В. Рахманинов считал Рубинштейна одним из лучших исполнителей его Второго концерта. Это сочинение записывалось Рубинштейном не единожды на протяжении 30 лет.⁷ Систематическое обращение к произведениям русского композитора говорит о том, что они были в репертуаре Рубинштейна в числе любимых и часто исполняемых.

Обратим внимание на любопытную деталь в двух записях «Рапсодии на тему Паганини» (обе сделаны в 50-е годы).⁸ Несмотря на неважное качество звука концертной записи, она несомненно превосходит студийную: игра пианиста здесь значительно более рельефна, контрасты выявлены глубже и ярче, диапазон темпов и тембровых красок поистине огромен. Все это производит сильное

впечатление, прежде всего мастерским проявлением индивидуально-артистической натуры. Приведенное наблюдение говорит к тому же о важности для пианиста непосредственного психологического контакта с публикой, что, в свою очередь, существенно отличает исполнительскую эстетику Рубинштейна от музыкального мировоззрения ряда пианистов XX века, не любивших концертной эстрады, считавших публику определенным препятствием для проявления исполнителем собственной художественно-артистической свободы. Вспомним в этой связи абсолютно отрицательное отношение к концертной практике Глена Гульда или сложный спектр тех же взглядов позднего Горюхи.

Немногочисленные записи фортепианных пьес Прокофьева (Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам», ор. 33 — запись 1961 года, цикла «Мимолетности», также 1961 год) настолько впечатляют совершенным рафинированным пианизмом, что заставляют сожалеть о том, что Рубинштейн не записывал больше музыки Прокофьева.

Артист, безусловно, владел мастерством детализированной миниатюры, о чем также свидетельствуют записи произведений французских композиторов К. Дебюсси, Э. Шабриера, Г. Форе, С. Франка, Ф. Пуленка, М. Равеля. В основном, пианист включает в свой репертуар небольшие пьесы этих авторов, а также их камерные ансамбли. В этих записях в полной мере проявилось умение передать акварельную прозрачность фортепианных красок, тонкую нюансировку, многообразные оттенки импрессионистского стиля. Длительное и близкое соприкосновение музыканта с французской художественной культурой начала века, несомненно, сказалось на его исполнительской манере. Благодаря включению в репертуар миниатюр французских авторов, благородство, глубина и декоративность, характерные для интерпретации масштабных композиций, естественная певучесть и красота звучания инструмента обогатились такими качествами, как артистическая изысканность, поэтичность и элегантность стиля, особое изящество штриха.

Обращает на себя внимание определенная асимметрия в соотношении концертного и студийного репертуара. Вероятно, так бывает у всех музыкантов, однако для Рубинштейна этот факт приобретает, как нам кажется, романтически-причудливый характер и связан с некоторыми, до сих пор необъяснимыми загадками. Так, например, сталкиваемся с очевидным противоречием в отношении Рубинштейна к сочинениям близкого друга юности Кароля Шимановского: из многочисленных отзывов и рецензий разных лет становится ясно, что он играл произведения польского

композитора много и часто, а записал лишь посвященные ему мазурки ор. 50 (1946 год, студия RCA Victor) и Симфонию-концертанте, ор.60 с Альфредом Валленштейном и Лос-Анжелесским филармоническим оркестром (1952 год). При этом в интервью разных лет Рубинштейн часто жалеет о незаслуженно малом месте Шимановского в современном репертуаре пианистов: «Трагедия Шимановского в том, что он оказался на рубеже двух эпох. Он отошел от традиции и не стал «левым». Его разрывали противоречия. Большая, раненая душа. И все же сочинения Шимановского чудесны. Их нужно играть» [4, с. 298].

Остается только догадываться о причинах расхождения между «живым» и студийным исполнением музыки Шимановского. Возможно, артист понимал, что произведения польского композитора хорошо и ярко звучат с эстрады с ее ощущением свободы, импровизационности и сиюминутной неповторимости эмоционального высказывания, но неизменно теряют в записи эти необъяснимые тонкие свойства их материи. Возможно и другое объяснение этому: часто записи крупных пианистов, в том числе и Артура Рубинштейна, выпускались с расчетом на коммерческий успех. Нередко продюсеры диктовали исполнителю репертуарные условия — Шимановский в силу разных причин не мог быть востребован в коммерческом потоке, в русле которого протекала студийная деятельность польского пианиста.

Таким образом, с музыкой XX века у Рубинштейна сложились вполне определенные отношения. В первые годы пребывания в Америке критика воспринимала пианиста как активного пропагандиста именно современной музыки. Например, в марте 1940 года «New York Times» уделила значительное место его интерпретации пьес Шостаковича и Прокофьева. Несколько месяцев спустя критик “Gerald Tibbitts” хвалил пианиста за игру испанцев — Альбениса и Фальи. В январе 1942 года в Кливленде состоялась американская премьера 4 симфонии — концерта для фортепиано и оркестра Шимановского, посвященного автором другу-пианисту. Однако все сыгранные в то время произведения по музыкальному языку находились в традиционном русле классики XX века и давно уже перестали шокировать публику. «Он стал «безопасным» пианистом и играет «безопасный» репертуар, который одобряет публика», — сказал о Рубинштейне этих лет американский журналист» [5, р. 458].

Любопытно, что интерес к современной музыке артист всегда сочетал с определенной осторожностью. Часто радикальные сочинения, даже посвященные ему, как было с Piano-Rag-Musik Стравинского, оставались за бортом его музыкально-сценического

опыта. «К сожалению, амплуа порой определяет мода, — говорит он в интервью 1966 года. — Сейчас модно играть Прокофьева и Бартока, но едва ли каждый третий исполнитель понимает их музыку и любит ее» [4, с. 298].

Примечания:

1. Концерт записан с Джоном Барбиrolли и Лондонским Симфоническим оркестром в 1931 году, с Владимиром Гольшманом и Сент-Луисским симфоническим оркестром в 1949 году, с Отмаром Нуссио (Otmar Nussio) и Итальянским оркестром радио и телевидения, 1955 год (запись с концерта) и, наконец, с Альфредом Валленштейном и RCA Victor симфоническим оркестром в 1961 году.

2. В записи сохранились Концерты № 17, G-dur, K.453; № 20, d-moll, K.466; № 21, C-dur, K.467 (1961—1962 год, с Альфредом Валленштейном и RCA Victor симфоническим оркестром), а также концерт № 24, c-moll, K.491 (1958 год, дирижер — Иозеф Крипс и RCA Victor симфонический оркестр Моцарта. В 1961 году были записаны Фортепианные квартеты №1, g-moll, K.478 и № 2, Es-dur, K.493.

3. Запись 1947 года с Бичемом и Королевским филармоническим оркестром.

Запись 1951 года с Митропулосом и Нью-Йоркским филармоническим оркестром.

Запись 1956 года с Крипсом и Symphony of the Air.

Запись 1964 года с Лейнсдорфом и Бостонским симфоническим оркестром.

Запись 1967 года с Дорати и Королевским филармоническим оркестром.

Запись 1975 года с Баренбоймом и Лондонским филармоническим оркестром.

4. Может быть, именно поэтому Рубинштейн предельно ограничил записи сочинений ранних романтиков. Из всего музыкального наследия Шуберта он записал Фантазию C-dur (1965 год, студия RCA Victor), два экспромта Ges-dur и As-dur, Сонату B-dur (две записи — 1965 и 1969 годов, студия RCA Victor) и два трио — № 1, B-dur, op.99 (две записи: с Я. Хейфецем и Э. Фейерманом, 1941 год и Г. Шерингом и П. Фурнье, 1974 год, студия RCA Victor) и № 2, Es-dur, op. 100 с Г. Шерингом и П. Фурнье, 1974 год, (студия RCA Victor). Произведений Ф. Мендельсона в дискографии всего два — «Весенняя песня», op. 67, № 4 (два варианта — 1950 и 1969 годы) и трио № 1, op. 49, d-moll с Я. Хейфецем и Г. Пятигорским (1950 год, студия RCA Victor). К. Сен-Санс представлен репертуарным «коньком»

Рубинштейна — Вторым концертом для фортепиано с оркестром g-moll, op. 22, который он записывал трижды (в 1953 с Димитрием Митропулосом и Нью-Йоркским филармоническим оркестром — запись с концерта, в 1958 с Альфредом Валленштейном и Symphony of the Air и в 1969 с Юджином Орманди и оркестром Филадельфии).

5. Концерт был записан в 1932 году с Джоном Барбиролли и Лондонским симфоническим оркестром, в 1946 году с Артуром Родзинским и Нью-Йоркским филармоническим оркестром (разрешенная исполнителем запись с концерта), в том же 1946 году с Димитрием Митропулосом и Миннеаполиским симфоническим оркестром и в 1963 году с Эрихом Лейнсдорфом и Бостонским симфоническим оркестром.

6. Кроме Первого концерта для фортепиано с оркестром, в 1950 году записано Фортепианное трио a-moll с Яшей Хейфецем и Григорием Пятигорским (студия RCA Victor).

7. Концерт был записан в 1946 году с Владимиром Гольшманом и NBS Symphony Orchestra, в 1956 году с Фрицем Райнером (Fritz Reiner) и Чикагским симфоническим оркестром и в 1971 году с Юджином Орманди и Филадельфийским оркестром (все записи — студия RCA Victor). Трижды записывалась и Рапсодия на тему Паганини, дважды — прелюдия cis-moll.

8. Имеются в виду следующие записи: с концерта 1950 года с Виктором де Сабата (Victor de Sabata) и Нью-Йоркским филармоническим симфоническим оркестром и студийная запись 1956 года с Фрицем Райнером и Чикагским симфоническим оркестром.

Список литературы:

1. Арнонкур Н. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди. М.: Классика XXI, 2005. — 280 с.
2. Гринденко Т. Делать музыку вместе // Музыкальная жизнь. — 1996. — № 2. — С. 3—4.
3. Любимов А. Возвращение старинных инструментов — колоссальное открытие XX века // Музыкальное обозрение. — 2006. — № 269. — С. 4.
4. Хентова С. Диалог с Артуром Рубинштейном // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. М.-Л.: Музыка 1966. — 316 с.
5. Sachs H. A Life. New York. Grove Press, 1995. — 525 p.

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

**НОВАЯ СИСТЕМА ПОДГОТОВКИ СПЕЦИАЛИСТОВ
ПО ПРОЕКТИРОВАНИЮ
И ПРОДВИЖЕНИЮ ОДЕЖДЫ В СГАСУ**

Афанасьева Наталья Валерьевна

*зав. кафедрой технологии сервиса и дизайна
Самарского государственного архитектурно-строительного
университета, доцент кафедры дизайна,
РФ, г. Самара
E-mail: marna2007@mail.ru*

Полынова Нелли Александровна

*инженер кафедры дизайна Самарского государственного
архитектурно-строительного университета,
РФ, г. Самара
E-mail: nelkaja@mail.ru*

**NEW TRAINING SYSTEM ON DESIGN
AND PROMOTION FOR CLOTHES OF SGASU**

Afanasieva Natalie

*head of technology and design department, assistant professor of design
at Samara State Architecture and Construction University,
Russia, Samara*

Polynova Nelli

*engineer of design department
at Samara State Architecture and Construction University,
Russia, Samara*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается проблема качества подготовки специалистов-дизайнеров в современной системе образования в России. Описаны наиболее востребованные профессии в области проектирования и продвижения одежды, требования и обязанности. Проводится анализ соответствия рабочих программ дисциплин требованиям к специалистам на предприятиях. Для увеличения количества российских производителей необходима разработка новой системы подготовки специалистов. Для этого на кафедре дизайна СГАСУ была разработана новая стратегия подготовки специалистов.

ABSTRACT

In article is considered the problem of quality of training of specialists designers in a modern education system in Russia. The most are described demanded professions in the field of design and promotion of clothes, the requirement and a duty. The analysis is carried out of compliance of working programs of disciplines to requirements to experts at the enterprises. For increase in number of the Russian producers is necessary development of new system of training of specialists. For this purpose was developed on chair of design of SGASU new strategy of training of specialists.

Ключевые слова: дизайн-проектирование одежды; качество обучения в системе образования; востребованные профессии в индустрии моды в России; разработка рабочих программ и стратегии развития.

Keywords: fashion design; the education system; the fashion industry; popular profession; develop.

Современная система обучения студентов специальностей Сервис и Дизайн предусматривает уровневую подготовку:

- бакалавров Сервис (ФГОС Сервис, приказ № 627 Министерства образования и науки Российской Федерации от 18 ноября 2009 года);
- магистров Сервис (ФГОС Сервис, приказ № 796 Министерства образования и науки Российской Федерации от 22 декабря 2009 года);
- бакалавров Дизайн (ФГОС Дизайн, приказ № 780 Министерства образования и науки Российской Федерации от 22 декабря 2009 года);
- магистров Дизайн (ФГОС Дизайн, приказ № Министерства образования и науки Российской Федерации от 13 января 2010 года);

- аспирантов (Приказ Министерства образования и науки РФ от 16 марта 2011 года № 1365)

Область профессиональной деятельности дизайнера — творческая деятельность, формирующая эстетически выразительную предметно-пространственную среду, направленная на создание и совершенствование высоко эстетичной конкурентно-способной отечественной продукции. Объекты — техника, оборудование, транспортные средства, интерьеры, полиграфия, товары народного потребления. Виды деятельности дизайнера — художественная, проектная, информационно-технологическая, организационно-управленческая, педагогическая.

Производственно-технологическая деятельность по стандарту Сервис предусматривает выбор материалов, специального оборудования и средств с учетом процесса сервиса, разработку технологических процессов в соответствии с запросом потребителя, внедрение и использование в профессиональной деятельности информационных систем. Организационно-управленческая деятельность включает виды работ по управлению и обеспечению функционирования предприятия.

Требования стандарта предусматривают также компетентный подход к обучению студентов, в зоне нашего интереса — профессиональные компетенции [ПК 1-ПК15, направления Сервис] — описывают знания, умения и навыки, которые необходимо получить студенту.

Профессиональные компетенции направления Дизайн охватывают следующие важные аспекты:

- анализ и определение требований к дизайн-проекту, составление спецификации (ПК 1);
- владение навыками линейно-конструктивного построения (ПК 2);
- способность подготавливать полный набор документации по дизайн-проекту для его реализации, осуществлять экономические расчеты (ПК 4).

Итак, вопросу качества подготовки специалистов в современной системе образования в России уделяют внимание многие преподаватели вуза в различных областях знания [1, 2].

Кафедра Технологии сервиса и дизайна совместно с кафедрой Дизайна СГАСУ провели исследования, чтобы выявить, как изменения в стандартах связаны с меняющимися требованиями производства и работодателей в XXI веке.

На сегодняшний день в России зарегистрировано более шести-десяти отечественных марок одежды и обуви. Доля российских

производителей в общем объеме рынка одежды составляет около 13 %. Из тридцати крупнейших российских брендов (с оборотом в 150—180 миллиардов рублей) в России производится всего два. Главная страна — производитель одежды — Китай. Это связано с меньшими затратами на рабочую силу и соответственно невысокой себестоимостью товара. Следует отметить также, что все головные офисы компаний находятся в России. В связи с вышесказанным, наиболее востребованными профессиями в области проектирования одежды являются product-менеджер, дизайнер, конструктор, технолог. Специалисты этих профилей создают будущую коллекцию.

Нами был проведен опрос среди руководителей региона, изучены официальные сайты организаций и требования руководителей по персоналу о приобретенных знаниях и умениях специалистов. В зависимости от размеров компании количество специалистов этих направлений может варьироваться. Рассмотрим это количество и требования к ним на примере одной российской компании.

Структура предприятия включает следующие должности:

- ведущий product-менеджер — 1 человек,
- product-менеджер по категории — 7 человек (по каждому ассортименту),
 - главный дизайнер — 1 человек,
 - дизайнер — 7 человек,
 - ассистент дизайнера — 7 человек,
 - конструктор — 3 человека,
 - технолог — 5 человек,
 - производственный менеджер — 4 человека.

В обязанности ведущего product-менеджера входит: составление ассортиментного плана и технического задания для отдела дизайна на коллекцию, отбор и утверждение моделей одежды для сезонной коллекции, планирование, формирование сезонного заказа на коллекцию, определение закупочных цен, работа с фабриками в Китае, выбор фабрик для размещения ассортимента, согласование закупочных цен, подтверждение пррs образов, участие в утверждении розничных цен, трейд маркетинговых акций, скидок, контроль разработки технической документации для коллекции, отслеживание и соблюдение сроков производства коллекции, претензионная работа с поставщиками, рекламации.

Требования работодателя к кандидатурам, претендующим на должность product-менеджера — это уверенный пользователь ПК, MS Office: Excel. Аналитические способности и умение работать с большим ассортиментом товаров, внимательность, ответственность.

Системный подход к решению задач. Опыт работы более одного года в сфере производства и продвижения одежды, хорошее знание данного рынка — обязательно.

Product-менеджеры по ассортименту обязаны заниматься подготовкой технической документации и размещением заказов (на территории России и Азии), поиском производителей сырья и готовых изделий, их оценкой, анализом цен конкурентов и ситуации на рынке по товарной группе, ведение взаиморасчетов с поставщиками, ценообразованием, расчетом себестоимости, контролем качества производства на всех этапах, оценкой и корректировкой образцов продукции, составлением претензий по браку, ведением отчетов.

Product-менеджеры имеют персональную полную ответственность за качество производимой продукции. Должностные обязанности включают обязательные командировки на фабрики. Требования к product-менеджерам — высшее профильное образование, знание технологии производства трикотажа и вязального оборудования. Опыт работы с Юго-Восточной Азией и/или Турцией в данной должности. Высокая степень самоорганизации, умение работать с большим объемом информации, работа с 1С (программный продукт компании 1С, предназначенный для автоматизации деятельности на предприятии). Свободное владение английским языком.

Главному дизайнеру необходимо высшее профильное образование, опыт работы в должности креативного дизайнера от 2-х лет, навыки работы в графических программах, креативность, высокая степень самоорганизации, командность, готовность к командировкам в Китай два раза в год.

В обязанности главного дизайнера входит: анализ остатков, продаж, отслеживание тенденций моды и направлений, посещение магазинов, выставок, лекций, анализ информации сайтов, журналов, распределение аксессуаров в каждой модели. Главный дизайнер готовит информацию об общем виде изделия, его дизайне, оценивает соответствие образа цветовой гамме, подбирает фурнитуру, отделку другими материалами, определяет качество посадки изделия. Главный дизайнер вносит предложения по удешевлению дизайна с сохранением креативности моделей, контролирует изготовление эскизов моделей и оформление технической документации, проработку цвета и аксессуаров, участвует в худсовете, в анализе рынка и опросе клиентов.

В должностные обязанности дизайнера входит подготовка эскиза модели для запуска в производство, выбор и утверждение ассортимента используемых материалов и фурнитуры, зарисовки и разработка Labelling book, контроль соответствия отшитого образца

и готового изделия таблице измерений, ведение сопроводительной документации в 1С в соответствии со стандартами компании.

Таким образом, можно выстроить диаграмму (Рис. 1) востребованных специалистов в области производства одежды.

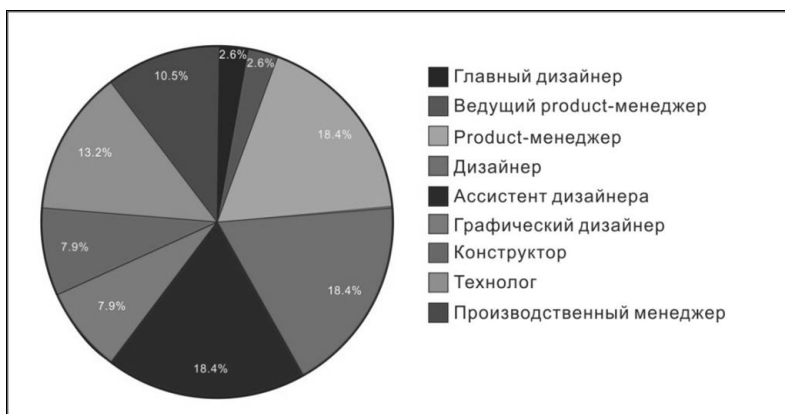


Рисунок 1. Диаграмма востребованных специалистов предприятия индустрии моды

Из полученной диаграммы видно, что профессия дизайнера одежды является востребованной на рынке труда. В легкой промышленности имеются перспективы карьерного роста от технического до главного дизайнера.

Общеприимная тенденция заключается в том, что к специалистам предъявляются повышенные требования. Знание английского языка — новое обязательное требование, необходимость в знании английского возникла в связи с вытеснением русских терминов в профессиональной деятельности дизайнера и экспансией английских терминов в Российских компаниях [3].

Требования к специалистам направления Сервис на современном торговом предприятии таковы. Менеджер по продажам следит за выполнением обязанностей подчиненных, решает вопросы с поставщиками, контролирует работу отделов, осуществляют контроль в торговом зале и за ассортиментом, выдает товар, следит за работой кассиров, участвует в общении с покупателем. Мерчендайзер обеспечивает выкладку товара, оформляет презентации, витрины, манекены, знает цветовые тенденции, ассортимент, законы мерчендайзинга и маркетинг, управление розничными продажами.

Функции менеджера на предприятии — это управление, выполнение решений вышестоящих органов, осуществление контроля в отношении подчиненных, сбор и обработка информации, планирование и организация работы подразделения. Важными качествами менеджера являются организаторская способность, инициативность, коммуникативные качества, способность к взаимодействию с окружающими в достижении целей. Достижение таких качеств может быть достигнуто путем освоения общепрофессиональных компетенций (ОК).

Следует выделить и такие качества как склонность к коллективной организаторской работе, предпринимательские качества, умение быстро ориентироваться в рыночной ситуации, способность видеть тренды, способность просчитывать риски и выводы организации. Умелое использование своих сильных качеств, способность привлекать ресурсы и людей. Такие качества воспитывают профессиональные компетенции (ПК).

Таким образом, можно сделать вывод о том, что существует потенциал в освоении компетенций по стандарту, но есть существенный отрыв содержания рабочих программ бакалавров профилей Сервис в индустрии моды и красоты, Сервис в торговле и Дизайн костюма от реальных требований предприятий к специалистам. Выявлена оторванность учебного процесса от ритмов предприятия и от мировых тенденций. Замкнутость на региональном уровне производства не способствует инновационному развитию. Необходимо изучать опыт других стран, чтобы поднять подготовку специалистов на достаточный и конкурентно-способный уровень.

Требуется существенная корректировка программ обучения, баз практик, не следует ориентироваться на отстающие предприятия в регионе. Нужны реализация программ мобильности преподавателей и студентов, изучение международного опыта организации бизнеса. Глобализация требует обновления подходов к обучению. У студентов имеются новые возможности (Интернет, путешествия в другие страны, изучение мирового опыта) для осуществления качественного улучшения результатов своего обучения.

Для этого на кафедре дизайна СГАСУ была предпринята попытка разработки долгосрочной программы, включающей:

1. Корректировку и разработку новых рабочих программ и учебных планов направлений Сервис и Дизайн, с учетом запросов организаций;
2. развитие материальной лабораторной базы новых направлений подготовки для вуза;

3. обеспечение качественной практической подготовки специалистов, отвечающих требованиям передовых предприятий индустрии моды и красоты;

4. стажировки студентов на зарубежных предприятиях и использование накопленного опыта для развития Поволжского региона.

Новая система подготовки позволит вывести обучение специалистов для индустрии моды на качественно-новый уровень в соответствии с требованиями новых стандартов и требованиями предприятий.

Список литературы:

1. Михелькович В.Н., Овчинникова Л.П. Методика выбора вида интенсивной технологии формирования у студентов организационно-управленческих концепций / В.Н. Михелькович, Л.П. Овчинникова // Традиции и инновации в строительстве и архитектуре: материалы 70-й юбилейной Всероссийской научно-технической конференции по итогам НИР 2012 года / СГАСУ. Самара., — 2013. — С. 410 — Ч. 1.
2. Галицков С.Я. Михелькевич В.Н. Формирование педагогической компетенции магистров, обучающихся по направлению «Строительство» / С.Я. Галицков, В.Н. Михелькевич // Традиции и инновации в строительстве и архитектуре: материалы 70-й юбилейной Всероссийской научно-технической конференции по итогам НИР 2012 года / СГАСУ. Самара., — 2013. — С. 403 — Ч. 1.
3. Вышкин Е.Г., Буянова Н.В. Основные тенденции современного (начало XXI века) архитектурного языка / Е.Г. Вышкин, Н.В. Буянова Традиции и инновации в строительстве и архитектуре: материалы 70-й юбилейной Всероссийской научно-технической конференции по итогам НИР 2012 года / СГАСУ. Самара., — 2013. — С. 108 — Ч. 2.

САКРАЛЬНАЯ ДЕРЕВЯННАЯ СКУЛЬПТУРА В ИНТЕРЬЕРЕ ЦЕРКВЕЙ ГУЦУЛЬЩИНЫ: СИНТЕЗ ЦВЕТА И КРУГЛОЙ ПЛАСТИКИ

Стефюк Роман Григорьевич

*заведующий отделением художественной росписи
Косовского института прикладного и декоративного искусства,
Львовской национальной академии искусств,
Украина, г. Косов
E-mail: hoku1966@meta.ua*

SACRAL WOODEN SCULPTURE IN CHURCH INTERIOR OF HUTSULSHCHYNA: SYNTHESIS OF COLOR AND THREE-D PLASTICS

Roman Hryhorovych Stefyuk

*head of the department of artistic painting,
Ukraine, Kosov*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются композиционно-стилевые особенности уникального художественного явления Украины — народной сакральной скульптуры в интерьере деревянных церквей. Проанализированы произведения объемной и рельефной дереворезьбы в обустройстве храмов Гуцульщины.

ABSTRACT

In this article the author considers peculiarities of art and style of folk sacral sculpture in wooden church interior as the unique phenomenon of art of Ukraine. He analyzes works of three-D and relief carving in decoration of the temples of Hutsulshchyna.

Ключевые слова: дереворезьба; сакральная скульптура; обустройство деревянных церквей; Гуцульщина.

Keywords: carving; sacral sculpture; wooden church interior; Hutsulshchyna.

Постановка проблемы. Художественное наследие Украины разнообразно и неповторимо. Каждый регион владеет уникальными шедеврами, созданными известными и неизвестными мастерами, которые вошли в сокровищницу мирового искусства. Одной из таких жемчужин творчества украинского народа является скульптура деревянных церквей Гуцульщины.

За последние десятилетия опубликовано немало художественных альбомов и научных трудов, посвященных древнему украинскому искусству, в частности, иконописи, вышивке, керамике, писанкарству. Однако деревянная скульптура, особенно сакральная, до сих пор остается вне поля зрения ученых.

В советских публикациях деревянная пластика освещена недостаточно из-за идеологических рассуждений искусствоведения того времени, поскольку она имела исключительно религиозный характер. Изъятая тоталитарным режимом из сферы духовной и материальной культуры, народная сакральная резьба не вошла в шеститомную «Историю украинского искусства» (К., 1960-ые гг.), искусствоведческие очерки, монографии, особенно те, которые выходили в течение последних десятилетий режима [3, с. 15]. Другие публикации в профессиональных изданиях и в периодической литературе при анализе западноукраинской скульптуры посвящены исключительно творчеству профессиональных мастеров, невзирая на то что большинство скульптур в гуцульских церквях создано народными мастерами, да и иллюстрированы они недостаточно [2, с. 27].

Принимая во внимание недолговечность дерева, потребность фиксации, исследования и реставрации художественной сакральной скульптуры требует срочных мероприятий, направленных на решение данной проблемы. Перед искусствоведческой наукой возникла необходимость создания программы привлечения к разработке концепции реабилитации церквей Гуцульщины и, в частности, такого уникального явления, как сакральная деревянная скульптура, широких кругов ученых, органов власти и церкви. Первоочередной задачей является системный анализ сохраненных архетипов, которые находятся в церквях региона и в запасниках музеев. Немало уникальных предметов художественной резьбы по дереву едва ли не ежедневно исчезают через безразличие и не осознание их художественной ценности. Немного места объемной резьбе отведено и в музейных экспозициях. Проведенные автором полевые исследования в селах Галицкой Гуцульщины позволили собрать достаточно большой

научный материал, который дает возможность осуществить искусствоведческий анализ скульптуры деревянных церквей края.

Как известно, большинство деревянных скульптур в гуцульских церквях создано народными мастерами, однако системного исследования композиционно-стилевых особенностей такого уникального художественного явления, как народной скульптуры церквей Гуцульщины, до сих пор не осуществлено.

Цель данной статьи — анализ сохранных произведений объемной и рельефной резьбы в обустройстве деревянных храмов Галицкой Гуцульщины.

Изложение главного материала. Территория Галицкой Гуцульщины сравнительно небольшая, однако ее взнос в культурное наследие Украины неоценим. Здесь находится значительная часть уникальных достопримечательностей архитектуры и большое количество объектов сакрального деревянного строительства.

В начале XVII в. деревянную сакральную скульптуру можно было видеть преимущественно в католических храмах, в отделке украинских церквей ее использовали крайне редко. Однако декоративная резьба и скульптура постепенно проникают во внутреннее оформление церквей, становится привычным элементом обустройства их интерьера. Примерно за сто лет круглая пластика в отделке убранства храмов прошла путь от несмелых одиночных вкраплений до многофигурных скульптурных композиций [2, с. 8]. В отличие от таких видов народного искусства, как ткачество, обрядовая резьба, которые формировались в связи с определенными локальными традициями, в искусстве круглой пластики талантливый народный мастер мог проявить себя значительно полнее.

Много произведений скульптурной пластики сохранилось в церквях Верховинского района Ивано-Франковской области. Самую многочисленную группу сакральных деревянных скульптур представляют ангелы, серафимы и херувимы, которые служат декоративными элементами иконостасов. В их фигурках в полной мере проявилась фантазия народного мастера: стоячие фигурки ангелов, сидячие, с молитвенно сложенными руками. В церкви Св. Анны с. Бистрец Верховинского района (рис. 1) лики херувимов размещены на колоннах в верхней части иконостаса.



***Рисунок 1. Фрагмент отделки Иконостаса из церкви Св. Анны
с. Бистрець Верховинского района
Ивано-Франковской области Украины***

Две их динамические фигурки на столбах, по обе стороны райских ворот, будто показывают дорогу в Царство Божье. Цвета полихромии на деревянных скульптурах чистые. При входе из западной стороны размещены две фигуры ангелов с позолоченными крыльями. Вытянутыми руками они будто призывают верующих к Святой Литургии. Также лики херувимов присутствуют на предметах обустройства церкви: паникадиле, пятисвечниках, которые покрыты ярким, красочным полихромированием, настенной иконе «Распятие с предстоящими», которая, как и все предметы, выполнена в стиле «народного примитива» и тоже полихромирована.

Изображения херувимов едва ли не самые давние: на первое упоминание о них наталкиваемся в книге Исхода, где сказано, что сам Господь приказывает Моисею сделать ковчег завета и украсить его двумя херувимами с поднятыми крыльями [2, с. 25].

Интересные фигурки святых видим в отделке деревянного паникадила церкви Усекновения головы Ивана Крестителя с. Зеленое Верховинского района (рис. 2). На верхней короновидной части на каждом из четырех углов установлены фигурки ангелов.



***Рисунок 2. Верхняя часть паникадила из церкви Усечения головы
Иоанна Крестителя с. Зеленое Верховинского района
Ивано-Франковской области Украины***

В их руках — горы, которые будто извещают весь мир о рождении Иисуса Христа. Эти фигурки имеют характерные для народного стиля нарушенные пропорции (большая голова, мелкие конечности) и полихромированы.

В декоративной отделке светильника из с. Зеленое, рядом с ажурной (прорезной) резьбой, важное место занимает полихромия. Цветное решение несет эмоциональную выразительность. Автор удачно выбрал сдержанный колорит и соединил цвета между собой. Доминирующим является золотистый цвет, которым покрыта основная масса рамен паникадила. Использование красного и зеленого цветов свидетельствует о незаурядном вкусе народного мастера. Красный цвет созвучен с зеленым, который дополняет его, именно этими цветами удачно изобразил человеческие страсти Ван Гог [1, с. 126]. В росписи деревянного светильника народный мастер выбрал ограниченное количество цветов — красный, зеленый, золотистый. И этим он добился сдержанных цветовых соотношений, мягких гармоничных переходов [5, с. 115].

Нетрадиционным композиционным решением выделяется верхняя часть «паука» из церкви Пресвятой Троицы с. Ильцы Верховинского района. Двусторонняя объемно-пластичная резьба поражает смелостью своей композиции, свободной, несколько примитивной трактовкой сюжетных многофигурных композиций.

С одной стороны, в круге, как символе единства, бесконечности и завершенности, совершенства, автор разместил распятие Иисуса Христа с предстоящей фигурой Ивана Богослова (рис. 3). Первое изображение распятого

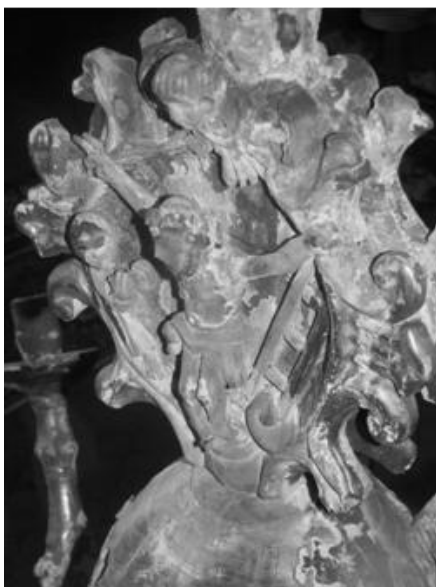


Рисунок 3. Верхняя часть паникадила из церкви Пресвятой Троицы с. Ильцы Верховинского района Ивано-Франковской области Украины

Иисуса Христа появилось в середине V в. на бронзовых дверях базилики св. Сабины в Риме, что на Авентийском холме [4, с. 16]. Однако, лишь в VIII—IX ст. распятие появилось в других странах Востока и Запада. Сцены с Распятием были особенно распространены на придорожных, процессионных, на престольных, ручных и нагрудных крестах.

Сама трактовка Распятия является условной, решенной в наивной манере исполнения резьбы. Пропорции фигуры нарушены: голова

увеличена, детали тела укорочены. Справа от Христа размещена фигура Ивана Богослова с молитвенно сложенными руками. Слева от Распятия изображена лестница, которая является атрибутом сцены «Снятие с креста», а не самого Распятия. Само Распятие и предстоящая фигура Ивана Богослова объемны. Лики фигур спокойные, добродушные и мягкие. Над Распятием прикреплена головка ангела с крыльями.

На обратной стороне размещена двуфигурная композиция — Богородица с Младенцем, самый распространенный тип Одигитрии. Средневековая сумрачность трагизма на ее лице полностью исчезла, зато в красных устах таится улыбка доброты, веры, надежды. Это не та Мария, которая проникается будущими страданиями своего Сына, но та, которая прозорливо видит Его воскресенье и вознесение на небо. Фигуры святых, как и на противоположной стороне, вписаны в круг — символ Солнца. Оно символизирует духовный свет Христа Спасителя, что отображено в литургических текстах (Евангелие Мт. 17.2; Ив. 8.12; акафист к Пресвятой Богородице; церковные гимны) [4, с. 21]. Святые лица преисполнены величия, нерушимого спокойствия, однако легкое движение и взгляд в направлении зрителей указывает на их нежное беспокойство о верующих: они как будто спускаются из небесных высот, чтобы вести нас дорогой спасения и дарить жизнь Вечную.

Чрезвычайно интересным, наряду с пластической отделкой «паука», является использование цветного полихромирования. Прекрасное красочное решение, удачно подобранная сдержанная гамма придают паникадилу особую неповторимость, праздничность и эмоциональную выразительность. Большинство деталей паука позолочено. Золотой цвет символизирует царство небесное. Использование позолоты создает атмосферу праздника, торжества, любви, единства воплощенного Бога Иисуса Христа.



Рисунок 4. Фрагмент отделки иконостаса из церкви Успения Пресвятой Богородицы с. Белые Ославы Надвирнянского района Ивано-Франковской области Украины

Прекрасным композиционным и цветным решением выделяются райские врата из церкви Успения Пресвятой Богородицы с. Белые Ославы Надвирнянского района (рис. 4). В динамическую композицию ворот мастер удачно вписывает шесть фигур (Богородица, архангел Гавриил и четыре евангелиста). Фигурки, выполненные не в полном объеме, выступают над плоскостью и, благодаря яркой расцветке, приобретают особенную выразительность.

Выводы. Сакральная деревянная скульптура Гуцульщины — уникальное явление в истории украинского искусства. Самобытная народная культура проникла даже в те участки творчества, что традиционно принадлежали профессиональным художникам. Всмотревшись в лики святых, фигурки ангелов, серафимов, херувимов, мы узнаем тех, кто их создавал, их страхи и надежды, веру и любовь к своему неповторимому гуцульскому региону. Пластично-образная трактовка фигур святых, их непропорционально больших голов, уменьшенных рук и ног, выдают творцов этих артефактов как типичных народных мастеров. Сегодня возникает необходимость сохранения сакральной пластики, ее реставрации, системного исследования и анализа.

Пышная декоративная отделка, необычное конструктивно-пластическое решение, смелое применение многофигурных сюжетных композиций, использование в полихромировании нескольких

цветов — все это делает гуцульских «пауков» уникальным явлением в области церковной пластики.

Введение народными мастерами в деревянную скульптуру полихромирования делает этот вид деревопластики уникальным и побуждает к более детальному изучению синтеза объема и цвета, иконографических и стилевых особенностей самобытной и неповторимой гуцульской круглой пластики.

Список литературы:

1. Гурская А.С. Язык и грамматика украинского орнамента: Учебно-методическое пособие / А.С. Гурская. К.: Альтернатива, 2003. — 144 с.
2. Деревянная скульптура Галичины XVII—XIX ст.: Альбом. Сост. Ю. Юркевич. Львов: Институт коллекционерства украинских художественных достопримечательностей при НТШ, 2010. — 376 с.
3. Моздир М. Украинская народная мемориальная пластика / М. Моздир. Львов: Институт народоведения НАН Украины, 2009. — 288 с.
4. Станкевич Н.Е. Структура художественного текста креста // Тетради Народоведов, № 232. Львов, 2005. — С. 16.
5. Стефюк Р.Г. Архитектонические и художественно-стилевые особенности паникадила — главного светильника гуцульской деревянной церкви // Вестник Харьковской государственной академии дизайна и искусств [Текст]: зб. наук. пр. / под ред. Даниленка В.Я. Х. : ХДАДМ, 2011. — С. 112—115. (Искусствоведение: № 10).

2.4. ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И ДИЗАЙН

ИСТОРИОГРАФИЯ ЭКО-КУЛЬТУРНОГО ПОТЕНЦИАЛА ГРАФИЧЕСКОГО ЯЗЫКА В ДИЗАЙНЕ

Иващенко Ирина Ивановна

*аспирант кафедры графического дизайна
Харьковская государственная академия дизайна и искусств,
Украина, г. Харьков
E-Mail: irina_ivaschenko@meta.ua*

THE HISTORY OF THE DEVELOPMENT OF ECO-CULTURAL POTENTIAL OF THE GRAPHIC LANGUAGE IN DESIGN

Ivaschenko Iryna

*post graduate student of the department of graphic design
Kharkov state Academy of design and arts,
Ukraine, Kharkov*

АННОТАЦИЯ

В статье производится анализ исследований проектной деятельности, которые поднимают проблематику дизайнерских задач, состоящих в гуманном подходе к окружающей среде, культурной идентичности, эко-семиотике визуальных коммуникаций в аспекте экологического направления.

ABSTRACT

In this paper an analysis we researched project activities that raise issues of design tasks, consisting of a humane approach to the environment, cultural identity and eco-semiotics of visual communication in the aspect of environmental strategy.

Ключевые слова: графический язык; визуальные коммуникации; экосемиотика; визуальная экология

Keywords: graphic language; visual communication; eco-semiotics; visual ecology.

Выделение не решенных ранее частей общей проблемы. Исследование и анализ эко-культурного потенциала графического языка в дизайне.

Научная новизна работы заключается в исследовании подходов в изучении графического языка в проектной деятельности с учетом экологического фактора.

Анализ исследований и публикаций

Анализ исследований графического языка в его экологическом направлении является возможным благодаря междисциплинарным трудам нескольких поколений ученых, которыми был накоплен и систематизирован огромный пласт материала, прослежены не только утилитарные и философские осмысления формирования экологического феномена в дизайне, но и разработана методика исследования визуального языка.

Развернутыми работами в области изучения визуального языка представлены исследователи: М. Лима, Р. Хоулес, С. Спенсер, Й. Негрейсон, А. Усманова и другие.

Анализом знаковых систем и формированием науки семиотики занимались Г. Фреге, Ч. Пирс, Ч. Морис, Ф. де Соссюр, Л. Греймас, Ю. Лотман, Р. Барт, У. Эко, Р. Якобсон, С. Серов, В. Глазычев, Ж. Бонта, Д. Бродбент и Б. Успенский.

Основательным изучением проблемы «визуальной экологии» занимались такие искусствоведы как: Э. Григорьев, Г. Кузнецова, Дж. Гибсон и В. Филин.

Целью исследования является анализ трудов проектно-экологического направления в контексте графического языка.

Задачи: исследовать труды проектного направления, проследить попытки утилитарного и философского осмысления формирования экологического феномена в дизайне, проанализировать разработанные методики исследования графического языка.

Основной материал исследования

Трансформации художественно-проектной деятельности, которые спровоцированы появлением экологического фактора, их эко-культурный потенциал и ценностно-гуманистические ориентации, рассматриваются в трудах исследователей проектной деятельности разных направлений.

Так, исследования графического языка и экологических основ формирования визуального пространства являются важным аспектом

в проектной деятельности архитектурного направления. В частности, российский ученый и архитектор Л. Соловьев в статье «О языке проектной графики формообразования в архитектуре» рассматривает существование языковой структуры проектной графики формообразования в архитектурном проектировании. «Главным элементом этой системы является графика, а сама система представляет собой проектно-графический язык. Анализируя систему графических изображений, автор выделяет преимущества метода графических изображений» [11].

Взаимосвязи потребительских удовлетворений человека и эффективности функционирующих знаковых систем, их семиотические особенности в урбанизированной среде изучает А. Фасонов в работе «Взаимосвязь потребностей субъектов коммуникации и семиотических характеристик урбанизированной среды». Автор пишет: «Семиотика урбанизированного пространства понимается как комплекс знаковых систем, построенных на основе архитектуры зданий и сооружений, пространств населенных пунктов, транспортной, инженерной инфраструктуры и т. д.» [13]. Семиотическая эволюция в архитектурной графике, на примере произведений иконических изображений: чертежи (их перспективные представления), символы (знаки ориентации по сторонам света, масштабная линейка, размеры и др.), схемы (основанные на объективных закономерностях природы) изучаются в статье «Семиотические особенности архитектурной графики» Н. Бугаевой [1].

В статье Е. Лобанова «Дизайн среды и архетипы пространственной организации» за счет сравнительного анализа графических «партитур» и дизайнерских проектов различных направлений исследуются взаимосвязи между графическими особенностями проектов и их жизненным содержанием, а также рассматривается графический аспект архитектоники жизненной среды. В частности, автор пишет: «...По-новому осмысливается значение графики в архитектурно-дизайнерском проектировании; проводится различие «органического» и «символического» методов проектирования. <...> Графическое воплощение архитектурного замысла приобретает особую значимость при определении жизненного смыслового содержания произведения.<...>Это содержание может концентрироваться... в области визуальной коммуникации, через посредство знаковых систем» [8].

Проблематика дизайнерских задач, состоящих в гуманном подходе к окружающей среде и культурной идентичности, поднимается многими исследователями. Акцентируя внимание

на новом авангардном направлении в проектной деятельности, объединенном общей культурно-экологической ориентацией, определяется и статус этнических ремесел, которые в современной проектной деятельности служат как источники инновационных идей и экокультурного опыта. Эта концепция в частности рассматривается профессором МГХПУ К. Кондратьевой в её монографии «Дизайн и экология культуры» [6, с. 23]. Исследуя эко-культурологический подход в дизайне, К. Кондратьева описала современную проектную стратегию в дизайнерской деятельности, как возрождение богатейшей исторической рефлексии, которая содержится в визуальных коммуникациях [6, с. 11]. «Историческая рефлексия необходима для разрешения задач по поиску знаково-символического аспекта формы, сближает экологический подход в дизайне с культурологическим», — подчеркивает исследовательница [6].

Психологическое влияние знаковой символики на важность экосемиотики пространства, как «носителя экологических смыслов и ценностей» рассматривает в своих работах И. Яковец. В статье «Екологічне проектування в контексті вирішення сучасних проблем дизайну» автор исследует формирование сближения визуальных коммуникаций, архитектуры, промышленного, средового дизайна и феномена «экологии культуры» в проектной деятельности [14, с. 114].

Принципы экологического проектирования в архитектуре, появление категорий и понятий, отражающих природные ценности, классификацию экологических сред, их экопоказатели в архитектурном пространстве рассмотрены в работах В. Иовлева «Экологическая топология в архитектуре». Автор пишет: «Образы природы присутствовали в деятельности зодчих с древнейших времен, однако в наши дни природа получает широкий экологический смысл и многообразные проявления. Это моделирование природных архетипов, как неотъемлемых элементов архитектурного текста, прямая имитация природных форм...» [4].

Односторонность в средствах языка дизайна, семиотический шум, проблемы культурной идентичности, а также становление и развитие экологического дизайна поднимаются Е. Кулишовой в статье «Перспективы развития дизайна: экологический аспект». В заключение исследовательница утверждает, что современный дизайн ориентирован исключительно на экологическое мировоззрение: «...перед современным дизайном в обозримом будущем будет стоять задача научно-исследовательской деятельности в области решения экологических проблем... где полный экоцикл переориентирует

проектную культуру в сторону создания экологически здорового общества» [7].

Ядром интеграции эколого-эстетического и культурно-экологического подходов, направленных на сбережение ценностей унаследованной культуры, регионального природного и историко-культурного наследия, является экологическое сознание, утверждает Т. Пойдина в статье «Культуросозидающие функции дизайнера в современном обществе». Исследовательница приходит к выводу, что современное рассмотрение проектной деятельности немыслимо без триады «человек-среда-культура», а базовую основу проектной культуры составляет выявление культурной идентичности современной предметно-пространственной среды. В заключении работы указано: «...важной стороной дизайнерского мышления является самоощущение проектировщика во времени, его отношение к традициям и их роли в условиях современности» [10].

Исследованиям экологического направления в современной проектной культуре посвящена работа О. Орловой «Экологический фактор формообразования в дизайне». Проведенный анализ основных эволюционных изменений в практике проектирования второй половины XX века, а также в различных видах дизайна, позволил определить специфические стратегии экологического проектирования. Исходя из общепринятых для дизайна принципов, автор систематизировала черты экологического фактора, влияющие на формообразование объектов дизайна: экономичности, универсальности, долговечности, а также сформировала критерии оценки объектов экологического дизайна. В плоскости графического дизайна исследовательница построила так называемую «сеть качества», которая должна визуальным образом отображать экологические свойства объекта. На основе анализа свойств продукта дизайнера, в работе Орловой предложен ряд экомаркировок, который предоставляет сведения об экологическом качестве и соответствии [9]. Но предоставленный визуальный ряд недостаточно раскрывает вопрос, чем актуализирует необходимость дальнейшего изучения и систематизации экологических знаковых систем.

Исследования понятийного аппарата в области дизайна и прикладной экологии произвел А. Уваров в диссертационной работе «Экологический дизайн: опыт исследования процессов экологического проектирования». Автор утверждает, что «при антропологическом подходе экологический дизайн выступает как средство развития этнокультурного мирозерцания и духовно-ценностного восприятия человека». В работе систематизированы факты, связанные с созданием

объектов, теорий и проектов экологического направления. Описана периодизация и проявление событий, наиболее повлиявших на развитие экологического фактора в дизайне. Разработана и внедрена терминологическая база, которая рассматривает как сам термин «экологический дизайн», так и сопроводительные понятия [12].

Также В. Иовлев в автореферате к диссертационной работе «Экологические основы формирования архитектурного пространства (на примере Урала)» поднимает проблематику «визуальной экологии». «...Уплотнение, связанное с заполнением пространства застройкой, техникой, людьми, имеет физические и психологические пределы. <...> Это вытеснение природы и человека из свободного пространства техникой и её атрибутами...» [5].

Интенсивно эскалируется изучение процесса развития экологического движения в рамках эволюции рекламной коммуникации, «экологической» и «зеленой» рекламы. Таким образом в развитии эко-ориентированной рекламы просматриваются несколько этапов: 1930-е гг. — период протоэкомышления, 1960-е — как потребность донесения идеи протестных движений до массового сознания, а период с 1990-х и до сегодня — как осмысленную попытку нахождения компромисса между техногенным прогрессом и «экологической модернизации». Так в статье М. Власовой «К истории экологической рекламы» производится детальное описание формирования экологических движений [2]. Этим же автором в работе «Периодизация развития рекламных компаний, основанных на экологической идее» анализируются тенденции американских и европейских маркетинговых компаний, указывается, что происходит перемена экзопистем ««экологического человека», осознающего себя частью замкнутого природного цикла». В работе констатируется смена терминологии: «не экология, а «устойчивое развитие», «органическое мышление», «зеленый маркетинг»» [3].

Выводы

Исследование утилитарных и философских осмыслений графического языка в дизайне показало, что посредством объединения общей культурно-экологической ориентации образовалось новое авангардное направление в проектной деятельности. Актуальным вопросом является статус этнических традиций, которые в современной проектной деятельности служат источниками инновационных идей эко-культурного потенциала.

На основе анализа разработанных методик исследования графического языка установлено, что многими авторами акцентируются особое внимание на коммуникативный аспект экологического

фактора, касательно визуальной экологии, знаковых систем, рекламных коммуникаций, а также проектной деятельности графического, промышленного, середового и архитектурного направлений.

Поднятая проблематика экологической ориентации в дизайне является актуальной и динамически развивающейся в обще-технологическом прогрессе. Таким образом, графический язык экологического направления призван войти во все аспекты потребительского общества, как для формирования экологической ответственности, так и для экологического здорового мышления. Вследствие этого, современными задачами дизайнера являются: ориентирование во времени, искания инновационных подходов на основании изучения глубокого культурного контекста, образования смысла в дизайн-решениях и эко-ответственность в отношении семиотического шума.

Список литературы:

1. Бугаева Н.И. Семиотические особенности архитектурной графики: [Электронный ресурс] / Н.И. Бугаева // Архитектон: известия вузов. — 2011. — № 33. — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://archvuz.ru/2011_1/12, свободный Загол. с экрана. — Язык рус. (дата обращения 17.02.13).
2. Власова М.В. Периодизация развития рекламных компаний, основанных на экологической идее [Электронный ресурс] / М.В. Власова. / Материалы студенческой научной конференции «Актуальные проблемы архитектуры и дизайна». // Архитектон: известия вузов. — 2009 — № 26. — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://archvuz.ru/2009_22/49, свободный Загол. с экрана. — Язык рус. (дата обращения 8.02.13).
3. Власова М.В., Павловская Е.Э. К истории экологической рекламы / М.В. Власова, Е.Э. Павловская // Архитектон: известия вузов. — 2012. — № 1 (37). — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://archvuz.ru/2012_1/8, свободный Загол. с экрана. — Язык рус. (дата обращения 12.02.13).
4. Иовлев В.И. Экологическая топология в архитектуре / В.И. Иовлев // Архитектон: известия вузов. — 2006 — № 15. — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://archvuz.ru/2006_3/2, свободный Загол. с экрана. — Язык рус. (дата обращения 10.01.13).
5. Иовлев В.И. Экологические основы формирования архитектурного пространства (на примере Урала): автореф. дисс. на соиск. уч. степ. докт. архитектуры / В.И. Иовлев. М., 2008. — 48 с.
6. Кондратьева К.А. Дизайн и экология культуры / К.А. Кондратьева. М.: МВХПУ им. Строганова, 2000. — 105 с.

7. Кулишова Е. «Перспективы развития дизайна: экологический аспект» / Е. Кулишова // Вісник ХДАДМ. — 2007 — № 10. — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/VKhdadm/2007-10/07keedeadea.pdf, свободный Загол. с экрана. — Язык рус. (дата обращения 18.02.13).
8. Лобанов Е.Ю. Дизайн среды и архетипы пространственной организации / Е.Ю. Лобанов // Архитектон: известия вузов. — 2012 — № 39 — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://archvuz.ru/2012_3/6, свободный Загол. с экрана. — Язык рус. (дата обращения 10.02.13).
9. Орлова О.О. Екологічний фактор формування в дизайні: автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознавства / О.О. Орлова. Х., 2003. — 20 с.
10. Пойдина Т.В. Культуросоцидающие функции дизайна в современном обществе. / Т.В. Пойдина // Научный электронный архив академии естествознания. — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.econf.rae.ru/pdf/2012/10/1699.pdf>, свободный Загол. с экрана. — Язык рус. (дата обращения 11.01.13).
11. Соловьев Л.В. «О языке проектной графики формообразования в архитектуре» / Л.В. Соловьев // Архитектон: известия вузов. — 2012 — № 39 — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://archvuz.ru/2012_3/4, свободный Загол. с экрана. — Язык рус. (дата обращения 15.03.13).
12. Уваров А.В. Экологический дизайн: опыт исследования процессов художественного проектирования: автореф. дисс. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения / А.В. Уваров. М., 2010. — 18 с.
13. Фасонов А.Л. Взаимосвязь потребностей субъектов коммуникации и семиотических характеристик урбанизированной среды. / А.Л. Фасонов // Архитектон: известия вузов — 2011 — № 34 — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://archvuz.ru/2011_22/22, свободный Загол. с экрана. — Язык рус. (дата обращения 22.02.13).
14. Яковець І.О. Екологічне проектування в контексті вирішення сучасних проблем дизайну / І.О. Яковець // Вісник ХДАДМ. — 2012. — № 2. — 120 с.

**ФРАКТАЛ И РЕЛИГИОЗНАЯ СИМВОЛИКА:
ИДЕНТИФИКАЦИЯ,
ВАРИАЦИОННЫЕ ПРОЯВЛЕНИЯ
(ОРНАМЕНТИКА СВЯЩЕННЫХ ПИСАНИЙ,
КУЛЬТОВЫХ ПРЕДМЕТОВ И СООРУЖЕНИЙ)**

Лясковская-Манойлович Ольга Олеговна

аспирант,

Черкасский государственный технологический университет,

Украина, г. Черкассы

E-mail: liaskovska.olya@gmail.com

**FRACTALS AND RELIGIOUS SYMBOLISM:
IDENTIFICATION, VARIETY OF APPEARANCE
(ORNAMENTATION IN SCRIPTURES,
RELIGIOUS OBJECTS AND BUILDINGS)**

Liaskovska-Manojlovic Olga

post-graduate -student, Cherkasy State Technological University,

Ukraine, Cherkasy

АННОТАЦИЯ

В статье приведены первые упоминания о фракталах в исследованиях ученых Средневековья; рассмотрены варианты композиционного решения мандалы, в которых было найдено фрактальное подобие; представлено аналоговое сравнение фрактальных структур с орнаментикой в религиозных произведениях на примере кельтских узоров, эфиопского креста, культовых сооружений Латинской Америки и Европы.

ABSTRACT

The article consists of information about first fractals appearing in Middle Ages scientific research; were founded similarities in mandala compositions and fractal structures; shown the analog comparison of fractal basic elements and ornaments in religious works, it was made based on examples of Celtic patterns, an Ethiopian cross, places of worship in Latin America and Europe.

Ключевые слова: фрактал; самоподобие; множество Мандельброта; треугольник Серпинского; религиозное искусство; орнамента, мандала.

Keywords: fractal; self-similarity; the Mandelbrot set; Sierpinski triangle; religious art; ornaments; mandala.

*Нет лучшего способа описать вечность и вселенную,
чем через фрактал...
Георг Кантор [4, с. 340]*

Фрактальная графика, как новое, яркое направление в сфере искусства и дизайна, находит свое проявление и в религиозной символике. Ряд такого рода фрактальных проявлений в культовых картинах ислама и буддизма был детально рассмотрен в предыдущих работах автора [2, с. 59—63, 3, с. 41—44].

Со времени открытия множества Мандельброта изображения фракталов заполнили воображение исследователей: математическая последовательность притягивает взгляды ученых самых разных специальностей, как представителей точных наук, так и, например, религиоведов, а также художников. Фрактал может трактоваться с нескольких точек зрения: духовное проявление, математическая (информационная) единица, природный объект, художественный элемент [4, с. 115]. В данном случае фрактальное изображение будет рассматриваться с религиозно-декоративной точки зрения (имеется в виду изучение орнаментальных элементов, композиций, строений, имеющих религиозно-культовое предназначение, с учетом их художественных качеств, композиционных характеристик).

Следует отметить, что согласно найденным на сегодняшний день материалам, впервые фрактал был вычислен именно монахом Удо Аахеном в XIII в. В результате многочисленных подсчетов, суммирования и умножения, точка за точкой было создано множество Мандельброта. Монах вычислил его за семь веков до официального открытия фрактала. Он объяснял его как Божественную Высшую Сущность, научное выражение духовного начала [6].

Удо Аахен известен в истории как поэт, летописец, теоретик-иезуит, а теперь и математик-исследователь. Он изучал математику простых и сложных чисел, теорию вероятности, правила умножения и деления. Целью же было найти метод «достижения небес». Он допускал, что душа человека состоит из двух независимых частей: "profanus" (мирское) и "animi" (духовное), которые представлены с помощью пары чисел. Удо разработал арифметические правила

сложения таких пар чисел. Путем бесконечного количества расчетов точка за точкой появилось множество Мандельброта — базовый фрактальный элемент. Так, монах показал фрактальное множество на фреске, понимая его как Звезду Вифлиема, символ божественного начала.

Испокон веков культовые, мистические писания наполнялись декоративными образами, узорами, каллиграфией. Они служили не только украшением, но и несли в себе некий скрытый смысл. В построении таких орнаментов прослеживаются четкие математические принципы, которые по своей сути перекликаются с фрактальными. Это повторение форм, слоистость, увеличение и уменьшение в размере идентичных подобных форм. Исходя из этого можно поставить вопрос о некой инстинктивной связи самоподобных форм и культовой символики.

Возможно, объяснение такой взаимосвязи следует искать в отношении человека к жизни в аспекте ее сотворения и перерождения, развития человечества и вселенной. Предположим, что созданные замысловатые образы показывают глубинную связь построения Мира с Божественной Волей.

Обратим внимание на конкретный пример — орнаментальное изображение в испанской католической церкви в Алгамбре [8]. Стиль построения, ритм, чередование элементов — всё основано на одной из базовых фрактальных форм — треугольнике Серпинского (рис. 1).

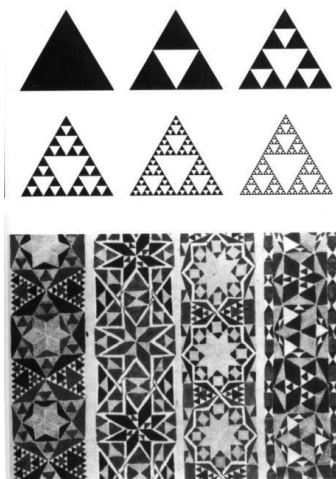


Рисунок 1. Фрактал в религии. Треугольник Серпинского и орнаментальные изображения церкви в Алгамбри, Испания

Вторым рассмотрим фрактальные узоры в верованиях кельтов [8]. Иллюстрирование и орнаментика в религиозной книге кельтов содержит множество узоров в разнообразных вариациях и сочетаниях, которые в значительной мере напоминают множество Мандельброта. Фигуры людей, животных, мистических объектов, вместе с кельтскими традиционными орнаментами представлены на страницах книги (рис. 2). Их вариации, плавные переплетения, яркие цветовые переходы завораживают своей схожестью с фрактальными орнаментами. Впоследствии многие из декоративных элементов были перенесены в христианскую символику.

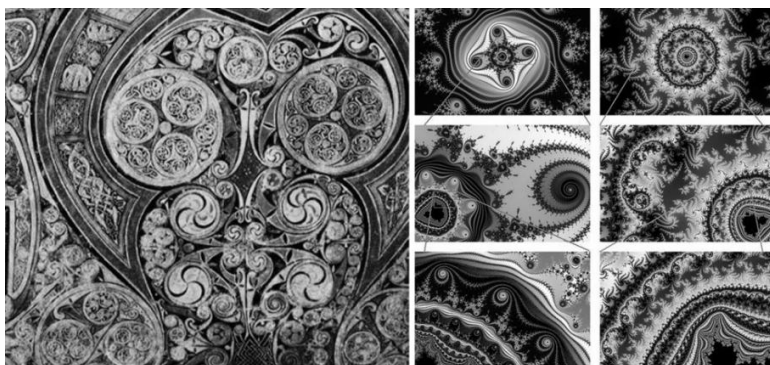


Рисунок 2. Орнаментальное изображение из Священной книги кельтов. Сравнение с трансформациями множества Мандельброта

Возникает вполне логичный вопрос: «Почему изображения на иконах украшены такими извилистыми орнаментами? Какой смысл в них вложен?» Основатели всех религий: Иисус, Магомет, Будда и др. — говорили о сложностях жизни, но в то же время и о её бесконечной красоте, неизведанности. Так, действительность, окружающий нас мир и религиозные образы-учения переплетаются во множество смысловых вариаций, проявлений, образов. Опираясь на изображения на рисунке 2, можно сказать, что базовое множество Мандельброта как форма или же принцип есть не только в математике, но и в религиозном искусстве (культовых изображениях). Оно проявляется через динамичные формы, перетекающие подобные элементы, многоликую вариативность соотношений. Все это дает те самые самоподобные формы — фракталы.

Третьим комплексом примеров станет сакрально-культовая графика, а именно построению мандал. Стоит отметить, что мандалу относят к наиболее сложным архетипическим матрицам, активизирующим свои протообразные коды и манифестирующим энергию Божественности. Именно эта геометрическая фигура в сакральном учении символизирует лотос творения и состояние непознаваемой субстанции, рождающей первичные формы. В диаграмме мандалы присутствует как бессознательная символика организации определенного пространства, так и мистическое стремление к высшему объединению [1, с. 60].

Определим наличие фрактальных принципов в структуре мандалы. Ее базовой основой композиционных вариантов является круговая композиция с секторным заполнением. Эти внутренние секторы членят круговое пространство мандалы радиально, крестообразно, комбинаторно, а также в различных ритмических соотношениях, с ярко выраженным композиционным центром. Осевая симметрия и концентрическое соподчинение является основополагающим принципом. По сути, такое строение делит мандалу на участки, каждый из которых содержит информацию о целом [1, с. 59—63]. Тот же принцип заложен во фрактальное множество, где наименьшая часть содержит в себе целое (рис. 3).

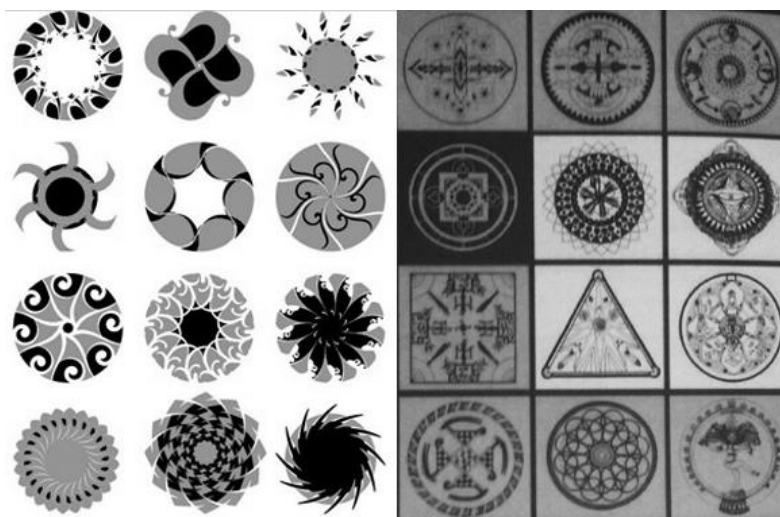


Рисунок 3. Сравнение базовых фрактальных форм с композиционными решениями мандалы

Четвертым рассмотрим африканский фрактал (эфиопский крест) [7]. Говоря о фрактальной орнаментике, обратимся к ранним христианским символам, а именно к Эфиопскому кресту, который датируется второй половиной I тыс. н. э. (рис. 4).

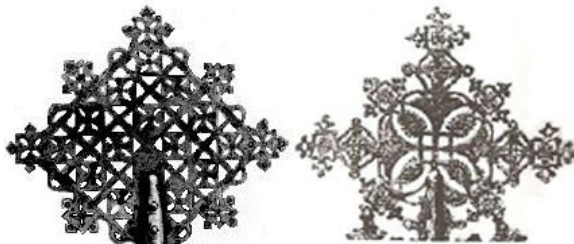


Рисунок 4. Африканские фракталы. Эфиопский крест в двух вариантах

Рассматриваемый крест был найден в городе Аксум в южной Эфиопии. Значительная часть старинных крестов в этой стране построена на основе $3x$ модулей — трехкратной итерации. Хотя на сегодняшний день, они заменены традиционными крестами с тройственным символизмом.

В структуре креста четко читаются активные и пассивные линии, они накладываются слой за слоем (рис. 5). На рисунке ниже поэтапно показаны слои элементов, которые, накладываясь друг на друга, образуют структуру креста. Прослеживается тот же принцип построения, что и у фрактальных структур. Это переход от простого первоначального элемента ко все более и более сложным через наложение и трансформации базовых структур.

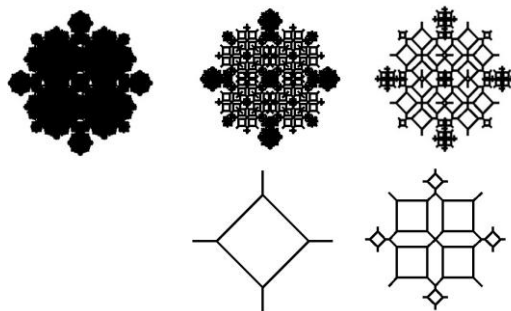


Рисунок 5. Эфиопский крест, поэтапное построение

Пятый пример — фрактал в архитектуре коренных жителей американских континентов — индейцев [2, с. 60]. Святилища и храмы Центральной Америки являются примером фрактальной структуры в религиозной архитектуре: башню окружают меньшие башенки, а те окружены еще меньшими, и так далее, на восемь и более уровней (рис. 6).

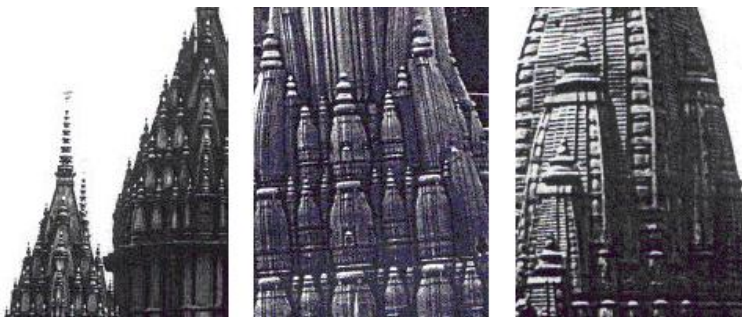


Рисунок 6. Культурные постройки коренных народностей Центральной Америки

Один из исследователей фрактальности, Уильям Джексон утверждает, что все религиозные представления индейцев имели фрактальный характер: «Вселенная, как зрелые плоды, появляется от сознания человека. Существует дерево, которое приносит плод. Оно имеет множество веток-разветвлений. Существуют леса с тысячами таких деревьев. Существуют горные массивы с тысячами таких лесов. Существуют территории с сотнями, тысячами таких же территорий. Существует вселенная, которая содержит в себе тысячи таких солнечных систем. Существуют тысячи таких вселенных, и так далее. Это как принцип: атом в атоме» [5].

Таким образом, фрактальные аспекты религиозных верований народностей Центральной Америки отражают фрактальную природу их верований (религиозные мифы о сотворении и уничтожении существующего мира) и базируются на принципе треугольника Серпинского.

И последними рассмотрим европейские Соборы [2, с. 62]. Сложные узоры готики в европейской культовой архитектуре нашли своё отражение в декоре церквей через масштабирование, увеличение-уменьшение форм декоративных элементов, повторы (рис. 7). Так, основная арка состоит из двух арок, каждая из которых состоит из еще двух, меньших по размеру. Такое построение особенно свойст-

венно готическим сооружениям: укрепление окон против давления ветра. В середине расположены шпили, окруженные меньшими шпилями, а те — еще меньшими и так далее, в арифметической прогрессии. Их строение также напоминает структуру треугольника Серпинского.

Существует мнение, что такая модель масштабированного построения в архитектуре связана с богословской иерархией. Также можно предположить, что средневековые строители знали фрактальные аспекты, хоть и на интуитивном уровне.

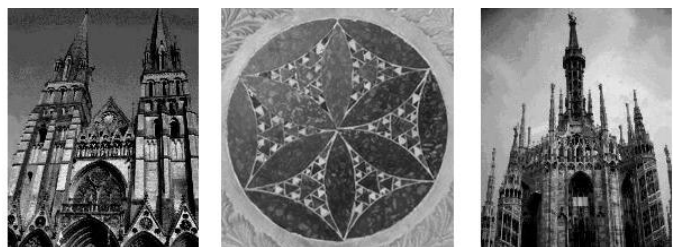


Рисунок 7. Архитектура средневековых соборов Европы

Анализ материалов по теме дал возможность найти и сравнить религиозные произведения искусства и фрактальные множества. В результате было выявлено наличие самоподобных элементов (множество Мандельброта, треугольник Серпинского). Проведенные аналогии фрактальных структур и объектов религиозного предназначения дали возможность увидеть новый смысл, заложенный в тот или иной объект культового поклонения (рис. 8).

Орнаментальные изображения церкви в Алгамбри, Испания (рис. 1)	Треугольник Серпинского
+	+
Орнаменты, узоры из Священной книги кельтов (рис. 2)	Множества Мандельброта, его трансформации
+	+
Принцип слоность в культовых постройках коренных народностей Центральной Америки	Принцип самоподобия, Треугольник Серпинского
=	=
<i>Проявление интуитивной связи фрактальных форм и божественного начала</i>	

Рисунок 8. Схематическая подача рассмотренных примеров и найденных фрактальных структур

Мы получили возможность объяснить странную форму Звезды Вифлеема на фреске как вычисленное фрактальное множество, увидеть в мистическом сакральном значении мандалы фрактальные основы, понять слоистую (уровневую) форму храмов коренных жителей Латинской Америки как демонстрацию принципа самоподобия.

Таким образом, видим, что рассмотренное можно интерпретировать как переплетение смыслов науки и религии, взаимодействие природного и святости, и, в свою очередь, выражение упомянутого в графических фрактальных изображениях, которые имеют уже художественное значение.

Список литературы:

1. Золотухин Ю.В. Сакрально-культурная графика. Семиотические аспекты сакральных формально-графических систем / Ю.В. Золотухин // Весник ХДАДМ: Сб. науч. раб. Харьков: ХДАДМ, — 2012. — № 12. — С. 57—67.
2. Лясковская О.О. Фрактал в архитектурных памятниках Европы, Центральной Америки и Африки / О.О. Лясковская // Сборник XII электрон. науч. конференции «Теория и практика материально-художественной культуры» ХДАДМ, Харьков, 2010. — С. 59—63.
3. Яковец И.А. Фракталы и Священные писания: вариативное объединение и идентификация / И.А. Яковец, О.О. Лясковская // Весник ХДАДМ: Сб. науч. раб. Харьков: ХДАДМ, — 2011. — № 5. — С. 41—44. Дизайн-освита 2011, международный форум.
4. Barnsley M.F. Fractals Everywhere. Boston: Academic Press Professional, 1993. — 531 p.
5. Mandelbrot B. The Fractal Geometry of Nature. W.H. Freeman, San Francisco, 1982. — 468 p.
6. Ray Girvan The mandelbrot monk // [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://classes.yale.edu/fractals/>.
7. Redux: Fractals, the Scriptures, and Infinity // [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.stay-curious.com/redux-fractals-the-scriptures-and-infinity/>.
8. Self Similarity ~ Fractals, Fractals Everywhere// [Электронный ресурс] — Режим доступа — URL: <http://polynomial.me.uk/2009/09/page/2/>.

СЕКЦИЯ 3.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

3.1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

РОДОВОЙ СИНКРЕТИЗМ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ СИНКРЕТИЧНОСТИ АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Андреева Ольга Сергеевна

*канд. филол. наук, методист отдела научно-методической работы
ГБОУ ДПО РО РИПК и ППРО,
РФ, г. Ростов-на-Дону
E-mail: osa13-72@mail.ru*

GENERIC SYNCRETISM AS A PERFORMANCE OF AUTHOR'S SYNCRETISTIC CONSCIOUSNESS IN IMAGINATIVE LITERATURE

Olga Andreeva

*candidate of Philological Sciences, supervisor
of Methodological department, State budget educational institution
of further vocational education of the Rostov Region Rostov Institute
of Training and Retraining of Educators,
Russia, Rostov-on-Don*

АННОТАЦИЯ

Цель данной статьи — определение родового синкретизма как художественно-эстетической реальности, синтезирующей признаки эпоса, лирики и драмы. Основные методы исследования: структурно-функциональный, сравнительно-сопоставительный, системный метод.

В ходе исследования сформулировано определение родового синкретизма, обозначены основные признаки произведений синкретичной формы и средства синкретизации. Автор приходит к выводу о том, что родовой синкретизм — органическое единство художественных средств и образных элементов эпоса, лирики и драмы в рамках одного произведения, в котором воплощается универсальная способность автора эстетически осваивать действительность.

ABSTRACT

The aim of this article is to define generic syncretism as imaginative and aesthetic reality, which synthesizes features of epos, lyrics and drama. Main research methods are structural-functional method, comparative method and systematic method. As a part of study the definition of generic syncretism has been formulated; main features of works with syncretic form and syncretization means have been indicated. The author comes to the conclusion that generic syncretism is an organic unity of artistic devices and imaginative elements of epos, lyrics and drama inside one piece of work, in which an author's universal capacity to aesthetical acquisition of reality is embodied.

Ключевые слова: жанр; родовой синкретизм; эпическое; лирическое; драматическое.

Keywords: genre; generic syncretism; epic, lyric, dramatic.

Синкретизм как художественно-эстетическая реальность понимается как первоначальная слитность элементов, впоследствии выделяющихся в самостоятельное образование. Касательно словесного искусства подразумевает ранние формы, для которых в нерасчлененном состоянии находятся элементы эпоса, лирики и драмы. В теории искусства — слитность ранних форм идеологии, соединявших в одно целое религиозно-философское и художественное мышление человека родового строя, например мифологического. О первоначальной слитности поэзии и музыки размышлял В.Г. Белинский. Но окончательно теория оформилась в трудах А.Н. Веселовского и получила дальнейшее развитие в исследованиях М.М. Бахтина и О.М. Фрейденберг. А.Н. Веселовский считает, что архаическое сознание является синкретичным, т. е. имеет нерасчлененно-слитную природу, и характеризуется целостным взглядом на мир. Синкретизм в древнем искусстве слова рассматривается ученым в сфере поэтического языка и стиля, в структуре художественной образности, в формировании авторства, системы мотивов и сюжетов, в формировании первичных родов и жанров [2, 15].

О.М. Фрейдеберг утверждает: «...трафарет литературных форм совершенно параллелен трафарету форм жизни, то есть те и другие — производные одного и того же мышления и бытия» [6, 75]. Синкретичное сознание полифонично, и в художественном произведении действует принцип *семантического тождества при различении форм* [6, 248]. Особенно важным для историко-литературного процесса представляется замечание о том, что «древний синкретизм литературы родствен мифологии, психическому бессознательному, тому, что исследователи мышления ребенка называют «дипластия», и другим первичным («архетипическим») структурам сознания и культуры, из которых вырастают их более дифференцированные формы. И в более позднее время — в момент своего становления — каждая литература переживает состояние, типологически родственное тому, что мы называем синкретизмом» [2, 18].

Синкретичное сознание характерно и для эпохи средневековья. Оно определяется совершенно иным восприятием действительности и позиционированием себя в мире, что обусловлено религиозным сознанием человека, которое пронизывает идея двоемирия. Тесная связь небесного и земного определяла нерасчлененное (синкретичное) единство времени и пространства, т. е. человек осознавал себя не только в каждый отдельный момент жизни, но и в масштабе Вселенной. «Быстротечная и ничтожная жизнь каждого человека проходит на фоне всемирно-исторической драмы, вплетается в нее, получая от нее новый, высший и непреходящий смысл» [3, 153—154]. При таком подходе вечность, настоящее, прошлое и будущее сливались в едином жизненном потоке, в мире без границ (своеобразная глобализация). «Древнерусский человек ощущал себя эхом вечности и эхом минувшего, «образом и подобием» прежде бывших персонажей мировой и русской истории [4, с. 108—109]. В литературе Средневековья принцип изображения человека не был антропоцентристским, так как человек ощущал себя частью людской массы и должен был осознавать свою миссию. Кроме того, человек не отделяет себя от природы, от окружающего мира, поэтому не способен воспринимать окружающее эстетически. Человек становится пространственно-временной точкой, в которой сплетаются сиюминутное и вечное, земное и сакральное. Он — капля в океане всеобщего бытия, капля, отражающая все это бытие. Синкретичность средневекового мира была и синкретичностью человека и мира [8]. Сознание средневекового человека направлено на постижение сущности вещей. Главное — разглядеть за существующим сущностное. Постигание божественного, сверхчеловеческого — цель художественного творчества.

Категория литературного рода является центральной в словесно-художественном искусстве. Со времен античности принято соотносить то или иное произведение словесности с основными родовыми номинациями — эпосом, лирикой или драмой. Сократ и Платон в качестве различительного признака выделяли тип повествования, характер отношений между субъектом и объектом высказывания: для лирики характерно говорение от первого лица в форме дифирамбов, для драмы — обмен речами между героями, в эпосе — поэт соединяет свои слова с речью других героев, т. е. рассказ о произошедшем ведется без прямого привлечения речи действующих лиц и подражания.

Аристотель основывал деления на роды в зависимости от способа подражания: рассказ о событии как о чем-то отдельном — свойство эпоса, в лирике подражающий остается самим собой, в драме обнаруживается представление изображаемых лиц как действующих [1, 45]. В эпоху романтизма литературные роды стали мыслиться в качестве типов художественного содержания, а не как словесно-художественные формы. В основе гегелевской теории родов лежит принцип способов отражения действительности: эпическая поэзия объективна, лирическая субъективна, а драма совмещает эти два начала. С точки зрения К. Бюлера, разделение на эпос, лирику и драму связано с основными универсальными речевыми функциями — репрезентацией, экспрессией, апелляцией. В лирике доминирует речевая экспрессия, в драме акцентируется апеллятивная, действенная сторона речи, в эпосе доминирует репрезентативная функция, хотя экспрессия и апелляция тоже широко представлены, что свидетельствует о синкретизме на уровне речевой организации текста. С этими свойствами речевой ткани лирики, эпоса и драмы органически связаны следующие свойства литературных родов: способы пространственно-временной организации произведений, образ человека, формы присутствия автора, характер обращенности текста к читателю [7, с. 300]. Произведения, относящиеся к одному роду, объединяются познавательными возможностями — направленностью произведения на объект или субъект речи или сам акт речевого высказывания. Каждому литературному роду соответствует определенный тип речевой организации, определенная функция слова: информативная (эпос), экспрессивная (лирика), коммуникативная (драма). В.В. Прозоров утверждает, что три литературных рода сопоставимы со сложнейшими психологическими законами развития личности. Детский период связан с постижением мира в эпической парадигме, так как ребенок активно в это время осваивает реальность, подростковый период связан с лирической составляющей человеческого развития,

потому что активизируется «я-сознание», период взросления характеризуется доминированием драматической составляющей в связи с развитием диалогического мышления, определяемого линией «Я-другие». Причем лирическая, драматическая и эпическая доминанты, дополняя друг друга, способствуют развитию личности в целом. Таким образом, три антропологические доминанты определяют разделение литературы на роды и в «совокупности способствуют развитию человеческих субъектно-объектных связей и отношений» [5, с. 381—383]. Это три канала информации, три модели миропонимания: мир вне меня, мир во мне, мер между разными субъектами реальности.

На наш взгляд, разделение на роды связано также с внутренней позицией автора по отношению к действительности и его способом мышления. Драма как синтетический род (по своей сути сплав лирики и эпоса) заключает в себе игровое начало и детерминирована развитием конкретно-предметного мышления. Активное жизнетворчество, стремление к обновлению и достижению идеала активизирует драматургический подход, помогающий реконструировать действительность. Драматический способ постижения действительности и синкретизм мышления — синонимичные понятия, так как при таком подходе автор мыслит себя включенным в процесс освоения мира. Умозрительное постижение действительности в ее разнообразных причинно-следственных связях, попытка объяснить, понять происходящее, целостно запечатлеть многообразие жизненных явлений, логически обосновать суть вещей выражаются в эпическом роде. Эпос отражает развитие интеллектуальной сферы личности, абстрактного мышления. Лирика как род запечатлевает эмоциональный порыв, выражает непосредственную психофизиологическую реакцию. Лирика определяет главенство эмоционально-волевой сферы, интуитивно-чувственного мышления. Эпико-лиро-драматический синтез характерен для синкретичного сознания.

Явление родового синкретизма обусловлено синтезом различных родовых признаков. Каналами межродовых сращений являются тип повествования, характер отношений между субъектом и объектом высказывания, речевая доминанта, способы пространственно-временной организации текста, формы авторского присутствия в тексте, образ человека и модель мира в произведении, антропологическая доминанта, особенности авторского мышления.

Родовой синкретизм — органическое единство художественных средств и образных элементов эпоса, лирики и драмы в рамках одного произведения, в котором воплощается универсальная способность

автора эстетически осваивать действительность. Родовой синкретизм связан со стремлением показать в художественном произведении мир и человека в их слитности и целостности, воплотить абсолютные эстетические ценности. Присутствие данного явления в творчестве поэтов и писателей свидетельствует о связи с народнопоэтической и мифологической традицией, с традицией средневековой литературы. Актуализируется явление родового синкретизма в литературе в связи с глобальными изменениями в жизни общества на всех уровнях. Оно знаменует поиски «утраченного первобытного идеала», восстанавливая из духовного хаоса обновленную модель мироздания. Возвращение к синкретичным и синтетичным видам искусства знаменует собой стремление обрести этот идеал, подобно тому, как человек возвращается мысленно в детство, чтобы восстановить нравственную, ментальную шкалу ценностей. Кроме того детство человечества связано с синкретичным искусством.

Родовой синкретизм дуалистической или тринитарной формы предполагает целостное, объемное изображение действительности, запечатлевает мир как единую систему взаимосвязанных элементов. Коммуникативная цель синкретичных родовых номинаций заключается в том, чтобы читатель или слушатель ощутил себя сотворцом действительности, активным участником жизненного процесса, осознал свое место в мире. Проблематика выходит за пределы узко социального понимания жизненных процессов — вечные проблемы стоят в центре произведения.

Художник пытается представить сущность явлений, бытописание перестает быть актуальным. В связи с этим в художественной ткани должны реализовываться мотивы, отражающие подобные сдвиги. Так образуются семантические оппозиции: земное-небесное, вещное-вечное, жизнь-смерть, любовь-ненависть, добро-зло, свет-тьма, низ-верх и др. Конфликт представлен на социально-философском уровне. Жизнеутверждающий пафос становится ведущим. Реализуется антропологический принцип «я во всем» и «все во мне». Образы героев становятся многофункциональными. Герои-миссионеры должны уподобляться мифологическим персонажам, психологизм и конкретность уступает место тенденциозности и условности в построении образов. В произведении выстраивается некая модель мира, матрица с четкой системой координат (низ-верх, реальное-ирреальное, сознательное-бессознательное), что характерно для мифологического сознания, синкретичного по своей сути. Четкие пространственно-временные границы упраздняются, так как процесс жизни ощущается как сопричастность не только определенному

моменту, но и мировому бытию вообще. Повествовательная перспектива отличается подвижностью, динамической и разнохарактерной сменой изобразительных планов, что позволяет уловить жизнь во всем многообразии. Образ автора или лирического героя становится полифункциональным. Эмоционально-чувственное восприятие окружающего, желание уловить причинно-следственные связи бытия и представить мир в аудиальных, визуальных, кинестетических образах (для разыгрывания или переигрывания действительности) одновременно определяет «внутренний нерв» произведения, динамизм, напряженность. Произведение представляет в данном аспекте некую «формулу мира», «концентрат», поэтому экспрессионизм и импрессионизм в изображении действительности становятся ведущими тенденциями, что предопределяет смещение лексики разных стилистических пластов (от грубо-просторечной, площадной до возвышенно-поэтической). Авторские неологизмы являются знаком пересоздания и обновления действительности в сознании художника и отражают напряженный драматизм, которым пронизан мир. Высокая степень обобщенности и условности предполагает определенный набор стилистических элементов. Они позволяют лаконично, ярко, «глобально» представить реальность. Среди них ведущими являются метафорические фигуры, метонимии, образная символика, градационные ряды, антитезы, параллелизм, звуковой символизм (синестезия). Требуются также графические изобразительно-выразительные средства для изображения многомерности бытия и стирания границ между реальным и ирреальным (например: гипербола, гротеск, оксюморон, асиндетон, хиазм, алогизм, парадокс и т. д.).

Такова матрица синкретичного художественного текста, которая позволяет определить границы традиции и новаторства в литературном произведении.

Античная драма, мениппея, обрядовая поэзия, средневековые мистерии, феерии, миракли, народный театр Петрушки, балаган, школьная драма, реализуют принцип родового синкретизма тринитарной формы, являются эстетическим «жанровым идеалом», ориентиром для авторских новаций и экспериментов в области жанра. В то же время установка на всеохватывающее *воссоздание* действительности предполагает синкретизм мышления, который в полной мере характерен для фольклорной и мифологической традиции, что актуализирует обращение к жанровым структурам сказки, легенды, притчи, пословицы и др. В рецепции читателей, слушателей художественное произведение должно восприниматься как откровение, свойственное религиозным текстам.

Список литературы:

1. Аристотель. Об искусстве поэзии (перевод с древнегреческого В.Г. Аппельрота. Ред. Пер. и комментарии А.С. Ахмановой Ф.А. Петровского). М.: Гослитиздат, 1957, — 183 с. — С. 45.
2. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М.: Академия, 2001, — 358 с. — С. 15—18.
3. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1972, — 350 с. — С. 153—154.
4. Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984, — 296 с. — С. 108—109.
5. Прозоров В.В. Герменевтика литературных родов и феномен современных масс-медиа. // Сб. ст. Герменевтика литературных жанров. Ставрополь: изд-во Ставропольского государственного университета; Ставропольское книжное издательство, 2007, — 392 с. — С. 381—383.
6. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997, — 448 с. — С. 248.
7. Хализев В.Е. Теория литературы: учеб. для студ. высш. учеб. заведений. М.: Академия, 2009, — 432 с. — С. 300.
8. Черноиваненко Е. Литературный процесс в историко-культурном контексте. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/chemoiv/05.php/. Дата обращения — 23.12.2013 г.

ИСКУССТВО И ГАРМОНИЯ В ПОВЕСТИ Н.В. ГОГОЛЯ «ПОРТРЕТ»

Трухина Мария Викторовна

*аспирант кафедры общего литературоведения и журналистики
Саратовского государственного университета
им. Н.Г. Чернышевского,
РФ, г. Саратов*

E-mail: maruska-08@yandex.ru

ART AND CRAFT IN THE STORY «PORTRAIT» BY N.V. GOGOL

Maria Trukhina

*graduate student Study of Literature and Journalism department
of Saratov State University,
Russia, Saratov*

АННОТАЦИЯ

В статье проводится краткий анализ повести Н.В. Гоголя «Портрет» с точки зрения взаимодействия мотива гармонии и противопоставленных друг другу понятий «искусства» и «ремесла».

ABSTRACT

In the article the story «Portrait» by N.V. Gogol are studied in terms of interaction of the motive of harmony and two concepts, which are opposed to each other — the concept «art» and the concept «craft».

Ключевые слова: Гоголь; искусство; ремесло; гармония; художник.

Key words: Gogol; art; craft; harmony; artist.

Повесть Н.В. Гоголя «Портрет» построена на противопоставлении друг другу понятий «искусства» и «ремесла». Отмечали это в своих работах многие гоголеведы. Оппозиция этих двух понятий возникает с первых строк: картины в лавочке, куда случайно забрел Чартков, вызывают восхищение народа и недоумение художника. Он искренне не понимает, что именно привлекает народ в этих незамысловатых картинках, в которых всё карикатурно, неправдоподобно, нарочито, бесчувственно. Герой мысленно называет их «дряхлой бездарностью, которая самоуправно стала в ряды искусств» [2, с. 80]. Своим чутьем художника Чартков выхватывает

из общей истинно живые картины — неслучайно он останавливается перед портретом старика и замирает. Еще не подозревая, что перед ним не совсем обычная картина, Чартков ощущает силу кисти художника, рисовавшего портрет.

Различается природа этих картин, природа самого порыва, по воле которого они были созданы. Творчество (живописное, музыкальное, архитектурное, литературное) — это своеобразная попытка преодолеть дисгармонию, возникающую в результате внутренних противоречий человека или неприятия им окружающей действительности. Создавая произведение, автор трансформирует мучающие его сомнения в художественные образы, ведет диалог с собой и адресатом. Искусство призвано гармонизировать душу человека (автора и вероятного читателя) и окружающую его реальность, именно поэтому истинные произведения искусства всегда совершенны и гармоничны в единстве всех своих структурных элементов. В этом главное отличие от графоманских опытов на литературном поприще, от музыки, удовлетворяющей непритворливые запросы толпы, картин, написанных «по заказу» — от того, что принято теперь называть «массовой культурой», «попсой», «кичем».

Искусство — творческий порыв души; ремесло — средство заработка. Искусство живо по своей природе; ремесло, внешне подделывающееся под творчество, — мертво. Именно это различие улавливает Чартков, творец по натуре.

Но чувствовать, понимать творчество, быть талантливым и служить искусству — не одно и то же. Свои незаурядные способности Чартков теряет в погоне за модой, деньгами, славой. Как только жизнь ставит его перед выбором искусства или ремесла, он выбирает второе. И огонек его таланта постепенно угасает: в конце первой части повести перед нами обозлившийся на весь свет человек, понимающий, что выменял свой талант на роскошную жизнь и почести, в которых, к его сожалению, не может развиваться дарование, — слишком много отвлекающей от прекрасного суеты. Кроме того, богатство и слава обеспечивают комфорт, притупляют чувства, обостряющиеся в сложных ситуациях. А способность тонко чувствовать и осознание несовершенства реальной действительности вызывают дисгармонию, в какой-то степени необходимую для творческого процесса.

Чартков не может устоять перед искушением и покупает себе славу и известность на деньги, выпавшие из-под рамы таинственного портрета. Первое время его дар художника еще дает о себе знать: Чартков пытается не просто выполнять заказы, а творить —

он увлекается работой, с замирающим дыханием ловит оттенки, не замечает, как бежит время. Однако даме, заказавшей портрет, не хочется видеть то, что есть на самом деле, она хочет, чтобы ее дочь была другой, не такой как в жизни: без легкой желтизны кожи, без слабо заметной голубизны под глазами, без темных пятнышек тени на лице. Иными словами, заказчица желает, чтобы дочь стала «абсолютным» совершенством. Но внешнее совершенство холодно и мертво, ему не стать живым, животворным, не стать искусством. Чартков пытается сопротивляться, стремится придать портрету больше сходства с оригиналом, но не столько для того, чтобы остаться верным своему признанию, сколько «дабы не укорил его кто-нибудь в решительном бесстыдстве» [2, с. 105].

В этот момент, когда он работает над первым портретом на заказ, Чартков словно находится на перепутье. Как пишет В.Ш. Кривonos, «находясь, подобно герою «Пиковой дамы», на распутье, Чартков выбирает один из двух возможных путей» [4, с. 333]. Но быстрый успех не приносит ему счастья, это мираж, иллюзия, которая рассыпается в прах при сравнении с настоящим искусством. Присланное из Италии произведение одного из друзей юности Чарткова поражает не только его самого, но и всех без исключения: «Вошедши в залу, Чартков нашел уже целую огромную толпу посетителей, собравшихся перед картиною. Глубочайшее безмолвие, какое редко бывает между многолюдными ценителями, на этот раз царствовало всюду» [2, с. 111]. Все те годы, пока Чартков предавался упоению славой и трате денег, его товарищ усердно трудился, «всем пренебрегал он, все отдал искусству» [2, с. 111]. Только так, отрешившись от мирской суеты, не гоняясь за мнимыми ценностями, не обращая внимания на толки общества, можно создать настоящий шедевр. Показательно, что в повести нет ни фамилии, ни имени художника, чье творение так подействовало на зрителей. Неслучайно этот персонаж остается безымянным, имя ему — Художник, Мастер, Творец.

Настоящий художник не гонится за признанием толпы, шедевры не создаются на потеху праздной публике. Процесс создания произведения искусства — это невозможность «промолчать», не высказать. Гёте говорил о том, что если бы он не написал роман «Страдания юного Вертера», он не смог бы жить дальше. Творец, как «проповедник, обязан во что бы то ни стало поведать миру его, мира, зло, громко, во всеулышание провозгласить людям их общий грех — ужасное ослепление и попустительство злу» [3, с. 326].

Ремесленник, даже научившись сносно подражать искусству, не способен достичь этой цели.

Осознание пропасти между ним и истинным Художником поражает Чарткова громом небесным. Как ни силится продавший свой дар герой сказать какое-нибудь «обыкновенное, пошлое суждение зачерствелых художников» [2, с. 112], он не может остаться равнодушным: «рыдания нестройно вырвались в ответ, и он как безумный выбежал из залы» [2, с. 113].

То, что происходит с Чартковым, напоминает синдром Стендаля (при синдроме Стендаля человек, пораженный произведением искусства, необычайно остро воспринимает все эмоции, как бы переносясь в пространство изображения; реакции жертв синдрома различны, вплоть до истерии или попыток разрушить картину). Сначала он не может сдерживать рыдания, потом начинает «скупать все лучшее, что только производило художество. Купивши картину дорогою ценою, осторожно приносил в свою комнату и с бешенством тигра на нее кидался, рвал, разрывал ее, изрезывал в куски и топтал ногами, сопровождая смехом наслажденья» [2, с. 115]. Однако такая реакция вызвана не столько восхищением, сколько завистью, пониманием того, что ему самому никогда не написать подобной картины, не создать столь прекрасного, чистого, гармоничного произведения. Он пытается вернуть утраченный талант, снова берется за кисть, но граница, которую он перешел много лет назад прочно отделяет его от прошлого: «...граница не допускает обратного движения: переступивший ее навсегда остается по другую сторону» [5, с. 369].

Чартков винит в потере дара портрет старика, приобретенный им в лавке много лет назад, портрет, который принес ему тысячу золотых, положивших начало его славе. Но странный портрет лишь дает Чарткову средства, возможность стать известным, так как, получая деньги, молодой художник оказывается перед выбором: жить на них долгое время, делая лишь необходимые траты, посвятив себя упорному труду и искусству, или громко заявить о своих «талантах», чтобы приобрести клиентов и заказы, а значит славу и богатство. Таким образом, портрет старика всего лишь формальное воплощение той самой границы, после которой для Чарткова больше нет пути назад: «Гоголь использует в «Портрете» разработанный в фольклоре принцип персонификации границы в образе того или иного существа, предмета или места. Так, граница персонифицируется здесь и в образе страшного старика, и в образе его портрета» [4, с. 326].

Действительно, склонность к написанию «портретиков» и к щегольству была у Чарткова задолго до приобретения им странного портрета. Не зря предупреждал его профессор: «Берегись; тебя уж начинает свет тянуть; уж я вижу у тебя иной раз на шее щегольской платок, шляпа с лоском...» [2, с. 85]. Небезосновательны были опасения профессора — Чартовым временами овладевало отчаяние, и он готов был бросить свой напрасный, как ему казалось, труд: «Да ведь что пользы? этюды, попытки — и все будут этюды, попытки, и конца не будет им. Да и кто купит, не зная меня по имени? да и кому нужны рисунки с антиков из натурального класса, или моя неоконченная любовь Психеи, или перспектива моей комнаты, или портрет моего Никиты, хотя он, право, лучше портретов какого-нибудь модного живописца? Что, в самом деле? Зачем я мучусь и, как ученик, копаюсь над азбукой, тогда как мог бы блеснуть ничем не хуже других и быть таким, как они, с деньгами» [2, с. 86]. Творчество Чарткова подтверждало двойственность его натуры и сомнения профессора: «У тебя и теперь уже что-то начинают слишком бойко кричать краски» [2, с. 85].

Таким образом, портрет старика и дьявольская сила, заключенная в нем, явились не причиной отказа Чарткова от истинного искусства, а лишь поводом, своеобразным катализатором этого процесса. Чартков противоречив по своей природе: с одной стороны, он обладает незаурядным талантом, с другой стороны, он не способен выдержать все тяготы, связанные с упорным достижением цели, со следованием по пути Искусства. И если в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» нечистая сила становилась причиной разладов между персонажами, существующими в гармонии с самими собой и окружающим миром, проводником хаоса в мир людей, то в «Портрете» она лишь ускоряет ход событий, обнажая и усиливая изначальную неоднозначность натуры Чарткова. Роль фантастических элементов в «Портрете» кардинально отличается от упомянутых уже «Вечеров...», это отмечал еще Н.И. Мордовченко, призывая сравнивать здесь Гоголя не с самим собой, более ранним, но скорее с Бальзаком и его «Шагреневою кожей».

Но история Чарткова — это только первая часть повести, из которой мы почти ничего не узнаем о самом портрете, приобретенном молодым художником. Мы не знаем, кто изображен на портрете, как он оказался в лавке, куда забрел Чартков, когда и кем он написан. Единственное, что можно сказать, — портрет написан истинным Художником: «Как ни был поврежден и запылен портрет, но когда удалось ему счистить с лица пыль, он увидел следы

работы высокого художника. Портрет, казалось, был не кончен; но сила кисти была разительна» [2, с. 82].

Удивляет одно: портрет — это тоже произведение искусства, почему же нет в нем стремления, внутренней предрасположенности к гармонии, почему он провоцирует зависть, злость, разрушение? Но картина необычна, странна: «Они [глаза] просто глядели, глядели даже из самого портрета, как будто разрушая его гармонию своею странною живостью» [2, с. 82]. Нет гармонии в портрете, хоть он и написан талантливым художником. Но сам мастер, создавший его, говорит: «Это не было создание искусства, и потому чувства, которые объемлют всех при взгляде на него, суть уже мятежные чувства, тревожные чувства, — не чувства художника, ибо художник и в тревоге дышит покоем» [2, с. 136].

Действительно, на портрете изображен ростовщик (об этом, как и об истории создания портрета рассказывается во второй части повести), обладающий странной тёмной силой: «Вот бы с кого мне следовало написать дьявола», — думает художник про старика. Дьявольская сила, заключенная в портретную раму, разрушает гармонию картины. Произведение искусства перестает быть таковым, портрет становится лишь окном, через которое силы зла могут проникать в мир: «Портрет, из которого, как из иного мира, глядит изображенный на нем «старик», <...> играет роль ока-окна, используемого как "опасный канал связи между мирами"» [4, с. 325].

Портрет ростовщика разрушает не только собственную гармонию, гармонию одной картины, но будто бы восстает против искусства в целом: в первой части повести нам поведана история загубленного таланта Чарткова, во второй — история создателя портрета, его борьбы с дьявольской силой, которая поработила его волю и талант: работая над картиной для церкви, «он всем почти фигурам придал глаза ростовщика» [2, с. 130].

Нечистая сила завладевает душой художника, он не может избавиться от ее влияния. В связи с этим вспоминается «Ночь перед Рождеством»: Вакула малюет на церковной стене святого Петра, изгоняющего нечистого из ада, а черт всеми силами пытается помешать художнику. Он «толкал невидимо под руку, подымал из горнила в кузнице золу и обсыпал ею картину; но, несмотря на все, работа была кончена, доска внесена в церковь и вделана в стену притвора» [1, с. 203—204]. В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» искусство безоговорочно сильнее нечисти. Попытки черта помешать Вакуле закончить работу не только не увенчиваются успехом, они смешны и похожи скорее на каверзы безобидного озорника.

Дьявольская сила в «Портрете» не шалит — она отчаянно и мрачно старается уничтожить Художника, чтобы не принесли вышедшие из-под его кисти произведения в мир гармонию. И на какое-то время гений и искусство оказываются поработанными дьявольской силой. Однако истинное искусство и заключенное в нем стремление к гармонии все равно оказываются сильнее. Верный своему призванию художник удаляется от мирской суеты, ведет аскетический образ жизни и, наконец достигший просветления, пишет чудесную картину: «По истечении года картина была готова. Это было, точно, чудо кисти. Надобно знать, что ни братья, ни настоятель не имели больших сведений в живописи, но все были поражены необыкновенной святостью фигур» [2, с. 134]. Таким образом, истинного художника, верного своему призванию и пути, нечистая сила может сломить на время, но одолеть — никогда.

«Портрет» Н.В. Гоголя — история испытания дьявольским искушением двух художников: Чарткова — славой и деньгами, создателя портрета — возможностью изобразить «духа тьмы». Один из них остается верен себе и служению искусству, другой — теряет талант, а затем и самого себя. Но «талант есть драгоценнейший дар Бога» [2, с. 135], а «намек о Божественном, небесном рае заключен для человека в искусстве» [2, с. 135], и потому искусство превышает всего, сильнее дьявольской силы. Оно не терпит суетливой погони за славой, деньгами, успехом, оно требует упорного труда и растворения мастера в своем деле, полной погруженности в творчество. Искусство даёт силы противостоять разрушению и злу, выстоять в борьбе против дьявольского искушения. Оно помогает сохранить или вернуть гармонию в душу творца и людей.

Список литературы:

1. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. в 14 т. Т. 1. М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1940. — 556 с.
2. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. в 14 т. Т. 3. М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1938. — 728 с.
3. Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. Л. : Гос. изд-во художеств. лит., 1959. — 532 с.
4. Кривonos В. Повести Гоголя: пространство смысла. Самара: Изд-во СГПУ, 2006. — 442 с.
5. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996. — 413 с.

3.2. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Хуббитдинова Нэркэс Ахметовна

*канд. филол. наук, старший научный сотрудник
Института истории, языка и литературы УНЦ РАН,
РФ, Республика Башкортостан, г. Уфа
E-mail: narkas08@rambler.ru*

INTERTEXTUALITY AS THE METHOD OF RESEARCH THE NATIONAL LITERATURE

Khubbitdinova Narkas Ahmetovna

*candidate of philological science, older Researcher
Institute of History, Language and Literature USC RAS,
Russia, Republic of Bashkortostan, Ufa*

АННОТАЦИЯ

В статье впервые предпринята попытка применения интертекстуального метода исследования башкирской литературы (средневековой) и фольклора в аспекте изучения проблемы взаимосвязи между фольклором и литературой, художественного освоения фольклорных традиций в литературном произведении.

ABSTRACT

In the article at first attempt to use the method of intertextuality studies in the Bashkir literature (medieval) and folklore in terms of studying the problem of the relationship between folklore and literature, artistic exploration of folk traditions in the literary work.

Ключевые слова: интертекстуальность; метод; фольклор; литература; художественное освоение; фольклорно-литературные взаимосвязи.

Keywords: intertextuality; method; folklore; literature; artistic development; folklore and literary relationship.

Известно, что фольклор является материалом и арсеналом для литературы вообще, башкирской в частности. В отечественной филологической науке проблема связей между фольклором и литературой изучена достаточно подробно. Башкирские ученые также давно обратили внимание на это явление (А.И. Харисов, Г.Б. Хусаинов, А.Х. Вахитов, К.А. Ахметьянов, С.А. Галин, С.Г. Сафуанов, А.М. Сулейманов, Г.С. Кунафин, М.Х. Идельбаев, Г.Г. Кулсарина). Все они верно указывали на роль фольклора в становлении и развитии башкирской литературы, старались выявить степень, приемы использования его конкретными мастерами пера и т. д. Однако в этих трудах исследователи ограничивались общими высказываниями, а также традиционным методом исследования, не касаясь указанной проблемы подробно в отдельном монографическом исследовании. В этом смысле небезосновательным было бы применение метода интертекстуального анализа литературного произведения и фольклора.

В отечественной науке также предпринималась попытка исследования вопросов художественной взаимосвязи и взаимовлияния фольклора и литературы в свете изучения интертекстуальной теории. Проблеме интертекстуального дискурса было посвящено немало работ, однако в до сих пор отсутствует единое мнение, нет теоретического исследования, в котором, как говорит Е.А. Козицкая, была бы «предпринята попытка суммировать накопленный опыт и предложить концепцию цитат с учетом многообразия имеющихся литературных фактов» (М.М. Бахтин, Юлия Кристева, В.М. Жирмунский, Роланд Барт, Д.Н. Медриш, О.Ю. Трыкова и т. д.) [5]. Понятие интертекстуальности было впервые предложено в 1967 г. теоретиком постструктурализма Юлией Кристевой, которая, опираясь на идею «диалогичности» М.М. Бахтина, понимала под ней интертекстуальную связь между разными текстами. Она, в частности, приходит к мысли о том, что «... открытие, впервые сделанное Бахтиным в области теории литературы», заключается в том, что «любой текст строится как мозаика цитации, любой текст — это впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста. Тем самым на место понятия *интерсубъективности* встает понятие *интертекстуальности*, и оказывается, что поэтический язык

поддается как минимум *двойному** прочтению» [6, с. 99; 7, с. 166]. При этом тексты не только «пересказывают» друг друга, а вступают друг с другом в диалог, где смысл не только повторяется, а заново рождается именно в этом сопоставлении одного текста с другим [3, с. 14].

В данной статье впервые в национальном литературоведении предлагается рассмотреть проблему фольклорно-литературных взаимосвязей в свете теории интертекстуального метода изучения, при котором в литературе обнаруживаются цитации, аллюзии, реминисценции, вызываемые фольклором. Это во многом способствует всестороннему и глубинному выявлению и анализу механизма, особенностей отражения в литературе фольклорных мотивов, образов, обычаев на определенном национальном историко-культурном пространстве.

Подобная работа во многом стала возможной вследствие того, что на сегодняшний день учения и методологические основы М.М. Бахтина стали более доступными и открытыми благодаря исследованиям французской исследовательницы Юлии Кристевой. Она в 1967 г. в более упрощенной форме сформулировала основную концепцию М.М. Бахтина в виде своей теории интертекстуальности на основе его работы «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924). В своих исследованиях ученый, описывая диалектику существования литературы, в частности отметил, что, помимо данной художнику действительности, он имеет дело также с предшествующей и современной ему литературой, с которой он находится в постоянном «диалоге», понимаемом как борьба писателя с существующими литературными формами». Поэтому принято считать, что в основе теории интертекстуальности лежит концепция диалогизма М.М. Бахтина, из которого следует, что «всякое понимание есть соотнесение данного текста с другими текстами и переосмысление в новом качестве» [2, с. 234].

Теория Юлии Кристевой, основанная на данных положениях русского ученого, как известно, быстро получила широкое признание и распространение у литературоведов. Как указал И.П. Ильин, она фактически облегчила как в теоретическом, так и в практическом плане осуществление «идейной сверхзадачи» постмодернизма, а равно и «классическую» оппозицию субъекта-объекта, своего-чужого,

* Курсив по Ю. Кристевой. — Н.Х.

письма-чтения и т. д. Однако конкретное содержание термина существенно видоизменяется в зависимости от теоретических и философских предпосылок, которыми руководствуется в своих исследованиях ученый. Общим для всех служит постулат, что всякий текст является «реакцией» на предшествующие тексты [4, с. 206—207].

«Реакция» текста на предшествующий текст или «вкрапление» одного текста в другой раскрывается в контексте проблемы взаимосвязи фольклора и литературы. Под текстом мы подразумеваем поэтику (по Кристевой), а не структуру. Это могут быть сюжеты, мотивы, образы, т. е. усматриваются художественно-эстетический, идейно-художественный аспекты исследования. Иначе говоря, нас интертекстуальность привлекает именно своей способностью «использовать поэтику того или иного произведения в структуре другого произведения, присутствующую в открытом (эксплицитно) и завуалированном виде (имплицитно), и ... перекодировать поэтику чужого произведения в собственных художественных целях» [1, с. 314]. Это относится и к случаю творческого освоения писателем «в собственных художественных целях» фольклорных традиций в литературном произведении.

Однако в своих наблюдениях мы не ограничиваемся лишь выявлением и установлением аллюзий, реминисценций, цитат в литературном произведении на фольклорные традиции, также определяем их идейно-художественную значимость в авторском произведении. Так, с точки зрения средневекового поэта, обращение к традиционным мотивам, сюжетам, образам, обрядам и обычаям «интертекстуальность — это ... также способ порождения собственного текста и утверждения своей творческой индивидуальности через выстраивание сложной системы отношений с текстами других авторов» [8], фольклора в нашем случае. В произведениях уралоповолжской тюркской литературы XIII-XIV вв. Кул Гали «Кисса и Йусуф», Кутб «Хосров и Ширин», Сайф Сараи «Сухаиль и Гульдурсун», «Гулистан бит-тюрки» в особенности наблюдаются случаи интертекстуальной связи фольклорных и литературных традиций, сюжетообразующая функциональность традиционных художественных элементов в них и т. д.

Попытка использовать метод интертекстуального исследования национальной литературы в данном случае ни в коей мере не умаляет творческих достижений писателя, не «отрицает его индивидуальных достоинств» и, будучи следствием глобализации, ни в коем случае не «отрицает индивидуальность культуры», как предостерегают некоторые ученые [10].

На современном этапе, в период глобализации, на первый взгляд, существует опасность обезличивания национальных культурных ценностей. В то же время все-таки появилась возможность выведения на мировую арену, на суд всемирного научного сообщества достижения в области национального литературоведения, национальной литературы, башкирской в частности, с привлечением специальных общеизвестных научных терминов и понятий. В этом смысле не надо бояться «использовать «правильных» (то есть употребимых на данный момент) терминов», когда речь идет о широко не известной в мировом научном сообществе башкирской литературе. Мы лишь придерживаемся той мысли, что «с помощью реминисценций и аллюзий автор делает отсылки не только» на фольклор, но и «поднимает важные общественно-политические и социальные проблемы современности» [1, с. 315]. Это позволяет писателю выразить свое отношение к этим и другим проблемам, поднимаемым в произведении (чаще это проблемы нравственно-этического, дидактического, эстетического характера), повысить идейно-художественную ценность самого произведения.

Относительно самого термина «интертекстуальность» также важны следующие факты. Так, например, в статье И.О. Шайтанова упоминается о том, что Юлия Кристева отказалась от своего термина в силу того, что «этот термин часто понимается в банальном смысле «изучение источников». Тут же предлагается заменить его другим термином — «транспозиция» [10]. Однако и этого не следует бояться, отдавая предпочтение теории интертекстуальности. Ведь впоследствии в отечественном литературоведении именно она стала актуальной и популярной в изучении литературного произведения, его поэтических, художественно-эстетических особенностей в частности. Потому что не все отвергнутые идеи кажутся плохими и несовершенными. Как сказал Эйнштейн, «некоторые идеи кажутся правильными, в то время как на самом деле являются замечательными столбами, показывающими перспективное направление». Например, именно такая «неудачная» идея позволила самому мыслителю открыть теорию относительности [9].

Это также касается и теории интертекстуальности, основанной на трудах М.М. Бахтина и выдвинутой Юлией Кристевой. Некогда отвергнутый термин вполне применим в отношении национальной литературы в контексте изучения проблемы фольклорно-литературных взаимосвязей. В башкирской литературе указанного периода всегда прослеживается не только простое заимствование фольклорных традиций, но и прямые или косвенные аллюзии, реминисценции на тематические

мотивы, сюжеты, образы. В этом смысле мы в полной мере можем применить данную «отвергнутую», однако все же актуальную теорию как метод литературного анализа национального материала.

Таким образом, изучение художественного освоения, переосмысления фольклорных традиций в литературном произведении раскрывает сложные, своеобразные, исторически обусловленные закономерности обращения к фольклору писателей разных эпох, степень их художественного мастерства, определить динамику фольклорно-литературных взаимосвязей и т. д. Национальная самобытность, народность литературы, ее естественная художественно-эстетическая связь с фольклором во многом определяют ее художественные особенности. Привлечение в этой связи теории интертекстуальности позволяет разрешить ряд вопросов, связанных с «диалогичностью», «совпадением» некоторых фольклорных и литературных мотивов и сюжетов, выявить глубину творческого мышления писателя. При этом обнаруженные прямые аллюзии и реминисценции на известные сказочные и эпические мотивы и сюжеты, на которых в произведении возлагаются важные для эпохи идейно-художественные функции, способствуют решению значимых идейно-эстетических задач и т. д.

Список литературы:

1. Абдуллина А.Ш. Поэтика современной башкирской прозы. Уфа: ИИЯЛ УНЦ РАН, 2009. — 352 с.
2. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет [Текст] / М.М. Бахтин. М.: Художественная литература, 1975. — 809 с.
3. Десницкий А.С. Интертекстуальность в библейских повествованиях // Вестник московского университета. Серия 9. Филология. — 2008. — № 1. — С. 14—20.
4. Ильин И.П. Интертекстуальность // Современное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М., 1999. — С. 206—207.
5. Козицкая Е.А. Цитата, «чужое слово», интертекст: материалы к библиографии [Электронный ресурс] — Режим доступа — URL: <http://uchcom.botik.ru/az/lit...>
6. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман [Текст] / Ю. Кристева // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. — 1995. — № 1. — С. 97—124.
7. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / пер. с франц. Г.К. Косикова, Г.К. Нарумова. М.: РОССПЭН, 2004. — 656 с.
8. Родионова Е.В. Культурология XX век. Энциклопедия. М. 1996 [Электронный ресурс] — Режим доступа — URL: <http://www.dic.academic.ru>.

9. Секреты успеха: Учимся у Эйнштейна [Электронный ресурс] — Режим доступа — URL: [//http://www.bashorgen-1.narod.ru](http://www.bashorgen-1.narod.ru).
10. Шайтанов И.О. Триада современной компаративистики: глобализация — интертекст — диалог культур // Вопросы литературы. — 2005. — № 6. [Электронный ресурс] — Режим доступа — URL: [//http://www.magazines.russ.ru](http://www.magazines.russ.ru).

3.3. ФОЛЬКЛОРИСТИКА

СИМВОЛИКА В КУБАНСКИХ ПЕСНЯХ КАК ЧАСТЬ ФОЛЬКЛОРНОГО ДИСКУРСА

Лахина Елена Леонидовна

*магистрант 2 курса, кафедра русского языка,
литературы и методики их преподавания,
филиал ФБГОУ ВПО «Кубанский государственный университет»
в г. Славянске-на-Кубани,
РФ, г. Славянск-на-Кубани
E-mail: dekanat_inyaza@mail.ru*

Гордиенко Людмила Леонидовна

*научный руководитель, канд. пед. наук, доцент,
кафедра русского языка, литературы и методики их преподавания,
филиал ФБГОУ ВПО «Кубанский государственный университет»
в г. Славянске-на-Кубани,
РФ, г. Славянск-на-Кубани
E-mail: rus.lit2@mail.ru*

SYMBOLISM IN THE KUBAN SONGS AS PART OF THE FOLKLORE OF DISCOURSE

Lahina Elena

*2nd year master student,
Department of Russian language, literature and teaching methods,
branch FBGOU VPO "Kuban State University" in Slavyansk-on-Kuban,
Russia, Slavyansk-on-Kuban*

Gordienko Lyudmila

*supervisor, Ph.D., Associate Professor
of Russian language, literature and teaching methods,
branch FBGOU VPO "Kuban State University" in Slavyansk-on-Kuban,
Russia Slavyansk-on-Kuban*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается специфическое свойство фольклорного слова, семантический синкретизм, который обусловлен спецификой фольклорного сознания. Комплексное рассмотрение функционально-коммуникативных особенностей фольклорного дискурса дало возможность определить специфику стратегий эмотивного, информативного и социального воздействия.

ABSTRACT

The article considers the semantic synkretism as a specific indication of folklore word, which is conditioned by specific character of the folklore thinking. This specific indication of folklore word. An all-encompassing examination of functional and communicative properties of the folklore discourse reveals the specificity strategies of emotive, informative and social effect.

Ключевые слова: фольклорный дискурс; фольклорная традиция; символика, семантический синкретизм.

Keywords: folk discourse; folk discourse; folklore tradition; symbolism, semantic synkretism.

Изучение фольклорного текста как целостного феномена культуры выдвигает в качестве обязательного условия необходимость общих исходных теоретико-методологических принципов и установок. Если вплоть до второй половины XX в. фольклор изучался прежде всего филологами, этнографами и искусствоведами (разных отраслей), то за последнюю четверть века к ним добавились культурологи, социологи, психологи, педагоги, философы и т. д.

Лингвосемиотический анализ эволюции фольклорного дискурса указывает на то, что формирование нового фольклорного знания действительно происходит на основе архетипического бессознательного, существующего в сознании в форме определенных психических архетипов, и отражающегося в семантике языковых знаков, определенная совокупность которых образует фольклорные тексты. Проблемами художественной символизации как направления семиотики занимались многие ученые последнего столетия. Теоретические изыскания ведутся в науке по сей день.

Материалом для нашего исследования послужили тексты песен из сборника А.Д. Бигдая «Песни кубанских казаков» под ред. В.Г. Захарченко (Краснодар, 1992) [1], приложение в учебном пособии для вузов по специальности «Русский язык и литература»

Лазутина С.Г. «Русские народные лирические песни, частушки, пословицы» (М.: Высшая школа, 1990) [2].

В данной статье под фольклорным дискурсом понимается коллективная коммуникативная деятельность особого типа, характеризующаяся социальной целенаправленностью и обусловленная внеязыковыми факторами. Как и любой другой тип дискурса, фольклорный дискурс включает в себя ряд жанровых форм, обслуживающих определенную коммуникативную ситуацию. Как известно, одной из специфических форм языка является фольклор. Естественно, что данная форма имеет как общезыковые признаки, так и свои особенные черты. Одним из жанров поэтической разновидности фольклора является песня.

Существенной особенностью поэтического языка лирических песен является символика. Народная поэзия исключительно богата символами. В образах-символах заключено и поэтическое содержание. Символы народной поэзии древнего происхождения, они восходят к поре, когда человек не выделял себя из мира природы. Путь исторического развития народной лирической песни был значительно сложнее, чем песен обрядовых, где устойчивость музыкально-поэтических текстов была прочно обусловлена малой подвижностью обрядовой традиции. На все явления общественного быта лирическая песня имела возможность отзываться более активно, чем обрядовая песня. Тем не менее, она хранила и свои архаические черты. Это позволило ей стать своеобразной энциклопедией национальной жизни.

В результате традиционного многовекового применения символики как приема и в силу многократной повторяемости одного и того же художественного образа-символа многие символы сначала закрепились в обрядовых песнях, затем перешли в лирические песни и приобрели в них постоянное и устойчивое значение.

Следует помнить, что вся система фольклорной, в том числе и песенной народной, символики определяется не закреплением символического значения за отдельными художественными образами, а функциональным значением этих образов. Сами по себе такие понятия, как «береза», «река», «травы» никакого символического значения не имеют. Художественный образ превращается в символ не в силу своих внешних качеств, а в силу той ситуации (конситуации), которую он выполняет в общем контексте песни. Различное символическое значение будет у дерева цветущего и срубленного (независимо от его породы), у цветка расцветающего и поблеклого, у воды чистой, струящейся и у стоячего болота, у поля зеленеющего и покрытого снегом. Поэтому искать постоянное

символическое значение у яблони, например, или у розы, у реки не стоит. Но не надо понимать наше утверждение как сугубо однозначное. Значение символа бывает устойчивым только при однозначности и неизменности основных качеств предмета, который он обозначает. Поэтому всегда будут недобрыми символами тяжелый камень, горькая полынь, холодный снег, колючая елка. Но ни яблоня, ни роза, которые могут цвести и вянуть, ни вода, которая может быть и чистой, и мутной, незыблемым и неизменным символическим значением обладать не могут.

Художественный образ становится символом исключительно в зависимости от его функции в песне того или иного эмоционального наполнения как символика счастья, так и символика горя во многих случаях используют одни и те же предметы или явления природы, но с различным значением и наполнением. Взятые вне песенного контекста отдельные образы (за исключением особо отмеченных выше) постоянного символического значения не имеют.

Фольклор Кубани — органичный сплав южнорусских и украинских традиций. Поэтому, являясь симбиозом двух культур, исследуемые нами тексты лирических песен сохраняют как общеславянские, так и имеют специфические образы-символы кубанской поэтики. Причем, не всегда субэтносом создаются новые образы-символы; уже функционирующие символы могут быть переосмыслены, расширены или, наоборот, несколько сокращены.

Все богатые оттенки духовной жизни народа выявляются в различных внутренних группировках песенной лирики. Являясь поэтическим отзвуком на многообразные народные думы и чувства, песни лирические несли огромную нагрузку, в них запечатлелись отклики народа на события общественно-политической жизни, выражение социальных эмоций, связанных с взаимоотношением крестьянства и правящих классов, принципы семейного и бытового уклада и, наконец, правила неписаной народной морали.

Песенная лирика Кубани так же, как и русская, богата символами. В результате анализа текстов по сборнику А.Д. Бигдая под ред. В.Г. Захарченко, можно репрезентировать следующие наиболее распространенные символы: голубь (казак, молодец), голубка (девушка или невеста), горлица (девушка, молодая жена), орел (отрицательный образ, символизирует недоброго человека), топольна (несчастливая девушка), калина (в зависимости от контекста — очень красивая девушка, счастье, иногда разлука), соловей (несчастливая доля, сиротство), рыба с водою (счастливая семейная пара), терен, полынь, крапива (символы горя, несчастной доли) и другие.

Система фольклорной песенной символики определяется в контексте, функциональным значением этих символов, а не четкой, однозначной закрепленностью за ними конкретных значений. «Весь мир дискретных символов оказывается погружен в сюжет», и от этого сюжета зависит коннотация символа. Повторим, что постоянство значения символа зависит от постоянства его образа в действительной жизни. На этом основании мы выделяем в песенном лирическом жанре кубанского фольклора две группы символов: а) универсальные образы-символы, общие для всех контекстов; б) частотные образы-символы, коннотация которых зависит от конституации текста.

К универсальным мы отнесем такие символы, как голубь / голубка (символика счастья, доброго молодца и девушки), соловей (несчастливая доля, символика горя), орел (чужой, недобрый человек; символ менее постоянный, но устойчивый), рыбчина (девушка), терен и польнь (несчастье, неурядицы). А к непостоянным отнесем образы-символы калины, цветов, речки. Сокола (в отличие от русского народного символа) и другие.

Примечательно, что такие символы, как, например, речка, сокол, крыныченька, могут символизировать полярные понятия, явления, предметы. Сопоставление переживаний и чувств человека с природой в традиционных песнях не было случайным. Из мира природы народ отбирал только то, что могло особенно художественно раскрыть основное содержание песни, ее лирическую сущность. Строго отобранные образы стали в песнях устойчивыми (но не обязательно однозначными) и составляли песенную символику, условно выражающую сущность лирического героя и жизненного явления, характеризующих народные представления о горе, радости, счастье, несчастье и т. д. Эти «зарисовки», не обогащая сколько-нибудь заметно конкретного содержания песни, помогают выразить это содержание в форме яркой образности, дают возможность глубже раскрыть то или иное чувство, придают песне большую выразительность.

Использование в символике лирических песен Кубани орнитонимов является не случайным, а основано на глубоких исторических корнях славянской культуры, однако, некоторые элементы этих символов модифицировались со временем. Таким образом, в основе формирования любого типа дискурса лежит картина мира, отражающая определенные ментальные установки. Носитель современной культуры живет одновременно в нескольких дискурсивных пространствах. Когнитивные модели обнаруживают особое преломление в зависимости от коммуникативной цели, условий реализации дискурса. Следовательно, картина мира является дискурсивно обусловленной. Дискурсивная

картина мира моделирует некоторый фрагмент общенациональной картины мира, вербализованный наиболее типичными средствами данного типа дискурса.

Список литературы:

1. Бигдай А.Д. Песни кубанских казаков / Ред. В.Г. Захарченко. Т. 1. Песни черноморских казаков. Краснодар: Кн. Изд-во, 1992. — 440 с.
2. Лазутин С.Г. Русские народные лирические песни, частушки и пословицы: Уч. Пособие. М.: Высш. Шк., 1990. — 240 с.

Научное издание

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

Сборник статей по материалам
XXXI международной научно-практической конференции

№ 12 (31)

Декабрь 2013 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 30.12.13. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 9,75. 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