



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

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

№ 11 (30)  
Ноябрь 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. № 11 (30): сборник статей по материалам XXX международной научно-практической конференции.** — Новосибирск: Изд. «СибАК», 2013. — 228 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**

<b>Секция 1. Культурология</b>	<b>7</b>
<b>1.1. Теория и история культуры</b>	<b>7</b>
ПУТИ СОХРАНЕНИЯ И ВОЗРОЖДЕНИЯ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ НАРОДА САХА В СОВРЕМЕННЫХ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ УСЛОВИЯХ Стрекаловская Зоя Андреевна	7
<b>1.2. Музееведение, консервация и реставрация     историко-культурных объектов</b>	<b>13</b>
ОБРАЩЕНИЕ К КОММЕМОРАТИВНЫМ ПРАКТИКАМ В ВЫСТАВОЧНОЙ И ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЕЯ Александров Артём Витальевич	13
<b>Секция 2. Языкознание</b>	<b>18</b>
<b>2.1. Русский язык</b>	<b>18</b>
<b>Языки народов Российской Федерации</b>	
О НЕКОТОРЫХ ТОПОНИМАХ НА ТЕРРИТОРИИ СЕВЕРО-ЗАПАДНОГО ВЕРХОЯНЬЯ Кузьмина Раиса Петровна	18
РАЗГОВОРНАЯ ФОРМА ИМЕНИ ИВАН В ПОСЛОВИЦАХ И ПОГОВОРКАХ Татарникова Оксана Николаевна	23
<b>2.2. Германские языки</b>	<b>29</b>
ТРАНСФОРМАЦИЯ СТЕРЕОТИПНЫХ ГЕНДЕРНЫХ ОБРАЗОВ В СОВРЕМЕННОЙ АНГЛИЙСКОЙ ИРРЕАЛЬНОЙ КАРТИНЕ МИРА Григорив Наталия Михайловна	29
КОГНИТИВНО-ДИСКУРСИВНЫЙ АНАЛИЗ НАРЕЧИЯ ДА НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА Иванченко Татьяна Анатольевна	36
ЛЕКСИЧЕСКИЕ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА КОМИЧЕСКОГО В ПОВЕСТИ Р. ДАЛЯ «MATILDA» Капкина Светлана Юрьевна	43

<b>2.3. Романские языки</b>	<b>48</b>
INVERSION DE PERSPECTIVE ИЛИ «ВЗГЛЯД С ОБРАТНОЙ СТОРОНЫ» Серова Любовь Федоровна	48
<b>2.4. Классическая филология, византийская и новогреческая филология</b>	<b>54</b>
РАЗВИТИЕ ЛЕКСИЧЕСКОЙ СЕМАНТИКИ ИМЕН ПРИЛАГАТЕЛЬНЫХ МИКРОПОЛЯ «ВЛАЖНОСТИ» (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ ПИСАТЕЛЕЙ ЭПОХИ ПРИНЦИПАТА АВГУСТА) Антонюк Соломия Андреевна	54
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СВОЙСТВА ХОРОНИМОВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ОВИДИЯ ПЕРИОДА ССЫЛКИ Тсомпанис Марта Андреевна	62
НАРЕЧИЯ СО ЗНАЧЕНИЕМ «ОТНОСИТЕЛЬНОГО» ВРЕМЕНИ В ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ Чекарева Евгения Сергеевна	70
<b>2.5. Теория языка</b>	<b>79</b>
ОБСТОЯТЕЛЬСТВЕННЫЕ ДЕТЕРМИНАНТЫ КАК РАСПРОСТРАНИТЕЛИ ПРОСТОГО ПРЕДЛОЖЕНИЯ МАНСИЙСКОГО ЯЗЫКА Герасимова Светлана Алексеевна	79
ЛЕКСИКО-ТЕМАТИЧЕСКИЕ ПОЛЯ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ТЕРМИНОСИСТЕМЫ ФИТНЕСА Павлюк Ирина Богдановна	85
<b>2.6. Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание</b>	<b>95</b>
ОПРЕДЕЛЕННЫЙ, НЕОПРЕДЕЛЕННЫЙ И ОБОБЩЕННЫЙ СУБЪЕКТ АНГЛИЙСКИХ И УКРАИНСКИХ БЕССУБЪЕКТНЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ Корсун Ольга Владимировна	95

<b>Секция 3. Искусствоведение</b>	<b>100</b>
<b>3.1. Театральное искусство</b>	<b>100</b>
«МАНДАТ» НА БЕСПРАВИЕ ИЛИ СОЦИАЛЬНО- БЫТОВАЯ КАРТИНА 1920-Х ГОДОВ НА ПОДМОСТКАХ СЦЕНЫ Крылова Вера Климентьевна	100
<b>3.2. Музыкальное искусство</b>	<b>107</b>
АВТОРСКИЕ ПОСВЯЩЕНИЯ Н. ЛЫСЕНКО В КОНТЕКСТЕ УКРАИНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА Бодина-Дячок Виктория Владимировна	107
У ИСТОКОВ НЕМЕЦКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ: LIBRO PRIMO DI ARIE PASSEGGIATE Й. НАУВАХА Наумов Александр Владимирович	116
<b>3.3. Изобразительное и декоративно-     прикладное искусство и архитектура</b>	<b>127</b>
РАДУГА В ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ К.А. СОМОВА КАК СИМВОЛ ПУТИ «К ДАЛЬНЕМУ В СЕРДЦАХ» Хомич Елена Геннадьевна	127
<b>3.4. Техническая эстетика и дизайн</b>	<b>132</b>
ЖИЗНЕОБЕСПЕЧЕНИЕ АРКТИЧЕСКИХ ВОЙСК. «ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЕ» СНАРЯЖЕНИЕ Гарин Николай Петрович Васильева Анастасия Андреевна	132
СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ДИЗАЙНА ЭКИПИРОВКИ ДЛЯ ИГРЫ В ХОККЕЙ С ШАЙБОЙ Клюева Инна Викторовна Черников Артем Сергеевич	138
<b>3.5. Теория и история искусства</b>	<b>143</b>
ФАКТОР СЛУЧАЙНОСТИ КАК ПРИНЦИП ГЕНЕРАТИВНОГО ИСКУССТВА Лукичев Руслан Владимирович	143
<b>Секция 4. Литературоведение</b>	<b>149</b>
<b>4.1. Русская литература</b>	<b>149</b>
ОБРАЗ ГЕНЕРАЛА М.Д. СКОБЕЛЕВА В РУССКОЙ БАТАЛЬНОЙ ЛИРИКЕ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВВ. Герасимова Ирина Федоровна	149

СКВОЗЬ ПРИЗМУ КАРНАВАЛА: О ДВУХ РЕВОЛЮЦИЯХ В РОМАНАХ М. АЛДАНОВА Макрушина Ирина Владимировна	158
АРХЕТИП ИНИЦИИ В ПОЭМЕ А.С. ПУШКИНА «РУСЛАН И ЛЮДМИЛА» Слободина Вера Александровна	168
РУССКИЙ БЫТОВОЙ РОМАНС В ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА Чернова Екатерина Валерьевна	176
<b>4.2. Фольклористика</b>	<b>182</b>
О МИФОЛОГИЧЕСКИХ И СКАЗОЧНЫХ МОТИВАХ В ДОЛГАНСКОМ ОЛОНХО «СЫН ЛОШАДИ АТАЛАМИ БОГАТЫРЬ» Захарова Агафья Еремеевна	182
ВЗАИМОСВЯЗЬ БОГАТЫРСКОЙ СКАЗКИ С ДРУГИМИ ЖАНРАМИ УСТНОЙ ПРОЗЫ ФОЛЬКЛОРА НАРОДОВ ДАГЕСТАНА Хурдамиева Самия Халидовна Нуралиева Анжела Рибиуллаховна	188
<b>4.3. Литература народов стран зарубежья</b>	<b>199</b>
ГАНДИКАП УРОДЛИВОСТИ КАК ОСОБЫЙ ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД ТРАНСФОРМАЦИИ ОБРАЗОВ Л. ФЕЙХТВАНГЕРА В ЕГО ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ Процив Галина Франковна	199
ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В РОМАНЕ И. МАКЬЮЭНА «АМСТЕРДАМ» Шанина Юлия Александровна	207
<b>4.4. Теория литературы. Текстология</b>	<b>214</b>
ТРАДИЦИИ ХИКМЕТА В ФИЛОСОФСКОЙ СУФИЙСКОЙ ПОЭЗИИ КАЗАХОВ Тулбаева Айдынгул Тойбазаровна	214
<b>4.5. Журналистика</b>	<b>220</b>
ЯЗЫК И СТИЛЬ ГАЗЕТНОЙ РЕКЛАМЫ Аширбекова Гулмира Акаева Мирамкуль	220

## **СЕКЦИЯ 1.**

### **КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

#### **1.1. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ**

##### **ПУТИ СОХРАНЕНИЯ И ВОЗРОЖДЕНИЯ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ НАРОДА САХА В СОВРЕМЕННЫХ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ УСЛОВИЯХ**

*Стрекаловская Зоя Андреевна*

*старший преподаватель*

*Арктического государственного института искусств и культуры,*

*РФ, г. Якутск*

*E-mail: [betta.85@mail.ru](mailto:betta.85@mail.ru)*

##### **THE WAYS OF PRESERVATION AND REVITALIZATION OF THE NON-MATERIAL CULTURAL HERITAGE OF THE SAKHA PEOPLE IN MODERN SOCIAL AND CULTURAL CONDITIONS**

*Zoya Strekalovskaya*

*lecturer of the Arctic State Institute of Arts and Culture,*

*Russia, Yakutsk*

#### **АННОТАЦИЯ**

В статье рассматриваются пути сохранения традиционной народной культуры в контексте современных социокультурных условий. Данный вопрос изучается в связи с актуализацией проблем

сохранения и возрождения нематериального культурного наследия народа Саха.

### ABSTRACT

The article it is considered of preservation of traditional national culture in a context of modern sociocultural conditions. The matter is studied in connection with updating of problems of preservation of revival of a non-material cultural heritage of the people Sakha.

**Ключевые слова:** нематериальное культурное наследие; олонхо; хомус; осуохай.

**Keywords:** non-material cultural heritage; olonkho; khomus; osuokhay.

Сегодня в нашей стране вопросы сохранения нематериального культурного наследия в современной социокультурной среде становятся активно обсуждаемыми проблемами в силу определенных обстоятельств, продиктованных новым временем. Одной из главных проблем в настоящее время является сохранение национального своеобразия народов России в условиях глобализации.

Сам термин «нематериальное культурное наследие» впервые появился в документах 32-й Генеральной конференции ЮНЕСКО в 2003 г.

Нематериальное культурное наследие представляет собой явление, передаваемое от поколения к поколению, которое постоянно воссоздается сообществами и группами людей в зависимости от окружающей среды, их взаимодействия с природой, формируя у них чувство самобытности, преемственности, уважения к творчеству отдельного человека для сохранения культурного разнообразия [2].

В Конвенции по нематериальному культурному наследию (2003 г.) включены:

- устные традиции и формы выражения, включая язык в качестве носителя нематериального культурного наследия;
- исполнительские искусства;
- обычаи, обряды, празднества;
- знания и обычаи, относящиеся к природе и вселенной;
- знания и навыки, связанные с традиционными ремеслами [2].

Якуты — самый северный тюркский народ, сохранивший реликтовые основы древнетюркского языка и наиболее важные для этноса архаические элементы народной культуры, такие как героический эпос «Олонхо», шаманство, национальный праздник ысыах, круговые танцы осуохай, варган-хомус, разновидности горлового



пения: кылысах, шаманское песнопение кутуруу, хабарга ырыата и др., а также разнообразные виды декоративно-прикладного искусства и народных промыслов [1, с. 46]. Нематериальное культурное наследие якутов является частью культурного наследия народов России. Сегодня живыми элементами нематериального культурного наследия у якутов являются героический эпос «Олонхо», национальный праздник ысыах, круговой танец осуохай, варган-хомус и др., а также разные виды народных промыслов и ремесел. Однако многие обычаи и обряды, связанные с традиционным укладом жизни, навсегда ушли из жизни народа. К ним относится шаманство как реликтовая форма древней культуры, связанная с мировоззрением и религиозными представлениями народа.

Для якутов духовная составляющая их культуры всегда была востребована и являлась тем фундаментом, при котором народ выживал на протяжении всей своей истории. Великий олонхосут, импровизатор-певец кругового танца — осуохай, исполнитель — хомусист на варгане, как и великий шаман, были наиболее уважаемыми и почитаемыми людьми в народе. Якутский народ всегда восхищался и гордился этими талантливыми людьми, поэтому до сих пор живы в памяти народа эти носители народной культуры. И сами перечисленные элементы нематериального культурного наследия дошли до наших дней, однако некоторые из них в усеченном состоянии. Сегодня в республике в живых не осталось ни одного традиционного олонхосута.

На сегодняшний день стоит большая проблема сохранения этого огромного пласта уникального нематериального наследия наших предков, когда до сих пор не разработано целостное системное видение данного явления, а также его научное изучение. В последнее десятилетие XXI в. по сравнению с прошедшими этапами истории якутской культуры произошел огромный прорыв в развитии духовной культуры народа саха. Прежде всего это связано с получением 25 ноября 2005 г статуса шедевра ЮНЕСКО якутским героическим эпосом «Олонхо». Вслед за этим некоторые значительные элементы нематериального культурного наследия (национальный праздник ысыах, хомус-варган, круговой танец осуохай и др.) постепенно входят в мировое культурное пространство.

Известный эпосовед Г.У. Эргис отмечал, что «Олонхо» — великий памятник самобытного якутского поэтического искусства, имеющий непреходящую художественную, идейную и познавательную ценность. По своей художественной силе якутский эпос может быть поставлен в один ряд с лучшими образцами эпического

наследия народов России [3, с. 209]. Якутский героический эпос «Олонхо» отражает все аспекты народной культуры, истории, мировоззрения, философии, религиозной культуры, обрядов и обычаев, музыкальной культуры, являясь вершиной поэтического гения народа.

В первое десятилетие XXI в. в Республике Саха (Якутия) принято много документов по сохранению, изучению и возрождению «Олонхо». В 2009 г. президентом Республики Саха (Якутия) В.А. Штыровым был издан Закон «О сохранении и защите эпического наследия народов РС (Я)». Данный закон состоит из 13 статей, в нем определяются меры по сохранению и защите эпического наследия коренных народов Республики Саха (Якутия), являющегося национальным достоянием не только Российской Федерации, но и всего человечества. Было объявлено Десятилетие «Олонхо» (2005—2015 гг.) для реализации Государственной целевой программы по изучению, сохранению и возрождению «Олонхо». На наш взгляд, данные принятые нормативно-правовые акты являются основанием для формирования и реализации единой культурной политики на территории Республики Саха (Якутия).

В республике установлен Национальный день Олонхо (25 ноября), ежегодно проводятся Ысыахи олонхо (21 июня) и Декада олонхо (20—26 ноября). Созданы Театр олонхо, Научно-исследовательский институт «Олонхо» при СВФУ им. М.К. Аммосова, Республиканский центр «Олонхо» при Доме дружбы народов, Якутская республиканская общественная организация «Ассоциация Олонхо». Во многих улусах строятся Дома Олонхо, где проводятся конкурсы, культурные мероприятия по героическому эпосу «Олонхо».

В республике проводятся три основных разновозрастных ежегодных республиканских фестивалей по сохранению и возрождению исполнительского искусства олонхо с целью его возрождения.

1. «Мин олонхо дойдутун оҕотобун» (Я дитя страны олонхо), где участвуют дошкольники и дети школьного возраста.

2. «Мунха олонхото», где участвует молодежь в возрасте до 30 лет.

3. «Уруйдан улуу олонхо» — участники старше 35 лет.

С каждым годом число участников-исполнителей эпоса увеличивается, повышается их мастерство.

Одним из уникальных варганных инструментов якутского народа является хомус. Хомус — маленький древнейший музыкальный инструмент, по форме очень простой и похож на металлический камертон. Между дужками проходит стальной язычок, который позволяет извлечь все многообразие ритмов и музыки природы.

В старину каждый якут умел играть на хомусе. В советское время он начал возрождаться с 60-х гг. XX в. и стал широко применяться в быту, в самодеятельном и профессиональном исполнительстве, в сольном и в ансамблевом. В руках якутских виртуозов-импровизаторов хомус не только подражает всем звукам природы, но и говорит и поет человеческим языком. Якутские хомусисты достигают эффекта сочетания в звучании слов, произносимых исполнителем в гортани, с мелодическим звучанием самого инструмента. В республике широко развито исполнительское искусство хомусистов, мастерство которых передается из поколения в поколение: раньше это была семейная традиция. Старшее поколение исполнителей сохранило традиционный стиль игры на хомусе, т. е. импровизационную манеру исполнительского творчества.

Якутские кузнецы изготавливали хомус с незапамятных времен, сохраняя древние секреты технологии изготовления. И сегодня хомусы якутских кузнецов считаются самыми лучшими, а потому — одними из самых дорогих. В современном якутском обществе якутский хомус не оказался забыт. Наоборот, популярность хомуса в республике и во всем мире растет. Количество ценителей и любителей якутского хомуса идет уже на десятки тысяч.

Возрождение хомуса по всей республике началось с 60-х гг. XX в. Сегодня республика имеет единственный в мире «Музей и центр варгана (хомуса) народов мира», насчитывающий уникальную коллекцию из 1342 хомусов и варганов из 45 стран мира.

В 2011 г. якутский хомус получил достойное международное признание: он вошел в Книгу рекордов Гиннеса, когда якутские хомусисты сыграли одновременно на 1344 хомусах во время республиканского праздника ысыах. В республике проводятся различные фестивали, конкурсы, конгрессы по варгану-хомусу международного масштаба, среди них — «Чарующие звуки хомуса», «Хомус у колыбели семейного ансамбля», «Хомус -Куо». С 2011 г. 30 ноября в республике объявлен Днем хомуса.

Одним из традиционных элементов нематериального культурного наследия якутов является круговой танец осуохай, исполняемый во время национального праздника ысыах. Круговой танец осуохай представляет собой искусство синкретического характера, в которых сочетаются танец, ритмический шаг, музыка — мелодия песни, поэзия — художественная импровизация певца в традиционной народной форме [3, с. 165]. Якутский осуохай издавна пользуется большой любовью у якутского народа, потому что в этом танце много самобытного, национального и характерного в исполнении.

Он обязательно сопровождается пением запевалы, за которым должны повторять все участники кругового танца. Он имеет массовое исполнение. Уникальные запевалы осуохая являются певцами-импровизаторами и обладают неповторимыми голосами.

В республике успешно функционирует республиканское общество «Осуохай», а также организован региональный фестиваль «Танец Солнца» по круговым танцам народов Сибири и Дальнего Востока. В 2012 г. на Ысыахе Туймаады в местности Үс Хатын установлен рекорд Гиннеса «Самый большой Осуохай в мире». В нем приняли участие 15 293 танцующих и поющих людей, любителей этого вида народного искусства.

В целом, вышеперечисленные элементы нематериального культурного наследия якутов, в частности, героический эпос «Олонхо», народный музыкальный инструмент хомус, круговой танец осуохай, в современном социокультурном мире возрождаются и развиваются, хотя есть и проблемы их передачи в традиционном исполнении.

Передаваемые из одного поколения к другому эти древние традиции определяют настоящее и будущее духовной составляющей якутского народа. Поэтому главным хранителем и ревностным приверженцем сохранения традиций выступает сам народ. Энтузиасты, исполнители и носители этой культуры являются истинными патриотами, передают свои знания молодому поколению, которое растет и гордится своей причастностью к истории древнего народа саха. Через участие в этих формах народной культуры у молодого поколения формируется чувство гражданственности, любовь к своей малой родине и причастность к общечеловеческой культуре. Нематериальное культурное наследие якутов сегодня становится приоритетом в сохранении духовности народа саха и тем проводником, который строит мост между прошлым, настоящим и будущим.

### **Список литературы:**

1. Захарова А.Е. Национально-культурный ресурс и архаические элементы нематериального культурного наследия народа Саха: проблемы сохранения // Художественное образование в культурном пространстве Арктики: сб. статей по матер. II Межд. научно-практ. конф. Я.: АГИИК, 2012. — 296 с.
2. Конвенция об охране нематериального культурного наследия от 17 октября 2003 г. // Сайт правозащитного центра Всемирного русского народного собора [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://pravovrns.ru> (дата обращения 13.09.2013).
3. Эргис Г.У. Очерки по якутскому фольклору. М.: Наука, 1974. — 400 с.

## **1.2. МУЗЕЕВЕДЕНИЕ, КОНСЕРВАЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ**

### **ОБРАЩЕНИЕ К КОММЕМОРАТИВНЫМ ПРАКТИКАМ В ВЫСТАВОЧНОЙ И ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЕЯ**

*Александров Артём Витальевич*  
*научный сотрудник Отдела истории края,*  
*Челябинский краеведческий музей,*  
*РФ, г. Челябинск*  
*E-mail: [araleksandrow@yandex.ru](mailto:araleksandrow@yandex.ru)*

### **APPEAL TO COMMEMORATIVE PRACTICES IN EXHIBITION AND EDUCATIONAL MUSEUM ACTIVITY**

*Aleksandrov Artyom*  
*research associate in department of History of the region,*  
*Chelyabinsk State Region museum,*  
*Russia, Chelyabinsk*

### **АННОТАЦИЯ**

В статье анализируются возможности репрезентации коммеморативных практик в выставочной деятельности музея на примере выставки «Помнит вся Россия...», посвященной событиям Отечественной войны 1812 г. Посредством музейной игры расширяются образовательные и воспитательные возможности музея как института. Обращение к такой деятельности позволяет не только сохранять память о минувшем прошлом, но и способствовать интеграции культуры ушедшей в современную.

### **ABSTRACT**

The article analyzes the possibilities of representation commemorative practices in the exhibition activity of museum exhibition on an example,

«Russia Remembers all...» dedicated to the events Napoleonic War of 1812. By means of museum's games expanding educational and educative capabilities of museum as an institution. Appeal to such activities can not only preserve the memory of past, but also to promote the integration of a bygone culture in the modern.

**Ключевые слова:** коммеморации; музей; выставка; Отечественная война; 1812 год.

**Keywords:** commemoration; museum; exhibition; Napoleonic War; 1812 year.

Профессиональные историки все больше обращают внимание на практики коммемораций и именно музеи выступают примером подобной мнемонической схемы, где представлено то, что ушло в прошлое. Неоспорим тот факт, что музеи играют большую роль в формировании культурной идентичности и менталитета [3, с. 119—124], а также важное место занимают в патриотическом воспитании населения.

Обращение к событиям Отечественной войны 1812 года в таком ключе своими корнями уходит в первую половину XIX века и связано с изданием И.И. Терebeneвым азбуки, из которой «дети узнавали о многочисленных примерах героизма и самоотверженности» [10] русского народа. Уже в декабре 1813 г. князь Петр Шаликов издает написанное им «Историческое известие о пребывании в Москве французов 1812 года» [10], где автор, будучи свидетелем описываемых событий, рассказывает о них. В это же время в журналах «Русский вестник» [7] и «Отечественные записки» [5] публикуются письма и походные записки участников войны. Однако общий уровень грамотности оставался низким, едва достигая 14 % от общей численности населения [8, с. 106], из чего можно сделать вывод, что лишь малая доля людей могла позволить себе ознакомиться с их содержанием.

К юбилейным празднествам 1912 года в России было выпущено большое количество изданий [6], в разной степени отражающих события Отечественной войны. К этому времени, согласно статистическим данным, процент грамотных составлял почти 40 % [8, с. 106], что дает возможность говорить о гораздо большем привлечении изданий в образовательные и воспитательные процессы.

В СССР также не могли обойти стороной события 1812 г. В частности, на агитационных плакатах Великой Отечественной войны можно встретить изображения М.И. Кутузова [4]. Кроме этого, во второй половине XX века, было выпущено большое количество

значков с сюжетами связанными с Отечественной войной. Несомненно, это способствовало созданию патриотического ореола вокруг этого события.

Учитывая тот факт, что территория Уральского региона находится достаточно далеко от основного театра военных действий, встал вопрос о способах представления истории Отечественной войны в экспозиции Челябинского краеведческого музея. Отсутствие аутентичных предметов побудило пойти по пути представления способов и форм сохранения памяти об этом событии. Было выделено несколько тематических блоков.

Первый — интерьерная зона. Здесь была предпринята попытка воссоздать интерьер дворянской гостиной в стиле ампир. Второй блок — предметы XIX века, представленные орденскими знаками, медалями, памятными жетонами, выпущенными к столетнему юбилею, иконами, денежными знаками и, частично, вооружением. Третий блок — аутентичные предметы войны 1812 года, найденные на полях сражений. Четвертый блок — сохранение памяти о войне в СССР и РФ. Здесь выставлялись такие предметы, как меч, изготовленный в Златоусте к 150-летнему юбилею, памятные монеты 1982 и 2012 годов.

Таким образом, Отечественная война в полной мере была представлена в экспозиции, в большей степени отразив не столько ход военных действий, сколько культурные особенности жизни в начале XIX века, а так же способы сохранения памяти о событиях этого периода.

Известно, что культура в XIX веке переживает подъем и одним из феноменов культуры этого периода является феномен светских салонов. Зарождение салонной культуры в России можно отнести к XVIII веку, но ее расцвет пришелся на первую половину XIX века. Салонная культура оказала огромное влияние на развитие практически всех видов искусства того времени, целый ряд философских направлений (например, на славянофильство), а также и на рост политического сознания.

В связи с этим выставка «Помнит вся Россия...» стала своеобразным окном в салонную культуру, в полной мере задействовав первый блок выставки — дворянскую гостиную.

Сотрудниками музея было разработано интерактивное занятие «Светский салон». Специально для него были пошиты стилизованные костюмы (гусарская форма, светский костюм, ампирные платья). В ходе занятия посетителям рассказывались события войны, но не в хронологическом порядке, а посредством историй, связанных

с личностями (напр., М. Нарышкина). Для создания образов выбирались реальные исторические персонажи, жившие в годы описываемых событий или близкие к ним. Мероприятие сопровождалось стихами, написанными позже, что непосредственно является отражением коммеморативной практики, а так же исполнением романсов на стихи Д.В. Давыдова. Нельзя не упомянуть и о таком «задании» для посетителей, как танцы (менуэт, полонез), которые, безусловно, являются важной составляющей салонной культуры.

«Светский салон» как интерактивное мероприятие не только меняет традиционный формат музейной деятельности, вводя такое направление как музейная игра [2, с. 71—79], но и всячески способствует росту патриотических настроений в обществе.

Еще одним результатом такой формы презентации прошлого является расширение представлений у людей о культуре. Как правило, одно из пониманий культуры заключается в следующем. Это абстрактное обозначение форм и продуктов интеллектуальной и прежде всего художественной деятельности: музыка, литература, живопись, театр, кино и т. д. Именно такое понимание имеет наибольшее распространение [1, с. 11].

Формат «Светского салона» не только способствует поддержанию образа культуры указанного выше, но и дает возможность расширить её понимание, выделяя более мелкие составляющие — дворянская культура, культура повседневности XIX века и др. Безусловно, этому посвящено немало научной литературы, однако рядовой обыватель, далекий от научных изысканий, вряд ли станет целенаправленно изучать такие проявления. В то же время музейные мероприятия всячески способствуют этому процессу, давая представления о культуре эпохи через погружение в нее.

Подобный способ презентации прошлого в музее способствуют следующему. Во-первых, пониманию того, что сохранение памяти о событиях это не прихоть современного общества, а сложный процесс, корнями, уходящий в глубокое прошлое. Во-вторых, формирование ценностных ориентиров общества, передача подрастающему поколению ценностей культуры и поддержание общественных норм поведения. В-третьих, в полной мере срабатывает образовательная функция музея.

Таким образом, потенциал коммеморативных практик заключается не только в сохранении прошлого, но и в передаче этих знаний посредством интеграции культуры, оставшейся в прошлом, в культуру и ценностные ориентиры современного общества.



## Список литературы:

1. Ионин Л.Г. Социология культуры. 2-е изд. М.: Логос, 1998. — 278 с.
2. Кондратьев В.В. Музейная игра // Музей и демократия. М.: Лаборатория музейного проектирования, российский институт культурологии, 1997. — С. 72—79.
3. Никонова А.А. Роль музея в формировании культурной идентичности // Вопросы музеологии. — 2010. — № 2. — С. 119—123.
4. «Пусть вдохновляет вас в этой войне мужественный образ наших великих предков Александра Невского, Дмитрия Донского, Кузьмы Минина, Дмитрия Пожарского, Александра Суворова, Михаила Кутузова». Сталин. Автор: Алякринский П. 3-я тип. «Красный пролетарий Огиза РСФСР треста Полиграфкнига». Московская обл., г. Москва. Ленинград. 1942; «Пусть вдохновляет вас в этой войне мужественный образ наших великих предков!» Художник: Иванов В, Художник: Бурова О. 3-я тип. «Красный пролетарий Огиза РСФСР треста Полиграфкнига», г. Москва, Ленинградская обл., г. Ленинград. 1942 г.
5. Радонежский Илья Тимофеевич. Походные записки артиллериста, из кампании 1812 года./ Отечественные записки, издаваемые Павлом Свиным: ч. 16: кН. 42. Спб.: в типографии Плавильщикова, 1823.
6. Отечественная война и русское общество 1812—1912 г. Т. 1. — Юбилейное издание. М.: Изд. Т-ва Сытина, 1912; Ковалевский М. 1812 год: Посвящается памяти моего отца, прапорщика армии Кутузова. / Вестник Европы. Журнал Науки, политики, литературы. Спб, 1912, июль; Глинский Б.Б. Бородинские торжества. Манифест Николая II от 26 августа 1912 г. / Исторический вестник. — 1912. — № 10; журнал «Нива» №№ 34—37, 1912.
7. Русский вестник на 1813 год, издаваемые Сергеем Глинкой: Ч. 4, № 10. М.: В Типографии С. Селиванского, 1813; Письма русского офицера о войне 1812-го и заграничной 1813-го года. Сочинение Федора Глики./ Русский вестник на 1814 год, издаваемые Павлом Свиным ч. 11: кН. 27, 28, 29. Спб.: в типографии Плавильщикова, 1822.
8. Суций С.Я. Атлас русской культуры XIX — начала XX века. Ростов н/Д.: СКНЦ ВШ, 2000. — 196 с.
9. Шаликов П. Историческое известие о пребывании в Москве французов 1812 года. М.: в типографии С. Селиванского, 1813.
10. Терехневская азбука. [электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.museum.ru/1812/library/Azbuka/index.html>.

## СЕКЦИЯ 2.

### ЯЗЫКОЗНАНИЕ

#### 2.1. РУССКИЙ ЯЗЫК ЯЗЫКИ НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

##### О НЕКОТОРЫХ ТОПОНИМАХ НА ТЕРРИТОРИИ СЕВЕРО-ЗАПАДНОГО ВЕРХОЯНЬЯ

*Кузьмина Раиса Петровна*

*канд. филол. наук, научный сотрудник сектора эвенской филологии  
Института гуманитарных исследований и проблем малочисленных  
народов Севера Сибирского отделения Российской академии наук,  
РФ, г. Якутск*

*E-mail: [raisakuzmina2013@yandex.ru](mailto:raisakuzmina2013@yandex.ru)*

##### ABOUT SOME TOPONYMS IN THE TERRITORY OF NORTH-WESTERN VERKHOYANYE

*Raisa Kuzmina*

*candidate of Philological Sciences, research scientist of Even philology  
sector of Research Institute for Humanities and Problems of the Indigenous  
Peoples of the North, Siberian Branch, Russian Academy of Sciences,  
Russia, Yakutsk*

##### АННОТАЦИЯ

В статье дается анализ и этимология некоторых названий рек, притоков рек Дулгалах и Яна, также оронимов на территории Кобяйского района Республики Саха (Якутия). При образовании эвенских топонимов в данном регионе используются в основном форманты эмоциональной оценки — *-ндьа/-ндэ, -чан/-чэн*. Топонимы

вторичного происхождения, а к таковым относятся якутские наименования местностей, образуются при помощи суффиксов обладания *-лах/-лэх*.

### ABSTRACT

The article presents the analysis and etymology of some names of rivers, confluents of Dulgalah and Yan, and also oronyms in the territory of Kobyaysky District of Sakha (Yakutia) Republic. When Even toponyms formation in this region affective evaluation formants *-nda/-nde*, *-chan/-chen* are mainly used. Toponyms of secondary origin such as Yakut place names are derived with a help of suffixes of possession *-lah/-leh*.

**Ключевые слова:** топоним; гидроним; эвенский язык; ороним; якутский язык.

**Keywords:** toponym; hydronym; Even language; oronym; Yakut language.

Эвенской топонимике Якутии (некоторых территорий локального проживания эвенов Якутии) посвящена работа В.А. Кейметинова «Аборигенная (эвенская) топонимика Якутии» [2], где автор дает этимологию топонимов правобережья рек Алдана и Лены на территории Кобяйского района.

В данной статье речь пойдет о некоторых топонимах на территории кочевий эвенских родов ньяку, кара, киргэмбис, не отраженных в работе Кейметинова В.А. Территориями кочевий этих эвенских родов являются бескрайние просторы северо-западного Верхоянья, многочисленные притоки реки Яна. Данные роды входят в состав известного ламунхинского рода эвенов, который состоит из пяти кровнородственных родов: Кривошапкины-киргэмбис, Захаровы-кара (хоро), Слепцовы, Колесовы-тюгях, Кейметиновы-кеймети (деку), Алексеевы-ньяку, Степановы-ньяку.

В.А. Кейметинов сообщает об эвенах следующее: «Гунгусская (в том числе эвенская) топонимика — богатейший кладезь, свидетельствующий о достаточно высоком по тем временам уровне духовного развития предков современных эвенов и эвенков, раскрывающий зарождение и распространение культуры, которую сегодня принято называть циркумполярной» [2, с. 14].

Этимология и семантика топонимической системы эвенов не только дает нам интересные лингвистические и исторические факты, но и содержит сведения о материальной и духовной культуре народа. Следует отметить, что наименования местностей в эвенской топонимике происходят в основном от названий рек, озер

с использованием различных цветообозначений, антропонимов, а также с использованием особенностей окружающей флоры и фауны.

Исследователи полагают, что предки эвенов и эвенков были искусными картографами, владеющими искусством ориентирования на большом пространстве, умеющими отмечать основные приметы окружающей среды [2, с. 13].

Ламунхинские эвены дают различную этимологию гидронимов, оронимов, ойконимов. В данном регионе представлены топонимы эвенского и якутского происхождения. Характерным свойством топонимов на территории северо-западного Верхоянья является то, что наименования местностей образуются при помощи различных аффиксов субъективной оценки. В основном, это увеличительный суффикс *-ндьа/-ндэ*, уменьшительно-ласкательный суффикс *-чан/-чэн, -кан/-кэн* и др. Эту особенность образования топонимов, когда в качестве словообразовательных формантов выступают аффиксы эмоциональной оценки, отметила и К.А. Новикова при исследовании эвенских топонимов северо-востока СССР [3, с. 41].

Рассмотрим подробнее образование и этимологию некоторых эвенских топонимов.

**Гидроним Ыятандя** произошел от слова *һята*, как указывают информанты, это «узкое, обрывистое ущелье», он образован при помощи форманта субъективной оценки увеличительного суффикса *-ндьа*. Речка **Ыятандя** является самым крупным притоком реки *Гердьак*, которая впадает в реку Эчий.

**Гидроним Ёвтэн** произошел от слова *һөвтө*, в дословном переводе — «подстилка из веток лиственницы», образован при помощи суффикса *-н*, это дает основание предположить, что данный суффикс использован в значении «имеющий много веток лиственницы (для подстилок)».

Название правого притока реки *Суляня* **Їутанячан**, в дословном переводе — «блестящая, сверкающая (речка)», образован от слова *һутаня* «сверкающий, блестящий» при помощи уменьшительно-ласкательного аффикса *-чан*, так как данный гидроним **Їутанячан** представляет собой мелкую речку.

Наименование местности **Ньоџтомо** возникло от гидронима **Ньоџтомо**, который является притоком реки Эчий, впадающей в реку Дулгалах. Данное название произошло от слова *ньоџто*, что означает «синяк», и образовано при помощи суффикса *-мо*. Информанты рассказывают, что горы в этой местности в хорошую погоду синеют издалека, и поэтому местность назвали **Ньоџтомо**.

Название местности **Өлөндэ** произошло от гидронима **Өлөндэ**, означающего «большой водопад», поэтому при образовании данного наименования использован увеличительный аффикс *-ндэ*.

**Алгый** — название местности, образованное от гидронима Алгый. Данное наименование произошло от якутского слова *олгуй*, что означает «большой котел». По словам информанта П.В. Захарова, это озеро похоже по форме на большой котел и богато рыбой, которую «вылавливают в большом количестве».

**Ороним Турбалах** имеет вторичное происхождение, восходит к слову *турба* (*труба*) и образован при помощи якутского суффикса именной формы обладания *-лах*. В переводе с якутского языка на русский **Турбалах** означает «имеющий трубу». Данная лексема является заимствованием из русского языка, перешедшим в ламунхинский говор эвенов через якутский язык. Так же (через другие языки) образуется эвенское название горы **Һярмулан**, произошедшее от слова *һярму*, что означает «юрта из жердей», путем присоединения аффикса *-лан*. Согласно утверждению А.А. Алексева, это эвенское жилище, которое, очевидно, является пережиточной формой летнего юкагирского чума [1, с. 50]. Он же пишет: «Некоторые специфические особенности культуры эвенов тюгясиров и ламунхинцев позволяют предполагать, что в прошлом имелись тесные этнокультурные связи с аборигенами, а именно с юкагирами» [1, с. 72].

**Гидроним Һердыак** произошел от слова *һирнай*, что означает «деревянное сооружение, куда привязывают важенок во время дойки». В свою очередь, данная лексема произошла от глагола *һирдай* «дойть» путем присоединения аффикса *-к*.

**Кыһыл таас** (в переводе с якутского языка означает «красный камень») — название местности якутского происхождения, оно возникло от гидронима **Кыһыл таас**, притока реки Ньонтомо, которая впадает в реку *Эчий*. В первичном эвенском наименовании данной реки *Һогин* имеется то же значение — «красный камень, из которого берут красный краситель».

Название местности **Маһака** возникло от оронима **Маһака**, произошло от *маһакат төр*, в дословном переводе означает «место, где убивают (горных баранов)».

Гидроним **Араҕаһандыа** — приток реки **Аркачан** — имеет якутское происхождение, он произошел от слова *араҕас*, означающего в переводе «лабаз, клад; могильный лабаз», образовано при помощи суффикса субъективной оценки *-ндыа*.

О некоторых наименованиях местностей, рек и озер у эвенов бытуют различные топонимические предания, которые дают

объяснение того или иного топонима. Гидроним **Аркачан** является притоком реки *Эчий*, впадающей в реку Дулгалах, затем в реку Яна. По поводу данного названия эвенка из рода ньяку С.К. Кривошапкина рассказывает предание, в котором дается этимология данного названия реки: «В давние времена выдался голодный год. Осенью один охотник (на своем верховом олене) поехал охотиться на горных баранов и свалился с отвесной скалы вместе со своим верховым оленем. И охотник, и олень погибли. Люди рассказывают, что потом нашли череп оленя и с тех пор эту реку стали называть — «голова старого верхового оленя (кастрированного)» — **Аркачан** от *аккичан дилон*. В переводе с эвенского на русский язык *аккичан* ~ *аткичан* означает «старый верховой олень (кастрированный)». Возможно, данный гидроним эвенкийского происхождения, так как в чумиканском говоре и чульманском диалекте эвенкийского языка употребляется лексема *аркичан* с тем же значением, что и в эвенском языке [4, с. 55].

Таким образом, топонимы в местах компактного проживания эвенов на территории северо-западного Верхоянья имеют в основном эвенское происхождение, за исключением некоторых топонимов вторичного происхождения. Некоторые эвенские топонимы трансформировались и получили новые названия. С появлением новых наименований местностей процесс номинации продолжается.

### **Список литературы:**

1. Алексеев А.А. Эвены Верхоянья: история и культура (конец XIX — 80-е гг. XX в.). СПб.: ВВМ, 2006. — 248 с.
2. Кейметинов В.А. Аборигенная (эвенская) топонимика Якутии. Якутск, 1996. — 186 с.
3. Леонтьев В.В., Новикова К.А. Топонимический словарь Северо-Востока СССР. Магадан: Кн. изд-во, 1989. — 456 с.
4. Мыреева А.Н. Эвенкийско-русский словарь. Новосибирск: Наука, 2004. — 798 с.

## РАЗГОВОРНАЯ ФОРМА ИМЕНИ ИВАН В ПОСЛОВИЦАХ И ПОГОВОРКАХ

*Татарникова Оксана Николаевна*

*аспирант Алтайского государственного университета,  
РФ, г. Барнаул  
E-mail: [tatoksna@yandex.ru](mailto:tatoksna@yandex.ru)*

## COLLOQUIAL FORM OF THE NAME IVAN IN PROVERBS

*Tatarnikova Oksana Nikolaevna*

*graduate student, Altai State University,  
Russia, Barnaul*

### АННОТАЦИЯ

В статье сравниваются формы имени *Иван*, характерные для русского литературного и разговорного языка. Пословица — жанр устного народного творчества. В ней используются формы имени Иван, характерные для разговорного языка.

### ABSTRACT

In the article an author compares the forms of the name Ivan, characteristic for literary and colloquial Russian. A proverb is a genre of verbal folk creation. In it the forms of natural language of the name are used own, in particular to the name Ivan.

**Ключевые слова:** имя; Иван; русский литературный язык; разговорный язык; пословица; форма имени.

**Keywords:** name; Ivan; literary Russian; natural language; proverb; form of the name.

Антропонимы в системе языка занимают особое положение: с одной стороны, они включены в пласт общенациональной лексики, имеющей свои родо-видовые признаки, а с другой — имеют свое прагматическое значение, а также «обретают в нем <в языке> уникальные коннотации, что связано с историей народа, с его фольклором, традициями, культурой в целом» [4, с. 251].

В то же время антропонимы, или имена собственные, являясь единицей языка, подчиняются его законам.

Основным признаком развитого национального языка является формирование устойчивых норм как письменной, так и устной разновидности языка.

Литературный язык более кодифицирован, требует строгости соблюдения норм и правил. Разговорный язык приближен к свободному употреблению носителями языка, в нем возможны отхождения от правил. Носители языка, общаясь с помощью разговорного языка, чувствуют себя более раскрепощенными, это неформальный стиль общения, при котором автор делится с окружающими своими чувствами, мыслями.

Так, при рассмотрении русской литературы и русской культуры Н.И. Толстой выделяет определенный набор признаков, «из коих четыре являются определяющими: 1. нормированность/ненормированность, 2. наддиалектность (надтерриториальность)/диалектность (территориальная расчлененность), 3. открытость /закрытость (сферы, системы), 4. стабильность/нестабильность. Каждый отдельный языковой, литературный и культурный уровень... характеризуется определенным сочетанием этих признаков. Так, для литературного языка характерна нормированность, наддиалектность, открытость, стабильность. Каждый дельнейший уровень отличается ослаблением этих признаков...» [5, с. 17].

В пословицах и поговорках обе формы языка тесно переплетаются, вследствие чего происходит нарушение кодификации. Так как пословицы и поговорки — это жанр устного народного творчества, в основном он представляет разговорный язык. В этом плане показательно употребление имени собственного, в частности личного имени *Иван*.

Свойственная русской языковой картине мира трехкомпонентная форма имеет черты литературного языка, употребляется в официальной речи. В пословицах и поговорках представлено имя собственное в кратких формах, как правило, не употребляется трехкомпонентная форма «фамилия+имя+отчество» (применяется в виде исключения в форме заговора). Однако встречается каноническое имя старославянской (церковной) формы *Иоанн*, которая также является показателем литературной нормы. *Иоанн* — старославянская форма имени, используется в религиозном дискурсе. Имя встречается в заговорах от зубной боли. С одной стороны, заговор — народный жанр, с другой — в нем присутствуют церковные клише (*раб N, проповедовал Иоанн*). В данном случае наблюдается



смещение стилей (*Проповедовал Иоанн истину в сухом древе и воде; был я в поле, видел мертвых: у мертвых зубы болят; так и у раба бы N не болели* [2, с. 185]).

Известно, что имена являются определителями, обосновывающими отношения между людьми как в социальном, так и в экспрессивном ракурсе. Употребляя определенную форму имени, называющий выражает свое отношение к называемому и с точки зрения социальной иерархии, и своего индивидуального чувства. Именно с помощью антропонимических единиц (имя, отчество, фамилия, прозвище) носители русского языка прибегают к различным видам персонифицирующего именованья в различных ситуациях и условиях общения.

Имя *Иван* в пословицах имеет нейтральную коннотацию. Само по себе оно обозначает абстрактного человека, указывает на то, что речь идет о русском человеке (*Добрый Иван — и людям, и нам; худой Иван — ни людям, ни нам*). Как отмечает в своей работе Ю.А. Рылов, «наиболее часто в «неантропонимической» функции выступает имя *Иван*. Оно может означать "русский человек, человек из простонародья, простак"» [4, с. 259]. В процессе анализа нами были выявлены следующие характеристики:

- бесхарактерность (*Как Иван Васин — на все согласен*);
- непостоянство (*Дядя Иван — и людям, и нам*);
- сила, мощь (*Не всяк таков, как Иван Токмачев: седиши на конь, да и поехал в огонь*);
- бродяга, перекати-поле (*Иван непомящий*);

Краткая форма имени представлена такими вариантами, как *Ваня, Ванечка, Ванька, Ивашка*. Формообразующие суффиксы (-ечк-, -к-, -шк-) указывают на принадлежность к разговорному стилю. «Для русского неформального общения чрезвычайно характерно использование разнообразных диминутивных форм, обладающих огромным эмоциональным потенциалом, часто неуловимыми нюансами, передающими разнообразие человеческих отношений» [4, с. 212]. Проведенный анализ позволяет утверждать, что в пословицах Иван из простого народа, он не занимает высокого социального положения.

Как отмечает Ю.А. Рылов, «в форме русских диминутивных дериватов фиксируются не только эмоции говорящего по отношению к носителю имени, но и содержится определенная характеристика говорящего» [4, с. 214].

Значение имени *Ваня* — простой, бесхитростный человек (Вятичи — толоконники, Вани) [2, с. 266]. Данная форма имени, как правило, присуща детям, это простой человек, как ребенок (*Ваня,*

*Ваня — простота, сел на лошадь без хвоста, сел задом наперед и поехал в огород).*

*Ванька* — это, с одной стороны, недобрый человек, а с другой — его не обманешь, он сам вывернется (*Ванька Каин — окаянный грабитель* [2, с. 270], *Поп Ваньку не обманет, а Ванька попу правды не скажет* [2, с. 372]). В традициях русского народа хитрость не несет положительной коннотации. В данном примере тем самым высмеивается поп, у народа далеко не однозначные отношения с религией. С одной стороны, русские — глубоко религиозная нация, которой присущ аскетизм, с другой — в фольклорных жанрах постоянно противопоставляются лица религиозного сословия и простой народ. *Ванька* — это фамильярная форма имени, несколько грубоватая. Часто такой формой может передаваться недовольство, раздражение, особенно у взрослых. Словоформа образована с помощью суффикса *-к-*, который является стилистически модифицированным, образует разговорные или просторечные синонимы мотивирующих личных имен со значением лица. Так, Ю.А. Рылов в своих исследованиях пришел к выводу, что имена с суффиксом *-к-* «остались лишь в детской речи и, по всей видимости, в некоторых регионах в речи взрослых как просторечное, народное явление... по отношению к взрослому человеку этот суффикс маркирует низкий социальный статус» [4, с. 214—215].

Имя *Ивашка* говорит о празднике, безделье, образовано с помощью фамильярного суффикса *-шк-*. В значении присутствует такая характеристика, как: любящий наряжаться, нарядно одетый (*Щеголь Ивашка: что ни год, то рубашка*); беспечность (*Когда у Ивашки белая рубашка, тогда у Ивашки и праздник, Иван в дуду играет, а Марья с голоду умирает*).

Такую характеристику, как милый окружающим, находим в форме имени *Ванечка*, образованной с помощью уменьшительно-ласкательного суффикса *-ечк-* (*Для милого Ванечки — пельмени да шанежки, а для постылого Мишки — ухват да шишки*).

В пословицах умственные способности человека характеризуются тождественными компонентами *болван* и *дурак*, которые говорят о носителе имени как о неумном человеке: *Ростом с Ивана, а умом с болвана; Был Иван, а стал болван, а все вино виновато*. Такая характеристика, как «*болван*» представлена, как правило, в пословицах, а «*дурак*» — в сказках.

Т.А. Гридина рассматривает скороговорки, близкие по жанру пословицам. Так, в одной из своих работ она дает одну из характеристик антропонима *Иван*: «"Иван-болван молоко болтал,

да не выболтал, распростоковасилося", <здесь> представлен прием обыгрывания антропонима путем акцентирования коннотаций, выраженных не внутренней формой имени, а характерологическим устойчивым приложением (*Иван-болван*). Звукоряд скороговорочного текста задает ассоциативную связь между *болван* и *болтал*, *не выболтал*, которая вызывает в данном случае представление о ситуации безрезультативного действия» [1].

Однако в пословицах мы находим и противоположную характеристику (*Иван не болван: не всяк на нем исправливал шапки*). Данный контекст, в отличие от рассматриваемых ранее, дает положительную оценку Ивану.

В пословицах при характеристике носителя рассматриваемого имени отсутствует такая лексема, как «дурак» в значении неумный человек, она присуща носителю имени *Емеля* (*Ему говоришь про попа, а он про Емелю дурака*).

Такая форма антропонима, как «имя+отчество», встречающаяся в пословицах и поговорках, коннотативно нейтральна, она указывает на строго выдержанную норму кодифицированного литературного языка. Так, с одной стороны, используется литературная форма *Иван Иванович* при обозначении человека другой национальности (например, калмыка), а с другой — вкладывается далеко не нейтральное значение: таким образом дразнят калмыков, к которым у русских сложилось пренебрежительное отношение. Они высмеиваются. Культура смеха значима в традиции русского народа. Происходит смешение стилей: литературного (на что указывает форма *Иван Иванович*) и разговорного.

Антропоним в пословицах является центром ситуации, его характеризуют какие-либо оценочные коннотации, вытекающие из контекста, вследствие чего антропоним становится ярлыком соответствующей ситуации (например, *Дядя Иван — и людям и нам: ситуация непостоянства*). В сознании носителя языка антропоним соотносится с определенной оценочной препозицией, в которой он предстает номинируемым представителем действия.

*Все Иванычи Ивановы детки* — в данной пословице представлена форма имени собственного, присущая народно-разговорной традиции употребления отчества вместо имени при указании на неофициальные отношения между говорящими. Помимо усечения формы имени, наблюдаем и изменение самого отчества, которое «... подвергается сокращению слогов, результатом которых являются так называемые аллегривы формы» [4, с. 218].

В пословицах контекст определяет для антропонима ситуативно значимую или типологическую оценочную характеристику.

Итак, в силу того что пословицы и поговорки принадлежат разговорной форме языка, в них используются соответствующие языковые средства. Иван в пословицах и поговорках в большинстве своем представлен как русский человек, сочетающий в себе черты русского народа. Носители языка осмысливают оним *Иван* в рамках ментального пространства, поэтому *Иван* — «безалаберный», «простоватый», не умеющий или не желающий довести до конца начатое, даже самое простое.

Антропоним в фольклорных жанрах отягощен национально-культурной коннотацией. Итак, спектр характеристик, относящихся к русскому человеку, варьируется от отрицательных к положительным в весьма широких пределах.

### **Список литературы:**

1. Гридина Т.А. Ментальные ориентиры ономастической игры в малых фольклорных жанрах // Известия Уральского государственного университета. 2001. № 20.
2. Даль В.И. Пословицы русского народа: сборник: в 2 т. М.: Худож. лит., — 1984. — Т. 1. — 383 с., ил.
3. Ефремова Т.В. Толковый словарь словообразовательных единиц русского языка: около 1900 словообразовательных единиц. 2-е изд., испр. М.: АСТ: Астрель, 2005. — 636 с.
4. Рылов Ю.А. Имена собственные в европейских языках. Романская и русская антропонимика: Курс лекций по межкультурной коммуникации. М.: АСТ: Восток-Запад, 2006. — 311 с.
5. Толстой Н.И. Избранные труды. Т. II: Славянская литературно-языковая ситуация. М.: Языки русской культуры, 1998.

## 2.2. ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

### ТРАНСФОРМАЦИЯ СТЕРЕОТИПНЫХ ГЕНДЕРНЫХ ОБРАЗОВ В СОВРЕМЕННОЙ АНГЛИЙСКОЙ ИРРЕАЛЬНОЙ КАРТИНЕ МИРА

*Григорив Наталия Михайловна*

*ассистент*

*Черновицкого национального университета имени Юрия Федьковича,*

*Украина, г. Черновцы*

*E-mail: [nataliagrigoriv@mail.ru](mailto:nataliagrigoriv@mail.ru)*

### TRANSFORMATION OF STEREOTYPICAL GENDER IMAGES IN THE MODERN ENGLISH IRREAL WORLD VIEW

*Nataliia Grygoriv*

*assistant Professor of Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University*

*Ukraine, Chernivtsi*

#### АННОТАЦИЯ

Статья посвящена изучению трансформации стереотипных гендерных образов в современной английской ирреальной картине мира. Антропоцентрической языковедческий принцип гендерных исследований обусловил выполнение данной работы в ракурсе междисциплинарного взаимодействия с психологией, дискурсными практиками, культурологией и когнитологией. В работе рассматривается терминологическое поле гендерных концептов (гендеронимов-иррелатем) ирреальной картины мира, предлагаются концепции ирреального дискурса и «иррелатемы» как «таксона», «кванта ирреального». Классификация гендеронимов-иррелатем основана на когнитивном моделировании гендерной концептуальной системы. Специфика трансформаций стереотипных гендерных образов раскрыта в результате проведенного основательного анализа текстового материала.

## ABSTRACT

In the given article the transformation of the stereotypical gender images in Modern English irreal world view has been analyzed. Anthropocentric linguistic principle of gender studies has caused the realization of this work from the perspective of interdisciplinary interaction with psychology, discursive practices, cultural studies and cognitive science. The terminological field of the irreal world view concepts, irreal discourse and “irrelateme” as “a taxon”, “a quantum of unreal” have been suggested and in the work. The classification of “genderonyms-irrelatemes” is based on the cognitive modelling of the gender conceptual system. The stereotypical gender images formation in the English irreal world view has been revealed on the basis of a comprehensive analysis of textual material.

**Ключевые слова:** гендерный образ; гендерный концепт; гендерный стереотип; иррелатема; английская ирреальная картина мира; ирреальный дискурс.

**Keywords:** gender image; gender concept; gender stereotype; irrelateme; English irreal world view; irreal discourse.

Гендерно релевантная информация о гендерных конституентах картины мира лингвокультурного сообщества коренится в стереотипах и представлена гендерными параметрам — ролями и идеалами. Гендерными стереотипами называют исторически обусловленные типизированные в коллективном сознании определенного лингвокультурного социума представления о физиологических, эмотивных, психических, психологических и социокультурных атрибутах, присущих индивиду, которого социум категоризирует как мужчину или женщину (А.П. Мартынюк, Ю.П. Маслова, О.В. Ткачик).

Ирреальная картина мира (далее — ИКМ) рассматривается как целостное системно-структурное образование (В.Г. Борботько, О.А. Григорьева, Т.М. Никульшина), номинативной значимой единицей которой считаем иррелатему, выступающую таксоном, «квантом ирреального». Гендерно-маркированные концепты ИКМ, или гендеронимы-иррелатемы (далее — ГИ), — это концепты-иррелатемы, представленные лексемами, обозначающие такие концепты, как МУЖЧИНА и ЖЕНЩИНА, а также персонифицированные названия животных, птиц, растений и явлений, прототипически соотнесенных с референтами мужского или женского пола, гендерная маркированность которых определяется их референцией

к личным, притяжательным и возвратным местоимениями третьего лица единственного числа.

ИКМ, с одной стороны, представляется мифологическими, изначально существующими концептами, с другой — фантастическими образами, созданными авторами как результат его/ее мировоззрения и понимания концептуальной картины мира, с учетом и гендерно маркированных концептов и гендерных стереотипов, а также базовых человеческих ценностных ориентиров. Таким образом, гендер выступает весомым компонентным конструктом ИКМ, а гендеронимы-иррелатемы является ее стержневыми компонентами. Ирреальным дискурсом (далее — ИД) определен специфический коммуникативно направленный народный/авторский продукт, который характеризуется совокупностью стереотипных социокультурных ситуаций и мифологических сценариев, разворачивающихся на фоне объективной/субъективной народной/авторской мировоззренческой позиции в динамический мифологически ориентированный виртуальный мегафрейм. Материальной структурой ИД считается фольклор, литературные сказки и фэнтезийные произведения. Гендерная дифференциация актантов ИД происходит на реально-семантических принципах и на принципах персонифицированной транспозиции гендерных признаков.

Концептуальное пространство английского ИД состоит из двух основных концептосистем **человек** и **природа**, которые отличаются гендерной маркированностью. Соответственно, актанты дискурса становятся гендерно дифференцированными. Бинарная, асимметричная концептосистема **человек** содержит два конституента — **мужчина** (маскулинные актанты) и **женщина** (фемининные актанты), которые составляют антропологический сегмент концептуального пространства английской сказки, т.е. **антропонимы**. Концептосистема **природа** сегментирована на **зоонимы**, **мифонимы**, **фитонимы**, **объектонимы**, **феномены**. Конституенты концептосистемы **природа** гендерно дифференцированные, поскольку приобретают антропоморфные свойства в ИД на основаниях персонификации.

Недооценивать или пренебрегать гендерными ролями, стереотипами нельзя, ведь они тесно связаны с социальными установками, которые регулируются на глубинном ментальном уровне общественного сознания (они стабильны, ведь своими корнями достигают далекого прошлого, передаются от поколения к поколению и испытывают малейшие изменения при развитии общества). Считают, что именно женские гендерные роли и стереотипы отражают

глубинный менталитет этноса. Но в современном обществе возникла потребность взаимодействия и взаимообогащения мужского и женского опытов. Патриархальный тип отношений между полами, по прогнозам ученых, постепенно должен перейти к эгалитарному, равноправному. Реализация эгалитарного типа отношений предполагает устранение гендерной асимметрии, установление личностного взаимодополнения женщин и мужчин как в обществе, так и в семье [1, с. 4], что приводит к изменению жизненных приоритетов, трансформации гендерных ролей мужчины и женщины.

Когнитивно-лингвокультурное явление трансформации стереотипных гендерных образов и ролей, которое в нескольких случаях прослеживаем в ИД конца XIX — начала XX века, развивается в ИД XXI века и, по нашему мнению, включает несколько процессов.

**1. Тенденция к андрогинии. Переосмысление сформированных на основе стереотипных гендерных установок устоявшихся идеалов МУЖЧИНЫ и ЖЕНЩИНЫ.** Различные временные периоды истории диктуют свои нормативные представления о гендерном поведении и признаках гендерной идентификации. В английских сказках продемонстрировано размывание четких границ дихотомии «фемининность — маскулинность», трансформация интеллектуально-волевой сферы, полоролевых представлений и принципов: “*So the girl seated herself on the horse, and rode for a long, long way, and at last she came to the mountain” [8, с. 22] (смелые девушки умеют ездить на лошадях, хотя это не девичье занятие). В современном ИД изменились векторы маскулинного эталона — маскулинный актант *умный, активный, сильный, смелый, независимый, уверенный в себе, мужественный, оптимистичный, самоотверженный, добрый, скромный, благодарный* МОЛОДОЙ МУЖЧИНА, деятельность которого связана с соревнованием/завоеванием/борьбой, социальной активностью, магией, семейно-родственная роль КОРМИЛЬЦА не является весомой.*

Стереотипный фемининный образец современных английских сказок — это *умная, активная, сильная, смелая, независимая, уверенная в себе, красивая, женственная, сексуальная* ЮНАЯ ЖЕНЩИНА-ДЕВУШКА, которая принимает участие в соревнованиях, занимает руководящие должности, обладает магическими способностями наравне с мужчинами, семейно-родственные аспекты отходят на второй план: “*And they haven't invented a spell that our Hermione can't do” [3, с. 25] (Гермиона — искусная юная КОЛДУНЬЯ) “*It was Hermione. But it didn't look like Hermione at all. She had done something with her hair; it was no longer bushy but sleek**



*and shiny, and twisted up into an elegant knot at the back of her head. She was wearing robes made of a floaty, periwinkle-blue material, and she was holding herself differently*" [5, с. 309] (ДЕВУШКА привлекательна, когда уделяет внимание своей внешности).

**2. Формирование авторских сборных гендерных образов с стереотипными компонентными элементами** (на примере литературных сказок Дж. Роулинг). Особенностью произведений Дж. Роулинг является то, что в маскулинных и фемининных образах, представленных в них, сочетаются смысловые черты нескольких ГИ. Эти образы являются новаторскими в плане их соборности, но не трансформированными совсем — учитываются гендерные стереотипные характеристики: *"But for my mother and father, oh no, it was Lily this and Lily that, they were proud of having a witch in the family!"* [7, с. 40] (собираемый образ ЖЕНЩИНЫ-МАТЕРИ и КОЛДУНЬИ) *"But he [Severus] 'accidentally' let it slip that you're a werewolf, so you [Remus] had to leave!" said Harry angrily*" [6, с. 263] (УЧИТЕЛЬ школы Хогвартс был одновременно КОЛДУНОМ и ОБОРОТНЕМ).

**3. Трансформация поведенчески-деятельностного структурного компонента стереотипных гендерных образов (наблюдаемое явление семантического сдвига, изменяется соотношение денотативно-коннотативных компонентов значения лексем-номинативов).** На смену представлениям об обязательной женской домовитости и хозяйственности в XXI веке приходит интерес к образованию и разным сферах общественной жизни, успешности карьеры, повышению социального статуса в репрезентации фемининных образов. Традиционная линия мужского доминирования несколько трансформируется, наблюдается даже некоторое изменение социальных ролей, которая постепенно занимает свои позиции и в языковом дискурсе [2]. Все чаще мужские атрибуты попадают в концептуальное поле женских образов. Наряду с понятием «женщина» встречаются характерные определения, присущие еще недавно мужской аспектуальности.

В ИД конца XIX — начала XX века и в ИД XXI века актантам — АНТРОПОНИМАМ присущи характерные стереотипные качества. Тенденция к андрогинности и частичная трансформация стереотипов маскулинности происходит в сегменте МИФОНИМЫ гендерно маркированной концептосистемы ПРИРОДА, представленной в текстах английских литературных сказок XXI века, прослеживается трансформация традиционных маскулинных стереотипных ролей мифологических актантов. Например, сказочный ДРАКОН —

характерный стереотипный маскулинный актант ИД конца XIX — начала XX века с ярко выраженными маскулинными чертами жестокого и всесильного существа становится простым беззащитным домашним животным, требующим заботы и охраны в ИД XXI века — стереотипные маскулинные черты нивелируются. Возможно, в этом примере отличная интерпретация сущности денотата вызвана влиянием специфической индивидуальной концептуальной картины мира автора текста — Дж. Роулинг, женщины, которая сохраняет фемининные черты мировоззрения, стереотипно ассоциированного со слабостью и беззащитностью. Указанная иррелатема приобретает амбивалентный характер, контекстуально отрицательный, однако presupпозитивно положительный: *“They looked at the dragon. **It had grown three times in length in just a week. Smoke kept furling out of its nostrils.** Hagrid hadn't been doing his gamekeeping duties because **the dragon was keeping him so busy.** **“I've decided to call him Norbert.”**” said Hagrid, looking at the dragon with misty eyes [7, с. 152] (в современных английских литературных сказках ДРАКОНОВ выращают как домашних животных).*

Также происходит переосмысление традиционных стереотипных мифологических представлений. Так, те же ГОБЛИНЫ живут и ведут себя совершенно по-другому, они образованные, порядочные и управляют банками в волшебных странах, являясь примером стереотипных представлений о мужчинах как надежных и толковых работников: *“Wizards have banks?” — “Just the one. Gringotts. Run by **goblins.** ... Goblins? ... Never mess with **goblins,** Harry. Gringotts is the safest place in the world fer anything yeh want ter keep safe — ‘cept maybe Hogwarts” [7, с. 40].*

Дж. Роулинг пытается преодолеть традиционные гендерные стереотипы, описывая приключения и путешествия фемининных актантов (нормативными считают представления, что топос путешествия и приключений больше присущ мужским персонажам, тогда как для женщин характерен топос оседлости). Поэтому девушки и женщины, по сказочному сюжету, не боятся путешествовать и проявляют желание бороться со злом наравне с юношами и мужчинами, они смелые и полны решимости, а их поведение обозначено маскулинными чертами: *“Meanwhile, we went to Godric's Hollow and, let's think, what happened there, Harry? Oh yes, You-Know-Who's snake turned up, it nearly killed both of us and then You-Know-who himself arrived and missed us by about a second”* (Гермиона вспоминает путешествие ко впадине Годрика) [4, с. 382].

Итак, актанты ИД XXI века отмечаются стереотипностью, а их образы составляют элементы когнитивной базы английской лингвокультуры, с ними связываются стереотипные ожидания читателей и, соответственно, формируются гендерные установки. В английской ИКМ XXI века прослеживаем трансформацию и определенную асимметрию стереотипных образных, ролевых и аксиологических компонентов маскулинности и фемининности, проявление андрогинной тенденции, но стереотипные патриархальные маскулинные установки остаются доминантными.

### **Список литературы:**

1. Погребна В.Л. Гендерний аналіз художнього твору : методичний посібник зі спецкурсу / В.Л. Погребна. Запоріжжя: ЗДУ, 2002. — 42 с.
2. Слінчук В.В. Соціальна типізація гендерних стереотипів у мові ЗМІ / В.В. Слінчук // Наукові записки Інституту журналістики. К., — 2004. — Т. 17. — С. 67— 74.
3. Rowling J. K. Harry Potter and the Chamber of Secrets [Electronic resource] / J.K. Rowling. — Access mode. — URL: <http://www.gutenberg.org/ebooks> (дата обращения 25.07.2012).
4. Rowling J.K. Harry Potter and the Deathly Hallows [Electronic resource] / J.K. Rowling. — Access mode. — URL: <http://www.gutenberg.org/ebooks> (дата обращения 25.07.2012).
5. Rowling J.K. Harry Potter and the Goblet of Fire [Electronic resource] / J.K. Rowling. — Access mode. — URL: <http://www.gutenberg.org/ebooks> (дата обращения 25.07.2012).
6. Rowling J.K. Harry Potter and the Half-Blood Prince [Electronic resource] / J.K. Rowling. — Access mode. — URL: <http://www.gutenberg.org/ebooks> (дата обращения 25.07.2012).
7. Rowling J.K. Harry Potter and the Sorcerer's Stone [Electronic resource] / J.K. Rowling. — Access mode. — URL: <http://www.gutenberg.org/ebooks> (дата обращения 25.07.2012).
8. The Blue Fairy Book [Electronic resource] / ed. by Andrew Lang. — Access mode. — URL: <http://www.gutenberg.org/ebooks> (дата обращения 25.07.2012).

# КОГНИТИВНО-ДИСКУРСИВНЫЙ АНАЛИЗ НАРЕЧИЯ DA НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА

*Иванченко Татьяна Анатольевна*

*канд. филол. наук,  
Санкт-Петербургский университет управления и экономики,  
РФ, г. Санкт-Петербург  
E-Mail: [tivan777@mail.ru](mailto:tivan777@mail.ru)*

## COGNITIVE-DISOURSE ANALYSIS OF THE ADVERB DA IN GERMAN

*Tatyana Ivanchenko*

*candidate of philological sciences,  
St.-Petersburg University of Management and Economics,  
Russia, Sankt-Petersburg*

### АННОТАЦИЯ

Анализируется семантический и дейктический потенциал наречия *da* немецкого языка, обосновывается необходимость применения когнитивно-дискурсивного подхода к описанию семантики данной языковой единицы. Выявляется системное значение наречия *da* и описывается механизм возникновения речевых значений. Описываются перспективы исследования речевых смыслов наречия *da* в дискурсе.

### ABSTRACT

The article deals with the semantic and deictic potential of the adverb *da* in German. The author applies the cognitive-discourse approach to the description of the semantics of *da*, explores the system language meaning of this adverb and describes the mechanisms of discourse meanings occurrence. Discourse meanings research of the adverb *da* is considered as the perspective analysis method.

**Ключевые слова:** наречие *da*; наречия немецкого языка; когнитивный анализ; дискурсивный анализ; семантический анализ; дейксис; системное значение; прототипическое значение.

**Keywords:** adverb *da*; adverbs in German; cognitive analysis; discourse analysis; semantic analysis; deixis; system language meaning; prototype meaning.

Проблема моделирования пространственно-временных отношений посредством языковых форм является достаточно актуальной в современном языкознании в целом и в германистике в частности. Локализованность в пространстве и времени в немецком языке выражается равноуровневыми языковыми единицами. Одними из лексических показателей пространственного дейксиса являются наречия, прежде всего триада *dort* – *da* – *hier*, выражающие соотношенность высказывания с реальными или абстрактными пространствами.

Наиболее интересным представляется изучение семантического и дейктического потенциала наречия *da*, не имеющего стопроцентного аналога в русском и английском языках, но достаточно часто используемого носителями немецкого языка. Так, по данным В. Эрих, *da* относится к одному из наиболее употребляемых слов немецкого языка и к одному из первых десяти слов, усваиваемых ребенком [4, с. 198]. Высокая частотность употребления наречия *da* в современном немецком языке подтверждается данными словаря *Deutsches Universalwörterbuch* из серии *Duden*. Исследование данной языковой единицы актуально не только ввиду ее частого употребления, но и с точки зрения практического применения результатов исследования в переводе высказываний, содержащих *da*, и с точки зрения методики обучения правильному употреблению наречия в речи не носителей немецкого языка.

В отличие от местоимений *hier* и *dort* местоимение *da* обладает достаточно размытой семантикой, что подтверждается его многозначностью и возможностью употребления в разных контекстах. Анализ словарных дефиниций, описывающих семантическое значение местоимения *da*, в нескольких толковых словарях немецкого языка позволяет сделать вывод о выделении во всех лексикографических источниках четырех наиболее типичных значений *da*, а именно: пространственного, темпорального, модального и анафорического. При определении пространственных значений семантика *da* зачастую раскрывается лишь через соотношение с другими локальными наречиями — *hier* и *dort*. Наречие *da* занимает некое промежуточное положение между *hier* и *dort*.

Содержание семантики наречия *da* не получает однозначного определения и в лингвистических исследованиях, посвященных анализу пространственных наречий.

М. Мойланен, исследуя прагматические функции немецких местоимений *hier*, *da* и *dort*, отмечает, что *da* указывает на точку пространства, которая, с одной стороны, противостоит центру ориго,

задающемуся координатами «я — здесь — сейчас», т. е. точке локализации предполагаемого реального или фиктивного наблюдателя, но находится в поле восприятия наблюдателя.

- *Sag mal, was liegt denn da auf dem Tisch?*
- *Wo?*
- ***Da!***
- *Ach, da ist nur ein kleines Geschenk, ein Buch für dich!* [6, с. 188]

С другой стороны, местоимение *da* в отличие от местоимения *dort*, обозначающего пространство вне зоны действия наблюдателя, может также указывать на пространство, находящееся в зоне его действия, при этом оно может находиться и вне поля зрения собеседников [6, с. 194].

- *Wo ist das Messer?*
- ***Da, in der Küche.***

Д. Гайдос, изучая наречия пространственного дейксиса в немецком языке *hier, da, dort*, опирается на толкования семантики данной языковой единицы носителями языка и не носителями, владеющими немецким языком на различном уровне. На основании анализа эмпирических данных он делает вывод о полидейктической функции *da*, а именно, что данное наречие связывается в представлении большинства как носителей, так и не носителей немецкого языка с двумя локальными значениями, указывая на соотношенность с двумя типами пространства:

1. пространство, в котором нет говорящего (Non-speaker location location; 60 % носителей языка);

2. пространственный континуум, объединяющий два центра локализации — пространство говорящего и пространство, в котором говорящего нет (Either location — Non-speaker location + Speaker location; 32 % носителей языка).

Лишь в незначительном количестве случаев носители языка соотносят употребление *da* с пространством говорящего (Speaker location; 6 % носителей языка) [5, с. 82]. В этом случае *da* является заместителем наречия *hier*. Д. Гайдос отмечает также региональные различия в употреблении наречий *da* и *hier*, которые проявляются в тенденции употребления *da* в обозначении пространства, совпадающего с пространством говорящего (Speaker location), в южном варианте немецкого языка, в то время как северные немцы тяготеют к употреблению в этой функции наречия *hier* [5, с. 130].

Таким образом, местоимение *da* в немецком языке имеет достаточно размытую семантику, которая проявляется, с одной

стороны, в многозначности, с другой стороны, в неоднозначности трактовки отдельных значений (при указании на локализованность в пространстве).

Прояснить семантический потенциал языковой единицы представляется возможным в рамках актуального в последние десятилетия когнитивно-дискурсивного (когнитивно-коммуникативного) подхода к описанию семантики лексической единицы.

Когнитивно-дискурсивный подход позволяет, с одной стороны, установить на основе когнитивного анализа содержательное ядро многозначного слова, системное значение языковой единицы, с другой стороны, выявить и описать речевые смыслы, актуализируемые в различных случаях функционирования языковой единицы в речи. Содержательное ядро многозначного слова обозначается лексическим прототипом. Он представляет собой «константную часть значения лексемы, минимальный пучок коммуникативно-значимых абстрактных узуальных смыслов, содержательный инвариант всех лексико-семантических вариантов (ЛСВ) многозначного слова» [1, с. 67—73]. Это системное значение слова, которое, по мнению И.К. Архипова, сохраняется в различных речевых контекстах.

Наречие *da*, будучи дейктической языковой единицей, выполняет в речи три основные функции: 1) собственно-дейктическую, т. е. указывает на некоторое место в пространстве; 2) анафорическую, т. е. выполняет указательную функции в рамках речевого высказывания, отсылает к некоторому месту в тексте, речевом потоке; 3) функцию «дейксиса к воображаемому», т. е. указывает на место, отсутствующее в зоне непосредственного наблюдения или не существующее в реальной действительности. К. Бюлер отмечает, что вторая и третья функции «исторически» восходят к первой. Как пишет автор, «при анафоре речь обращена, так сказать, сама на себя, вперед и назад. В остальном же ... это те же указательные слова, употребляющиеся повсюду» [2, с. 114].

Вне зависимости от функции, которую выполняет наречие *da*, будучи дейктическим языковым средством, в семантике данного наречия в разных контекстах согласно теории лексических прототипов возможно выделить некоторое единое «смысловое ядро», «содержательный инвариант всех лексико-семантических вариантов» [1, с. 67], который является системным значением данной языковой единицы.

На основе анализа словарных дефиниций наречия *da*, а также изучения употребления данного наречия в разнообразных контекстах системное значение наречия *da* можно определить следующим образом: «точка или континуум в пространстве, находящиеся в поле

восприятия или зоне действия наблюдателя». Данная точка или континуум располагаются в пространстве, сопряженном с пространством наблюдателя, и являются актуальными для него в момент речи. Это может быть, с одной стороны, точка или промежуток пространства, внутри которого находится сам наблюдатель, близкие к локализации наблюдателя. Таким образом, эта точка или континуум могут быть включены в то же физическое или ментальное пространство, в котором находится сам говорящий, выступающий в качестве участника или наблюдателя описываемой ситуации:

*Da ist die Haltestelle.*

*Ich bin gleich wieder da.*

*Ich wohne in dem Haus da drüben.*

*„Welche Bonbons magst du?“ — „Die da!“*

С другой стороны, пространства могут быть физически разными, однако они обязательно должны быть объединены в сознании говорящего в некое единое наблюдаемое мысленное пространство, например, при разговоре по телефону:

- *Kaufmann.*
- *Wer ist da bitte?*
- *Kaufmann.*
- *Ist da nicht Gräfinger? 323620?*
- *Nein, hier ist 326620.*

Хотя собеседники находятся объективно в разных пространствах, говорящий, выступающий в роли наблюдателя, воспринимает мысленно ситуацию телефонного разговора аналогично ситуации личной беседы как происходящую в едином пространстве, поскольку собеседник находится в поле его восприятия.

Пространственное значение является первичным в семантическом объеме наречия *da*. Другие значения — темпоральное, модальное, анафорическое — возникают на основе метафорических переносов путем перенесения пространственных отношений, представленных в лексическом прототипе, в области других концептуальных пространств, таких как временное, кондициональное, каузальное, ментальное, текстовое пространство («пространство высказывания»). В различных случаях функционирования *da* в речи, в разных контекстах употребления актуализируются дополнительные речевые смыслы, наслаивающиеся на системное значение:

*Von den alten Leuten, die er gekannt hatte, waren nicht mehr viele da* (Deutsches Universalwörterbuch Duden).

*Wenn ich einmal nicht mehr da bin* (K Dictionaries Ltd).



В этом употреблении реализуется переносное пространственное значение. *Da* — обозначает пространство бытия, жизни. Это пространство, в котором находится наблюдатель, в качестве которого в первом случае выступает третье лицо — *er* (он), во втором случае — сам говорящий.

*Von da an herrschte Ruhe* (Deutsches Universalwörterbuch Duden).

*Nächstes Jahr geht er nicht mehr zur Schule, da ist er schon im Beruf* (DWDS-Wörterbuch).

В данном случае на первый план выступает временное значение наречия. При этом системное значение пространства не теряется, поскольку время, с нашей точки зрения, может мыслиться пространственно. С.Г. Проскурин, О.М. Орехова также отмечают «поразительный факт схождения в некоторое множество терминов сопряженности в пространстве и времени» [3, с. 126—134].

Во втором примере *da* также выполняет анафорическую функцию, отсылая к предыдущему элементу контекста — *nächstes Jahr*.

Модальные значения наречия *da* актуализируются в результате метафорического переноса идеи пространства в ментальные области (кондициональное, каузальное):

*Da hat er natürlich Recht.* (TheFreeDictionary.com Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache).

*Da kann man wohl nichts machen* (K Dictionaries Ltd).

*Da bin ich ganz Ihrer Meinung* (Deutsches Universalwörterbuch Duden).

В случае анафорического употребления точка или пространство, на которое указывает *da*, обозначается в предыдущем или последующем повествовании:

*Die Schlüssel hängen da, wo sie immer hängen* (TheFreeDictionary.com Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache).

Очень часто в качестве анафоры *da* выступает в контекстах, в которых актуализируется его временная семантика:

*Was habt ihr gestern gemacht? Da waren wir im Konzert* (TheFreeDictionary.com Deutsches Wörterbuch).

*Zu Ostern, da fahre ich in den Urlaub!* (TheFreeDictionary.com Deutsches Wörterbuch)

*Als er Schüler war, da gab es noch getrennte Schulen für Mädchen und Jungen* (Pons-Wörterbuch).

Выявление как когнитивных, так и дискурсивных характеристик языковых единиц, то есть обращение не только к когнитивному анализу единиц языка, но и к их функционированию в дискурсе

представляется наиболее перспективным методом исследования многозначных языковых элементов и в области дейксиса.

### **Список литературы:**

1. Архипов И.К., Новиков Д.Н., Песина С.А. Организация и метод построения словарной статьи на основе принципа прототипической семантики // Языки в современном мире. В 2 частях: материалы V международной конференции. М.: КДУ, 2006. — С. 67—73.
2. Бюлер К. Теория языка. М.: ИГ «Прогресс», 2001. — 504 с.
3. Проскурин С.Г., Орехова О.М. Аутопоэзис дейктических матриц // Критика и семиотика. — Вып. 12. — 2008. — С. 126—134.
4. Ehrich V. Da im System der lokalen Demonstrativadverbien des Deutschen // Zeitschrift für Sprachwissenschaft. Band 2, Heft 2. Berlin. New York: de Gruyter, 1983. — С. 197—219.
5. Gajdos, Johnathan Lee William. "German demonstrative adverbs of spatial deixis: Evidence from native speakers, L2 learners, and corpora." doctoral PhD diss., University of Iowa, 2011. URL: <http://ir.uiowa.edu/etd/965>.
6. Moilanen M. Zur pragmatischen Funktion der Demonstrativadverbien hier, da und dort / Die Partikeln der deutschen Sprache. Berlin. New York: de Gruyter, 1979. — С. 187—200.

**ЛЕКСИЧЕСКИЕ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ  
ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА КОМИЧЕСКОГО  
В ПОВЕСТИ Р. ДАЛЯ «MATILDA»**

*Капкина Светлана Юрьевна*

*канд. филол. наук, доцент*

*Воронежского государственного педагогического университета,*

*РФ, г. Воронеж*

*E-mail: [kapk@list.ru](mailto:kapk@list.ru)*

**LEXICAL AND STYLISTIC PECULARITIES  
IN THE TRANSLATION OF THE COMIC  
ELEMENTS IN «MATILDA» BY R. DAHL**

*Капкина Светлана*

*candidate of philological sciences, associate professor of the*

*Voronezh State Pedagogical University,*

*Russia, Voronezh*

**АННОТАЦИЯ**

В статье рассматриваются лексические и стилистические особенности перевода комического в современной английской детской литературе, также анализируется качество перевода. Материалом исследования послужила сказочная повесть для детей и о детях знаменитого английского писателя Р. Даля.

**ABSTRACT**

The article deals with lexical and stylistic peculiarities of the translation of the comic elements in modern English children's literature. The analysis of the quality of the translation is also given in the article. The fantastic story about children and for children by R. Dahl, a famous English writer, was used as a corpus studies.

**Ключевые слова:** современная английская детская литература; перевод; комическое; Р. Даль.

**Keywords:** modern English children's literature; translation; comic; R. Dahl.

Предметом нашего исследования является современная детская английская комическая и эксцентрическая литература. В область наших лингвистических интересов входят механизмы создания комического и эксцентрического эффекта, специфика перевода английской комической и эксцентрической детской литературы и исследование индивидуального стиля таких современных английских авторов как С. Миллиган, Р. Даль, Дж.К. Роулинг и Ф. Саймон. Анализируемое в данной статье произведение Р. Даля в переводе А. Бирюкова повествует о жизни и приключениях одарённой девочки по имени Матильда. Её родители — ограниченные люди, не обращающие внимания на удивительные способности дочери и не уделяющие внимания ни её воспитанию, ни развитию, ни интересам.

Перевод художественной литературы для детей, особенно с элементами комического и эксцентрического, требует не только большого труда, но и таланта, так как переводчику приходится сталкиваться с проблемами сохранения авторского стиля, лексико-грамматической спецификой и адекватной передачей комического и эксцентрического. Следовательно, основная задача переводчика — умело произвести различные переводческие трансформации для того, чтобы текст перевода как можно точнее передавал всю информацию, заключённую в тексте оригинала при соблюдении соответствующих норм переводящего языка.

Одна из классификаций переводческих трансформаций предложена Л.С. Бархударовым. Он различает следующие виды трансформаций: а) *перестановки*; б) *замены*; в) *добавления*; г) *опущения* [1, с. 191—231]. Следует подчеркнуть, что такого рода деление является в значительной мере приблизительным и условным. Эти четыре типа элементарных переводческих трансформаций на практике «в чистом виде» встречаются редко — обычно они сочетаются друг с другом, принимая характер сложных, комплексных трансформаций. С этими оговорками мы приступаем к рассмотрению выделенных Л.С. Бархударовым четырёх типов трансформаций, осуществляемых в процессе перевода. В процессе переводческой деятельности трансформации чаще всего носят сложный, комплексный характер.

Рассмотрим примеры, демонстрирующие комические ситуации и способы их перевода на русский язык.

**Mrs. Phelps was more stunned than ever, but she had the sense not to show it. "What sort of a book would you like to read next?" she asked. Matilda said, "I would like a really good one that grownups**

**read. A famous one. I don't know any names”.** *Миссис Фелс была близка к шоку, но у неё хватило ума не показывать вида. — А что бы ты хотела почитать? — только и спросила она. — Что-нибудь знаменитое, то, что читают взрослые. Но я не знаю ни одного автора, — грустно вздохнула Матильда.*

Комическое основано на контрасте и эффекте неожиданности и в оригинале, и в переводе: маленький ребёнок прочитал всю детскую литературу и интересуется знаменитыми авторами. В данном примере мы видим сразу несколько трансформаций: 1) лексическое опущение — **was more stunned than ever** (*была ошеломлена еще больше, чем раньше*) переводится как *была близка к шоку*; 2) приём лексической замены — **Matilda said** (*Матильда сказала*) — *грустно вздохнула Матильда* и **a really good one** (*действительно что-нибудь хорошее*) как *что-нибудь знаменитое*. Данные приёмы переводчик вновь использовал для улучшения текста оригинала, но, на наш взгляд, не все эти приемы достигли цели. По контексту девочка явно разочарована детской литературой и считает, что взрослые читают что-то более содержательное или увлекательное, но последняя трансформация переводчика не передает этого оттенка смысла, заложенного автором.

Однако в своей практической работе переводчик часто сталкивается с проблемами, которые можно назвать собственно стилистическими. Речь идет о тех случаях, когда сознательно используются различные выразительные средства, чтобы сделать текст более ярким и образным, добиться более сильного эмоционального воздействия на читателя. Эта цель может быть достигнута как при помощи лексических образных средств и стилистических приёмов, так и при помощи использования синтаксических выразительных средств. Кроме того, переводчик часто сталкивается с трудностями, связанными с тем, что переводимый текст принадлежит к определенному стилю речи.

**In came Mr. Wormwood in a loud check suit and a yellow tie. The appalling broad orange-and-green check of the jacket and trousers almost blinded the onlooker. He looked like a low-grade bookmaker dressed up for his daughter's wedding.** *На мистере Вормвуде, как всегда, был вызывающий клетчатый костюм и жёлтый галстук. Его оранжево-зелёный пиджак в крупную клетку был настолько ярким, что рябило в глазах. Он выглядел так же нелепо, как второсортный букмейкер, вырядившийся на свадьбу дочери.*

В представленном отрывке автор использует несколько стилистических приёмов для достижения комического эффекта,

и в переводе они сохраняются. Ирония автора строится на ситуативной обусловленности (отец Матильды приходит в школу, но выглядит совсем неподходяще и нелепо), а также на забавном сравнении: мистер Вормвуд сравнивается с букмекером, который нарядился на свадьбу дочери. Здесь мы наблюдаем как лексическое опущение, так и добавление. Переводчик решает убрать **in came** (*вошел*), **onlooker** (*наблюдатель*), **appalling** (*ужасный*) и добавляет для усиления словосочетания *как всегда, так же нелепо, был настолько ярким* (приём лексического опущения и приём лексического добавления соответственно). Используя приём лексической замены, А. Бирюков переводит **blinded** (*ослеплял*) как *рябило в глазах*. К сожалению, переводчик заменил эпитет **low-grade** (*низкопробный*) на *второсортный*, который, на наш взгляд, помог бы юному читателю лучше понять причину использования этого сравнительного оборота.

При передаче стилистических особенностей оригинала переводчику нередко приходится заменять лексические выразительные средства грамматическими и наоборот.

В следующем отрывке комическое строится на иронии, которая основана на антитезе. Внешность директора сравнивается с внешностью кровожадного охотника, что никак не должно соответствовать образу директора школы.

**She looked, in short, more like a rather eccentric and bloodthirsty follower of the stag-hounds than the headmistress of a nice school for children.** *Короче говоря, она была похожа скорее на вырядившегося в бутафорский костюм эксцентричного и кровожадного охотника, чем на директора приличной школы.*

Для передачи комического А. Бирюков пользуется теми же стилистическими средствами. В переводе мы видим опущение лексемы **stag-hounds** (*олени*), **children** (*дети*) и добавление причастного оборота *вырядившегося в бутафорский костюм*. Значение лексемы **nice** (*хороший*) конкретизировано и передано как *приличной*. Также присутствуют грамматические трансформации в виде инверсии, что усиливает выразительность описания.

Конечно, есть случаи, когда переводчику необходимо воспользоваться описательным способом передачи стилистических средств оригинала, но переводчику всегда необходимо стремиться адекватно передать образность английского текста, используя все возможные приёмы и методы перевода. Приём компенсации широко используется при передаче стилистических особенностей оригинала, который (приём) представляет собой особый вид контекстуальной замены.

Часто стилистические приёмы подлинника не поддаются переводу при помощи такой же фигуры речи в русском языке. Это, прежде всего, различные отклонения от нормы английского языка, игра слов, основанная на сталкивании значений двух английских омонимов, обыгрывание внутренней формы английского слова и т. п. В некоторых случаях переводчик может прибегнуть к контекстуальной замене образа, но часто и этот путь оказывается невозможным. В этом случае переводчик может воспользоваться приёмом компенсации, суть которого заключается в том, что, допустив некоторые потери при передаче определённого образа, переводчик восполняет эти потери, создавая в том же или в другом предложении иной образ, но такой же стилистической направленности. В таком случае, на наш взгляд, переводчику важнее обеспечить стилистическую адекватность перевода в целом, чем сохранить точное местонахождение стилистического приема в тексте.

Таким образом, стилистические проблемы перевода включают три основных группы вопросов: лексико-стилистические вопросы перевода, грамматико-стилистические вопросы перевода и вопросы передачи отдельных жанров речи. С помощью различных стилистических средств может быть создан аналогичный эмоциональный фон. Задача переводчика заключается, прежде всего, в адекватной передаче этого фона, а не в простом копировании стилистических приёмов оригинала.

### **Список литературы:**

1. Бархударов Л.С. Язык и перевод: вопросы общей и частной теории перевода. Изд. 2-е. М.: ЛКИ, 2008. — 240 с.
2. Даль Р. Матильда; пер. с англ. А. Бирюкова. М.: ООО «Издательство «РОСМЭН-ПРЕСС», 2002. — 224 с.
3. Dahl R. Matilda. New York, N.Y.: Viking Kestrel, 1988. — 240 p.

## 2.3. РОМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

### INVERSION DE PERSPECTIVE ИЛИ «ВЗГЛЯД С ОБРАТНОЙ СТОРОНЫ»

*Серова Любовь Федоровна*

*канд. филол. наук, доцент  
Кемеровского государственного университета,  
РФ, г. Кемерово  
E-mail: [avores5@mail.ru](mailto:avores5@mail.ru)*

### INVERSION DE PERSPECTIVE OR “A VIEW FROM THE OTHER SIDE”

*Serova Lyubov Fyodorovna*

*candidate of Philology, Associate Professor of Kemerovo State University,  
Russia, Kemerovo*

#### АННОТАЦИЯ

В статье анализируется стилистический прием *inversion de perspective*, что по-русски можно назвать «взгляд с обратной стороны». Рассматриваются такие его составляющие, как наличие двух участников ситуации, конверсия, парадоксальность высказывания, олицетворение. Фактологический материал взят из французского и русского языков.

#### ABSTRACT

The article analyses the stylistic device *inversion de perspective* (“a view from the other side”) and discusses its components, such as presence of two participants of the situation, conversion, paradoxicality of utterance, personification. Factual material is taken from the French and Russian languages.

**Ключевые слова:** стилистический прием, парадоксальные высказывания, стилистическая конверсия.

**Keywords:** stylistic device, paradoxical utterance, stylistic conversion.



Наше внимание привлёк один экспрессивный приём, о котором в своей книге *Les techniques du style* пишет Жан Кокельберг [3, с. 136—138], называя его *inversion de perspective* или *regard «copernicien»*, а также *changement d'optique, modification de perspective*, что по-русски можно бы назвать «взгляд с обратной стороны». Как пишет автор, приём придает динамику описываемой реальности или «очеловечивает» ее, и чаще всего в выражениях, где он присутствует, объект действия выдается за субъект этого действия, что иллюстрируется следующими примерами:

(1) *Ce meuble a peut-être vu la reine Marie-Antoinette en chemise de nuit (M. Pagnol)*

(2) *Une odeur d'étable lui sauta au visage (T. Owen)*

(3) *Mon sac ne me quitte jamais*

(4) *La pluie tombait avec constance et détermination (W. Boyd, traduction)*

(5) *A l'angle de l'auberge, à côté d'une mare où naviguait une flotille de canards, un sentier mal pavé s'enfonçait dans les broussailles (V. Hugo)*

Нам кажутся интересными наблюдения Ж. Кокельберга, но не со всем, что им представлено, мы можем согласиться. Думается, что приведенные выражения не однотипны. Так, в примере № 4 есть только один участник ситуации (*la pluie*), в то время как в остальных их два (*ce meuble — la reine Marie-Antoinette, une odeur d'étable — lui, mon sac — me, un sentier — les broussailles*). Среди этих последних примеров в № 1, № 2, № 3, фактически, можно поменять субъект и объект, вернув реальность «на свое место», чего нельзя сказать о высказывании № 5, где это невозможно по смыслу. Все это натолкнуло нас на размышления, на анализ приведенных автором, а также найденных нами примеров из французского и русского языков.

В данной статье мы ставим себе целью описать характерные черты высказывания, позволяющие заявлять, что это особый стилистический приём «взгляд с обратной стороны».

Конечно, главное — это **наличие двух участников ситуации**, что задано уже самим словом *inversion* (в связи с этим обстоятельством, возвращаясь к примеру № 4, можно говорить лишь об олицетворении, что отмечает сам Кокельберг). При этом для номинации второго участника могут использоваться различные языковые формы. Так, в приведенных ниже примерах это — прямое дополнение “*nous*” и притяжательное местоимение «*ее*» при существительном «*одежда*» — первом участнике ситуации.

(6) *Nous continuâmes à descendre la pente, et quand nous eûmes fait cent pas, je constatai avec stupeur que la bâtisse nous suivait toujours* (о бесконечной длине здания лица) (M. Pagnol *Le temps des secrets*)

(7) *Одежда ее не попевала за модой, выглядела бесформенной и одновременно царственной* (Э. Манро пер.).

Порой присутствие второго участника ситуации бывает выражено имплицитно, становится ясным в самом контексте, логически выводится из него. Например, в песне А.И. Дебюка «Улица, улица, ты, брат, пьяна» вторым участником является сам рассказчик, который идет в пьяном состоянии по улице и «переворачивает» реальность:

(8) Ты что за рожи там, месяц, кривишь,  
Глазки прищурил, так странно глядишь,  
Лишний стаканчик хватил, брат, вина;  
Стыдно тебе, ведь уж ты старина.  
Левая, правая где сторона?  
Улица, улица, ты, брат, пьяна.

В следующем примере дама-хозяйка, обращаясь к дворецкому, говорит:

(9) *Не стой, неси поднос в кухню; поднос не дойдет до кухни сам* (реплика из телефильма).

В данной фразе второй участник ситуации (первый — поднос) заявлен повелительным наклоном глаголов «стоять» и «нести».

Кроме того, отметим, что, по сути, такие высказывания базируются на **конверсии**, которая при особом вербальном наполнении фразы, при авторском остроумии становится экспрессивным приемом.

(10) *Chaque fois que nous trouvons qch de neuf le passé nous copie* (J. Cocteau)

Правда, два участника ситуации не всегда представляют собой субъектно-объектные отношения, как не всегда наблюдается и использование лексических конверсивов типа «купить» — «продать», «дать» — «взять» в том виде, как они иллюстрируются в учебниках и словарях по лингвистике (Рабочие строят дом. — Дом строится рабочими. Il m'a prêté une somme d'argent. — Je lui ai emprunté une somme d'argent). Да и сама лингвистическая организация конверсионной ситуации много сложнее. В высказываниях приемы могут переплетаться, как в нижеследующем,

(11) *Я почувствовала, что (...) сумка моя сама собой отделилась от ремешка и убегает в сторону на чьих-то ногах* (журнал «Путешествия»)

Где мы видим также и синекдоху: за частью («ноги») скрывается целое («человек», «вор»), что и позволяет идентифицировать второго участника событий. И даже тот факт, что глаголы «убегать» и «уносить» (подразумеваемый в подтексте) не являются языковыми конверсивами, не мешает рассматривать данный контекст как конверсионный.

Все анализируемые нами примеры в той или иной степени заключают в себе оригинальную мысль, противоречащую обычной логике, а порой и здравому смыслу; то есть это — **парадоксальные высказывания** [1]. «Парадоксальными принято называть любые неожиданные высказывания, особенно если неожиданность их смысла выражена в остроумной форме» [2, с. 461].

(12) *Dès que l'endroit où je m'arrêtais commençait à s'attacher à moi, à me retenir dans l'agréable routine de ses jours, il fallait déjà m'en aller.* (A. Makine)

Хотя в следующей фразе даже смена ролей двух участников заданной автором ситуации создает метафору, расшифровка которой за читателем.

(13) *Une cage s'en fut à la recherche d'un oiseau* (F. Kafka, traduction)

Заметим, что в подавляющем большинстве встретившихся нам примеров участники ситуации, описываемой в высказывании, представляют собой пару существительных, из которых одно — одушевленное, а второе — неодушевленное, и именно это второе, по воле авторов, выступает субъектом какого-либо действия или состояния. Таким образом, можно предположить, что прием «взгляд с обратной стороны» чаще всего сопряжен с **олицетворением**. Но он отличается от последнего обязательной бинарной структурой, которая для олицетворения не является определяющей (ср. Буря воет. Зима злится). Кроме того попадают и иные высказывания, например:

(14) *Благословился Кирилл Михеич, туго всунул голову в шляпу* (Вс. Иванов)

Среди двух участников-перевертышей («шляпа» и «голова») ни один не производит действия, которое в данном высказывании выполняет традиционный одушевленный субъект «я». Парадоксальность ситуации здесь в том, что обычно шляпу надевают (натягивают) на голову, а не наоборот.

(15) *Накрашенные губки, колени ниже юбки,*

*А это, несомненно, вредный факт (городской романс)*

В примере № 15 также нет олицетворения. Участники ситуации в высказывании («колени» и «юбка») — неодушевленные существи-

тельные. Внимание привлекает нарушение привычного порядка в описании. Принято говорить «юбка выше колен».

Как показывает материал, экспрессивный прием «взгляд с обратной стороны» встречается в различных **жанрах**, например, в прозе:

*(16) Я лег в постель, принял свою любимую позу, подушка обняла мою голову, (...)* (Е. Гришковец)

*(17) Ma tête a passé, j'peux dire, entre les éclats, mais tout juste, (rasibus, et les esgourdes ont pris )* ( Н. Barbusse )

в поэзии:

*(18) Мне нравится, что вы больны не мной*

*Мне нравится, что я больна не вами,*

*Что никогда тяжелый шар земной*

*Не уплывет под нашими ногами...* ( М. Цветаева)

в песнях:

*(19) И фонари так неясно горят,*

*Смирно на месте никак не стоят,*

*Так и мелькают, туда и сюда,*

*Эх, да вы пьяные все, господа.*

*Левая, правая, где сторона?*

*Улица, улица, ты, брат, пьяна!\_(А. Дебюк).*

в рекламе:

*(20) Приобрету семью в рассрочку. Молодая порядочная квартира.*

в афоризмах:

*(21) Первое, что бросается в лицо при выходе из ресторана, — это асфальт.*

в анекдотах:

*(22) Один итальянец спрашивает у другого: — Как поживает твоя жена? Слышал, что она учится водить машину. Есть успехи? — Еще какие! Дороги постепенно начинают вести туда, куда она хочет ехать.*

Приведенные примеры, в основном, представляют собой инкрустации, отдельные употребления данного приема. Тот же прием производит более мощное воздействие на читателя в отрывке из романа М. Пруста «В сторону Свана», где автор описывает детские ощущения при виде двух освещенных закатным солнцем куполов мартенвильской церкви, которые движение экипажа и извилины дороги заставляли непрерывно менять место:

*(23) Nous poursuivîmes notre route ; nous avons déjà quitté Martinville depuis un peu de temps et le village après nous avoir*

*accompagnés quelques secondes avait disparu, que restés seuls à l'horizon à nous regarder fuir, ses clochers et celui de Vieuxvicq agitaient encore en signe d'adieu leurs cimes ensoleillées. Parfois l'un s'effaçait pour que les deux autres pussent nous apercevoir un instant encore ; mais la route changea de direction, ils virèrent dans la lumière comme trois pivots d'or et disparurent à mes yeux. Mais, un peu plus tard, comme nous étions déjà près de Combray, le soleil étant maintenant couché, je les aperçus une dernière fois de très loin qui n'étaient plus que comme trois fleurs peintes sur le ciel au-dessus de la ligne basse des champs. Ils me faisaient penser aussi aux trois jeunes filles d'une légende, abandonnées dans une solitude où tombait déjà l'obscurité ; et tandis que nous nous éloignions au galop, je les vis timidement chercher leur chemin et après quelques gauches trébuchements de leurs nobles silhouettes, se serrer les uns contre les autres, glisser l'un derrière l'autre, ne plus faire sur le ciel encore rose qu'une seule forme noire, charmante et résignée, et s'effacer dans la nuit (M. Proust).*

Каков же эффект от данного экспрессивного приема? Как, я надеюсь, заметили читатели, «взгляд с обратной стороны» чаще вызывает улыбку благодаря комическому (юмористическому) описанию ситуации, но также может придавать и особую отточенность фразе в контекстах глубокого, философского содержания. Главное в том, что он не остается незамеченным в тексте, запоминается в силу своей нетривиальности и смелости выражения.

### **Список литературы:**

1. Грузберг Л.А. Парадокс / // Филолог: научно-метод., культурно-просв. журнал Пермского гос-го пед-го ун-та. — Электрон. журн. — 2003. — Выпуск № 3 [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub\\_3\\_623](http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_3_623) (дата обращения 20.11.2013).
2. Философский энциклопедический словарь. М: Советская энциклопедия, 1989. — 816 с.
3. Kokeberg J. Les techniques du style . P: Nathan, 1993. — 256 p.

## **2.4. КЛАССИЧЕСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ, ВИЗАНТИЙСКАЯ И НОВОГРЕЧЕСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ**

### **РАЗВИТИЕ ЛЕКСИЧЕСКОЙ СЕМАНТИКИ ИМЕН ПРИЛАГАТЕЛЬНЫХ МИКРОПОЛЯ «ВЛАЖНОСТИ» (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ ПИСАТЕЛЕЙ ЭПОХИ ПРИНЦИПАТА АВГУСТА)**

*Антонюк Соломия Андреевна*

*ассистент Львовского национального  
медицинского университета имени Данила Галицкого,  
Украина, г. Львов*

*E-mail: [solomiya\\_antonyuk@ukr.net](mailto:solomiya_antonyuk@ukr.net)*

### **LEXICO-SEMANTIC PECULIARITIES OF THE TOUCH-RELATED ADJECTIVES DENOTING HUMIDITY (IN THE AUGUSTAN POETRY)**

*Antonyuk Solomiya*

*assistant of Danylo Halytsky Lviv National Medical University,  
Ukraine, Lviv*

#### **АННОТАЦИЯ**

В статье проанализированы особенности семантики тактильных прилагательных микрополя «влажность», которые в текстах Горация, Вергилия и Овидия реализуют прямые, производные, переносные и коннотативные значения.

#### **ABSTRACT**

The article is concerned with the analysis of the lexico-semantic peculiarities of the touch-related adjectives denoting humidity, which in the Horace's, Virgil's and Ovid's poetry actualise primary, secondary, metaphorical and connotative meanings.

**Ключевые слова:** лексико-семантическое поле; лексико-семантическая группа; синтагматические отношения; синестезия.

**Keywords:** lexico-semantic field; lexico-semantic group; syntagmatic relations; synaesthesia.

При изучении осязательных ощущений, воссоздание которых, по мнению В.К. Харченко, одно из самых сложных [5, с. 41], важное место занимает изучение имен прилагательных, обозначающих ощущение влажности, как одного из самых древних пластов лексики. Исследуемая лексика имеет большое значение во всех языках, а не только в латинском, поскольку вода является наиболее важным для жизнедеятельности человека элементом биосферы.

Значение воды оценили еще античные мыслители [9, с. 59—61]. Несмотря на это, имена прилагательные латинского языка, обозначающие ощущения «влажности», еще не были предметом отдельного изучения, что и обусловило актуальность проведения данного исследования.

Объектом исследования стали поэтические произведения Горация, Вергилия и Овидия, которые жили и творили в период наиболее продуктивного развития латинского языка.

Цель написания статьи — анализ лексико-семантических особенностей исследуемых осязательных прилагательных в языке эпохи принципата Августа — обусловила постановку следующих задач: выделить и проанализировать особенности лексической семантики тактильных прилагательных, обозначающих ощущения «влажности»; определить их вес и значение в поэзии Горация, Вергилия и Овидия.

Микрополе прилагательных «влажность» поэтических текстов Горация, Вергилия и Овидия образуют 15 прилагательных: *aquaticus*, *arens*, *aridus*, *bibulus*, *madidus*, *pinguis*, *roscidus*, *siccus*, *siticulosus*, *sitiens*, *torridus*, *udus*, *umidus*, *uvidus*, *vescus*, из которых первичными осязательными лексемами являются 8 лексем: *arens* (Hor. 2; Verg. 5; Ovid. 9), *aridus* (Hor. 7; Verg. 8; Ovid. 17), *madidus* (Verg. 2; Ovid. 28), *siccus* (Hor. 13; Verg. 17; Ovid. 43), *udus* (Hor. 11; Verg. 9; Ovid. 24), *umidus* (Hor. 1; Verg. 16; Ovid. 18), *uvidus* (Hor. 4; Verg. 2; Ovid. 2), *torridus* (Verg. 2; Ovid. 1)

Прилагательные анализируемого микрополя удалось разделить на три лексико-семантические группы (далее ЛСГ) с семами: «мокрый», «влажный» и «сухой». Так, составляющими ЛСГ прилагательных с семой «влажный» считаем 6 адъективов: *aquaticus*, *bibulus*, *madidus*, *udus*, *umidus*, *uvidus*. Доминантной лексемой

анализируемой ЛСГ выступает тактильная лексема *umidus* с первичным значением «влажный»\*.

У Вергилия, а также Овидия адъектив *umidus* выступает постоянным эпитетом ночи (*noctis*)\*\*. Например, в поэме “Энеида” Вергилий образно говорит о ночи, которая опустилась на войско героя Энея: *Et iam nox umida caelo || praecipitat;* [Verg. Aen. II. 8—9] — И уже небо покидает влажная ночь.

Исследуемые адъективы актуализируют ЛСВ «влажный» в синтагме с именами существительными разных ТГ: «Волосяной покров», «Погодные явления», «Предметы быта», «Природные образования», «Растения», «Части тела человека» и др. Например, в «Любовных элегиях» Овидий пишет: ... *umida formosae tangam prius ora puellae;* (Ovid. Amor. II. 15. 17) — ... я сначала буду касаться *влажных уст* красивой девушки;\*\*\*

У Овидия же для обозначения влажноватого стебля льна, которым девушки писали тайные записки, зафиксировано единственное употребление деминутива *umidulus*, производного от прилагательного *umidus*: *Fallet et umiduli [littera] quae fiet acumine lini...* (Ovid. Ars am. III. 629) — Обманет и [записка], которая появится от острого конца *влажноватого льна*...

Суффикс *-ulus* был одним из самых продуктивных образований со значением объективного уменьшения [2, с. 11] еще в ранний период латинского языка [4, с. 14—15].

---

\* Определяя первичное значение адъектива *umidus*, мы не соглашаемся с замечанием в [8: 2119], где отмечено, что первичное значение этого адъектива “мокрый”. Опираясь на словарные дефиниции других авторитетных словарей латинского языка, считаем его первичным значениям “влажный” [7: 1928]. Подтверждение этому находим также в словаре латинского языка А. Форчеллини, где отмечено, что адъектив *idus* (“мокрый”) указывает на состав большей степени влажности чем *umidus* [6: 848].

\*\* Смотр. также: Verg. Aen. V. 835; III. 198; V. 738; XI. 201; Ovid. Fast. II. 635; VI. 472; Met. II. 143; XI. 607.

\*\*\* Другие примеры смотр.: Hor. Carm. I. 32. 7; Sat. I. 5. 81; Verg. Aen. II. 8; II. 605; III. 198; V. 738; V. 835; XI. 231; Georg. I. 462; Ovid. Amor. I.6.38; I.13.10; I.14.11; II.6.50; II.15.17; II.16.10; III.5.6; Ars am. III.629; Ex P. II.3.89; Fast. II.635; III.238; IV.919; VI. 200; VI.472; Heroid. IX. 141; XIV.30; Met. II.143; II.853; III.555; III.599; V. 54; V.391; V.441; VIII.561; XI.607; XIII.901; Trist. III.3.82; IV.1.96.



Кроме первичных тактильных лексем, обозначающих ощущения влажности, в эпоху принципата Августа употребляются прилагательные других ЛСП. Так, у Вергилия и Овидия встречаются примеры переносного употребления прилагательного *bibulus* [7, с. 236] с первичным значением — «который любит выпить»: *Nec ... conchas pictosque lapillus || pontus habet; bibuli litoris illa mora est.* (Ovid. Amor. III. 11. 13—14) — Море, не имеет ... ракушек и разноцветных камушков, свойственных *влажному берегу*.

В поэтических текстах Горация, Вергилия и Овидия ощущение влаги выражают 6 прилагательных: *madidus*, *pinguis*, *roscidus*, *udus*, *umidus*, *uvidus*, которые удалось объединить в отдельную ЛСГ «мокрый». Так, Вергилий для образного изображения воина умело сопоставляет антонимические адъективы *madidus* и *siccus*: ... *madidaque fluens in ueste Menoetes || summa petit scoruli siccaque in ripae resedit.* (Verg. Aen. V. 179—180) — ... Менет, плывший в *мокрой одежде*, направился к вершущке горы и сел на *сухой скале*.

Адъективы микрополя «влажность», актуализируя в исследуемых контекстах разные оттенки осязательных значений, могли пополнять состав некоторых ЛСГ. Так, прилагательные *madidus*, *udus*, *umidus* и *uvidus* являются компонентами ЛСГ «мокрый» и «влажный». О волосах богини Венеры и красавца Атиса читаем\*: *Madidos siccatis digitis Venus uda capillos.* (Ovid. Trist. II. 527) — Мокрая Венера пальцами выкручивает *мокрые волосы*.

А также: ... *madidos mura curvum crinale capillos;* (Ovid. Met. V. 53—54) — ... согнутый гребень [украшал] *волосы, влажные* от мирры.

Заметим, что ЛСВ “мокрый” прилагательного *madidus* является прямым, а «влажный» — переносным [8, с. 1059]. При разграничении этих значений наиболее эффективным, на наш взгляд, представляется применение метода контекстуального анализа [3, с. 210—211].

Осязательные прилагательные микрополя «влажность», будучи многозначными лексемами, в эпоху принципата Августа могли пополнять состав других ЛСП сенсорной сферы, а именно ЛСП «зрение». Например, тактильные лексемы *madidus* и *umidus* в синтагме с именами существительными ТГ «Водоемы» актуализируют производное значение «многоводный» [8, с. 1059]. Вергилий о троянцах,

---

\* Другие примеры смотр. в: Ovid. Amor. I.6.38; Ars am. III.224; Ex P. IV.1.30; Heroid. XIV.30; XVIII.106; Met. III.555; XI.656.

которые разбежались во все стороны, пишет: ... *delphinum similes qui per maria umida nando* || *Carpathium Libyuncumque secant*. (Verg. Aen. V. 594—595) — ...подобные дельфинам, которые рассекают [волны], плывя по *многоводным* карпатским и ливийских *морям*.

А в Овидия бог Янус рассказывает, как ему удалось остановить сабинян и их царя Тация: *Ante tamen madidis subieci sulphura venis, || clauderet ut Tatio fervidus umor iter*. (Ovid. Fast. I. 272—273) — Все же раньше я бросил сульфур *полноводным потокам*, чтобы кипящая влага перекрыла путь Тацию.

Прилагательное *umidus* в поэмах Вергилия употребляется в производном визуальном значении «редкий»\*: ... *sacerdos ... spargens umida mella sororiferumque parauer*. (Verg. Aen. IV. 483—486) — ... жрица ... кропя (возливая) *редкие меды* и снотворный мак.

Осязательные прилагательные микрополя «влажность», актуализуя в исследуемых контекстах производные значения, пополняют состав ЛСП не только сенсорной сферы. Так, первичная тактильная лексема *uidus* ЛСГ «мокрый» в поэзии Горация реализует значение «пьяный, хмельной»\*\* и тем самым пополняет состав лексики, обозначающей психическое состояние человека: ... *dicimus integro || sicci mane die, dicimus uuidi, || cum sol Oceano subest*. (Hor. Carm. IV. 5. 38—40) ... мы говорим *трезвые* с самого утра, мы говорим *хмельные*, когда солнце находится за океаном.

Удалось выделить также антонимическую группу прилагательных с семей «сухой»: *arens, aridus, siccus, siticulosus, sitiens, torridus, vescus* (73 примера, из них 13 зафиксировано у Горация, 17 — у Вергилия, 43 — у Овидия). В поэмах Горация, Вергилия и Овидия самой высокой частотностью употребления характеризуется первичная тактильная единица *siccus*. Гораций о крае, который Юпитер выделил для благочестивых людей, пишет: *Pinguia nec siccis urantur semina glaebis*; [Hor. Epod. XVI. 55] — Плодородные семена не мучаются в сухих (иссохших) глыбах.

Результаты исследования показали, что в поэтических текстах эпохи принципата Августа они чаще всего реализуют прямое значение в синтагме с именами существительными конкретной семантики: ТГ «Природные образования», «Части тела человека»,

---

\* Другой пример находим в: Verg. Georg. III. 364.

\*\* Смотр. также: Hor. Carm. II. 19. 18.

«Волосяной покров», «Растения», «Одежда»\*. Так, Гораций сыну царя лестригонов Элию советует: *Dum potes, aridum || conpone lignum;* (Hor. Od. III. 17. 13—14) — Пока ты можешь, сложи *сухую древесину (дрова)*.

В исследуемых поэтических текстах адъективы микрополя «влажность» выступают постоянными определениями климатических условий и погодных явлений. Приведем пример образного употребления Вергилием и Овидием для обозначения туч (*nubila*) антонимических прилагательных *umidus* и *aridus*: *Aquilo ... || Scythiaequae hiemes atque arida differ || nubila;* (Verg. Georg. III. 196—198) — Аквилон разносит скифские бури и *сухие тучи*.

А также: ... *cadit Eurus, et umida surgunt || nubila.* (Ovid. Met. VIII. 2—3) — ... утихает Эвр и поднимаются *влажные тучи*.

Адъективы исследуемого микрополя в текстах поэтов реализуют также коннотативные значения. Например, адъектив *aridus* ЛСГ «сухой» в поэмах Горация и Овидия в результате переносного употребления для обозначения внешнего вида человека актуализирует ЛСВ «высохший, худой», которое выражает негативное оценочное отношение говорящего. Овидий девушке с худыми ногами советует\*\* : *Arida nec vinclis cura resolve suis.* (Ovid. Ars am. III. 271—272) — *Худые голени* не освобождай от своей обуви.

В поэме «Георгики» Вергилия зафиксирован пример переносного употребления первичного осязательного адъектива *aridus* для обозначения треска (*fragoris*): ...*et aridus altis montibus audiri fragor;* (Verg. Georg. I. 357—358) — ... и слышно *сухой треск* по высоким горам.

Приведенный контекст демонстрирует процесс употребления тактильных прилагательных микрополя «влажность» в поэзии эпохи

---

\* Другие примеры смотр. в: Hor. Carm. I. 3. 18; I. 4. 2; I. 5. 13; I. 25. 19; I. 32. 7; II. 7. 23; II.11. 6; IV. 13. 9; Epod. 5. 37; 12. 10; 16. 57; 17. 34; Serm. I. III. 4. 15; II. 6. 86; Verg. Aen. I. 175; III. 135; III. 510; V. 179; V. 180; VI. 162; VI. 359; Eclog. X. 20; Georg. I. 142; I. 289; I. 373; I. 389; II. 31; III. 175; IV. 268; Ovid. Amor. I. 8. 84; II. 15. 16; III.6.57; III.9.49; Ars am. I. 660; I. 662; II. 686; III. 224; Ex P. I. 4. 18; IV. 1. 30; Fast. II. 406; IV. 728; V. 677; Heroid. V. 74; V. 112; VII. 3; XI. 12; XII. 57; XVIII. 35; XVIII. 106; XIX. 60; Ib. 98; Medic. 193; Met. I. 264; I. 339; II. 213; II. 262; III. 661; IV. 510; VII. 277; VIII. 630; VIII. 632; IX. 373; X. 654; XI. 112; XI. 656; XII. 239; XII. 274; XIV. 50; XV. 268; Trist. I. 5. 48; II. 527; III. 10. 40; V. 4. 6.

\*\* Смотр. также: Hor. Epod. VIII. 5.

принципата Августа в результате синестетического переноса их значения, пополняя состав аудиальной лексики.

В классический период латинского языка состав микрополя «влажность» пополняется лексемами других ЛСП. Так, Вергилий для обозначения высохших листьев [1, с. 817] употребляет адъектив *vescus* (первичное значение «едкий»): *Interea pubi indomitae non gramina tantum || nec uescas salicum frondes uluamque palustrem...* (Verg. Georg. III. 174—175) — Однако необузданному молодняку срывай не только травы, а также не *сухие листья* ив, морской латук и болотистые растения...

Адъективы микрополя «влажность» были щедрым материалом, которым пользовались Гораций, Вергилий и Овидий в своих поэтических текстах для образного воссоздания задуманного. Например, Гораций для изображения мужества героя называет его человеком «с сухими глазами» (*siccis oculis*): *Qui siccis oculis monstra natantia...?* (Hor. Carm. I. 3. 17—18) — Который [видел] *сухими глазами* (= спокойно) чудовища, которые плавают...

Проведенное исследование показало, что адъективы ЛСГ микрополя «влажность» отличаются интенсивностью проявления тактильного качества. Например, прилагательные ЛСГ «сухой» употребляясь для обозначения субстантивов ТГ «Человек и части его тела», реализуют коннотативные значения “пересохший, жаждущий”, которые выражают негативную оценку. Так, Вергилий для наиболее сильного изображения неприятного ощущения жажды называет не только жаждущим путешественником, но и рот его называет пересохшим\*: ... *sicco terram spuit ore viator || aridus*; (Verg. IV. 97—98) — ... жаждущий путешественник пересохшим ртом выплевывает землю.

Полученные результаты свидетельствуют о значительной роли тактильных прилагательных в поэтических текстах эпохи принципата Августа. Исследуемые поэты часто пользовались данными лексемами для создания ярких художественных образов. Лингвистический анализ семантики этих адъективов показал, что они выступают обозначениями многих субстантивов разной тематики. Адъективы проанализированного микрополя реализуют прямые, производные, переносные и коннотативные значения. Исследуемые прилагательные,

---

\* *Смолп. также: Verg. Aen. II. 358; V. 200; VIII. 261; XI. 64; Georg. IV. 97; Ovid. Ars am. II.326; Ex P. II.11.10; Met. VII.556; XIV.278; Trist. III.3.86.*

будучи многозначными лексемами, входят в состав некоторых ЛСГ, а также пополняют состав других ЛСП сенсорной (зрение, слух) и несенсорной сфер (aquaticus, bibulus, pinguis, siticulosus, sitiens, vescus).

### Список литературы:

1. Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь / И.Х. Дворецкий. М.: Рус. яз. — Медиа, 2003. — 846 с.
2. Домровский Р.О. Суффиксы субъективной оценки в поздней латыни : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.673 «Классические языки» / Р.О. Домбровский. Тбилиси, 1982. — 25 с.
3. Левицкий В.В. Семасиология: [монография для молодых исследователей] / В.В. Левицкий. 2-е изд., исправл. и дополн. Винница: Нова Книга, 2012. — 680 с.
4. Сенев М.Г. Семантико-стилистические функции деминутивных образований в латинском языке раннего периода: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.673 «Классические языки» / М.Г. Сенев. К., 1972. — 28 с.
5. Харченко В.К. Лингвосенсорика: Фундаментальные и прикладные аспекты / Харченко В.К. М.: ЛИБРОКОМ, 2012. — 216 с.
6. Forcellini A. Lexicon Totius Latinitatis (Latino-Latinum) / A. Forcellini, I. Furlanetto. 2-nd ed., reprint. Gregoriana edente Patavii. — 1945. — Vol. 1—4. — Available from [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://syntax.t15.org/lexica/>.
7. Lewis Ch.T. A new Latin dictionary / Ch.T. Lewis, Ch. Short. New-York-Cincinnati-Cicago: American book company, 1907. — 2018 p.
8. Oxford Latin dictionary / [edit. P.G.W. Glare]. 2-nd ed., reprint. Oxford: Clarendon Press, 1983. — 2126 p.
9. Πλάτωνας, Τιμαίος / Plato // Platonis Opera / ed. John Burnet. 1903. Oxford University Press. 1903. — Available from [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0179%3Atext%3DTim.%3Asection%3D59d>.

**ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ  
СВОЙСТВА ХОРОНИМОВ  
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ОВИДИЯ  
ПЕРИОДА ССЫЛКИ**

*Тсомпанис Марта Андреевна*

*ассистент*

*Львовского национального университета имени Ивана Франко,  
Украина, г. Львов*

*E-mail: [marta\\_tsompanis@ukr.net](mailto:marta_tsompanis@ukr.net)*

**FIGURATIVE-EXPRESSIVE PROPERTIES  
OF HORONYMS IN THE WORKS  
OF OVID'S EXILE PERIOD**

*Tsompanis Marta*

*assistant of Lviv National University after Ivan Franko,  
Ukraine, Lviv*

**АННОТАЦИЯ**

Статья посвящена анализу изобразительно-выразительных свойств хоронимов в «Тристиях» и «Посланиях с Понта» Овидия. Выделено 3 группы хоронимов: 1) хоронимы, выраженные непосредственно собственными названиями 2) хоронимы, образованные с помощью описательного способа 3) хоронимы, образованные методом субстантивации прилагательного. Обнаружено, что первая и вторая группы характеризуются доминированием номинативной функции над экспрессивной, а третья — доминированием экспрессивной над локализирующей.

**ABSTRACT**

The article analyzes the horonym's figurative-expressive properties in Ovid's "Tristiae" and "Epistulae ex Ponto". The horonyms are divided into 3 groups: 1) horonyms expressed directly by the proper names 2) horonyms formed by the descriptive method 3) horonyms formed by substantivation of adjectives. It was revealed that the first and the second groups are characterized by the predominance of nominative function over expressive and that the third one — by the dominance of expressive function over locating.

**Ключевые слова:** топонимы; хоронимы; ингерентная экспрессивность; адгерентная экспрессивность.

**Keywords:** toponyms; horonyms; inherent expressivity; adherent expressivity.

Поэтический язык Овидия отражает субъективное отношение к событиям, объектам, людям и явлениям. Важную роль в языке поэта периода ссылки играет ономастическая лексика. Ведь, предоставляя названия событиям, предметам, местам, писатель дает не только информацию, но и характеристику того, о чем пишет, проявляя при этом свое отношение к нему. Предметом поэтической ономастики, согласно определению исследователя ономастической лексики В.Н. Калинкина [5, с. 7], являются не имена собственные как таковые, а их трансформация в поэтонимы, под которыми понимается имя в художественной речи, а не в языке, которое выполняет номинативную, характеризующую, идеологическую и стилистическую функции, а также является вторичным относительно реальной онимии, с присущей ей подвижной семантикой. Совокупность всех лексических единиц, которые не только называют, но оценивают и характеризуют, а следовательно выполняют назывную и экспрессивную функции, обозначают термином изобразительно — выразительные средства [3, с. 14].

Исследованию топонимов как составной ономастической лексики посвящены работы В.А. Горпинича, В.М. Калинкина, И.И. Марунича, М.Р. Мельник, Т.Н. Можаровой, Л.И. Селиверстовой, Г.В. Шотов-Николенко, однако детального анализа топонимов и их функций в поэзии Овидия периода ссылки не найдено, что и обуславливает актуальность данного исследования.

Цель статьи — выявить и проанализировать изобразительно-выразительные свойства хоронимов в «Тристиях» и «Посланиях с Понта» Овидия.

Данная цель обуславливает постановку следующих задач, а именно: обнаружить, классифицировать и проанализировать особенности хоронимов в поэзии Овидия периода ссылки.

Употребление же онимов в поэзии является специфическим, а его экспрессия создается контекстным окружением, линиями семантических связей и перекликаний, т.е. адгерентными факторами [7, с. 3]. Таким образом, одной из функций поэтонимов, наряду с номинативной, идентификационно-дифференцирующей и аллюзийной, является экспрессивная.

Ономастическая лексика, в частности топонимы ЛСП «чужбина», как показали результаты проведенного исследования, является широко представленной в произведениях Овидия периода ссылки. Исследовательница В.Д. Беленькая определяет топонимы как слова или их фразеологические эквиваленты, которые обладают всеми теми категориями, что и слова языка в общем, и принадлежат к специфическому подразделению «имен собственных», в которых прослеживаются дополнительные значения, связанные с характеристикой объекта, идеологией и эмоциональной окраской названия [2, с. 10]. Собственно топонимы не только идентифицируют объект, но и актуализируют определенные коннотации. Совокупность различных коннотаций или выделение определенного коннотата приводит к образному и эмоционально-оценочному осмыслению топонима в контексте. Л. Селиверстова обращает внимание на то, что топонимы являются лингвостилистическим средством отображения субъективного пространственного мира автора [7, с. 8].

В.М. Калинин предлагает использовать термин «топопозоним» для обозначения топонимов в поэтическом языке писателя и отмечает, что поэтоним никогда не именуется реальным объектом, а специфичность его значения проявляется в воспроизводимости авторским сознанием даже реально существующих предметов [5, с. 12]. В исследуемых произведениях можно выделить 3 группы топонимов: ойконимы, хоронимы и гидронимы. Однако в данной статье обращаем основное внимание на исследование хоронимов, к разряду которых, согласно трактовке А.В. Суперанской, можно отнести названия крупных географических, экономических или исторических областей [8, с. 187]. Хоронимы для обозначения места ссылки Овидия подразделяем на три группы, а именно: 1) хоронимы, выраженные непосредственно именами собственными 2) хоронимы, образованные с помощью описательного способа 3) хоронимы, образованные методом субстантивации имени прилагательного.

Анализ первой группы показал, что в «Тристиях» и «Посланиях с Понта» Овидия встречаются такие номены как *Scythia* (Скифия) (8), *Taurica* (Таврия) (1), *Pontus* (Понт) (18). Исследователь топонимии С.Н. Басик относит лексему *Scythia* к этнопонимам объясняя это тем, что данное название происходит от этнонима *Scytha* (скиф) [1, с. 69]. Овидий употребляет вышеупомянутый хороним как противопоставление хорониму Рим и придает ему в контексте негативную эмотивную оценку. Однако доминантной функцией этого хоронима в контексте произведений поэта периода ссылки все же оказывается номинативная, а эмотивное маркирование характеризуется слабой степенью



экспрессивности, согласно классификации В.А. Чабаненка, который разделяет экспрессивность на слабую, умеренную и значительную [9, с. 10]. Примером этого являются строки из третьей элегии первой книги «Тристий»:

denique 'quid propero? *Scythia* est, quo mittimur', inquam,  
'Roma relinquenda est, utraque iusta mora [Т. 1, 3, 61—62]<sup>1</sup>  
наконец «куда спешу? Скифия есть та, куда я послан» — говорю,  
Рим следует оставить, с обеих сторон это законная задержка.

Для обозначения места ссылки Овидий также употребляет лексему *Pontus* (Понт), которая встречается в исследуемых произведениях поэта в двух значениях, а именно: моря (т. е. реализует функцию гидронима) и хоронима (союз греческих городов с центром в г. Томы). Исходя из этого А.В. Подосинов предлагает трактовать название «Послание с Понта» как Послание не из Понта Эвксинского, т. е. с моря, а из страны Понт [6, с. 163]. Семантику хоронима данная лексема актуализирует в таком отрывке:

Sed prius huic desint et bellum et frigora terrae,  
inuisus nobis quae duo *Pontus* habet... [Р. IV, 12, 33—34]<sup>2</sup>  
Но скорее этой земле не хватило бы войны и холода,  
которые оба для нас имеет ненавистный *Понт*.

В этих примерах лексема *Pontus* реализует сему места ссылки. Этот оним выполняет функцию хоронима и не выделяется высокой степенью экспрессивности. Однако в синтагме с экспрессивным эпитетом *inuisus* (ненавистный), который реализует интенсивно-эмотивно-аксиологическое значение, интенсифицируется негативная коннотация этого субстантива. Автор также сопровождает этот хороним эпитетами *sinister* (левый, зловещий), *laevus* (левый, неблагоприятный) и придает ему негативную эмотивно-оценочную коннотацию. В римской традиции имя прилагательное *sinister* (левый), помимо географического значения, реализовало сему положительного, тогда как Овидий, на что обращает внимание А.В. Подосинов, использует греческую систему координат и актуализирует негативную семантику

---

<sup>1</sup> Смотрите другие примеры: Т. 1,8,40; III,2,1; III,4b,3; III,11,55; Р. III,2,45; III,2,96; IV, 6, 5.

<sup>2</sup> Смотрите другие примеры: Т. 1,8,39; 1,2,83; II,197; III,4,46; III,8,27; III,13,11; IV,8,42; V, 2, 1; V,5,32; V,10,1; V,13,21; Р. 1,4,31; 1,9,6; II,4,27; IV,4,19; IV, 9,119; IV,15,20.

этого адъектива [6, с. 198]. Так в послании к Фабию Максиму Овидий жалуется на то, что в зловещем месте даже нечего подарить другу:

Nil igitur tota Ponti regione Sinistri  
quod mea sedulitas mittere posset erat [Р. III, 8, 17—18]

Итак, во всем регионе Зловещего Понта

нет ничего, что бы у меня могло быть желание послать.

Для изображения своего негативного отношения к месту пребывания в ссылке и с целью вызвать сочувствие к своему положению поэт подбирает ряд характеризующих прилагательных с отрицательной коннотацией. Так, кроме эпитетов *sinister* (левый, зловещий), *laevus* (левый, неблагоприятный) употребляет такие адъективы как *invisus* (1 р.) (ненавистный), *gelidus* (холодный) (1 р.).

Таким образом, хоронимы первой группы прежде всего выполняют номинативную локализирующую функцию, а их эмоционально оценочная коннотация выступает вторичной и характеризуется слабой степенью экспрессивности. Высшего уровня экспрессивности они достигают, находясь в сочетании с прилагательными, которые реализуют их эмотивно-оценочные коннотации и являются их интенсификаторами.

Ко второй группе относятся словосочетания, образованные не прямо, а описательно, посредством общих названий и прилагательного, который точнее локализирует место действия, обозначает территорию ссылки римского поэта. Прежде всего обнаружено, что Овидий употребляет не только лексему *Pontus*, но и образованный от нее адъектив *Ponticus*, который вместе с существительными — общими названиями — образует хоронимы: *Pontica terra* [Р. II, 7, 68] и *Pontica tellus* [Р. III, 1, 7]. Кроме адъектива *Ponticus* как составной части хоронимов второй группы, выявлено употребление прилагательного *Scythicus* с такими общими названиями, выраженными существительными, как *humus* (земля), *locus* (место) и *finis* (область, территория). Подтверждение этому встречаем в письме к Фабию Максиму в первой книге сборника «Послания с Понта»:

*denique, si moriar, subeam pacatius aruum  
ossa nec a Scythica nostra premanur humo* [Р. I, 2, 107—108].

и наконец, если я умру, спущусь в более спокойное место, мои кости пусть не прижимаются скифской землей...

Поэт не хотел, чтобы его останки покоились в скифской земле и поэтому просит, чтобы, даже после смерти, когда он отойдет в более спокойное место его прах был похоронен на родине. Вышеупомянутый хороним *humus Scythica* первоначально характеризуется невысокой степенью экспрессивности, однако в контексте он актуализирует

негативную эмоционально-оценочную коннотацию и приобретает черты адгерентной экспрессивности.

В произведениях Овидия периода ссылки также встречаем хоронимы *Scythicus locus* [P. II, 2, 110], *Scythicus finis* [P. III, 7, 29—30].

При описании места изгнания Овидий использует также адъектив *Geticus* (гетский), который происходит от этнонима *Geta* (гет) в сочетании с общим названием. В послании к Максиму Котте поэт пишет, что посылает свои стихи с гетских полей:

*Nos est quod possum Geticis tibi mittere ab aruis;  
hoc solum est istic quod licet esse meum* [P. 1, 9, 45—46].

Это то, что я могу тебе послать с гетских полей,  
это единственное, что здесь может быть моим.

В данном контексте хороним приобретает негативную эмотивно-оценочную коннотацию, поскольку кроме стихов, поэту ничего не принадлежит на чужбине и он сам там чужой. Здесь стоило бы отметить, что римские поэты, как правило, не различали понятия «гет» и «скиф».

Особое внимание следует обратить на хороним, представленный сочетанием с адъективом *Sarmatis*, который в произведениях поэта употребляется около 30 раз. Хороним *Sarmatis tellus* несет в себе этническую характеристику Нижнего Подунавья. Судя по тому, что впервые Овидий упоминает о сарматах, еще находясь в Риме, можно сделать вывод о том, что это племя было там хорошо известно. Поэт много раз повторяет, что он живет в сарматской земле, называя ее *Sarmatis tellus* [T. I, 2, 82,], а также *Sarmaticus locus* [T. IV, 8, 16], *Sarmaticus sinus* [T. 1, 5, 62], *Sarmaticum solum* [P. I, 2, 58]. Встречается также словосочетание *Sarmatis ora* [P. II, 7, 72].

Обратимся также к хоронимам, образованным с помощью прилагательного *Tomitanus* (томитанский) и таких субстантивов как: *humus*, *harena*, *terra*, *ager*.

В послании к жене Овидий с целью выразить всю невыносимость пребывания в ссылке использует стилистический прием риторического вопроса:

*An mihi barbaria uiuendum semper in ista  
inque Tomitana condar oportet humo?* [P. III, 1, 5—6]  
Или мне всегда следует жить в этом варварском крае  
и умереть в Томитанской земле?

Таким образом, хороним *humus Tomitana* с первоначально нейтральной экспрессивностью актуализирует отрицательную коннотацию и интенсифицирует ее в момент авторской характеристики.

Эпитеты с интенсивно-эмотивно-оценочным значением в словосочетании с лексемами, номинативная функция которых выступает доминантной и которые одновременно являются экспрессивно-нейтральными, актуализируют семантику негативного отношения писателя не только к месту ссылки, но и к ближним территориям. Это подтверждается авторским изображением Таврической земли, которая находится недалеко от места пребывания поэта и известна своими варварскими, преступными, кровавыми обрядами:

nes procul a nobis locus est, ubi *Taurica (terra) dira*  
caede pharetratae spargitur ara deae [Т. IV, 4, 62—63]

Недалеко от нас есть место, страшная Таврия,

где жертвенник богини лучницы окропляется кровью убитых.

Следует обратить внимание на то, что хоронимы второй группы, как и первой, характеризуются незначительной степенью экспрессивности, однако в сочетании с окружающими эпитетами, которые усиливают их негативное эмотивно-оценочную коннотацию, то есть эти хоронимы усиливают свою экспрессивность только в контексте и их экспрессивная функция доминирует над номинативной.

К третьей группе относятся хоронимы, выраженные с помощью субстантивации имени прилагательного. Публий Овидий Назон, усиливая сочувствие к своему положению с помощью субстантивации прилагательного *barbarus*, называет место жительства в ссылке *Barbaria* (8 р.). Например:

*Omnia barbariae loca sunt uocisque ferinae,*  
*omniaque hostilis plena timore soni* [Т. V, 12, 55—56].

Все места Барбарии полны голосов животных

И все они полны страха перед враждебным звуком.

Субстантивированное имя прилагательное *Barbaria* выполняет функции хоронима «варварский край», который характеризуется отрицательной эмоционально-экспрессивной окраской. Этот экспрессив характеризуется высокой степенью маркированности по сравнению с хоронимамы других групп и является носителем ингерентной экспрессивности.

Упомянутый выше хороним встречаем не только в поэзии Овидия, но и в произведениях других римских авторов, в частности у Горация [Ер. 1, 2, 7] и Цицерона [De domo sua, 60]. Однако, следует отметить, что у этих авторов лексема *barbaria* реализует семантику чужого края, связанного с территорией за пределами Италии и Греции [4, с. 98], тогда как в «Тристиях» и «Посланиях с Понта» Овидия — это места ссылки поэта, далекая Скифия. Данная лексема реализует ингерентную экспрессивность с отрицательной оценочно-

эмотивной коннотацией, ведь этот край является варварским, а следовательно чужим и диким. Таким образом, экспрессивная функция лексемы становится доминирующей над ее номинативной функцией. Используя экспрессивные номинации, автор, как справедливо подчеркивает исследовательница экспрессивной лексики в украинском языке Н.И. Бойко, подбирает лексические средства для адекватного обозначения номината, кодируя в нем свои субъективные выводы, а адресат осуществляет декодирование сообщения, получая информацию не только об объекте, но и о чувственном напряжении, эмоциональном состоянии субъекта речи [3, с. 81].

Анализ хоронимов в произведениях Овидия периода ссылки показал, что их можно разделить на три группы, первая и вторая из которых характеризуются доминированием номинативной функции над экспрессивной; а третья — доминированием экспрессивной над локализирующей. Наибольшей частотностью и количеством членов характеризуется вторая группа. Так, если в первой группе экспрессивная функция хоронимов характеризуется низкой степенью, то в третьей группе мы видим противоположную ситуацию, где локализирующая номинативная функция прослеживается на периферии, а экспрессивная характеризуется высокой интенсивностью. Хоронимы, обозначающие место ссылки античного поэта, являются носителями преимущественно адгерентной экспрессивности. Таким образом, мы пришли к выводу, что хоронимы в произведениях Овидия периода ссылки являются носителями пейоративной экспрессивно-стилистической окраски и, как замечает исследователь творчества Овидия Л. Винничук, приобретают повышенную эмоциональность, изображая мир поэта, полного тоски и одиночества [10, с. 319].

### **Список литературы:**

1. Басик С.Н. Общая топонимика: Учебное пособие [для студентов географического факультета] / Басик С.Н. Мн.: БГУ, 2006. — 200 с.
2. Беленькая В.Д. Топонимы в составе лексической системы языка / Беленькая В.Д. М.: Наука, 1969. — 168 с.
3. Бойко Н.І. Українська експресивна лексика: семантичний, лексикографічний і функціональний аспекти / Бойко Н.І. Ніжин: ТОВ «Видавництво Аспект Поліграф», 2005. — 552 с.
4. Дворецкий И.Х. Латино-русский словарь / И.Х. Дворецкий. М.: «Русский язык Медиа», 2003. — 846 с.

5. Калінкін В.М. Теоретичні основи поетичної ономастики : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.02.02 “Російська мова”, 10.02.15 “Загальне мовознавство” / В.М. Калінкін. Київ, 2000. — 35 с.
6. Подосинов А.В. Произведения Овидия как источник по истории Восточной Европы и Закавказья: Тексты, перевод, комментарии / Подосинов А.В. М.: Наука, 1985. — 287 с.
7. Селіверстова Л.І. Ономастикон у поетичному ідіолекті Яра Славутича : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 “Українська мова” / Л.І. Селіверстова. Харків, 2003. — 19 с.
8. Суперанская А.В. Общая теория имени собственного / Суперанская А.В. М.: Наука, 1973. — 365 с.
9. Чабаненко В.А. Стилiстика експресивних засобiв української мови / Чабаненко В.А. Запорiжжя.: ЗДУ, 2002. — 352 с.
10. Winniczuk L. Owidiusz w Rzymie I na wygnaniu / Winniczuk L. // Meander. — 1957. — № 10—12. — s. 319—336.

## **НАРЕЧИЯ СО ЗНАЧЕНИЕМ «ОТНОСИТЕЛЬНОГО» ВРЕМЕНИ В ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ**

***Чекарева Евгения Сергеевна***

*канд. филол. наук, зав. кафедрой истории зарубежной литературы  
и классической филологии, доцент  
Харьковского национального университета имени В.Н. Каразина,  
Украина, г. Харьков  
E-mail: [e.chekareva@mail.ru](mailto:e.chekareva@mail.ru)*

## **ADVERBS WITH THE «RELATIVE» TIME MEANING IN ANCIENT GREEK**

***Chekareva Yevgeniya***

*candidate of Philology, Head of Foreign Literature and Classical Philology  
department, assistant professor of V.N. Karazin  
Kharkov National University, Ukraine, Kharkov*

## АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются наречия древнегреческого языка со значением «относительного» времени, указывающие на предшествующее или последующее действие по отношению к временному отрезку. Наречия временного значения разделены на группы в зависимости от их семантики и морфологических типов образования. Последовательно проводится мысль о том, что специфика темпоральных значений наречий тесно связана со способом образования этих единиц и коррелирует с особенностями мировоззрения носителей древнегреческого языка.

## ABSTRACT

The article represents an analysis of adverbs in Ancient Greek that express the meaning of the “relative” time and point to the preceding or subsequent act in relation to time moments. Temporal adverbs are divided in groups depending on their semantics and morphological types. There is an emphasis on the connection between temporal meanings of adverbs and the way of their composition correlating with the mentality of Ancient Greek owners.

**Ключевые слова:** наречие; временные отношения; семантические группы; морфологические типы.

**Keywords:** adverb; temporal meaning; semantic groups; morphological type.

Лексико-грамматический класс наречий, согласно четырехкомпонентной системе частей речи, признанной большинством специалистов наиболее удобной и точной для лингвистических исследований, относится к группе знаменательных частей речи, хотя и занимает среди них периферийную позицию [1].

Периферийной можно назвать позицию наречий и с точки зрения количества, объема и глубины исследований этой группы слов по сравнению с другими знаменательными частями речи.

История изучения наречий давняя. Как отдельный класс слов их выделяли еще античные грамматики (Дионисий Фракийский, Аполлоний Дискол, Кв. Реммий Палемон, Присциан, Элий Донат). В ходе развития лингвистической мысли наречия постоянно попадали в поле зрения исследователей (К. Аксаков, А. Потебня, А. Шахматов, Ф. Миклошич, В. Виноградов), но фундаментальных работ об этой части речи остается сравнительно мало. В полной мере это касается наречий в древнегреческом языке, описание которых обычно ограничивается кратким упоминанием о морфологических и семантических

разрядах этих слов в учебниках по грамматике. Тем не менее, глубокий функционально-семантический анализ наречий в этом языке позволил бы дать ответы на целый ряд важных вопросов, касающихся особенностей грамматической, синтаксической, лексико-семантической системы как древнегреческого, так и многих других индоевропейских языков.

В рамках данной статьи мы хотели бы попытаться определить место и роль наречий темпоральной семантики в лексико-семантической системе древнегреческого языка, разобраться в специфике образования и функционирования этой группы слов.

Говоря о функциях языка вообще, очень точно высказался А.Н. Рудяков: «Функция правит этим миром. Миром человека. В этом мире все существует «для»... Нас окружают средства, способы, орудия, инструменты, методы, материалы... и прочие реалии, сущность которых заключается в том, чтобы выполнять свое назначение в мире человека... Историю человечества можно представить как непрерывный поиск новых субстанций для древних и новых орудий, инструментов, материалов, средств, способов... Субстанция не всегда материальна. Есть идеальная субстанция — отражение мира в сознании человека. Человек для воздействия на эту важнейшую область нашего мира создает особое орудие и творит для него особую субстанцию... Так язык возникает в мире человека для воздействия на сознание партнера по социальному взаимодействию» [6, с. 3—4].

Итак, язык как знаковая система характеризует естественный язык по его субстанции. Определение языка как средства общения указывает на одно из его функциональных качеств. Главной же функцией языка является регуляция или воздействие [6, с. 5].

Исходя из таких предпосылок очевидно, что каждый элемент языка в парадигматическом или синтагматическом плане призван служить человеку в его познавательной, коммуникативной и преобразующей мир деятельности.

Многие исследователи, рассуждая о взаимодействии языка и действительности, приходят к выводу, что «язык конструирует, а не просто отражает, реальность же представляется не данной, а усвоенной» [10, с. 34]. Эта же мысль содержится в «присвоении человеком языка», о котором говорит Э. Бенвенист. Такое «присвоение» предполагает и присвоение человеком мира, определение в нем своего места. В этом контексте, возможно, и следует вести рассуждения о сложных отношениях в комплексе «язык-мышление-мир» [10, с. 34].



Говоря о многообразии языков и об исключительной кодирующей функции языка в определенной модели мира, Т.В. Цивьян отмечает: «Действие названия во многом характеризует называющего (субъект) в большей степени, чем объект названия... Называющий не столько передает свои личные впечатления, сколько волей-неволей обнаруживает свою модель мира, ... не только свою личную, но ту, чьим носителем он является» [10, с. 54].

Анализ лексико-семантических групп темпорального значения, в частности наречий, представляется интересным и перспективным с точки зрения возможности изучения модели мира носителей древнегреческого языка. Ведь известно, что «более всего чуток к модели мира и более всего проникаем и открыт для «давления действительности» семантический уровень языка» [10, с. 53—54].

Выбор лексем временного значения обусловлен тем, что время, как и пространство, является исходным при формировании других категорий, связанных с антропоцентрической сферой [6, с. 8—69].

Время — загадочный феномен, который близко и непосредственно касается человека, интуитивно ясный, но вместе с тем противоречивый и не поддающийся объяснению. Известны слова Блаженного Августина: «Что есть время? Если меня не спрашивают, я знаю; но если спрашивают — не знаю» [7, с. 86]. Представление о времени, безусловно, соотносится со сменой разных «состояний мира», наблюдаемых объективно. Но концепт времени, наверное, в еще большей степени, чем речемыслительные категории, отражающие атрибуты действительности, связан с субъектом, переживающим время, с его оценкой, с его «ощущением времени» [7, с. 86].

Реализация концепта времени в языке тесно связана с понятием дейксиса, вводимого в грамматическую теорию для описания ориентационных свойств языка, связанных с местом и временем высказывания [4, с. 291].

Широко применимое понятие дейксиса нашло отражение в таком определении: «Под дейксисом понимается локализация и идентификация лиц, предметов, событий, процессов и действий, о которых говорят или к которым отсылают, относительно пространственно-временного контекста, создаваемого и поддерживаемого актом высказывания и участием в нем, как правило, одного говорящего и, по крайней мере, одного адресата» [11, с. 647].

Начальным пунктом системы дейктических координат является центр указательного поля, выступающий как точка отсчета при ориентации человека в пространстве и времени [7, с. 94]. В естественном языке значение центра воплощено в словах «Я-здесь-

сейчас», где поэтапно выделяются уровни самого говорящего, близкого к говорящему собеседника и дальнего третьего лица.

По мнению Ю.С. Степанова, эти отношения универсальны. Полная система таких слов развивается из начальной системы координат акта речи, то есть у дейктических слов — наречий [8, с. 229].

Таким образом, наречия, в частности темпоральной семантики, являются важнейшим элементом системы дейктических координат и определяют положение человека в пространстве и времени.

Существуют разные подходы к описанию временных отношений в языке. Так, М.В. Всеволодова предлагает прежде всего различать так называемое «простое» и «относительное» время, проецируемые на одновременность и разновременность действия по отношению к временному отрезку. По мнению исследовательницы, данный аспект получает наиболее полное и последовательное выражение в системе языка [2, с. 19, 22].

«Относительное» время в свою очередь делится на общее относительное время (момент действия рассматривается по отношению к двум временным отрезкам и располагается между ними), предшествующее время (момент действия определен по отношению к последующему отрезку, то есть действие происходит ранее названного отрезка времени) и последующее время (момент действия определен по отношению к предшествующему отрезку времени, то есть действие происходит после названного отрезка времени) [2, с. 19].

Указанные аспекты временных отношений находят выражение в собственной семантике наречий. Другие аспекты, выделяемые М.В. Всеволодовой для описания конструкций темпоральной семантики, а именно: заполненность / незаполненность времени действием, завершенность / незавершенность действия, требуют дополнительного уточнения со стороны предложно-падежных конструкций и глагольных форм. Вместе с тем, в системе наречий со значением предшествующего / последующего времени отмечается различие лексем по указанию на конкретный или общий временной отрезок.

Таким образом, система наречий древнегреческого языка, выражающих «относительное» время, включает единицы, указывающие на предшествующее или последующее время с указанием на конкретный или общий временной отрезок.

1. Предшествующее время:

1.1. Предшествующее время конкретное:

**ἔχθές** вчера, **πέρυσσι** год тому назад, **πρόην** позавчера, **πρόιστα** позавчера, **χθές** вчера, **χθιςά** вчера, **ἐπίδειελα** к вечеру, под вечер,

**ποθέσπερα** к вечеру, под вечер, **ὑφespέρα** под вечер, **προπέρυσιν** два года тому назад, **πρόπεμπτα** пятью днями раньше, **πρότριτα** тремя днями раньше.

1.2. Предшествующее время общее:

**πάρουθε(ν)** прежде, раньше, **ἄνω** прежде, встарь, **ἄρτι** только что, совсем недавно, **μέσφα** (вплоть) до, пока не, **πάλαι** прежде, раньше, давно, **πρίν** прежде, раньше, **τότε** в то время, тогда, **ἄρμοι** только что, как раз, совсем недавно, **τέλος** в конце концов, наконец, **νέον** недавно, только что, **πρότερον** прежде, раньше, **ἔναγχος** недавно, **προτοῦ** прежде, **ὑπογυίως** недавно, **ἔμπροσθεν** прежде, раньше, **ἐπάνωθεν** прежде, ранее, **ἐπέκεινα** ранее, прежде, **τετράπαλαι** чрезвычайно давно, **προσφάτως** недавно, **πάμπροστε** много раньше, прежде, давно, **πάμπροτα** прежде всего, в первую очередь.

2. Последующее время:

2.1. Последующее время конкретное:

**αὔριον** завтра, **ἐπαύριον** на завтрашний день, завтра, **ἐκπέρυσιν** с прошлого года, **νέωτα** в следующем году, через год.

2.2. Последующее время общее:

**ἄνωθεν** издалека, с (самого) начала, заново, сызнова, **ἀρχῆθεν** с самого начала, издревле, **γενεῆθεν** с рождения, **μακρόθεν** издалека, издали, с давнего времени, издавна, **νεόθεν** только недавно, **οἴκοθεν** от рождения, по природе, **παιδιόθεν** с детства, **κάτωθεν** после, потом, позднее, **μέθαζε** затем, потом, после, **δπισθεν** после, впоследствии, **δηθά** долго, давно, с давних пор, **δήν** давно, с давних пор, **ἄφαρ** после (э)того, тогда, **εἶτα** потом, затем, далее, после, **ἐκάς** далеко, вдалеке, вдали, **κάτω** после, потом, затем, **μετά** вслед затем, потом, **ὑστερον** сзади, позади, в дальнейшем, впоследствии, впрдь, **μήκιστον** надолго, **παλαιόν** издавна, с давних пор, **ἐπιβραχύ** на короткое время, **ἐπικήρος** близко к гибели, **μεθό** после чего, после того как, **συγγενῶς** с (самого) рождения, от природы, **ἔμποθεν** сначала, **ἐξότου** с тех пор как, **εἰσαῦθι** в другой раз, впоследствии, потом, до другого раза, **εἰσέπειτα** впоследствии, после, впрдь, **ἐξαῦθις** обратно, назад, снова, опять, **ἐξοπίσω** после, впоследствии, **μεταυτίκα** тотчас же после этого, **μετέπειτα** потом, затем, после.

Группа наречий со значением «относительного» времени является довольно многочисленной и включает до 25 % всех наречий темпоральной семантики древнегреческого языка (190 из 740 единиц). При этом наречий, указывающих на предшествующее время, насчитывается около 10 %, а наречий со значением последующего времени — 15 %.

С точки зрения происхождения и формы рассматриваемых единиц также можно отметить интересные особенности. Наречия «относительного» времени имеют разнообразный деривационный потенциал. В этой группе слов встречаются единицы, образованные от имен существительных и прилагательных при помощи адвербиальных постфиксов (**μακρόθεν** издалека, издали, с давнего времени, издавна, **νεόθεν** только недавно, **οἴκοθεν** от рождения, по природе, **πεδόςθεν** с самого начала); представляющие собой архаические первообразные наречия (**δεῦρο** до сих пор, доселе, **ἔτι** еще, **εὐθύς** как только, едва лишь, **πρό** прежде, ранее, **ἄγχι** в скором времени), застывшие формы имен существительных (**ἄρμοϊ** только что, как раз, совсем недавно, **τέλος** в конце концов, наконец) и прилагательных (**νέον** недавно, только что, **μήκιστον** надолго); сочетание предлога с существительным (**ἔναγχος** недавно, **ἐπιβραχύ** на короткое время), наречия с наречием (**ἐπάνωθεν** прежде, ранее, **πρόπαρ** раньше, прежде, скорее, **ἔξοπίσω** после, впоследствии); адвербиализированные формы числительных (**τετρήμερον** на четвертый день, **τρίπαλαι** давным-давно) и глаголов (**προλαβόντως** наперед, заранее, **προσπαίως** внезапно вдруг, **ἔχομένως** вслед, непосредственно); застывшие словосочетания (**πάμπρωτα** прежде всего, в первую очередь, **πανύστατα** в последний раз).

Среди наречий со значением относительного времени наиболее многочисленными являются единицы, образованные от архаических местоименных наречий (до 25 %); путем словосложения, из двух семантически родственных наречий, образованы до 15 % наречий с семантикой предшествующего времени и 20 % — с семантикой последующего времени. В группе наречий, выражающих последующее время распространены наречия с адвербиальными постфиксами, восходящими к пространственной системе координат и указывающими на удаление (до 30 %).

Интересно, что в системе наречий, выражающих одновременность действия и момента времени, большинство единиц представляют собой застывшие формы существительных или прилагательных и часто указывают на конкретный отрезок времени [9]. В системе наречий «относительного» времени единицы, уточняющие конкретный временной отрезок единичны, большинство же выражают общее значение предшествования или последующего действия.

Такая ситуация полностью соответствует особенностям восприятия человеком времени, когда прошлое представляется размытым и нечетким, а будущее — туманным и неопределенным. То, что происходит одновременно, является понятным, конкретным,

доступным чувственному восприятию и получает выражение в более определенных формах именного происхождения, точно указывающих на временной отрезок.

Таким образом, наречия древнегреческого языка предстают как большая группа единиц, принимающих активное участие в выражении темпоральных отношений, в частности, указывающих на предшествующий или последующий временной отрезок. Значительное количество единиц этой группы и разнообразие их морфологического состава свидетельствует о потребности носителей древнегреческого языка точно и разнообразно выражать различные оттенки и нюансы, отмечаемые во временной сфере отношений.

Исследование временной семантики наречий представляет лишь часть большой и перспективной работы по выявлению особенностей формирования темпоральной парадигмы, которая в свою очередь является одной из ключевых составляющих уникальной модели мира носителей древнегреческого языка.

### **Список литературы:**

1. Вихованець І.Р. Частини мови в семантико-граматичному аспекті / І.Р. Вихованець. К.: Наук. думка, 1987. — 232 с.
2. Всеволодова М.В. Способы выражения временных отношений в современном русском языке / М.В. Всеволодова. М.: Изд-во Московского ун-та, 1975. — 283 с.
3. Дворецкий И.Х. Древнегреческо-русский словарь: В 2 т. / И.Х. Дворецкий М., 1958.
4. Лайонз Дж. Введение в теоретическую лингвистику / Дж. Лайонз / Пер. с англ. В.А. Звегинцева. М.: Прогресс, 1978. — 543 с.
5. Постовалова В.И. Картина мира в жизнедеятельности человека / В.И. Постовалова // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. М.: Мысль, 1988. — С. 8—69.
6. Рудяков А.Н. Крымский функционализм и георусистика / А.Н. Рудяков // Функциональная лингвистика: сб. науч. работ / Крымский республиканский институт последипломного педагогического образования; науч. ред. А.Н. Рудяков. № 5. Симферополь, 2013. — С. 3—6.
7. Сенів М.Г. Функціонально-семантичний аналіз системи просторових і часових відношень (на матеріалі латинської мови) / М.Г. Сенів. Донецьк: Донеччина, 1997. — 384 с.
8. Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка: Семиотические проблемы лингвистики и философии искусства / Ю.С. Степанов. М.: Наука. 1985. — 335 с.

9. Чекарева Є.С. Прислівники зі значенням «прямого часу» в давньогрецькій мові / Є.С. Чекарева // Наукові записки. Серія «Філологічна». Острог: Видавництво національного університету «Острозька академія». — Вип. 39. — 2013. — 290 с. — С. 113—115.
10. Цивьян Т.В. Модель мира и ее лингвистические основы / Т.В. Цивьян. М.: Ком. Книга, 2005. — 280 с.
11. Lyons J. Semantics. Cambridge: Cambridge University Press, — 1977. — Vol. 2. — 543 p.

## 2.5. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

### ОБСТОЯТЕЛЬСТВЕННЫЕ ДЕТЕРМИНАНТЫ КАК РАСПРОСТРАНИТЕЛИ ПРОСТОГО ПРЕДЛОЖЕНИЯ МАНСИЙСКОГО ЯЗЫКА

*Герасимова Светлана Алексеевна*

*научный сотрудник*

*Обско-угорского института прикладных исследований и разработок,  
РФ, Ханты-Мансийский автономный округ — Югра, г. Ханты-Мансийск*

*E-mail: [geras\\_sa78@mail.ru](mailto:geras_sa78@mail.ru)*

### ADVERBIAL DETERMINANTS AS DISTRIBUTORS SIMPLE SENTENCE MANSI LANGUAGE

*Svetlana Gerasimova*

*researcher*

*of the Ob-Ugrian institute of applied researches and developments,  
Russia, Khanty-Mansi Autonomous Okrug — Yugra Khanty-Mansiysk*

#### АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается особая группа второстепенных членов предложения — детерминанты как распространители простого предложения. В мансийском языке детерминанты носят обстоятельственный характер, по форме и смысловым отношениям совпадают с конститутивными определителями предиката. На линейно-динамической структуре предложения обстоятельственные детерминанты мансийского языка в основном занимают препозитивное положение по отношению к предикату и номинативной основе предложения.

#### ABSTRACT

The article considers a special group of minor sentence — determinants such as distributors simple sentence. In Mansi language determinants are adverbial character, form and semantic relations coincide with the constitutive predicate. The linear dynamical structure of the sentence adverbial determinants Mansi language mostly takes

prepositional position in relation to the predicate nominative and the basis of the proposal.

**Ключевые слова:** мансийский язык; простое предложение; детерминант; обстоятельство; детерминирующий член предложения; распространитель предложения.

**Keywords:** mansi language; simple sentence; determinants; adverbial; determining a sentence; distributor offers.

В середине прошлого столетия в изучении синтаксического строя языка наметилась тенденция к более углубленному рассмотрению основных закономерностей распространения (или осложнения) предложения. Исследователи выделяют некоторые структурные элементы предложения, связь которых с другими членами предложения трудно поддается объяснению. «Одна из особенностей таких компонентов заключается в том, что они несут в себе как бы дополнительную информацию и в отличие от традиционных членов предложения относятся не к какому-либо отдельному элементу, а ко всему предложению в целом» [16]. По отношению к элементарной семантической структуре предложения распространяющие члены выполняют разную роль: «одни из них участвуют в формировании этой структуры и обязательны для представления её как законченной», то есть «расширяющие члены с субъектным и объектным значением» [14, с. 136]. «Другие распространяющие члены не входят в элементарную семантическую структуру предложения, а расширяют её», то есть разнообразные определители [14, с. 136]. Как правило, таким распространителем служит падежная форма имени, наречие, деепричастие, союзное выделение. Распространитель, относящийся ко всему предложению в целом и не связанный ни с каким отдельным его членом, называется детерминирующим членом предложения или детерминантом [14, с. 149], который поясняет, конкретизирует, уточняет отвлеченное бытийное значение главного члена [10].

Впервые этот термин был предложен Н.Ю. Шведовой в 1964 году и получил свое дальнейшее распространение в её последующих работах [14, с. 149—163; 19, с. 77—93; 20, с. 66—77; 21, с. 39—50]. Но мысль о словоформах, относящихся ко всему предложению в целом, выдвинул В.В. Виноградов: «...такие второстепенные члены предложения, как обстоятельства времени, пространства, причины, цели, уступки и условия, могут непосредственно относиться ко всей остальной части предложения в целом, следовательно, не связываются



непосредственно ни с группой подлежащего, ни с группой сказуемого...» [6, с. 61].

В русском языке вопрос о детерминирующих членах предложения достаточно полно отражён в специальных исследованиях и отдельных трудах Н.Ю. Шведовой [14; 19; 20; 21], В.А. Белошапковой [15], В.И. Чернова [18], Г.А. Золотовой [5], Г.С. Коляденко [7], В.П. Малащенко [8; 9], И.П. Распопова [11] и др.

В мансийском языке детерминанты специально не рассматривались, но в монографии «Синтаксис мансийского (вогульского) языка» Е.И. Ромбандеева упоминает о них как о словах, «обозначающих обстоятельство времени и места», которые «иногда могут быть помещены перед подлежащим, но лишь в том случае, если они характеризуют предложение в целом, а не сказуемое» [12, с. 80].

В русском языке на основе участия детерминирующих членов предложения в формировании семантической структуры предложения, выделяются следующие группы детерминантов: 1) детерминанты, формирующие элементарные основные семантические компоненты — субъект и объект и 2) детерминанты, формирующие неэлементарные семантические компоненты, то есть разнообразные обстоятельственные определители [14, с. 149]. Детерминанты второй группы соотносят сообщаемое с сопровождающими или обуславливающими его обстоятельствами, окружают и расширяют семантическую структуру [3]. Второй тип детерминантов называют также «детерминанты с обстоятельственным значением или обстоятельственные детерминанты» [3, с. 61].

В мансийском языке частотны в употреблении детерминанты второго типа: обстоятельственные детерминанты со значением времени и места: *П□с порат ань акв м□нсын □йка □лыс* (детерминант со значением времени) 'В старое время жил один глухарь', *Тур в□тат акв т□хт □лыс-хулыс* (детерминант со значением места) 'На берегу озера жила-была одна гагара'. В русском языке обстоятельственные детерминанты более разнообразны: имеют значения времени, места, причины, условия, цели и т. д.: *С неделю больной не мог спать по ночам* (детер. со значением времени) [14, с. 160]; *За паухой у него нож* (детер. со значением места) [3]; *Для лёгкости Сергей не взял с собой верхней одежды* (А. Куприн) (детер. со значением цели) [6, с. 61]; *По случаю заносов поезда не ходят* (детер. со значением причины) [14, с. 160]. Что касается субъектно-объектных детерминантов, выделяемых в русском языке, то их существование в мансийском языке ставится под сомнение.

Детерминирующие члены предложения могут быть как нераспространёнными, так и распространёнными: *Тыхотал ханисьтахтын няврамыт сорнин атуҕҕве патэҕыт* [2, с. 122] ‘Сегодня ученики будут убирать овощи’; *Луи м□т □лмх□лас с□лытал □лууҕве ат в□рми* ‘На севере человек не может жить без оленя’; *Туи порат ман сёһыр алысьлаҕҕве пат□в* [2, с. 122] ‘Летом мы будем охотиться на боровую дичь’; *Тамле порат этипалаг кантыһ оинг ави палыг нувепунсыс* [2, с. 185] ‘Вот в такое-то время вечером злая мачеха приоткрыла дверь’.

Местом детерминанта определяется неактивированное начало в предложении: *Аквмат таквсы н□рат в□раян хум м□нь сунсовуу таҕыл в□рн та хартанты* [4, с. 13] ‘Однажды осенней порой охотник тащит маленькую полную нарточку в лес’; *Mān wōranuwt janīy jīwt tēlēt* [12] ‘В наших лесах большие деревья растут’. Начальное положение обстоятельственных детерминантов в мансийском языке нарушается при стремлении подчеркнуть подлежащее, в этом случае обстоятельственный детерминант ставится после подлежащего: *М□н тых□тал таквсы т□рум урыл потыртауҕҕве пат□в* [4, с. 104] ‘Мы сегодня будем говорить об осени’; *Ам м□лх□тал Саран□вылт рунитасум* [1, с. 87] ‘Я в прошлом работал в Саранпауле’; *Т□н н□с т□гыл хулупһым □с в□райым □лсыт* [1, с. 87] ‘Они с древности жили сетями и лесом’.

Детерминирующие обстоятельства по форме и смысловым отношениям совпадают с конститутивными определителями предиката (обстоятельствами). Однако между ними есть существенные функциональные различия: обстоятельства входят в номинативный минимум предложения, без которых предложение не может выполнить своей функции и быть содержательным сообщением: *В□рт□лут в□ухат □лы* [13, с. 65] ‘Медведь живёт в берлоге’; *Ам х□пн т□лсум* [13, с. 62] ‘Я сел в лодку’.

В одном предложении может быть несколько детерминирующих членов с одинаковым или разным значением:

а) сочетание двух обстоятельственных детерминантов с одним значением: *Аквсёс тўяг м□й □тпост м□н х□пыл минасув* [1, с. 42] ‘Однажды весной, в мае месяце мы ехали на лодке’; *Туи ёмас х□тал м□н махманув йтимланэ нуһыл ураныл □тим, нуманыл нохпатт□гыт* [13, с. 192] ‘Летом в хорошую погоду люди убирают сено несмотря на наступление сумерек’.

б) сочетание двух обстоятельственных детерминантов с разными значениями, например в предложении *П□с порат колт □кваг-йкаг □лсыг* [17, с. 23] ‘В древние времена в доме жили муж и жена’,

где *n* — *порат* — детерминант со значением времени, *колт* — со значением места.

Как правило, в предложениях с сочетанием двух обстоятельственных детерминантов с разными значениями сначала употребляется детерминант со значением времени, а затем со значением места. Тем не менее, встречаются предложения и обратного порядка: *Юган в тат n с т гыл каркам с м хум л гыт* [1, с. 87] ‘На берегу реки Юган с древности трудолюбивые Обские люди жили’. В этом предложении сначала употребляется детерминант со значением места *Юган в тат*, а затем со значением времени *n с т гыл*.

Таким образом, детерминанты — это особая группа второстепенных членов предложения, которые ориентированы на предложение в целом и являются для него информационно важными элементами. В мансийском языке детерминанты носят обстоятельственный характер, но имеют существенное функциональное отличие от обстоятельства: они не входят в номинативный минимум предложения. В предложении может быть несколько детерминантов с одинаковым и разным значениями. На линейно-динамической структуре предложения обстоятельственные детерминанты в основном занимают препозитивное положение по отношению к предикату и номинативной основе предложения.

### Список литературы:

1. Афанасьева К.В., Сайнахова Н.В. Искорка: книга для доп. чтения в 3—4 кл. манс. шк. СПб.: фил. изд-ва «Просвещение», 2001. — 207 с.
2. Баландин А.Н., Вахрушева М.П. Мансийский язык: учеб. пособие. Л.: Учпедгиз, 1957. — 275 с.
3. Гейна О.В. Субъектно-объектные детерминанты в процессе развития языковой системы. [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: [http://www.confcontact.com/2012\\_11\\_28/1\\_gejna.htm](http://www.confcontact.com/2012_11_28/1_gejna.htm) (дата обращения 14.10.2013).
4. Герасимова Д.В., Качанова Е.Е., Афанасьева К.В. Солнышко: кн. для доп. чтения в 1—2 кл. манс. шк. 3-е изд. дораб. СПб.: фил. изд-ва «Просвещение», 2002. — 166 с.
5. Золотова Г.А. Очерк функционального синтаксиса русского языка. М.: Наука, 1973. — 351 с.
6. Ковтунова И.И. Современный русский язык. Порядок слов и актуальное членение предложения: учеб. пособие. М., «Просвещение», 1976. — 239 с.
7. Коляденко Г.С. Детерминирующие предложно-падежные формы с обстоятельственным значением в структуре двусоставного глагольного предложения: автореф. дис. канд. филол. наук. М., 1972. — 23 с.

8. Малащенко В.П. Детерминанты как компоненты, осложняющие структуру предложения // Языковые единицы в семантическом аспекте. Таганрог, 1991. — С. 68—77.
9. Малащенко В.П. Роль детерминантов в формировании семантической структуры предложения // Семантическая структура предложения. Ростов н/Д: Изд-во Ростовского ун-та, 1978. — С. 70—86.
10. Мокроусова О.Ю. Детерминанты как основные распространители номинативных предложений // Современные проблемы науки и образования. — 2012. — № 6. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [www.science-education.ru/106-7766](http://www.science-education.ru/106-7766) (дата обращения: 12.08.2013).
11. Распопов И.П. О так называемых детерминирующих членах предложения // Вопросы языкознания. — 1972. — № 6. — С. 55—61.
12. Ромбандеева Е.И. Синтаксис мансийского (вогульского) языка. М.: Наука, 1979. — 208 с.
13. Ромбандеева Е.И., Вахрушева М.П. Мансийский язык: учеб. пособие; 3-е изд., дораб. Л.: Просвещение, 1989. — 239 с.
14. Русская грамматика. Т. 2. Синтаксис. М., Наука, 1980. — 709 с.
15. Современный русский язык / Под ред. В.А. Белошапковой. 2-е изд. испр. и доп. М.: Высшая школа, 1989. — 800 с.
16. Соловьёва В.М. Детерминанты в структуре немецкого предложения: автореф. дис. ... канд. филол.н. М., 1991. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.referun.com/n/determinanty-v-strukture-nemetskogo-predlozheniya> (дата обращения 17.10.2013).
17. Т□гт м□хум м□йтыт-потрыт. Сказания-рассказы людей Сосьвы / В.С. Иванова. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2004. — 126 с.
18. Чернов В.И. К вопросу о детерминантах // Вопросы языкознания. — 1969. — № 1. — С. 127—128.
19. Шведова Н.Ю. Детерминирующий объект и детерминирующее обстоятельство как самостоятельные распространители предложения // Вопросы языкознания. — 1964. — № 6. — С. 77—93.
20. Шведова Н.Ю. К спорам о детерминантах (обстоятельственная и необстоятельственная детерминация простого предложения) // Филологические науки. — 1973. — № 5. — С. 66—77.
21. Шведова Н.Ю. Существуют ли все-таки детерминанты как самостоятельные распространители предложения? // Вопросы языкознания. — 1968. — № 2. — С. 39—50.

# ЛЕКСИКО-ТЕМАТИЧЕСКИЕ ПОЛЯ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ТЕРМИНОСИСТЕМЫ ФИТНЕСА

*Павлюк Ирина Богдановна*

*аспирантка кафедры английской филологии,  
Прикарпатского национального университета им. В. Стефаныка,  
Украина, г. Ивано-Франковск  
E-mail: [ireen.pavlyuk@gmail.com](mailto:ireen.pavlyuk@gmail.com)*

## THE LEXICAL AND THEMATIC FIELDS OF THE ENGLISH FITNESS TERM SYSTEM

*Pavliuk Iryna*

*postgraduate student of English philology chair  
of the Precarpathian national university after V. Stefanyk,  
Ukraine, Ivano-Frankivsk*

### АННОТАЦИЯ

В статье термины из сферы фитнеса рассматриваются с точки зрения классификации их по различным лексико-тематическим полям. Сделана попытка выделить такие поля в рамках исследуемой терминосистемы. Исследование структуры терминополь дает возможность выделить особенную структуру — ядро и периферию. Проанализированы лексико-семантические отношения между ними. Распределение терминов по микрополям доказывает, что терминосистема фитнеса имеет свою собственную структуру, с логической и понятийной взаимосвязью его конститuentов.

### АБСТРАКТ

In this article the fitness terms have been defined by means of field structuring, an attempt to single out lexical and thematic groups within this term system is made. The research of field structure provides the possibility to define the particular structure – nucleus and periphery, the lexical and semantic correlations within the fields have been analyzed. The term-field distribution proves that fitness term system has got its structure, logical and notional correlation within its constituents.

**Ключевые слова:** лексико-тематические поля; терминосистема фитнеса; ядро; периферия.

**Keywords:** lexical and thematic fields; fitness term system; nucleus; periphery.

Каждая профессиональная речь развивается по-разному и отличается словарным запасом от общеупотребительной. Организация и объединение терминов в группы, которые составляют определенные понятийные классы, а также внутренняя структура этих групп заслуживают внимания, ведь они связаны с принципиальными вопросами теории термина и с целым рядом важных приложений терминоведения [6, с. 1].

Терминология является благоприятным материалом для построения полей. Это можно обосновать тремя причинами: во-первых, созданы и существуют терминологические фонды различных отраслей знаний, во-вторых, термины генетически обладают способностью объединяться в группы на основе общих категоральных понятий, в-третьих, расширился и сформировался объем конструктивного понятия у самого объекта исследования — «язык для специальных целей» [4, с. 275].

Понятие «терминологическое поле» было объектом исследований многих ученых, таких как: А.А. Реформатский (1959, 1968), Д.С. Шелов (2003), А.В. Суперанская (1989), Л.А. Морозова (1995, 2004), С.В. Гринев-Гриневиц (2006), В. Лейчик (2007). На сегодня не существует единого мнения или определения того, что такое терминологическое поле, так как в это понятие разные авторы вкладывают разное содержание или же используют его в различных контекстах, таких как «терминологическое поле термина», «семантическое поле термина», «лексико-семантическое поле термина» и другие.

Мы согласимся с рядом утверждений Л.А. Морозовой, которая считает, что «терминополья — адекватное отражение профессиональных объектов действительности, которые информативно значимые»; «моделирование полей — доступный и эффективный способ познания особенностей профессиональной деятельности»; «терминополья — это унифицированная на системной основе многоуровневая классификационная структура, которая объединяет сроки однородной сферы профессиональной деятельности»; «построенное поле может стать основой создания специальных словарей идеографического характера и служить базой построения научных дефиниций» [2, с. 126]. Таким образом, поля являются своеобразной, искусственно очерченной, областью существования терминов, в рамках

которой термин имеет признаки, свойства терминологической единицы. Полем для терминологического понятия является и система понятий, которой оно принадлежит [3, с. 111].

Добавление термина к определенному терминологическому полю исключает возможность его общего, нетерминологичного применения и позволяет его толковать согласно требованиям данной профессиональной сферы деятельности. Терминологическое поле включает семантически родственные элементы, в структуре которых могут выделяться микрополя. Поле формируется по принципу ядра и периферии. Ядерные конститuenty обязательны и одновременно высокочастотны, а периферия имеет «зонную» организацию и может быть близкой и отдаленной. Граница между ядром и периферией и между зонами периферии не является всегда четкой, а часто — размытой [8].

В данной статье распределение терминов по терминологическим полям происходит на основе их значений, зафиксированных в терминологическом словаре “Food and Fitness: A Dictionary of Diet and Exercise” [7]. В ходе исследования нами было выделено три больших семантических поля, которые в свою очередь делятся на меньшие микрополя:

1. Спорт.
2. Медицина.
3. Питание.

Выделение именно такого тематического стержня английской терминологии фитнеса отражает иерархичность системы профессионального языка и позволяет четко определить объект исследования. При анализе лексико-тематических полей англоязычной терминосистемы фитнеса общее количество лексических единиц, которые рассматриваются в данной статье, составляет 3396.

1. Микрополе «Физиология фитнеса и выполнения упражнений» (Fitness and Exercise Physiology). Под физиологией фитнеса подразумевается изучение последствий выполнения разнообразных упражнений на различные системы организма. То есть основными задачами физиологии фитнеса являются: определение эффективности тренировочных программ; взаимосвязь между энергетическим метаболизмом и выполнением упражнений; определение факторов, которые ограничивают качество исполнения; эффективность различных реабилитационных программ; влияние питания на выполнение упражнений; изучение факторов, влияющих на повышение работоспособности организма.

Итак, ядром этого микрополя выступают термины: *physical fitness* (общее хорошее физическое состояние), *body composition* (строение тела), *metabolism* (обмен веществ), *fitness testing* (тест на физическую пригодность).

К близкой периферии относятся термины, непосредственно связанные с терминами-составляющими ядро и соотносящимися с понятиями, которые указывают на физическое состояние: *cardiovascular fitness* (функциональное состояние сердечно-сосудистой системы), *flexibility* (гибкость), *muscular endurance* (мышечная выносливость), *muscular strength* (сила мышцы).

Отдаленная периферия этого микрополя распределяется на терминологические группы, обозначающие навыки, производимые эффекты различных тренировочных программ на организм, а также факторы, влияющие на работоспособность: *reaction time* (промежуток времени между раздражителем и ответной реакцией), *lung volume* (объем легких), *coordination* (координация движений), *speed* (скорость выполнения), *comfort zone* (зона теплового комфорта), *maximal heart rate* (максимальное сердцебиение).

2. Следующее микрополе — «Спорт и рекреационная деятельность» (Sports and Recreational Activities). Под спортом и рекреационной деятельностью в фитнесе подразумеваются все формы, средства и методы оздоровительной физкультуры, которые обеспечивают укрепление и сохранение здоровья, которые формируют оптимальный фон для жизнедеятельности человека. Целью оздоровительной физкультуры является общее оздоровление, повышение сопротивляемости организма вредным воздействиям окружающей среды, предупреждение заболеваний и т. д. Такие физические занятия не ставят перед собой цель достижения каких-либо спортивных результатов или лечения заболеваний и доступны почти всем здоровым людям. К ядру этого микрополя можно отнести термины, выражающие общие понятия, такие как: *contact sport* (контактные виды спорта), *general physical activity* (общая спортивно-физкультурная деятельность), *physical recreation* (физическая культура), *balanced exercise program* (сбалансированная программа тренировок).

К близкой периферии следует отнести термины, которые используются для обозначения командных и одиночных видов физической деятельности: *football* (футбол), *boxercise* (боксерсайз), *basketball* (баскетбол), *yoga* (йога), *squash* (сквош), *tennis* (теннис).

Далее размещается зона отдаленной периферии, в которой находятся термины для обозначения техник исполнения, их влияния на организм и подходов в различных видах спортивной деятельности:



*continuous exercise* (долговременное упражнение), *soft workouts* (не интенсивная тренировка), *low impact activity* (упражнения, которые не дают большой нагрузки на суставы), *dropout* (человек, который перестал заниматься спортом), *Rockport Fitness Walking Test* (тест Рокпорта для определения физической подготовки).

3. Терминологическое микрополе «Упражнения: растяжки и укрепляющие» (*Exercise: Stretchers and Strengtheners*). К этой группе относятся термины, употребляемые для обозначения различного рода упражнений, которые направлены на растяжение мышц и поддержание их в тонусе. Существует большое число различных упражнений, которые могут быть направлены на создание подтянутого тела (силовая тренировка), повышение сердцебиения в течение определенного периода времени (аэробная тренировка) и растяжение и разогрев мышц (растяжка).

К ядру этого микрополя относятся термины, которые несут большую понятийную нагрузку: *aerobic training* (аэробная тренировка), *anaerobic training* (силовая тренировка), *stretching* (растяжка).

Термины, относящиеся к ближайшей периферии, обозначают разные этапы тренировки, системы тренировок и упражнения, направленные на различные части тела: *progressive resistance exercise* (упражнение с постепенным увеличением нагрузки), *pre-exhaustion system* (система полной стимуляции мышц при выполнении силового упражнения), *warm-up* (разминка), *total body workout* (общая тренировка).

Дальнюю периферию составляют термины для обозначения аэробных и силовых упражнений, в том числе и растяжек: *windmills* (мельница), *military press* (жим стоя), *half-squats* (полуприседания) *foetal stretch* (растяжка в позе эмбриона).

4. Терминологическое микрополе «Методы тренировок и оборудования» (*Training Methods and Equipment*) включает термины, обозначающие использование различных методик и оборудования во время тренировки для обеспечения оптимального результата.

Ядром этого микрополя являются сроки: *base training* (базовая тренировка), *machine* (тренажер), *mode of exercise* (методика тренировки), *specific training principle* (особый принцип тренировки).

К близкой периферии относятся термины, связанные с ядром по принципу родовидовых отношений: *locomotives* (форма пирамидной тренировки, когда нагрузка возрастает, а время выполнения уменьшается), *exercise intensity* (интенсивность выполнения упражнений), *ballistic training* (тренировка в быстром, интенсивном темпе), *overload principle* (принцип постепенного увеличения физической нагрузки),

*mesocycle* (мезоцикл) *ergogenic aid* (фактор, который способствует повышению работоспособности).

За близкой периферией находится отдаленная. В ее состав входят термины, которые широко используются в кодифицированном литературном языке: *medicine ball* (медицинболлы), *free weight* (гантели, штанги), *recovery period* (период на восстановление), *weight belt* (пояс штангиста), *rest* (отдых между тренировками), *cool-down* (охлаждение), *repetition* (повторение), *coach* (тренер).

5. Микрополе «Строение тела и движения» (*Body Structures and Movements*).

Любой квалифицированный тренер по фитнесу должен знать строение и структуру мышц и суставов; основные понятия биомеханики, которые используются для описания движений во время выполнения физических упражнений. Поэтому термины-автохтоны используются для обозначения групп мышц, систем организма и движений: *cardiovascular system* (сердечно-сосудистая система), *range of movement* (амплитуда движения), *body mass* (масса тела), *bone density* (плотность костей), *deltoid muscle* (дельтовидная мышца).

Близкая периферия этого микрополя распределяется на терминологические группы, обозначающие виды тканей, суставов и телосложения: *adipose tissue* (жировая ткань), *somatotype* (тип телосложения), *joint stability* (синовиальное соединение), *kneecap* (коленная чашечка).

Дальнюю периферию образуют термины для обозначения средств измерения показателей функционирования различных органов и отклонений от нормы: *skinfold measurements* (измерение процента подкожного жира), *Quetelet index* (индекс массы тела человека), *hypertrophy* (гипертрофия), *waist-hip ratio* (соотношение окружности талии и бедер).

6. Поле «Расстройства и болезни» (*Disorders and Diseases*). Составление эффективных фитнес-программ для людей, которые входят в зону риска, для предупреждения заболеваний или тех, которые проходят курс реабилитации после различных сердечно-сосудистых, пульмонологических и скелетно-мышечных заболеваний или расстройств, особых программ для престарелых, молодежи и беременных женщин является достаточно важной задачей для тренера по фитнесу. Для данного микрополя терминами-доминантами служат: *acquired disease* (приобретенная болезнь), *chronic disease* (хроническое заболевание), *minor disorder* (незначительное расстройство).

Термины ближней периферии охватывают сердечно-сосудистые, опорно-двигательные заболевания, нарушения обмена веществ, наследственные болезни: *adult onset obesity* (гипертрофическое ожирение), *cardiac arrhythmia* (аритмия), *metabolic acidosis* (метаболический ацидоз), *arteriosclerosis* (атеросклероз), *varicose vein* (варикозная вена).

Отдаленная периферия состоит из терминов, видовые отношения которых с ядровыми конститuentами проходят через лексические единицы ближайшей периферии: термины, обозначающие симптомы заболеваний, последствия заболеваний или расстройств. Например, *health risk* (угроза жизни), *dysmenorrhoea* (дисменорея), *indigestion* (расстройство пищеварения), *altitude sickness* (высотная болезнь).

7. Микрополе «Телесные повреждения, полученные во время тренировки, и реабилитация» (*Exercise-related Injuries and Treatments*). Рассматривая область фитнеса и сравнивая ее со спортом, можно отметить, что в практике фитнес-тренировок относительно редко встречаются серьезные травмы, такие как переломы, ушибы, вывихи/подвывихи и т. д. Единственный вид серьезных повреждений, который довольно часто встречается в практике фитнес-тренинга, особенно во время тренировок с нагрузкой — это растяжение мышц, сухожилий. Однако достаточно большой объем занимают травмы, вызванные хроническим перенапряжением опорно-двигательного аппарата, или, как их иногда называют, травмы усталости. В отличие от серьезных повреждений, эти травмы не вызваны отдельным ударом или сгибанием, а возникают вследствие накопления микротравм в тканях, которые повторяются [1, с. 131—132].

К ядру относятся группы терминов, обозначающие острые травмы, а также травмы, вызванные хроническим перенапряжением; реабилитационную терапию: *acute muscle soreness* (острая боль в мышцах), *overuse injury* (перенапряжение мышц), *dislocation* (вывих), *flotation therapy* (флотация), *tendon injuries* (воспаление сухожилия), *exercise therapy* (лечебная физкультура).

Близкая периферия этого микрополя представляет собой терминологические группы, обозначающие травмы и повреждения, вызванные перенапряжением, переутомлением, перетренировкой и массажем разного типа: *run down* (истощенный), *overpronation* (чрезмерная пронация), *dehydration* (обезвоживание), *heat exhaustion* (тепловой удар), *exercise-induced asthma* (бронхиальная астма физического напряжения), *connective tissue massage* (массаж соединительных тканей).

8. Микрополе «Диеты и режимы питания» (*Diets and Dietary Regimes*). Рацион питания и еда имеют большое значение

для сохранения хорошего здоровья. Ежедневные привычки питания могут влиять на риск развития заболеваний сердца, приступов стенокардии, высокого артериального давления, ожирения, связанного с диабетом. Здоровое питание зависит не только от каждого отдельного питательного вещества, но и от общей структуры питания [5, с. 117].

Термины-доминанты в этом микрополе обозначают разновидности диеты, режимов питания и пищу: *balanced diet* (сбалансированная диета), *health food* (здоровое питание), *nutrition plan* (режим питания).

К близкой периферии относятся термины, которые обозначают стандарты питания, рекомендации по здоровому питанию, измерения энергетической ценности пищи: *Estimated Average Requirements (EAR)* (ожидаемое среднее потребление), *Recommended Dietary Allowances (RDA)* (рекомендуемая диетическая норма), *Daily Values* (суточная стоимость), *Food Pyramid* (пирамида питания), *calorie counting* (подсчет потребляемых калорий).

Термины удаленной периферии связаны с процессами, которые происходят в организме во время приема пищи и в органах пищеварения: *absorption* (всасывание), *beta-oxidation* (бета-окисление), *digestive juices* (желудочный сок), *lipolysis* (липолиз).

9. Поле «Компоненты пищи, напитков и пищевых добавок» (*Drinks, Food and Supplements Ingredients*). К основным питательным веществам, в которых нуждается человек, относятся углеводы, жиры, белки, витамины, минералы и вода. Углеводы, жиры, белки и воду называют макроэлементами, потому что они нужны людям в достаточно больших объемах. Витамины и минералы диетологи относят к микроэлементам, потому что организму достаточно их небольшое количество [9, с. 120].

В настоящее время индустрия фармакологии и химических препаратов приобрела большие масштабы. Многие люди, которые посещают спортзалы и фитнес-центры, используют пищевые добавки и препараты, для того чтобы заменить блюда, ускорить процесс увеличения мышечной массы, способствовать быстрому похудению или улучшению работоспособности. Тренер по фитнесу должен разбираться в многообразии этих фармакологических препаратов.

Ядро этого микрополя составляют термины, обозначающие макроэлементы, без которых не могут прожить люди: *essential amino acids* (незаменимые аминокислоты), *complex carbohydrates* (сложные углеводы), *fibre* (клетчатка), *unsaturated fat* (жир с высоким

содержанием ненасыщенных жирных кислот), *water replacement* (восстановление водного баланса в организме).

К близкой периферии относятся термины, обозначающие микроэлементы: *fat-soluble vitamins* (витамины, растворимые в жирах), *magnesium* (магний), *vitamin supplementation* (витаминовая добавка), *iron* (железо).

Термины, которые относятся к удаленной периферии, делятся на следующие группы: термины, обозначающие пищевые добавки; напитки; дозы потребления; энергетическую ценность. Например, *food additives* (пищевая добавка), *glycaemic index* (гликемический индекс), *hypotonic drink* (гипотонический напиток), *nutrient density* (питательность), *artificial sweeteners* (искусственные подсластители), *empty calories* («пустые» калории), *dose regime* (режим дозирования препарата).

В ходе исследования мы выделили девять терминологических микрополей, которые одновременно являются неотъемлемыми частями понятийного поля фитнеса и характеризуют его как отдельную терминосистему.

Распределение терминов профессионального языка фитнеса по вышеприведенным микрополям доказывает, что он (профессиональный язык) имеет свою собственную структуру, с логической и понятийной взаимосвязью его конститuentов. Стоит отметить, что это распределение указывает на принципиальные отличия тематической области фитнеса от смежных отраслей знаний и дает нам основания сделать вывод, что профессиональная речь фитнеса, как новая область знаний, в определенной мере усовершенствовала уже существующие до сих пор виды оздоровительной деятельности.

Несмотря на то что фитнес развился на основе физической культуры, спортивной медицины и питания, у него есть собственный предмет, особые цели и задачи, которые пересекаются с другими областями знаний, в результате чего фитнес-терминология сохраняет тесную связь со всеми ними. В период своего формирования профессиональный язык фитнеса не только заимствовал терминологию указанных отраслей знаний, но и постепенно менял тематику главных задач и проблем. В результате указанных процессов сформировался собственный объект и предмет фитнеса (что находит отражение в соответствующей терминосистеме), ключевой задачей которого является стремление к оптимальному качеству жизни, включая социальные, психические, духовные и физические компоненты.

### **Список литературы:**

1. Калашников Д.Г., Тхоревский В.И. Теория и методика фитнес-тренировки. Учебник персонального тренера. ФРА, 2003. — 181 с.
2. Морозова Л.А. Терминознание: Основы и методы. М.: ГНО «Прометей» МПГУ, 2004. — 144 с.
3. Суперанская А.В. Общая терминология: Вопросы теории / Суперанская А.В., Подольская М.В., Васильева Н.В. М.: Высшая школа, 1989. — 246 с.
4. Татаринов В.А. Общее терминоведение: энциклопед. слов. / В.А. Татаринов; Рос. терминолог. о-во «РосТерм». М.: Моск. лицей, 2006. — 528 с.
5. Хоули Э.Т., Френкс Б.Д. Руководство инструктора оздоровительного фитнеса. Киев: Олимпийская литература, 2004. — 368 с.
6. Шелов С.Д. Определение терминов и понятийная структура терминологии. СПб., 1998. — 234 с.
7. Kent M. Food and Fitness. A Dictionary of Diet and Exercise. Oxford. New York: Oxford University Press, 1997. — 356 p.
8. Morris J., Hirst G. Non classical semantic relations. University of Toronto Seminars. Ontario, 2003. — P. 98—104.
9. Werner W.K. Hoeger, Sharon A. Hoeger Fitness and Wellness. Boise State University 2009 — 308 p.

**2.6. СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ,  
ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ  
И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ**

**ОПРЕДЕЛЕННЫЙ, НЕОПРЕДЕЛЕННЫЙ  
И ОБОБЩЕННЫЙ СУБЪЕКТ  
АНГЛИЙСКИХ И УКРАИНСКИХ  
БЕССУБЪЕКТНЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ**

*Корсун Ольга Владимировна*

*аспирант кафедры германской филологии  
Донецкого национального университета,*

*Украина, г. Донецк*

*E-mail: [korsun\\_ov@mail.ru](mailto:korsun_ov@mail.ru)*

**DEFINITE, INDEFINITE  
AND GENERALIZED SUBJECT IN ENGLISH  
AND UKRAINIAN SUBJECTLESS SENTENCES**

*Korsun Olga*

*post-graduate student*

*of Department of Germanic Philology, Donetsk National University,  
Ukraine, Donetsk*

**АННОТАЦИЯ**

Статья посвящена рассмотрению семантических типов определенного, неопределенного и обобщенного субъектов в бессубъектных предложениях английского и украинского языков. Определено понятие бессубъектного предложения. При помощи количественного анализа установлена частотность употребления рассматриваемых типов субъектов в исследуемых предложениях.

**ABSTRACT**

The notion of the subjectless sentence has been defined. Definite, indefinite and generalized subjects in English and Ukrainian subjectless sentences are analyzed in this article. The frequency of their usage

in the sentences studied has been identified with the help of the quantitative analysis.

**Ключевые слова:** семантический субъект; бессубъектное предложение; нулевая лексема.

**Keywords:** semantic subject; subjectless sentence; zero lexeme.

В работе рассматриваются типы семантических субъектов в английских и украинских бессубъектных предложениях (далее — БП), т. е. в простых полных и неполных предложениях без формально выраженного семантического субъекта, а именно, без обозначения того, «отчего исходит действие, состояние, восприятие, отношение (в широком смысле, включая обладание) или признак» [7, с. 464].

Объект исследования — БП в английском и украинском языках.

Предмет исследования — семантические субъекты в английских и украинских БП.

Материал исследования составляют 1500 БП в английском языке и 1500 БП в украинском языке.

Анализ БП исследуемых языков показал, что семантический субъект, отсутствующий в формальной структуре предложения, на семантическом уровне присутствует в 1096 английских БП (73,1 %) и 1058 украинских БП (70,5 %).

Семантический субъект, отсутствующий в синтаксической структуре предложения, Е.В. Падучева [5] называет «опущенным», или эллиптическим, актантом, а Я.Г. Тестелец и И.А. Мельчук — нулевой лексемой [4; 6].

В зависимости от информативной значимости субъекта и информации, представленной о нем в контексте описываемой ситуации, выделены три типа субъектов — определенный, неопределенный и обобщенный (см. табл. 1).

Наиболее распространенным типом семантического субъекта в БП обоих языков является субъект определенный, то есть субъект, который может быть восстановлен при помощи контекста (англ. 771 БП — 70,4 %; укр. 663 БП — 62,7 %). Анализ материала исследования показал, что и в английском, и в украинском языке роль семантического субъекта принадлежит человеку, группе лиц или предмету:

(1) *It's not such a bad idea at that. — Rummins said, looking at the commode. — In fact it's a bloody good idea* [9, с. 41] 'Не такая уж это и плохая идея. — сказал Рамминз, поглядывая на комод. — На самом деле, это великолепная идея'.



Приведенный пример является полным предложением, содержащим оценочную характеристику по отношению к выдвинутой в процессе дискуссии идеи — *it's a bloody good idea* ‘это великолепная идея’. Семантическим субъектом этого БП является человек мужского пола по имени Рамминз, личность которого легко восстанавливается при помощи более широкого контекста.

(2) *Про Андрія скажете, що подавсь шукати роботу. В Хоролівку, до знайомого* [1, с. 494] ‘Об Андрее скажете, что поехал искать работу. В Хороловку, к знакомому’.

БП (2) является парцелированным неполным предложением, с опущенными главными членами предложения, выраженными при помощи определения места, *в Хоролівку, до знайомого* ‘в Хороловку, к знакомому’. Семантическим субъектом данной ситуации является возобновляемый субъект действия мужского пола по имени *Андрій* ‘Андрей’, совершающий перемещение в место *Хоролівку* ‘Хороловку’.

**Таблица 1.**

**Семантические типы субъектов в английских и украинских бессубъектных предложениях**

№	Тип субъекта	Количество БР (%)	
		англ.	укр.
1	Определенный	771 (70,4 %)	663 (62,7 %)
	1.1. Человек	701	445
	1.2. Группа людей	56	191
	1.3. Неодушевленный субъект	14	21
	1.4. Животное	-	6
2	Неопределенный	217 (19,8 %)	265 (25,1 %)
3	Обобщенный	108 (9,8 %)	130 (12,2 %)
Всего		1096 (100 % / 73,1 %)	1058 (100 % / 70,5 %)

(3) *How are your people taking it? — Terribly glad it's over* [11, с. 251] ‘Как люди воспринимают это? — Ужасно рады, что это закончилось’.

(4) *А звідки йдете — з Полтави* [1, с. 478] ‘А откуда идете? — Из Полтавы’.

Примеры (3—4) являются неполными предложениями, выполняющими функцию ответов на поставленные собеседником вопросы, вследствие чего семантические субъекты БП, представленные группами лиц, опущены на формальном уровне, но легко восстанавливаются при помощи коммуникативной ситуации:

(3) *They're terribly glad it's over* 'Они очень рады, что это закончилось';  
(4) *Ми йдемо з Полтави* 'Мы идем из Полтавы'.

(5) *What size is that field?* — *Twenty-four acres* [12, с. 239] 'Каков размер поля? — Двадцать четыре акра'.

Предложение *Twenty-four acres* 'Двадцать четыре акра' является неполным БП, характеризующим неодоушевленного субъекта, который восстанавливается при помощи предыдущего предложения, — *the field* 'поле'.

(6) *Патефона ні в кого немає?* — *Та один є...* *У директора школи* [1, с. 91] 'Патефона ни у кого нет? — Есть один... У директора школы'.

БП (6) является экзистенциальным предложением, обозначающим существование, наличие неодоушевленного субъекта, предмета *патефона* 'патефона' у *директора школи* 'директора школы'.

Только в украинском языке выделены БП с семантическим субъектом — животным:

(7) *Бездонними ночами мчать його вогненні коні. А куди? В країну сріблястих хмар, тонконогих скакунів і тонкостанних діг* [2, с. 463]. 'Бездонными ночами гонят его огненные кони. А куда? В страну серебристых облаков, тонконогих скакунов и стройных дев'.

Пример (7) является неполным предложением, семантический субъект которого восстанавливается при помощи предыдущего предложения: *Коні мчать його в країну сріблястих хмар* 'Кони мчат его в страну серебристых облаков...'

2) Вторым типом субъекта по частотности употребления в БП является субъект неопределенный, т. е. семантический субъект, отсутствующий в синтаксической структуре предложения и не возобновляемый при помощи контекста из-за отсутствия информационного значения:

(8) *The linoleum was highly polished* [8, с. 138] 'Линолеум был хорошо вычищен'.

(9) *Карналя везли далі й далі...* [3, с. 71] 'Карналя везли все дальше и дальше...'

В примерах (8—9) субъекты действия не имеют информационного значения, из-за чего отсутствуют в предложениях на формальном уровне и остаются неизвестными. В БП (8) представлен результат действия, направленного на объект *linoleum* 'линолеум' и его качество *was highly polished* 'был хорошо вычищен'. Пример (9) содержит информацию о каузации перемещения объекта. Субъект каузативного действия перемещения не является важным в представленной ситуации, в силу чего информация о нем отсутствует.

3) Наименее распространенными в изучаемых языках являются БП с обобщенным субъектом, т. е. информация, представленная в предложении, может касаться всех, каждого:

(10) *Sentiment is emotional* [10, с. 168] ‘Сентиментальность эмоциональна’.

(11) *Друзів не вибирають* [3, с. 54] ‘Друзей не выбирают’.

В примерах представлены характеристики и факты, которые могут быть применимы по отношению к любому субъекту. В БП (10) описано качество человека, *sentiment* ‘сентиментальность’, которое является *emotional* ‘эмоциональным’ по отношению к любому субъекту, к которому оно может быть применимым. В БП (11) представлено обобщенное отношение к понятию дружба.

Проведенное исследование позволяет сделать вывод, что БП английского и украинского языков характеризуются рядом аналогий в плане выражения субъекта на семантическом уровне при его отсутствии в синтаксической организации предложения. В анализируемых языках выделены в порядке частотности их употребления субъект определенный, неопределенный и обобщенный. Различие отмечено в выделении 6 БП с определенным субъектом животного происхождения в украинском языке, что обусловлено тематикой произведения-источника БП.

### Список литературы:

1. Дімаров А. Біль і гнів. К.: Україна, 2004. — 925 с.
2. Загребельний П.А. Роксолана. К.: Радянський письменник, 1980. — 574 с.
3. Загребельний П.А. Твори в шести томах: (Розгін). К.: Дніпро, — 1979. — Т. 1. — 575 с.
4. Мельчук И.А. О синтаксическом нуле // Типология пассивных конструкций. Л.: Наука, 1974. — С. 343—361.
5. Падучева Е.В. Динамические модели в семантике лексики. М.: Языки славянской культуры, 2004. — 608 с.
6. Тестелец Я.Г. Введение в общий синтаксис. М.: Рос. госуд. гуман. ун-т, 2001. — 797 с.
7. Шведова Н.Ю. О соотношении грамматической и семантической структуры предложения // Славянское языкознание. М, 1973. — С. 463—464.
8. Christie A. N or M?. М. : Менеджер, 2003. — 208 p.
9. Dahl R. You never know. М. : Цитадель, 2001. — 208 с.
10. Fitzgerald F. Scott. This Side of Paradise. М.: Менеджер, 2002. — 288 p.
11. Galsworthy J. End of the Chapter. Over the river. Moscow: Foreign languages publishing house, 1960. — 304 p.
12. Galsworthy J.A Modern Comedy. Swansong. Moscow: Progress publishers, 1976. — 303 p.

## СЕКЦИЯ 3.

### ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

#### 3.1. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

##### **«МАНДАТ» НА БЕСПРАВИЕ ИЛИ СОЦИАЛЬНО-БЫТОВАЯ КАРТИНА 1920-Х ГОДОВ НА ПОДМОСТКАХ СЦЕНЫ**

*Крылова Вера Климентьевна*

*канд. искусствоведения, старший научный сотрудник сектора истории  
Института Гуманитарных исследований и проблем малочисленных  
народов Севера Сибирского отделения Российской академии наук,  
РФ, г. Якутск*

*E-mail: [kvkrepressgur@mail.ru](mailto:kvkrepressgur@mail.ru)*

##### **“MANDATE” FOR INDIGNITY OR SOCIAL TIME VIEW OF 1920S ON THE STAGE**

*Vera Krylova*

*Ph.D. in History of Arts, senior research scientist of History sector of  
Research Institute for Humanities and Problems of the Indigenous Peoples  
of the North, Siberian Branch, Russian Academy of Sciences,  
Russia, Yakutsk*

#### **АННОТАЦИЯ**

В статье через призму спектакля «Мандат» в некоторой степени воссоздана социально-бытовая картина времени, а также духовно-нравственное состояние эпохи 1920-х годов. Рассмотрены человеческие взаимоотношения в системе социалистической власти, породившей ложь и недоверие между людьми.

## ABSTRACT

Social time view as well as moral and spiritual state of the period of 1920s are reconstructed to some extent in the article through the perspective of a play “Mandate”. There are considered human relations in the system of socialist regime, which reproduced deception and distrust between people.

**Ключевые слова:** пьеса «Мандат»; театр; комизм; трагизм; сюжет; социально бытовая картина времени; власть; общество; революционные преобразования.

**Keywords:** play “Mandate”; theatre; comic; tragic element; plot; social time view; authority, society; revolutionary transformations.

Как известно, жизнь 1920-х годов не только была наполнена лозунгами о диктатуре пролетариата, призывами усиливать классовую борьбу, уничтожать врагов всех мастей, но и трагикомическими разоблачениями новой экономической политики, парадоксально-комичным осмыслением повседневности, карикатурным положением человека, не по своей воле оказавшегося в драматической коллизии века. Театр, как своеобразная политическая арена должен был отражать на сцене все модернизационные процессы, происходящие в стране. Он не оставался в стороне, быстро откликался на всякого рода призывы и тоже становился яростным борцом то с разрухой, то с бюрократией.

Драматург Николай Эрдман в пьесе «Мандат» сузил рамки борьбы с этими явлениями до темы партийной бюрократии. И для этого было основание. Вспомним сцену из «Шторма» В.Н. Билль-Белоцерковского, когда крестьянка Дуня пришла к председателю Гукома жаловаться на мужа, коменданта бани — «ответственного работника»: «Муж — коммунист... Бросил... Комиссаром стал. Зачванился. Антиллигентку себе достал» [2, с. 137]. «Затем, как я есть ответственный работник и старый член партии, — важничал Савандеев. — А потому... с ней жить не хочу... Где же свобода?! За что кровь проливали?!» [2, с. 138] — блефовал «ветеран» партии.

Еще один характерный пример в своих воспоминаниях приводил Николай Бердяев: «...Самое страшное, что произошло за три последующего года, так это молниеносное перерождение людей... Я назову двух бывших революционеров, нынешних крупных сановников... Один «разжирел и обрюзг, в лице появилась жестокость и важность... Другой... был народным комиссаром, а потом стал послом... Перевоплощение этого человека было изумительным. Он не размышлял,

не подбирал слова, не рефлексовал, он изрекал лозунги, дулся как индюк. Требовал всех нарушителей... немедленно расстреливать» [1].

Следовательно, Н. Эрдману, писавшему «Мандат» не надо было выдумывать своих героев и действительность, которая их окружала, а актерам ломать голову над изображением событий. Сенсационная комедия, долго не выходявшая из репертуара театров, произвела впечатление и на якутян. В поле зрения автора попали люди, которые по признанию одного из персонажей, «нового режима не выдерживают» и надеются на возвращение «старых добрых времен». Тщетная попытка пристроиться к новой жизни, и грезы о возвращении былого — вот те два анекдотических сюжета пьесы, показанные с помощью сочетания балаганного театра и буффонады. В театральный сезон 1927—1928 гг. на сцене Русского (Народного) театра спектакль поставил коллектив Иркутской драмы под руководством режиссера Д.А. Хадкова. Кстати, роль Насти Пулкиной в нем талантливо сыграла актриса Т.И. Ломоносова, позднее работавшая в Новосибирском театре «Красный факел».

Павел Гулячкин объявил себя коммунистом ради того, чтобы удачно выдать засидевшуюся сестру за богатого нэпманского сына Валерьяна Сметанича. «Соперницей» Варвары Гулячкиной самым анекдотичным образом оказалась кухарка Настя, принятая Сметаничами за княгиню Анастасию Николаевну Романову, одетую в платье российской императрицы, оставленное Гулячкиной на хранение её знакомой, Тамарой Леопольдовной,

Перед младшим Сметаничем встал вопрос: как из двух претенденток выбрать одну. Если сделать предложение Варваре, у которой брат с «мандатом», — значит можно обрести благополучие при современной жизни, если княгини — стать родственником царской семьи, значит, быть уверенным за свое будущее, когда вернется «старое доброе время». Вокруг этих двух возможностей и вращается событие пьесы до тех пор, пока не выясняется, что и то и другое не соответствует действительности. Гулячкин не коммунист и «мандата» у него нет, а Анастасия Николаевна — всего-навсего кухарка Настя Пулкина.

«Да уж придется тебе, Павлушенька, в партию вступить» [6, с. 4], — советует сыну Надежда Петровна Гулячкина, когда узнала, что Олимп Валерьянович Сметанич намерен посвататься за Варвару и взамен приданого просит «живого» коммуниста. «А я-то, маменька, что делать стану? — удивляется Павел Сергеевич. — А что тебе делать, разве у начальства, какие дела бывают? Катайся на автомобиле, больше ничего...» [Там же].

Не только ради родного человека, но и чтобы более-менее сохранить жизненное равновесие в неустойчивый переходный период «от капитализма к социализму», Павел Сергеевич, решается вступить в партию. В ответ на это Варвара должна «отыскать родственников из рабочего класса».

*Шарманщик.* Вам, барышня, в каком количестве родственники требуются?

*Варвара.* Я думаю, человек пять хватит. На каждого коммуниста по родственнику». ...» [6, с. 16].

Несмотря на житейские трудности героев, на сцене пьеса разыгрывалась легко и весело. Через трагический гротеск исполнители показали трагично-анекдотические ситуации нового быта. Особенно удалась роль Насти, исполненной артисткой Т.И. Ломоносовой. Ее героиня проста, естественна и потрясающе комична. А.К. Грозин в роли Павла Гулячкина воспринимался зрителями, как карикатура на живое воплощение мещанства, так презираемого новым обществом. «Вы, мамаша, совсем обалдели», — входил в роль партийца Павел Сергеевич. — Да разве коммунисты кулебяку с визигой употребляют?... Им наше социальное положение надо показывать... Я вам ... последний раз заявляю, чтобы нынче же к вечеру у вас все харчи пролетарского происхождения были! ...» [6, с. 6].

Павел Сергеевич вынужден приспособливаться, лавировать в потоке событий, воспринимать революционные преобразования, именуемые маменькой «темным делом» через дырочку в матовом окне. Через нее можно рассмотреть, кто звонит: «домовый председатель, а то еще похуже — из отделения милиции комиссар». Не случайно на ее вопрос: «Как же теперь честному человеку на свете жить?», он рекомендует: «Лавировать, маменька, надобно, лавировать. Вы на меня не смотрите, что я гимназии не кончил, я всю эту революцию насквозь вижу... в дырочку, мамаша, смотрите, в дырочку» [6, с. 2].

Сознавая шаткое положение героя, актер А.К. Грозин всеми средствами выразительности стремится передать это на сцене: «Если в России на самом деле какого-нибудь царя командируют, то меня тут же без всяких разговоров повесят, а после доказывай, что ты не коммунист, а приданое... При новом режиме за приверженность к старому строю меня могут мучительной смерти предать» [6, с. 20].

Так, в спектакле комизм актера соединялся с трагизмом его положения. Провозгласив себя партийцем, Гулячкин сам боялся собственного обмана. И только временами своё членство в партии

использовал в качестве страшилки, дабы «влиять» на любопытного соседа Ивана Ивановича: «Я человек партийный!» [6, с. 5] — строго произносил он. Эти слова самым магическим образом действовали на всех и особенно на Широнкина, который «от страха пятился задом к двери и уходил» [Там же] в свою комнату. А когда Гулячкин вынимал «Мандат», ту самую «бумажку», посредством которой мог «всю Россию переорестовать», то все разбегались, не помня себя.

В действительности за остроумием и кажущимся озорством героев просматривалась трагедия человека, не вписавшегося в «новое» противоречивое время, страх перед лицом реальности маленьких людей, которых «даже арестовать не хотят». Оказывалось, что он никому не нужен, ничего не значит. Так, «ничто». Осознав свое незавидное положение, Павел Сергеевич, именовавший себя «народным трибуном», ужаснулся: «Мамаша, если нас даже арестовать не хотят, чем же нам жить, мамаша? Чем нам жить?» [6, с. 42]..

Работая над пьесой и осуществляя постановку «Мандата», тем самым коллектив Иркутской драмы привносил на сцену ту повседневность, которая существовала отдельно от реального человека. Как бы «посмеиваясь» не только над Гулячкиным, но и «прочими обломками прежней жизни, их слабостями и пиковыми положениями, он не обличал и не разоблачал. Вернее сказать не их разоблачал. Да и за что их было обличать? За то, что они хотят уцелеть и, понимая, что иначе это им не удастся, вынуждены приспособляться к новой власти, прицепляя к оборотной стороне репродукции «Вечер в Копенгагене» портрет Карла Маркса, чтоб в случай прихода представителей победившего класса сей живописный шедевр быстро перевернуть? За то, что они смешно мечутся в поисках пресловутого мандата о пролетарском происхождении, зная, что без него им жизни не будет и дорога им из их и так уже уплотненной квартиры одна — на Соловки» [3, с. 90].

«Смех сквозь слезы» вызывали комедийные афоризмы эрдмановских героев. «Остроумие героев в том, — писал П. Марков, — что они произносят слова, не сознавая комической силы, а вполне серьезно» [5, с. 288]. Тем самым, обнаруживался прием Эрзмана, который заключался в «переключении тем современности и тем прошлого» [Там же].

Физическая легкость актера Грозина сочеталась с завиральным красноречием его героя. Гулячкин пошел ва-банк, а потому, раскручивал свою фантазию с необыкновенной живостью и непринужденностью. Потеряв гастрономический магазин, он надеялся



«мандатом» и родством с Олимпом Валерьяновичем Сметаничем утвердиться в этом времени и «всем торговать! Всем!».

Надуманной «почтенности» Гулячкина контрастом выступала динамичность Валерьяна Сметанича, которого талантливо исполнил Н.И. Шапиро. Но «го глуповатый молодой человек так и не поднялся выше «интересов о модных танцах и стильных брюках» [4], — отмечала газета. Хороший актерский ансамбль был дополнен игрой Л.Т. Ангарской, исполнившей роль Варвары Сергеевны, Е.Н. Шуман — Надежды Петровны, Н.И. Корнакова — Широкина Ивана Ивановича.

Так, вместе с Эрдманом, через несовместимость понятий, заложенных в спектакле «Мандат», режиссер Д.А. Хадков и актеры театра раскрыли суть политического и бытового переустройства общества. Начавшийся процесс творческой стабилизации театров и Русского драматического в Якутии в том числе, на сцене которого выступал коллектив Иркутской драмы, повлек за собой стабилизацию театральной формы. Узкое новаторство повсеместно уступило место основополагающей классической традиции нового стиля.

Вместе с тем, отражая действительность 1920-х г. с точки зрения социалистического реализма, посредством спектаклей театр обнажал безнравственный катарсис нового общества, который становился нормой жизни, подменяя собой общепринятые, общечеловеческие взаимоотношения. Во имя идеи разрушалась духовная целеустремленность личности, менялось сознание, сама природа человека, о чем красноречиво свидетельствовала реплика Надежды Петровны: «Ну что это за жизнь такая, что это за жизнь... А люди, люди какие стали!.. А с церковью, с церковью что сделали!» [6, с. 11], И на всем этом возводилось здание пролетарского гуманизма.

Тем не менее, сегодня не стоит забывать о тех исторических реалиях, которые во многом определяли дух и суть образа, его мировоззрение, привычки, облик, поведение. В 1920-е г. в каждой постановке театр пытался сопрячь вопросы текущего периода с проблемами пьесы. В такой атмосфере выявлялись масштабы революции и трудовой перестройки людей. Историческое время соединилось со временем создания спектакля. А сами они ломали привычную атмосферу зрительного зала, когда люди приходили в театр как на отдых. Сейчас, даже на примере спектакля «Мандат» без преувеличения можно было сказать, что сцена становилась продолжением реальной жизни, местом активных государственных преобразований, ломки характеров и привычных устоев морали,

а зрительный зал наполнялся трагикомической по своим поступкам повседневностью.

### **Список литературы:**

1. Бердяев Н. Воспоминания // Советская Россия. 1989 18 июня
2. Билль-Белоцерковский В. Шторм. // Пьесы советских писателей. Т. 1. М.: Искусство, 1953.
3. Велехов Л. Самый остроумный // Театр № 3. 1990.
4. «Мандат» // Автономная Якутия 1927 19 окт.
5. Марков П. О театре // Собр соч. В 4 т. М.: Искусство. 1976 Т. 3.
6. Эрдман Н. Мандат [Электронный ресурс] — Режим доступа — URL: <http://fictionbook.in/nikolay-erdman-mandat.html> (дата обращения 23.9.2013).

## 3.2. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

### АВТОРСКИЕ ПОСВЯЩЕНИЯ Н. ЛЫСЕНКО В КОНТЕКСТЕ УКРАИНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

*Бодина-Дячок Виктория Владимировна*  
*преподаватель кафедры истории музыки*  
*Киевского института музыки им. Р.М. Глиера,*  
*аспирантка НМАУ им. П. Чайковского,*  
*Украина, г. Киев*  
*E-mail: [Vika\\_Bodina@uk.net](mailto:Vika_Bodina@uk.net)*

### AUTHOR'S DEDICATIONS OF NIKOLAI LYSENKO IN THE CONTEXT OF UKRAINIAN MUSICAL CULTURE IN THE SECOND HALF OF THE XIX CENTURY

*Bodina-Diachok Viktoria*  
*Lecturer of history of music in Kiev Institute of Music, post-graduate,*  
*Ukraine, Kiev*

#### АННОТАЦИЯ

Рассмотрены авторские посвящения Н. Лысенко как фактор влияния его творчества на развитие украинской музыкальной культуры второй половины XIX века. Очерчен круг адресатов композитора, представлены мотивы посвящений, их взаимосвязь с творческим замыслом произведений.

#### ABSTRACT

Author's dedications of Nikolai Lysenko are considered in the article as a factor of the influence of his works on the development of Ukrainian music culture in the second half of the XIX century. The range of composer's recipients is outlined; the motifs of his dedications and their correlation with the creative idea works are represented.

**Ключевые слова:** авторское посвящение; творческая биография композитора; адресат.

**Keywords:** author's dedication; creative biography of a composer; recipient.

Проблема авторских посвящений в творческих биографиях композиторов сегодня все еще мало исследована в музыковедении. Широко известны несколько статей: О. Лосевой о посвящениях в творчестве Р. Шумана [8], Н. Фоминой о «статусных посвящениях» Й. Гайдна [14]. Феномен авторских посвящений в творческих биографиях русских и украинских композиторов остается, практически, не изученным [2]. Это и определяет актуальность статьи.

Цель статьи — рассмотреть авторские посвящения Н. Лысенко как фактор влияния его творчества на развитие украинской музыкальной культуры второй половины XIX века.

Н. Лысенко, является самым ярким представителем украинской музыкальной культуры второй половины XIX — начала XX века. Он был одним из универсальных художников своего времени, творческая деятельность которого имела не только художественное, но и общекультурное значение. Это было обусловлено особенностями культурно-исторической ситуации в Украине того периода. Ее очень точно характеризует украинский ученый И. Дзюба, указывая на «провинциальное положение Украины, неполноту культурной жизни, угрозу культурной перспективы и недостаток профессионально подготовленных деятелей» [5, с. 6].

Н. Лысенко, его коллеги, единомышленники, талантливые профессиональные исполнители в этих сложных культурно-политических условиях способствовали возрождению украинской культуры, в частности — музыкальной. Определенным образом об этом свидетельствуют авторские посвящения композитора, отражающие широкий круг и характер его общения с творческой интеллигенцией своего времени.

Среди камерно-вокальных произведений Н. Лысенко с посвящениями преобладают, в частности, романсы. Почти все они написаны на слова Т. Шевченко, что представляется вполне закономерным, ведь в это время творчество поэта имело особое общественное и эстетическое значение и, соответственно, влияние на культурно-художественную жизнь в Украине. Камерно-инструментальные произведения с посвящениями композитора представлены фортепианными миниатюрами: мазурки, ноктюрны, полонезы, рапсодии, песни без слов, экспромты, элегии, лирические пьесы с программными названиями («Мрії», «Хвилина розчарування»), а также старинные танцы (гавот и куранта).

Такое жанровое разнообразие в творчестве Н. Лысенко созвучно с камерно-инструментальной музыкой западноевропейских и русских романтиков — Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Ф. Листа, М. Глинки, М. Балакирева, П. Чайковского, С. Рахманинова.

Н. Лысенко создавал свои посвящения, начиная с 60-х годов. Круг адресатов его посвящений широк и разнообразен — родственники, близкие друзья, соратники и коллеги по творчеству, просто хорошие знакомые. Так, первые его произведения с посвящениями написаны во время учебы в Лейпцигской консерватории и адресованы брату и жене. Исследовательница Р. Скорульская по этому поводу отмечает: «Из многочисленных посвящений на ранних вокальных и фортепианных произведениях композитора видим, что именно Ольга О'Коннор была музой Н. Лысенко» [12, с. 87].

Новый этап в написании посвящений связан с пребыванием композитора в Петербурге (1874—1876). Как своеобразная форма коммуникации, они раскрывают особенности общения Н. Лысенко с родными и друзьями в Украине, а также процесс его становления как композитора, отражая вместе с тем и начало интенсивной музыкальной и культурной деятельности. Так, значительное количество камерно-вокальных и камерно-инструментальных произведений Н. Лысенко адресованы украинским музыкантам-исполнителям, как профессионалам, так и любителям: скрипачу Н. Сикарду, пианистке Н. Критской, певцам А. Мишуге, Н. Славатынской, М. Зотовой, Н. Ермоленко, А. Русову и другим. Более того, из писем и воспоминаний современников композитора известно, что эти артисты неоднократно исполняли в концертах посвященные им произведения украинского классика [7; 9]. В частности, его «Элегическое каприччио для скрипки и фортепиано» ор. 32 посвящено скрипачу Н. Сикарду, вероятнее всего, оно предназначалось для концертного исполнения. Известно, что в 1893 году скрипач выступал в концертах вместе с Н. Лысенко [7, с. 647], а в 1894 году композитор написал и адресовал ему это произведение как результат их активного творческого общения.

Романс «Мені однаково» композитор посвятил певцу А. Мишуге, в свое время профессору пения в Музыкально-драматической школе Н. Лысенко, одному из лучших исполнителей его произведений [11, с. 273]. В письме к старшей дочери, К.Н. Масляниковой, от 4 мая 1903 года композитор сообщал о вечере памяти Т. Шевченко: «В большом письме я, кажется, тебе уже описывал о том, как Мишуга пел «Мені однаково», очень хорошо пел и принят был величественно» [7, с. 352—353].

Еще одно посвящение в камерно-вокальной музыке композитора подобного типа — дуэт «Пливе човен» на слова Т. Шевченко (1900) В комментарии Д. Ревуцкий приводит надпись этого посвящения, помещенную в первом издании произведения: «Баркарола. Посвящаю М.В. Зотовой и Н.С. Ермоленко» [11, С. 209]. В этом случае перед нами двойное посвящение с именами двух адресатов. Интересно то, что им посвящен вокальный дуэт, в котором каждый адресат имеет свою партию. Кстати, у М. Мусоргского тоже встречаются подобные надписи, однако на титульных страницах только сольных произведений. Например, колыбельная песня «С куклой» из вокального цикла «Детская» сопровождается надписью: «Посвящается Танюше и Гоге Мусоргским» (племянникам композитора — В.Б.); подобного рода посвящение встречаем на титульной странице вокальной шутки М. Мусоргского «Стрекотунья-белобока»: «Посвящается А.П. и Н.П. Опочининым». Эти надписи убеждают в том, что русский композитор посвящал их адресатам не для совместного исполнения [10, с. 176].

Н. Лысенко, как ведущий музыкант своего времени, как организатор концертного исполнительства в Украине и культурной жизни в целом стремился преодолеть их провинциальный уровень, способствовал профессиональному становлению украинских музыкантов. Его посвящения исполнителям можно рассматривать, как попытку сплотить украинских артистов, повлиять на развитие концертной деятельности в Украине.

В этом контексте прочитываются и посвящения Н. Лысенко, адресованные русским исполнителям — певице Д. Леоновой (романс «Над Дніпровую сагою»), а также выдающемуся пианисту, основателю и директору Московской консерватории Н. Рубинштейну (два концертных полонеза). К сожалению, об их творческих контактах ничего не известно. Можно предположить, что знакомство украинского композитора и русского пианиста могло состояться в Петербурге, поскольку пребывание там Н. Лысенко (1874—1876) совпало с периодом активной творческой деятельности братьев Рубинштейнов. По этому поводу Б. Асафьев в книге «Антон Григорьевич Рубинштейн в его музыкальной деятельности и отзывах современников» отмечает: «Сезон 1874—75 гг. оказался в отношении исполнения музыки Рубинштейна (*А. Рубинштейна — В. Б.*) в симфонических собраниях РМТ в Петербурге изобильным» [3, с. 106]. По поводу его брата — Н.Г. Рубинштейна — Л. Баренбойм писал: «В 60-е годы выступления Рубинштейна-пианиста не часто выходили за пределы Москвы. Теперь размах его артистической деятельности

расширился... В Петербурге в 70-е гг. он стал выступать систематически и где по крайней мере раз в сезон давал концерт... Петербургская печать стала уделять пианизму Н. Рубинштейна больше внимания, чем в прежние годы» [1, с. 163—164]. Следовательно, вполне вероятно, что Н. Лысенко посещал эти концерты и имел возможность познакомиться и обоими Рубинштейнами. Кстати, позже, работая в Киеве, он в качестве аккомпаниатора неоднократно исполнял камерные произведения А. Рубинштейна [11, с. 205].

Таким образом, произведения Н. Лысенко, посвященные Д. Леоновой и Н. Рубинштейну, свидетельствуют о его творческих контактах с русскими музыкантами того времени. Известно, что Н. Лысенко был знаком с композиторами «Могучей кучки» и с П. Чайковским, более того, у Н. Римского-Корсакова он брал частные уроки по оркестровке, а в 1899 году радушно принимал его в Киеве и показывал фрагменты оперы «Тарас Бульба» [13, с. 23—25]. По этому поводу А. Гозенпуд отмечал: «Общение с русскими композиторами и выступления как пианиста стимулировали творчество Н. Лысенко. То, что было достигнуто в Петербурге, получило дальнейшее развитие в деятельности композитора на Украине» [4, с. 51].

Далеко не все посвящения Н. Лысенко предназначались для профессиональных исполнителей и концертной эстрады. Значительное их количество было адресовано близким, эти произведения звучали в атмосфере домашнего музицирования. Например, посвящения младшему брату Андрею (Трио для двух скрипок и альты, Лейпциг 1869 г.) и младшему сыну Тарасу («Элегия» для скрипки и фортепиано, написанная к годовщине смерти Т. Шевченко, 1912 г.). Кстати, в каждом из этих случаев Н. Лысенко пытался посвящениями привлечь своих адресатов к серьезным занятиям скрипкой.

Эти посвящения свидетельствуют о культуре художественного воспитания детей в семьях украинской интеллигенции во второй половине XIX века. Л. Старицкая-Черняховская, дочь известного украинского писателя и драматурга М. Старицкого, вспоминала: «Когда у Николая Витальевича подросли собственные дети, он всегда организовывал в своем доме детские спектакли. Кроме его детей, в этих представлениях принимали участие и дети других украинских семей...» [9, с. 235].

Для домашнего музицирования предназначены и две мазурки композитора для фортепиано ор. 14, посвященные петербургскому врачу и меломану Н. Богушевскому в знак благодарности за врачебную помощь. Дело в том, что первая жена композитора Ольга О'Коннор, оперная певица, с которой Н. Лысенко вместе учился

в Петербургской консерватории, часто болела, у нее были проблемы с голосом. По этому поводу Р. Скорульская писала: «Трагедия ее начала разворачиваться во время студий в консерватории ... Успехи в классе Камилло Эверарди... выступления вместе с М. Лысенко... сводились на нет болезненностью в условиях петербургского климата ...» [12, с. 88].

Кроме того, несколько посвящений были написаны композитором как свадебные подарки близким друзьям. По поводу одного из них С. Русова вспоминала: «Лысенко сыграл мне свое чудесное произведение — рапсодию на песню «Золотые ключи», которую и посвятил мне. Это был единственный, но прекрасный свадебный подарок» [9, с. 165].

Несомненно, Н. Лысенко был известной и влиятельной фигурой в кругу украинской интеллигенции конца XIX — начала XX века. В этом убеждают его письма к М. Драгоманову, И. Франко, О. Пчилке, Б. Гринченко, М. Коцюбинскому, И. Нечую-Левицкому, М. Заньковецкой и другим. Имена некоторых из них указаны и в надписях посвящений композитора. Так, в письме к украинскому прозаику И. Нечую-Левицкому от 23 августа 1874 года Н. Лысенко сообщает о своем посвящении: «Примите же любезно, сердечный, произведение мое, посвященное имени Вашему (речь идет о «Песне без слов» ор. 10 № 2 для фортепиано — В.Б.) [7, с. 135]. Более того, в продолжении письма композитор просит писателя ответить ему взаимностью: «Был бы очень счастлив, если вдруг какая-то небольшая зарисовка из народной жизни украсит Вашим вниманием и мое имя» [7, с. 136]. И. Нечуй-Левицкий откликнулся на просьбу Н. Лысенко и в знак благодарности за музыкальное посвящение увековечил имя композитора на титульной странице своей знаменитой повести «Микола Джеря» [7, с. 511].

Заметим, что этот обмен посвящениями в творческой биографии Н. Лысенко был не исключением, а характерным явлением в творческой среде художников XIX века. Такие же обмены, приблизительно, в это же время наблюдаем в творческих биографиях Н. Римского-Корсакова, М. Мусоргского, А. Бородина и П. Чайковского. Они были современниками, приятелями, имели общий круг общения, и, при этом, нередко посвящали друг другу свои произведения. Например, Н. Римский-Корсаков посвятил М. Мусоргскому романсы «Щекою к щеке ты моей приложись» (1865) и «Еврейскую песню» (1867), а тот, в свою очередь, адресовал ему «Гопака» (1866). Другой случай такой творческой коммуникации наблюдаем между М. Мусоргским и А. Бородиным: М. Мусоргский посвятил автору «Князя Игоря» светскую сказку «Козел»



(1867), на что А. Бородин ответил ему романсом «Фальшивая нота» (1868). Безусловно, такого рода посвящения были результатом тесного общения, дружбы и, в целом, — проявлением особой культуры поведения художников XIX века.

Также несколько произведений Н. Лисенко посвящены известной украинской артистке Марии Заньковецкой в знак дружбы и творческого сотрудничества. Речь идет о романсе «Не повернувся із походу» (1872), сопровождаемого надписью: «Посвящаю славной великой украинской артистке М. Заньковецкой» [11, с. 270—271], и о фортепианной пьесе Туш-экспромт «Слава» (1907). Сохранилось три письма Н. Лысенко к М. Заньковецкой, полных искреннего восхищения, уважения и привязанности. Однако ни в одном из них не идет речь о посвящениях, как это было, например, в письмах к И. Нечую-Левицкому, М. Драгоманову [7]. Заметим, что М. Заньковецкая играла в крупнейших украинских труппах М. Кропивницкого, М. Старицкого, Н. Садовского, П. Саксаганского, К. Карпенко-Карого и была одной из ведущих актрис в театральной жизни Украины. В 1907 году вместе с Н. Садовским она организовала первый профессиональный стационарный украинский театр в Киеве.

Среди адресатов посвящений, написанных Н. Лысенко, особо следует обратить внимание на личность М. Драгоманова — украинского ученого, историка, фольклориста, эмигрировавшего из Украины в середине 70-х гг. По словам Л. Корний, «Драгоманов стал неофициальным послом украинского дела в Европе. Ученый много сделал в распространении сведений на западе об украинском народе и его культуре» [6, с. 108—109].

Об особо теплых отношениях с семьей Драгомановых свидетельствуют и посвящения некоторых произведений Н. Лысенко. Так, Н. Драгоманову и его жене Л. Драгомановой посвящен романс «Чи ми ще зійдемося знову?» (сборник «Музика до Кобзаря»); их дочери Лидии — песня «Садок вишневий коло хати», кроме того, Л. Драгомановой посвящена фортепианная пьеса «Мрії» op. 13. По воспоминаниям О. Пчилки, «Николай Витальевич часто приходил к М. Драгоманову играть с его женой, знающей пианисткой, в четыре руки» [9, с. 83—84]. В письме к ней от 2/14 марта 1878 года композитор сообщал о своем посвящении: «...Последняя вещь, которую я скомпоновал, это небольшое произведение..., которое я желаю Вам посвятить... Понравится оно или нет — Вам решать, мое дело посвятить, и при первом досуге перепишу на бело и вышлю Вам, чтобы играли...» [7, с. 127].

Более подробно рассмотрим творческий замысел романса композитора «Чи ми ще зйдемося знову» сквозь призму его посвящения: «Сердечным друзьям моим Михаилу Петровичу и Людмиле Михайловой Драгомановым. 10 июля 1876 г.» [11, с. 272]. Оказывается, что шевченковские строки «Чи ми ще зйдемося знову», взятые Н. Лысенко в качестве посвящения друзьям, созвучны событиям 1876 года, когда был написан романс. В это время Н. Лысенко работал в Киеве, а Драгомановы переехали в Вену. В письме от 11 октября 1876 года композитор писал: «Прощайте... нам остается только мечтать ...к Вам в мае месяце приехать... посылаю Вам и любимому моему Михаилу Петровичу гостинец с Украины» (этим «гостинцем» и был романс, им посвященный — В.Б.) [7, с. 113].

Приведенные биографические факты и высказывания композитора убеждают, что романс, посвященный чете Драгомановых, носит автобиографический характер. Более того, он пронизан ностальгическими чувствами, переживаемыми самим Н. Лысенко во время написания музыки. В данном случае, авторское посвящение раскрывает композиторский замысел произведения.

Что касается сферы личной жизни композитора, глубоко субъективных факторов его творчества, столь характерных для романтиков, то в посвящениях Н. Лысенко они значительно ослаблены. Он отдает предпочтение не столько личному, сколько профессиональному творческому диалогу со своими адресатами, а благодаря этому, — и со своим временем.

Таким образом, посвящения Н. Лысенко отражают круг его общения, который представлен именами известных украинских деятелей культуры второй половины XIX века — начала XX века, единомышленников в их общем деле национального культурного возрождения. Посвящения Н. Лысенко воспринимаются в этом контексте, как попытка объединить украинскую творческую интеллигенцию, сформировать национальную культурную среду, вовлечь ее в европейский культурный процесс.

### **Список литературы:**

1. Баренбойм Л. Николай Григорьевич Рубинштейн / Л. Баренбойм. М.: Музыка, 1982. — 277 с.
2. Бодіна В. Культура авторської присвяти в музичному мистецтві XIX століття (на матеріалі камерно-вокальної творчості М. Глінки і М. Мусоргського) / В. Бодіна // Київське музикознавство: зб. Статей; [упор. Ю. Зільберман. І. Коханік]. К., — 2010. — Вип. 31. — С. 78—85.

3. Глебов И. Антон Григорьевич Рубинштейн в его музыкальной деятельности и отзывах современников / И. Глебов. М.: Госиздат, 1929, — 181 с.
4. Гозенпуд А. Н.В. Лысенко и русская музыкальная культура / Гозенпуд А. М., 1954. — 153 с.
5. Дзюба І. Місце М. Лисенка в українській культурі / І. Дзюба // Українське музикознавство: науково-методичний збірник. К.: НМАУ ім. П. Чайковського, — 2003. — Вип. 32. — С. 5—16.
6. Корній Л. Історія української музики в трьох частинах / Л. Корній. Київ-Нью-Йорк, — 2001. — Ч. 3. — 479 с.
7. Лисенко М. Листи / М. Лисенко. К.: Музична Україна, 2004. — 664 с.
8. Лосева О. Что, кому и почему? Заметки о шумановских посвящениях / О. Лосева // Муз. академия. — 2006. — № 4. — С. 162—166.
9. Микола Лисенко у спогадах сучасників. К.: Музична Україна, 2003. — 343 с.
10. Модест Петрович Мусоргский. Литературное наследие: Письма, автобиография, документы. М.: Музыка, — 1971. — Т. 1. — 399 с.
11. Ревуцький Д. Микола Лисенко. Повернення першоджерел / Д. Ревуцький. К.: Музична Україна, 2003. — 318 с.
12. Скорульська Р. Як же його й жити, коли я співати не зможу. Спроба реконструкції забутої постаті / Р. Скорульська // Український музичний архів. Зб. Статей. К.: Центрмузформ, — 2003. — Вип. 3. — С. 81—119.
13. Степанська О. Римський-Корсаков і Лисенко: історія творчих стосунків / О. Степанська // Музика, — 1997. — № 3. — с. 23—25.
14. Фомина Н.П. Йозеф Гайдн: від статусних присвячень до дружнього послання / Н.П. Фомина // Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського: зб. наук. праць ; [гол. редактор В.І. Рожок]. К., — 2013. — № 1 (18). — С. 21—30.

**У ИСТОКОВ НЕМЕЦКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ:  
LIBRO PRIMO DI ARIE PASSEGGIATE Й. НАУВАХА**

*Наумов Александр Владимирович*

*канд. искусствоведения, доцент*

*Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского,*

*РФ, г. Москва*

*E-mail: [alvlnaumov@list.ru](mailto:alvlnaumov@list.ru)*

**IN THE BEGINNINGS  
OF THE GERMAN VOCAL SCHOOL:  
LIBRO PRIMO DI ARIE PASSEGGIATE  
BY J. NAUWACH**

*Alexander Naumov*

*candidate of fine arts, associate professor of Moscow State conservatory,*

*Russia, Moscow*

**АННОТАЦИЯ**

Статья посвящена творчеству Й. Науваха, малоизвестного немецкого композитора начала XVII в., внесшего значительный вклад в формирование жанра т. н. «лютневой песни». Рассматриваются как композиционно-конструктивные особенности сборника *Libro primo di arie passeggiate*, придающие ему явные циклические черты, так и особенности мелодической стилистики, указывающие на определенные особенности певческой интерпретации. Делается вывод о первенстве в немецкой вокальной традиции композиторского начала над исполнительским и очевидной связи сочинения Й. Науваха с этой тенденцией.

**ABSTRACT**

The article is devoted to the art of not a well-known J. Nauwach, German composer, who lived in early XVII<sup>th</sup> century. In spite of his short living, he put a great contribution into a genre of so called “Lute-song”. Treating J. Nauwach’s compilation album *Libro primo di arie passeggiate*, there we marked some features of cyclical composition and dramaturgy in it, and also some vocal-stylistic pointings, actual for most interpreters. The thesis of composer’s primacy over the singer in German culture and of J. Nauwach’s participation to the tendency is the main conclusion here.

**Ключевые слова:** Наувах; вокальная школа; старинная музыка; Каччини; Шютц.

**Keywords:** Nauwach; vocal school; early music; Caccini; Schütz.

Поводом к написанию настоящей статьи послужило знакомство автора с необычной аудиозаписью известнейшего, входящего в большинство собраний педагогического репертуара для начинающих вокалистов мадригала Дж. Каччини *Amarilli, mia bella*. В исполнении знаменитой английской певицы Э. Кёркби, одной из выдающихся представительниц аутентичного (исторически-информированного) направления на CD *Arie antiche*, выпущенном фирмой Columns Classic в 1993 году, была представлена редакция хрестоматийного сочинения, значительно отличающаяся от повсеместно распространенной авторской версии. Даже не видя буклета диска, исходя из самой смелости трансформаций популярнейшего материала, можно было предположить, что исполняется не один из новейших вариантов научной реконструкции раннебарочной «свободной» орнаментики, но авторская фантазия, выполненная современником, и, возможно, даже учеником Дж. Каччини. Слуховое впечатление не обманывало — история сохранила авторство переработки, которое, согласно скупой аннотации [6], принадлежало некоему Йоханну Науваху (*Johann Nauwach*, 1595(?)—1630(?)), композитору круга Г. Шютца, некоторое время жившему и учившемуся в Италии. Немецкий музыкант, создающий версию итальянского мадригала? Учитывая, как сильны и повсеместны были итальянские влияния на вокальную музыку XVII в., происхождением композитора в качестве стилеобразующего фактора можно было бы пренебречь, однако, для чуткой интерпретации Э. Кёркби оно, по-видимому, имело большое значение. Тембр, артикуляция, характер кантилены и колоратуры, избираемые певицей, значительно отличаются от тех, которые применяются при исполнении каччиниевского *Amarilli* в авторском варианте (он тоже представлен на диске; сравнение в высшей степени наглядно). Даже итальянский язык в транскрипции Й. Науваха звучит иначе — неуловимо проявляется «немецкий акцент», заставляющий говорить о первоначальных ростках будущей профессиональной школы, до окончательного оформления которой в трудах видных педагогов и ученых XIX в. Германии предстояло пройти еще долгий, более чем двухвековой путь.

Информация о Й. Наувахе в исследовательской литературе представлена не слишком обильно. По всей видимости, максимум биографических сведений был собран Х. Фолькманом в статье 1922 г. [10]. В исследованиях предшествовавшего времени упоминания о компо-

зиторы почти не встречаются, а позднейшие издания [ 4, 5] более или менее подробно цитируют названную работу, не прибавляя к ней новых фактов; вероятность, что таковые будут еще обнаружены, на данный момент очень мала. В отсутствие точных дат рождения и кончины музыканта, исследователи предполагают, что важнейшие события жизни Й. Науаха связаны с Дрезденом. Сюда он в юношеском возрасте (до 1607 г.) переехал из Бранденбурга с целью устройства на службу в придворной капелле, здесь встретился в 1608 г. с Г. Шютцем, действительно оказавшим большое влияние на профессиональное образование и становление своего воспитанника. По примеру и совету наставника молодой певчий (видимо, спавший с голоса по причине возрастной мутации), отправился учиться в Италию (1612—1618 гг.), — вначале был Турин, а затем Флоренция, где благодаря знаменитому виртуозу и педагогу Л. Аллегри состоялось знакомство Й. Науаха с блестящим искусством лютневого исполнительства, кардинально изменившее направленность его творческих интересов. По возвращении в Дрезден, который он, судя по всему, уже больше никогда не покидал, оставаясь до конца жизни придворным лютистом курфюрста Саксонского, герой нашего повествования обратился к жанру, весьма популярному в стране Данте и Петрарки, но еще малоизвестному на берегах Эльбы, т. н. «аккомпанированной песне», вокальной монодии с сопровождением, импровизируемым по цифровке. Среди множества музыкантов, чей интерес привлекла набиравшая популярность форма музицирования, волею судеб Й. Науаху удалось выделиться — его сборник *Libro Primo di Arie passaggiate* (1623) оказался первым немецким печатным изданием сочинений в новом жанре (рукописную тетрадь с подобным названием еще в 1612 г. создал Й. Капсбергер). Судьба сборника в истории оказалась не самой благодатной, и главной причиной его недооценки стал, кажется, выбор языка. Национальная культура развивалась стремительно, оттесняя итальянские влияния, и выпущенный Й. Науахом чуть позже сборник *Erster Theil Teutschen Vilanellen* (1627), где, среди прочих, задействованы столь значимые для немецкой культуры и музыки стихи М. Опитца, оттеснил «старшего брата», предавая его забвению и в исполнительском, и в исследовательском сознании. Два сборника песен стали единственными событиями, отметившими для историков последнее десятилетие жизни музыканта (его, судя по всему, унесла одна из эпидемий, печально известных по биографиям Г. Шютца), всего около 25 номеров составили полный список опубликованного и потому сохранившегося наследия. «Немецкие виланеллы» неизменно упоминаются в начальных, вводных очерках различных

исторических трудов, посвященных музыке Германии в целом и жанру *Lied* в отдельности [5; 7], им посвящен особый раздел в книге В. Феттера [8], снабженной развернутым нотным приложением, позволяющим не только ознакомиться с материалом сочинений, но и полноценно исполнить их по современным нотным транскрипциям [9]. На примере «Виланелл» можно ясно проследить закономерности ладового устройства раннебарочной музыки, принципы текстомызыкального формообразования и проявления приемов риторической изобразительности — всему этому отдана дань в научных статьях и монографиях [1; 2]. Ариетты из первого сборника чаще пребывают под спудом, они действительно не столь ярки с точки зрения реализации названных композиционных приемов, не столь очевидно-национальны, не столь родственны другим проявлениям германского барокко, типичным для начала XVII столетия. Как уже упоминалось, их основная ценность — в фиксации стилистического момента перехода от подражания к присвоению, уникальности свободы, с которой варяг, иностранец, наделенный фактически только органическим певческим чутьем, постиг гениальные откровения Дж. Каччини и смело двинулся далее, адаптируя опыт чужой культуры к запросам и возможностям собственной природы и культурного воспитания. Есть и еще один важный момент — Й. Наувах записал вокальные (но не лютневые) строки своих композиций очень подробно, включая даже почти всю мелкую орнаментику, что довольно редко встречается в практике того времени, оставив, таким образом, если не образец для подражания или «школу» импровизации, то уникальный в своем роде памятник ей. Едва ли науваховская манера могла быть превращена в модель для последующего развития немецкой вокальной виртуозности: в ней слишком много черт своеобразного «маньеризма» по отношению к приемам Дж. Каччини, «усложнения сложного», ориентированного на собственные (или чьи-то еще, но весьма конкретные) исполнительские данные и возможности. Тупик был, судя по всему, осознан уже в процессе создания сборника — ариетты неоднородны по использованию вокальных приемов — и преодолен в дальнейшем: «Немецкие виланеллы» отличаются гораздо большей сдержанностью колоратур, ограниченностью диапазонов, строгостью и риторичностью мелодических ходов, постоянно соотносящихся с просодией стиха и интонационностью немецкой речи.

Прежде чем перейти к рассмотрению собственно вокально-исполнительской проблематики, связанной с произведениями из сборника *Libro Primo di Arie passaggiate*, отметим одну его композиционную особенность, на наш взгляд, упущенную из виду исследова-

телями. Подборка из 12 миниатюр, внешне не претендующая на большее, нежели традиционное приношение синьору-благодетелю, что прописано на титульном листе и подкреплено стихом-посвящением, на деле является сложно и многообразно организованным вокальным циклом. По-видимому, беспрецедентной особенностью данной многочастной композиции является исключительно музыкальная логика внутреннего строения — стихотворения, легшие в основу отдельных песен, насколько мы можем судить, не связаны сюжетной или иной сквозной литературно-драматургической логикой за исключением общего куртуазного лирического настроя. Зато в их звуковысотной интонационности ясно прослеживаются моменты повторения (точного или с «прорастаниями») одних и тех же мотивов. Коренным источником, интонационной базой всего цикла становится заимствованный у Дж. Каччини мадригал *Amarilli* в оригинальной транскрипции, с упоминания которой мы начинали эту статью.



**Рисунок 1. Дж. Каччини *Amarilli mia bella*, оригинальная версия**

Несмотря на богатую орнаментику, привнесенную Й. Наувахом и затушевывающую контуры основной мелодии, первоисточник вполне узнаваем и предстает в качестве своеобразной «темы» рассредоточенного вариационного цикла.



**Рисунок 2. Й. Наувах *Amarilli mia bella*, №12 из сборника *Libro Primo di Arie passaggiate***

Интонации *Amarilli* звучат в начальных разделах многих ариетт в качестве своеобразных «канонических» инципитов, переходя затем в более или менее свободное авторское развертывание.





**Рисунок 3. Й. Бауха *Voi che l'anima mia*, № 1  
из сборника *Libro Primo di Arie passeggiate***



**Рисунок 4. Й. Бауха *Crud'amarilli*, № 3  
из сборника *Libro Primo di Arie passeggiate***

Здесь можно говорить о новом, творческом применении техники *пародии*, имевшей большое распространение у ренессансных полифонистов, нередко заимствовавших напевы популярных одноголосных первоисточников. Все дальше и дальше уходя от мелодии Дж. Каччини, Й. Бауха стремится сохранить сущность ее интонационной природы: начало с верхнего квинтового тона лада и протяженность первой ноты; это имеет важное значение с точки зрения вокальной техники и певческого звукоизвлечения, о чем еще нам предстоит говорить.

*Amarilli* в качестве темы для сквозного развития в цикле весьма неожиданно расположен в самом его конце, последним номером. Вариации приобретают инверсионный (обращенный) вид, который нередко встречается в музыке XX в., но который применительно к барочному камерно-вокальному сочинению обыкновенным признать трудно. Единственный, хотя и далекий аналог — духовная кантата, замыкаемая хоралом, служившим интонационной базой для предшествовавших арий, ансамблей и хоров (как, к примеру, в знаменитых баховских *BWV 4* и *80*). Если отринуть жанровое и семантическое несоответствие, то можно считать, что перед нами — образцы реализации одного и того же принципа узнаваемости, характерной «игры со слушателем», позволяющей как вовлечь публику в особенно тесную коммуникацию, так и продемонстрировать собственное мастерство импровизатора в условиях выгодного сравнения с хорошо известным первоисточником (надо полагать, *Amarilli* к 1623 г. известен в Германии всем). Другой сборник Й. Бауха — *Erster Theil Teutschen Vilanellen* — венчается в аналогичном духе небольшим сочинением Г. Шютца, превращаясь в благодарственное приношение старшему

мастеру от младшего. Здесь Й. Наувах работает уже в технике не пародии, но парафразы по образцу старых мастеров, однако, мотивы финального многоголосного мадригала Г. Шютца не отличаются той рельефностью, которая характерна для каччиниевского шедевра, и их роль в сквозном вариационном развитии оказывается несколько затуманена.

Вариационность сочетается у Й. Науваха с рондальностью — по мере развития интонации *Amarilli* постепенно «растворяются», и, начиная с определенного момента, композитор вводит номера «свободные», не связанные с основной темой, чтобы затем несколько раз вернуться к ней и увенчать композицию финальным проведением мадригала в функции драматургической коды. Рефренность номеров, связанных с основной интонацией, подчеркнута и ладовыми красками: сочинение стоит на исторической грани модальности и тональности, в нем можно найти еще много архаических приемов, но в большинстве случаев уверенно устанавливаются основные кварто-квинтовые функциональные соотношения, что позволит нам в дальнейшем указывать точные «тональности» отдельных фрагментов. Аналогичные приемы крупного формообразования можно найти и в упомянутых выше хоральных кантатах, они оказались более живучи, нежели принцип обращенной вариации: ярчайшим примером подобного рондо-вариационного цикла стали «Симфонические этюды» Р. Шумана. Нужно, впрочем, признать, что сложение многочастной сольной камерно-вокальной формы по такому принципу и по сей день продолжает оставаться явлением редким, если не исключительным.

Вот как выглядит в крупном плане схема этой циклической композиции:

**Таблица 1.**

**Сборник Й. Науваха как циклическая композиция**

№ п/п	Название	Ладотональность (условно)	Функция в форме цикла
1.	Voi che l'anima mia	<i>g-moll</i>	Рефрен (вариация 1)
2.	Luci beate e belle	<i>g-moll</i>	Рефрен (вариация 2)
3.	Cruda Amarilli	<i>d-moll</i>	Вариация 3
4.	Vaghi rai lucent stele (aria)	<i>g-moll</i>	Интермедия 1
5.	O Don zella (aria)	<i>g-moll</i>	Интермедия 2
6.	Al' alma tua bellezza	<i>F-dur</i>	Интермедия 3

7.	Tu parti anima mia	<i>G-dur</i>	Рефрен (вариация 3)
8.	Tempesta di dolcezza	<i>a-moll</i>	Интермедия 4
9.	Non fuggir filli de bella (aria)	<i>g-moll</i>	Рефрен (вариация 4)
10.	Questa mia aurora	<i>F-dur</i>	Интермедия 5
11.	E la mia pastorella	<i>g-moll</i>	Рефрен (вариация 5)
12.	Amarilli, mia bella	<i>g-moll</i>	Рефрен (тема вариаций)

При всем богатстве структурных приемов, введенных в структуру сборника (Й. Наувах словно бы держал с ним экзамен на творческую зрелость, защищал «дипломный проект»), ариетты лишены «ученой» сухости, все это живая, определенно-жанровая музыка, своего рода «альбом путешественника». В исходном значении итальянское *passeggiate* обозначает не «украшенный пассажами», а «путешественный» или «путешествующий». Скорее всего, игра слов нарочита; ребус, обыгрывающий разные стороны национальной стилистики сборника, призывает увидеть в нем даже больше Италии, нежели есть на самом деле. Помимо географических, здесь присутствуют и некоторые индивидуально-творческие черты мастеров-современников: сверх упомянутого Дж. Каччини, Й. Наувах привлекает в свою «галерею» Я. Пери (в его ариозной манере написаны №№ 9—11), К. Монтеверди (аналоги *stile concitato* можно найти в №№ 7 и 8) и С. д'Индиа с яркими «маньеризмами» (№ 3). Как мы уже отмечали, успеху сочинения это способствовало очень мало, хотя трудно не признать в его авторе увы, так и не раскрывшиеся в полной мере зачатки большого дарования: создать столь сложную и по-своему совершенную композицию и затем почти полностью отречься от нее ради написания совсем иных по духу «Немецких виланелл» — на такое способен не каждый творец. А куда бы привела Й. Наувах его эволюция, продлись она хотя бы еще пару десятилетий? Если бы знать!

Теперь — несколько наблюдений над тем, как немецкий музыкант трансформирует приемы итальянской вокальной техники применительно к исполнительским возможностям и привычкам своих соотечественников: Германия издавна поющая страна, но ее традиции от *bel canto* разительно отличаются, прежде всего, по причинам фонетических отличий между языками.

1. Основной пункт трактата Дж. Каччини — вопрос об экскламации и филировке, т. е., сочетании отчетливой атаки звука

(слова) и последующем его скрадывании, быстром или медленном, решается у Й. Науваха, судя по всему, в русле итальянского предшественника, хотя немецкая вокальная практика подразумевает в целом более ровный звук. Компромисс находится в следующем: наиболее заметная *exclamatia languida* (медленная филировка при поступенном движении), требующая для своего осуществления протяженных длительностей в мелодии, максимально вытесняется за счет измельчения длительностей; более «терпимую» в немецком понимании *exclamatia viva* (быстрой филировкой при скачках) композитор допускает, хотя широких интервалов, где она особенно выпукла, использует мало.

2. Другой способ «борьбы» с колебаниями качества звука внутри тянущейся ноты — сочетание крупных длительностей с «узкими» гласными *i*, *u*, и умляутами, не пригодными для филировки — это можно считать характерным признаком ранне немецкой «антибелькантовой фронды», характерной и для Г. Шютца, Й. Капсбергера, И. Альбрехта.

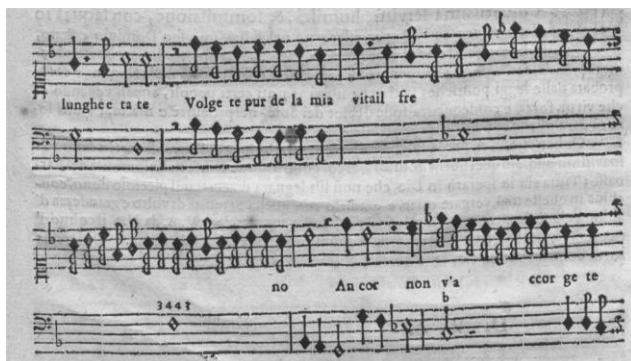
3. Мелизматика свободно-каденционного характера употребляется Й. Наувахом очень широко, что уже упоминалось в самом начале статьи. Вопреки рекомендациям Дж. Каччини, он располагает пассажи в любых местах формы, почти не считаясь с требованием внятности произнесения текста. Очевидно, последний (итальянская светская куртуазная поэзия) не обладает в его глазах достаточным весом. В «Немецких виланеллах» принцип будет несколько иным.

4. Обращает на себя внимание очень широкая, до полутора и более октав, регистровка мелодий, подразумевающая свободные переходы из одного вокального регистра в другой. Очевидно, способности немецких певцов, воспитанных на распевности майстерзингерских «тонов», в этом плане превосходили итальянские, а может быть (и даже вероятнее), дело в меньшей требовательности к тембровой ровности и красоте звучания каждого регистра.

5. Можно обнаружить в строении мелизматических распевов определенную систему, предвещающую логику будущих «неточных» секвенций баховского творчества, звенья которых основываются на трех типах мотивов, применявшихся майстерзингерами: мотивы-репетиции (хоральное скандирование текста на одной ноте); гаммообразные мотивы (силлабические речитации или распевы); «вращающиеся» мотивы, включающие опевание ступени, трелеобразную фигуру или оба варианта движения в комплексе.



**Рисунок 5. Фрагмент «золотого тона» Г. Сакса — приводится по изд. [1, 120]**



**Рисунок 6. Фрагмент колоратурного распева из № 1 сборника *Libro Primo di Arie passaggiate* (факсимиле издания 1623 г.)**



**Рисунок 7. Современная нотная расшифровка фрагмента факсимиле (выделены основные конструктивные элементы и звенья «секвенции»)**

В заключение — общее наблюдение методологического характера. Традиционный комплекс вокально-исторических и теоретических дисциплин складывается из трех разделов:

- методики исполнительского искусства, излагаемой в трактатах и руководствах;
- истории исполнительского искусства, изучаемой в основном по мемуарам, критике и, в последнее столетие, аудио- и видеозаписям;
- и стилистики вокального исполнительства, главным источником знаний о которой являются композиторские тексты

разных времен с просматривающейся в них взаимообусловленной эволюцией возможностей певцов и авторских требований.

В различных культурах баланс трех этих составляющих друг относительно друга был разным: Италия опирается на первую, Франция более на вторую, для Германии сильной стороной всегда была третья. Примат композитора отводил певцу как исторической единице второе место, а кристаллизация школы совершилась, несмотря на многолетние подходы к этому, чрезвычайно поздно, в середине XIX в. Вокальная традиция приобрела в результате этого уникальный синкретический вид: привносятся новое с разных сторон, композиторы вынуждали исполнителей шире воспринимать различные веяния современности, вбирать лучшее, оставаясь при этом фактически единственной полноценной альтернативой *bel canto*, выстоявшей и породившей в конце романтического столетия целый ряд уникальных новаторских проявлений. Основание этого феномена, на наш взгляд, было заложено в раннем барокко, и честь его закономерно разделяет почти забытый ныне маленький лютнист из Дрездена Йоханн Наувах.

### Список литературы:

1. Бедуш Е.А., Кюрегян Т.С. Ренессансная песня. М.: Композитор, 2007. — 424 с.
2. Русак М.Б. Взаимодействие немецких традиций и итальянских новаций в творчестве Генриха Шютца // Генрих Шютц. Сб. ст., сост. Т.Н. Дубравская. М.: Музыка, 1985. — с. 49—75.
3. Baron J.H. Foreign Influences on the German secular Solo Continuo Lied in the mid-seventeenth century. Diss. Ph.d. Brandenburg univ. press, 1967. — 186 с.
4. Baron J.H. Nauwach // The New Grove's Dictionary of music and musicians. V. 13. N.-Y., 1980. — p. 81.
5. Engelbrecht C. Nauwach // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 9. Kassel-Basel-Lnd-N.-Y., 1961. — с. 1296—1297.
6. Rooley A. Arie antiche // CD booklet Emma Kirkby Orpheus Cicle. Columns Musica Oscura 070988, 1993. — p. 7—8.
7. Thomas R.H. Poetry and Song in the German baroque. Oxford univ. press, 1963. — 146 с.
8. Vetter W. Das Frühdeutsche Lied. Bd. I. Münster: Helios-Verlag, 1928. — p. 141—154.
9. Vetter W. Das Frühdeutsche Lied. Bd. II. Münster: Helios-Verlag, 1928. — p. 44—50.
10. Volkmann H. Johann Nauwach Leben // Zeitschrift fon Musukwissenschaft IV, 1922. — p. 24—28.

### **3.3. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА**

#### **РАДУГА В ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ К.А. СОМОВА КАК СИМВОЛ ПУТИ «К ДАЛЬНЕМУ В СЕРДЦАХ»**

*Хомич Елена Геннадьевна*

*искусствовед, соискатель кафедры русского искусства  
Санкт-Петербургского государственного академического института  
живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина РАН,  
РФ, г. Санкт-Петербург  
E-mail: [khomichelena@yandex.ru](mailto:khomichelena@yandex.ru)*

#### **RAINBOW IN LANDSCAPE PAINTING BY K.A. SOMOV AS A SYMBOL OF THE WAY «TO THE FAR IN THE HEARTS»**

*Elena Khomich*

*art historian, the applicant of the Department of Russian art  
in St. Petersburg state academic Institute of painting, sculpture  
and architecture named. I.E. Repin of RAH,  
Russia, St. Petersburg*

#### **АННОТАЦИЯ**

В статье рассматриваются произведения пейзажной живописи К.А. Сомова, в которых художник использовал мотив радуги для воплощения своих идей, демонстрируя символистское понимание действительности. Акцентируется внимание на музыкальности его живописи. Автор приходит к выводу, что одним из символов творческого пути Сомова являлась радуга.

#### **ABSTRACT**

The article examines the works of landscape painting by K.A. Somov, in which the artist used the motif of the rainbow as an embodiment of his ideas, demonstrating symbolic understanding of the reality. The focus is on

the musicality of his painting. The author comes to the conclusion that one of the symbols of Somov's creative work is a rainbow.

**Ключевые слова:** Сомов; пейзаж; радуга; символизм; музыкальность живописи.

**Keywords:** Somov; landscape; rainbow; symbolism; musicality of painting.

В творчестве Константина Андреевича Сомова (1869—1939), русского живописца и графика, одного из основателей общества «Мир искусства» пейзаж являлся одним из ведущих жанров. С его помощью художник не только воплощал красоту окружающего мира, но и затрагивал проблему вечных ценностей. Для раскрытия идейного содержания произведения художник использовал разные природные мотивы, но излюбленным стало такое явление, как радуга. Интерес к живописи Сомова никогда не ослабевал, но, не смотря на ряд исследовательских работ [2, 3, 5], некоторые аспекты пейзажного искусства этого мастера недостаточно изучены.

С юношеских лет источником вдохновения для Сомова являлась природа. В общении с ней он стремился постичь тайны мироздания, и внимательно изучая изменения в окружающем, отображал свои впечатления в зарисовках с натуры, этюдах и картинах. Из всего многообразия природных явлений Сомов наибольшее предпочтение отдаёт радуге и, выбрав эту «семицветную красавицу» использует её черты в качестве дополнительного мотива в своих произведениях («Прогулка после дождя» 1896 г., «Осмеянный поцелуй» 1908 г., «Летом» 1921 г. и др.) или делает полноправным действующим лицом («Радуга» 1897 г.). Работая над картиной, художник стремился мелодично выстроить композицию и колорит.

В акварели «Прогулка после дождя», в которой проявилось тонкое чувство природы Сомова, радуга, как «любимый» впоследствии компонент произведений автора, появляется впервые. Звучит она ещё не так звонко и блестяще, но становится необходимым выразительным пейзажным мотивом, с помощью которого художник передаёт не только состояние природы, но и своё собственное настроение и чувства персонажей картины.

В акварели зафиксирован волнующий момент, когда после дождя на облачном небе появляется цветная дуга, а на траву и песчаные дорожки по которым идут люди, ложатся её мягкие отсветы. Выразительность силуэтов фигур подчеркивает плавная линия контурного рисунка и чистота цвета. Пейзаж, уходящий в глубину, дан



обобщённо и воспринимается как фон. Заметно стремление автора к декоративности. В изображении радуги впечатление исчезающей материи создаётся художником благодаря мягким тональным переходам одного цвета в другой, что напоминает колористическую систему А. Ватто, в картинах которого «цветовое величие достигается не за счёт многочисленности тонов, а за счёт многообразия полутонов и оттенков одного тона» [7, с. 342]. Мотив радуги Сомов использует в желании показать словно «последнюю вспышку жизненных сил на грани исчезновения и растворения», чем становится близок старым мастерам, в чьих работах «витальная энергия» проявляла себя «деликатно и даже как бы с меланхолическим сознанием своей хрупкости и мимолётности» [7, с. 343].

Поэтический рассказ о жизни природы и взаимодействие её с человеком изложен в пастели «Радуга» (1897 г.). В этой работе разноцветная дуга представлена полноправным действующим лицом наравне с людьми в отличие от скромной роли её в предыдущей картине «Прогулка после дождя». Для художника притягателен духовный мир его персонажей. Ему импонирует их лёгкое времяпровождение, гуляние по просторам лугов русского поместья, возможность молчаливого созерцания красот родной земли, одной из которых является радуга. Её величественное появление на хмуром облачном небе и не оставшихся равнодушными к этому яркому зрелищу двух дам, изображенных на пастели, выражено художником с особым волнением.

Розовый и красный цвет изящных зонтиков женщин, оранжевый и голубой их платьев согласуется с полосами многоцветной дуги. Ажур, сотканный из многочисленных тонких ветвей дерева под которым они спрятались от дождя, сочетается с плавностью изгиба складок платья одной из них. То, что может происходить во внутреннем мире человека, раскрывается в сравнении с явлением природы. Радуга в данном случае может восприниматься как символ красоты, одной из вечных ценностей, к которой стремится любая душа. Вместе с тем в этом природном мотиве у Сомова ощущается двойственное переживание, подчеркнутое пейзажем, окрашенным игрой нюансов, контрастов света и тени, обусловленное пониманием художника того, что красота недолговечна. Но благодаря возможностям живописи и способности мастера символически мыслить становится возможным воплощение в произведениях несовместимого с реальностью идеала.

Очередная работа Сомова «Пейзаж с радугой» (1919 г.) демонстрирует сильные эмоции автора, отразившиеся на колорис-

тическом строе холста, передающем неограниченное богатство красок природы и ощущение сверкающего солнечного света. Разноцветная дуга соединяет в себе зрительный и чувственный образ, вторя движению скользящих лучей солнца, создающих неустойчивость восприятия действительности.

Из череды картин с мотивом радуги выделяется работа Сомова, выполненная в 1925 году в эмиграции по заказу главы всемирно известной фортепьянной фирмы Steinway & Sons (Стейнвей и сыновья) — портрет С.В. Рахманинова. На ней по замыслу автора изображённые цветущие вишни и небо с радугой иллюстрируют музыкальную поэму композитора «Весна». Знакомый образ природы был призван отобразить в картине воспоминания художника и портретируемого о безвозвратно минувшем. В этот пейзажный мотив передающий состояние природы и людей Сомов вложил мечту о красоте и празднике, которые визуально недолговечны, но в мыслях всегда могут присутствовать с человеком. Одна из последних работ мастера «Усталый путник» (1939 г.) может являться подтверждением выше изложенного. В ней радужная феерия словно соединила в себе все предыдущие мотивы и в своём прощальном аккорде звучит сильнее и убедительнее.

В стремлении к вечным ценностям, открывающим перспективу «к дальнему в сердцах» Сомов был взволнован «приближением внутренней музыки к поверхности сознания» и воплощал в картинах символы своего творчества. Радуга, являлась для художника таким символом, без чего как он сам признавался в письмах «ему никак нельзя» [6, с. 284]. К этому стоит добавить, опираясь на мнение А. Белого, который в своей работе «Символизм как миропонимание» [4] отмечал, что «Не событиями захвачено всё существо человека, а символами иного. Музыка идеально выражает символ. Символ поэтому всегда музыкален» [4, с. 66]. В связи с этим целесообразно говорить о музыкальности живописи Сомова.

Через образное восприятие окружающего мира живопись сближается с музыкой, связанной с неведомым и бесконечным, которая способна вознести стремящегося к идеалу человека к «мирам иным», приподнять над ними завесу. По мнению В.В. Ванслова в сущности мира заключена музыка и согласно концепции «панмузыкальности» [1, с. 265] внутренняя музыка звучит в любом явлении природы и человеческой жизни. Несмотря на то, что изображение и звук по своей природе различны, они обрабатываются памятью и преобразовываются в умозрительные понятия и наглядные представления. Музыка проявляется и в виде живописно-

пластических изображений, и в форме созданных музыкальным инструментом и озвученных речью образов. Стремление Сомова живописными средствами передать музыку природных явлений, одним из которых была радуга, соответствует концепции символизма. Магия его искусства определяется воплощением символов творчества.

### **Список литературы:**

1. Ванслов В. В. Эстетика романтизма/В.В. Ванслов. М.: Искусство, 1966. — 404 с.
2. Гусарова А.П. К.А. Сомов. М.: «Искусство»,1973. — 32 с.
3. Журавлёва Е.В. Константин Андреевич Сомов. М.: «Искусство», 1980. — 230 с.
4. Литературные манифесты от символизма до наших дней / Сост. и предисловие С.Б. Джимбинова. М.: XXI век Согласие, 2000. — 608 с.
5. Русакова А.А. Символизм в русской живописи. М.: «Искусство», 1995. — 451 с.
6. Сомов К.А. Письма. Дневники. Суждения современников/ Константин Андреевич Сомов; сост., вступ. статья и примеч. Ю.Н. Подкопаевой и А.Н. Свешниковой. М.: Искусство,1979. — 624 с.,62 л.ил.
7. Якимович А.К. Новое время. Искусство и культура XVII—XVIII веков/ А.К. Якимович. СПб.: Азбука-классика, 2004. — 440 с.

### **3.4. ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И ДИЗАЙН**

#### **ЖИЗНЕОБЕСПЕЧЕНИЕ АРКТИЧЕСКИХ ВОЙСК. «ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЕ» СНАРЯЖЕНИЕ**

***Гарин Николай Петрович***

*профессор кафедры Индустриальный дизайн Урал ГАХА,  
РФ, г. Екатеринбург*

***Васильева Анастасия Андреевна***

*студент 2-ого курса магистратуры гр. 207-05, Урал ГАХА,  
РФ, г. Екатеринбург  
E-mail: [vasilyeva258@gmail.com](mailto:vasilyeva258@gmail.com)*

#### **LIFE SUPPORT OF ARCTIC MILITARY. "INTELLECTUAL" EQUIPMENT**

***Nikolai Garin***

*professor of Industrial Design department,  
Ural State Academy of Architecture and Art,  
Russia, Ekaterinburg*

***Vasilyeva Anastasiya***

*student of 2nd year master course gr. 207-05,  
Ural State Academy of Architecture and Art,  
Russia, Ekaterinburg*

#### **АННОТАЦИЯ**

Статья посвящена рассмотрению проблемы материально-технического обеспечения арктических войск. Обозначена необходимость применения системного подхода и новых технологий при разработке военного снаряжения для условий Арктики. В заключение раскрывается роль дизайнера в формировании образа будущего снаряжения, рассматриваемого, во-первых, в качестве

носителя идентичности Российской армии, и, во-вторых, в качестве товара для других северных государств.

#### ABSTRACT

The article discusses issue of *logistics* Arctic troops. The author denotes the need for a systematic approach and new technologies in the development of military equipment for Arctic conditions. In conclusion, role of design explores in organization the image of the future equipment, considered on the one hand, as a *medium* identity of the Russian army, and on the other hand, as a commodity for other Nordic countries.

**Ключевые слова:** арктические условия; военнослужащий; личная безопасность; «интеллектуальное» снаряжение; факторы выживания; системный подход; дизайн; престиж; проектный принцип.

**Keywords:** arctic conditions; soldier; personal security; “intellectual” equipment; survival factors; systems approach; design; prestige; design principle.

Одним из приоритетных направлений стратегии развития Арктической зоны Российской Федерации<sup>1</sup> является обеспечение национальной безопасности, защиты и охраны северной государственной границы РФ. Для реализации планов, обозначенных стратегией, России необходимо «совершенствование структуры, состава, военно-экономического и материально-технического обеспечения Вооруженных Сил РФ и развитие инфраструктуры их базирования в Арктике»<sup>2</sup> [8, с. 10].

---

<sup>1</sup> В феврале 2013 года президентом В.В. Путиным была утверждена стратегия развития Арктической зоны Российской Федерации и обеспечения национальной безопасности на период до 2020 года. Данным документом определяются основные механизмы, способы и средства достижения стратегических целей и приоритетов устойчивого развития Арктики.

<sup>2</sup> Арктика — единый физико-географический район Земли, примыкающий к Северному полюсу и включающий окраины материков Евразии и Северной Америки, почти весь Северный Ледовитый океан с островами (кроме прибрежных островов Норвегии), а также прилегающие части Атлантического и Тихого океанов. Южная граница Арктики совпадает с северной границей зоны тундры. Площадь — около 27 млн км<sup>2</sup>; иногда Арктику ограничивают с юга Северным полярным кругом (66° 33' с. ш.), в этом случае её площадь составит 21 млн км<sup>2</sup>.

Военная служба в климатической зоне Арктики предполагает постоянное пребывание человека в экстремальных условиях. Низкие температуры, сбивающий с ног, ветер, слепящая метель и многое другое образуют в своем сочетании непредсказуемые опасные ситуации. Это вызывает ухудшение функционирования организма, снижение работоспособности и представляет прямую угрозу для жизни. К тому же, помимо природных факторов, имеющих негативное влияние на солдата, существуют еще трудности прохождения военной службы. Учесть все эти факторы в их совокупности почти невыполнимая задача.

В связи с этим значительно возрастает потребность в эффективном обеспечении личной безопасности военного. И первое, что служит главным средством защиты от внешних воздействий — это личное снаряжение, которое является посредником во взаимоотношении человека со средой. Но на сегодняшний день современная военная одежда не способна гарантировать эту защиту. Каждый год с наступлением зимы наблюдаются массовые простудные заболевания солдат, попавших в госпитали с воспалением легких. Это связано с использованием новой зимней армейской амуниции, разработанной современными модельерами. Руководство института швейной промышленности сообщает, что предлагаемые институтом технологии пошива, текстильные материалы, утеплители не были в полной мере учтены и использованы заказчиком (Минобороны) и руководителем проекта. Главной задачей разработчиков было создание внешне привлекательного объекта. Защитные, эргономические свойства одежды оказались на втором плане.

Подобный подход к решению проблемы порождает проекты, которые не вполне удовлетворяют потребности человека. По высказыванию члена Центрального правления Нанотехнологического общества России, Кричевского Г.Е. «Военный, незащищенный от воздействия холода, огня, пуль, радиации, обнаружения приборами ночного видения, неукомплектованный средствами связи, приборами ориентации, одеждой, мониторящей состояние организма — неэффективный защитник Родины.

Всем этим набором свойств обладает легкая по весу экипировка американского и натовского солдата» [4]. Однако не все государства имеют возможность обеспечить свои армии подобной аналогичной одеждой. Канадская армия, например, столкнулась с нехваткой снаряжения для выполнения запланированных арктических операций. Это привело к тому, что возникла необходимость удовлетворить

заявки ряда подразделений на самостоятельное приобретение необходимого.

Рассматривая существующие отечественные проектные разработки в области арктического военного снаряжения, можно сказать, что игнорируются последние достижения в науке, новые технологии, защищающие человека от холода, например, такие как: новое поколение полимеров, электрообогрев с помощью электронного текстиля и локальных генераторов — аккумуляторов энергии (пьезоэлектричество, энергия тела, солнечные панели) и другие. Вместо этого используется примитивный утеплитель на основе пенополиуретана. К тому же, военный не защищен не только от холода, но и от других негативных факторов взаимовлияния окружающей среды и человека.

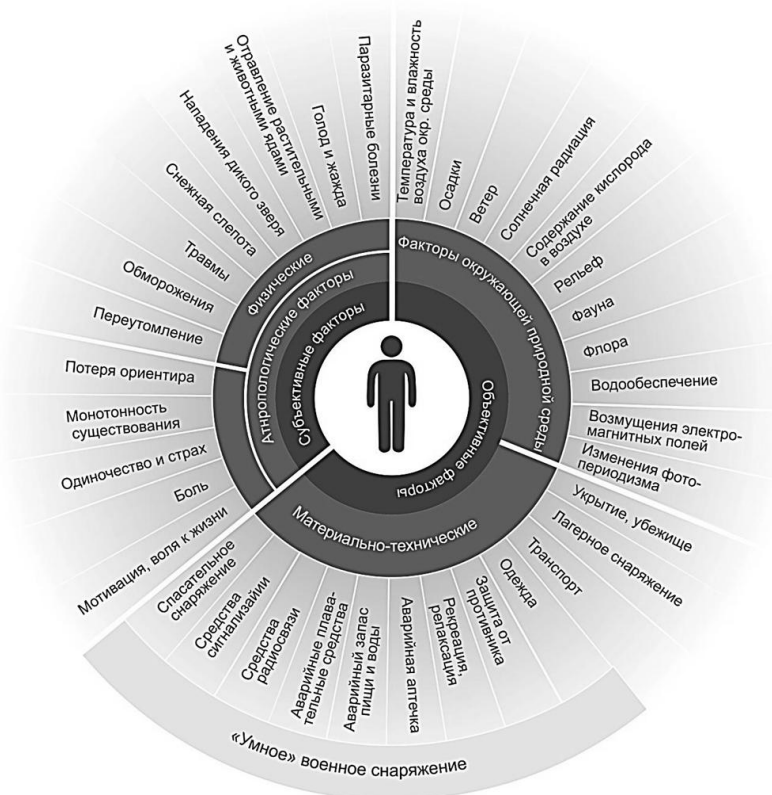


Рисунок 1. Факторы выживания в арктических условиях

Волович В.Г. называет эти факторы «факторами выживания» (рис. 1). Устранение каждого из них возможно за счет использования различных технологий. Подобная многофункциональность также важна по причине постоянного усовершенствования военного оборудования, оружия, транспорта, которое требует определенное понимание и обратную связь от человека.

Возникает потребность в «интеллектуальном» снаряжении — снаряжении мгновенного автоматического реагирования на изменения параметров, импульсов внешней среды. Одежда такого рода может анализировать эмоциональное и физическое состояние своего хозяина и помогать ему справляться со стрессом, поддерживать здоровье в норме, а также подстраиваться под любые погодные условия. Она способна защищать и создавать правильное взаимодействие между человеком и современным военным оборудованием. В одежду встроены различные высокотехнологичные устройства, с помощью которых военнослужащий всегда знает свое местоположение и может связаться с другими пользователями или военной базой. Как разработать такой объект ученым и специалистам в нано-, биотехнологиях и когнитивных и информационных технологиях уже известно. Проблема «умной» одежды решена не только теоретически, но и практически и к тому же коммерциализирована (мировой оборот от продажи ~ 5—6 млрд. долларов)» [4]. Но дело в том, что она создана для других климатических условий. Более того, арктическим российским войскам нужна одежда, подчеркивающая их идентичность. Поэтому мы не можем использовать подход «прямого заимствования» зарубежных аналогов, так как они не эффективны в нашем арктическом регионе, культуре и не решают проблем экологии.

Необходим системный подход<sup>3</sup> к решению проблемы. Ценность системного подхода заключается в том, что он предоставляет инструменты для целостного исследования сложного объекта, а также позволяет рассмотреть объект в интердисциплинарной перспективе [7]. Благодаря этому возможно достичь внутрисистемного равновесия «Среда-объект-субъект», где среда — это арктический

---

<sup>3</sup> Системный подход — это направление методологии исследования, в основе которого лежит рассмотрение объекта как целостного множества элементов в совокупности отношений и связей между ними, то есть рассмотрение объекта как системы.



регион, объект — военное снаряжение, и субъект — военнослужащий. Современный подход к формированию комфортных условий для человека, служащего в Арктике, охватывает далеко не все элементы системы, тем самым теряя возможность целостного видения проблемы и блокируя связи между элементами. Это и можно наблюдать сегодня, на примере имеющихся разработок, когда нерешенность культурных, социальных и антропологических проблем приводит к тому, что военный оказывается в психологически и физически тяжелых условиях.

Снаряжение как объект системы характеризуется диалектическим равновесием, взаимодействием морфологии (строения, структуры, формы) и аксиологии (содержания, смысла, ценности), и визуально демонстрирует не что иное, как образ будущего воина. Образ в данном случае играет роль своеобразного «фильтра» после оснащения объекта защитными и утилитарными функциями, что является первостепенным, и создает целостность восприятия, придает ему эстетическую выразительность. Эстетика, так или иначе, необходима с социальной точки зрения. Это один из способов повысить престиж профессии, подчеркнуть идентичность государственных войск, сделать их узнаваемыми. К тому же, после создания необходимого образа, снаряжение могло бы служить в качестве товара, учитывая то, что не только РФ, но и другие арктические государства имеют такую потребность.

Смежной дисциплиной, способной синтезировать вышеперечисленные качества объекта и в итоге собрать этот «пазл», является дизайн. Но это возможно только с применением системного подхода. Дизайн в данном случае рассматривается как деятельность, нацеленная на достижение полного соответствия объектов и среды возможностям и потребностям человека, как утилитарным, так и эстетическим [5].

Поиск проектного принципа в рамках дизайн-исследования нацелен на последние тенденции в сфере коммуникации, информации, мультимедиа, использование новейших разработок и футуристических теорий. Таким образом, создание принципов проектирования, по которым будет происходить моделирование индивидуального арктического снаряжения, крайне актуально на сегодняшний день.

### **Список литературы:**

1. Волочич В.Г. С природой один на один. М., Военное издательство, 1989, — 352 с.
2. Гарин Н.П. «Дизайн для условий Крайнего Севера». (Принцип приобщения культуры коренного населения): Автореф. дис. канд. Искусствоведения. / М., 1991.

3. Канадским военным не хватает арктического снаряжения/ Арктика-Инфо — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.arctic-info.ru/News/Page/kanadskim-voennim-ne-hvataet-arkticeskogo-snarajenia> (Дата обращения 14.05.2012).
4. Кричевский Г.Е. Генеральскими папахами от Юдашкина солдат не обогрешь/ Нанотехнологическое общество России — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.rusnor.org/pubs/articles/8134.htm> (Дата обращения 03.08.2012).
5. Норман Д.А. Дизайн привычных вещей. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2013. — 272.
6. О'Коннор Дж., Макдермот И. Искусство системного мышления: необходимые знания о системах и творческом подходе к решению проблем. М.: Альпина Паблишер, 2013 — 254 с.
7. Панова М.В. Системный подход в разработке принципов проектирования туристского снаряжения (на примере горного маршрута по Полярному Уралу). Дис. на соискание академической степени «магистр дизайна»/ Е., 2007 — 101 с.
8. Стратегия развития Арктической зоны Российской Федерации и обеспечения национальной безопасности на период до 2020 года (утв. Президентом РФ), 2013. — 14 с.

## **СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ДИЗАЙНА ЭКИПИРОВКИ ДЛЯ ИГРЫ В ХОККЕЙ С ШАЙБОЙ**

***Клюева Инна Викторовна***

*канд. техн. наук, доцент, Новосибирский технологический институт  
(филиал) «Московский государственный университет  
дизайна и технологии»,  
РФ, г. Новосибирск  
E-mail: [klueva.iv@yandex.ru](mailto:klueva.iv@yandex.ru)*

***Черников Артем Сергеевич***

*соискатель, Новосибирский технологический институт (филиал)  
«Московский государственный университет дизайна и технологии»,  
РФ, г. Новосибирск  
E-mail: [art\\_chernikov@mail.ru](mailto:art_chernikov@mail.ru)*

# ICE HOCKEY KIT DESIGN IMPROVEMENT

*Inna Klyuyeva*

*associate professor, Candidate of Science, Novosibirsk Institute of Technology — branch of Moscow State University of Design and Technology (MSUDT),  
Russia, Novosibirsk*

*Artem Chernikov*

*degree-seeking student, Novosibirsk Institute of Technology — branch of Moscow State University of Design and Technology (MSUDT),  
Russia, Novosibirsk*

## АННОТАЦИЯ

Цель исследования — способствовать популяризации игры в хоккей с шайбой через совершенствование дизайна внешней экипировки. Рассматривается важность технического дизайна в хоккее, а также история становления и развития хоккея и его взаимосвязь с особенностями социально-экономической жизни страны.

## АННОТАЦИЯ

The aim of the research is to promote popularization of ice hockey with a help of an over kit design improvement. Study of design engineering importance in hockey. Formation and development of hockey and its interconnection with socioeconomic peculiarities of life of the country.

**Ключевые слова:** хоккей; экипировка; технический дизайн.

**Keywords:** hockey; kit; design engineering.

Хоккей — социальное явление, пользующееся колоссальным успехом у миллионов людей в различных экономических и политических системах. Он находится в ряду наивысших проявлений человеческой деятельности, сродни искусству или науке [4, с. 27]. Чтобы в это убедиться, достаточно осмыслить всё, чем характеризуется хоккей.

Любой вид спорта — это не только сила духа и тела, но и потенциальная опасность, риск получения травм. Поэтому особое внимание необходимо уделить подбору качественной экипировки как профессиональным хоккеистам, так и начинающим игрокам.

Хоккейная экипировка прежде всего обеспечивает максимальную безопасность и защиту от болезненных ударов клюшки и шайбы, болезненных ощущений при резких столкновениях игроков друг с другом, падения на бортики или лёд. В советские времена хоккейная

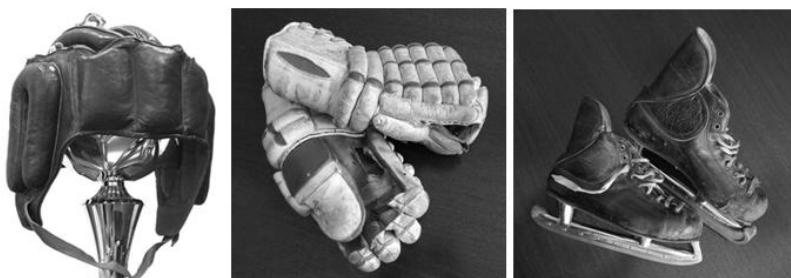
форма была более громоздкой и тяжелой, поэтому игрокам было сложно передвигаться, да и общий вид у хоккеистов был немного неуклюжий. Экипировка XX в. (советского периода) представлена на Рисунках 1, 2, 3. [3, с. 3].



*Рисунок 1. Наколенники из экипировки сборной команды Советского Союза по хоккею 1954—1956 годов*



*Рисунок 2. Станок для заточки коньков хоккеистов сборной СССР 1950—60-е годы*



*Рисунок 3. Шлем, хоккейные перчатки, коньки. Экипировка 1970-х годов*

Современная экипировка лишила спортсменов былого дискомфорта, стала намного легче и продумана до мелочей [2, с. 145]. Экипировкой полевого игрока принято считать стандартный набор, включающий в себя хоккейные клюшки, коньки и защитное обмундирование: визор и шлем, перчатки (или краги), щитки, капы, трусы (шорты), раковину, защиту горла (ошейник). Экипировка XXI в. представлена на Рисунке 4.



***Рисунок 4. Современная экипировка для игры в хоккей.  
Шлем, свитер, перчатки (краги)***

В настоящее время игра становится все более скоростной, поэтому и требования к клюшкам повышаются. К примеру, никто уже не захочет играть деревянными жердями вместо современных композитных клюшек. Основным материалом профессиональных композитных клюшек, представленных на Рисунке 5, является карбон (углепластики).



***Рисунок 5. Современные композитные хоккейные клюшки***

До недавних пор в нашей стране практически не уделяли внимание такому элементу продвижения спортивных событий и отдельных матчей, как их визуальное оформление, не говоря уже о создании специального фирменного стиля и дизайна команды. Но времена меняются, и сегодня внешний вид команды значит не меньше, чем начинка спортивная форма.

В ведущих лигах мира созданию запоминающегося визуального образа команды или отдельных спортсменов уделяют большое внимание: от того, какая «картинка» сложится в голове болельщика, зависит коммерческий успех клуба.

Обычно у каждого дизайн-решения по оформлению спортивных событий существует несколько элементов: единые стиль, символика и фон, цветовая гамма.

В значительной степени это относится и к «раскрутке», и продвижению отдельных матчей или событий в мире хоккея, будь то хоккейное дерби, выставочный матч, финал лиги или же процедура выбора игроков на драфте. И от того насколько удачна была начальная концепция оформления, насколько точно было выбрано стилевое решение или символика, попадающая в нужное русло в сердцах и умах болельщиков, во многом зависит конечный результат всей работы клуба.

### **Список литературы:**

1. Официальный сайт федерации хоккея России: Теория и методика: тренерская работа/ [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: [http://fhr.ru/theory\\_methodology/coaching/docs/](http://fhr.ru/theory_methodology/coaching/docs/) (дата обращения: 14.11.2013).
2. Современный музей спорта: каталог коллекций // Хоккей/ [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.smsport.ru/expo/katalog/hockey/> (дата обращения: 13.11.2013).
3. Спаский О.Д. Хоккей: учеб. пособие. М.: Физкультура и спорт, 1983. — С. 123—175.
4. Тарасов А.Н. Настоящие мужчины хоккея: учеб. пособие. М.: Физкультура и спорт, 1987. — 334 с.

### **3.5. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА**

#### **ФАКТОР СЛУЧАЙНОСТИ КАК ПРИНЦИП ГЕНЕРАТИВНОГО ИСКУССТВА**

*Лукичев Руслан Владимирович*

*аспирант кафедры искусствоведения*

*Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов,*

*РФ, г. Санкт-Петербург*

*E-mail: [Ruslan0003@yandex.ru](mailto:Ruslan0003@yandex.ru)*

#### **THE RANDOM FACTOR AS THE PRINCIPLE OF GENERATIVE ART**

*Lukichev Ruslan*

*post-graduate student of the Department of Art History*

*of the St. Petersburg University of Humanities and Social Sciences,*

*Russia, St. Petersburg*

#### **АННОТАЦИЯ**

Статья посвящена истокам генеративного искусства, одним из ключевых принципов которого является фактор случайности. Дается комплексный обзор наиболее ярких примеров применения «игры случая» как творческого метода в разных видах искусства, начиная с середины XVIII века. Проводится параллель между музыкальной игрой в кости времен Моцарта и современной алеаторикой, рассматриваются схожие явления в области литературы и изобразительного творчества.

#### **ABSTRACT**

The article is devoted to the origins of generative art, one of the key principles of which is the random factor. It provides a comprehensive overview of the most striking examples of "games of chance" as a creative method in different kinds of art since the middle of the XVIII century. The author draws a parallel between musical dice game of the times of Mozart and modern aleatory and reviews similar phenomena in the field of literature and fine arts.

**Ключевые слова:** генеративное искусство; фактор случайности; художественный эксперимент.

**Keywords:** generative art; random factor; artistic experiment.

Генеративное искусство — это совокупность произведений различных видов и жанров (литературных, музыкальных, живописных, графических, мультимедийных и т. д.), созданных посредством генеративного метода, который предполагает:

1. использование автономной системы или рандомных процессов, приближенных к естественным, стихийным, не зависящим в полной мере от воли и сознания художника (перемешивание текстовых нарезок по методу Тцары, бросание игральные костей, «случайное» разбрызгивание краски, использование алгоритмических генераторов псевдослучайных чисел и т. д.).

2. действие либо бездействие автора, художника, зависящее от выбранной им позиции в рамках поставленной творческой задачи, — позиция пассивного наблюдателя рандомного процесса, принимающего любой достигнутый результат в качестве завершённого произведения; позиция активного соучастника процесса, осуществляющего художественно-эстетический контроль и использующего полученный рандомный результат в качестве исходного материала для последующей самостоятельной работы над произведением.

Генеративный метод как таковой, лежащий в основе виртуального генеративного искусства и основанный на факторе случайности, возник задолго до появления персональных компьютеров. Так, в 1751 году английский музыкант Уильям Хейс предложил оригинальный способ сочинения музыки и описал его в сатирическом трактате «Искусство сочинять музыку исключительно новым методом, пригодным для самых заурядных талантов». ««Исключительно новый метод» состоял в том, что нужно взять обыкновенную щетку (можно зубную), обмакнуть её в чернильницу и, проведя пальцем по щетине, разбрызгать чернила на лист нотной бумаги. Полученные кляксы должны обозначать положение ноты на нотной линейке. К ним затем остается добавить тактовые черты, штили и пр. Причем это все также выбиралось не произвольно, не по прихоти «композитора», а в зависимости от того, какую именно карту из колоды он вытягивал. После всех этих творческих мук «сочинение» готово к исполнению» [2, с. 34].

Мысль о случайности, непредсказуемости итогов творческого процесса оказалась весьма популярной в Западной Европе XVIII века и породила такое явление, как “Musikalisches Würfelspiel” (нем.) —



музыкальная игра в кости, суть которой сводилась к сочинению «рандомных» музыкальных произведений благодаря, пожалуй, самому распространённому прототипу генератора случайных чисел — игральной кубиком. “Musikalisches Würfelspiel”, как убеждали изготовители коробок с игрой, позволяла любому дилетанту написать менуэт, контрданс, вальс или марш — безо всякой необходимости изучать музыкальную грамоту [6]. «Идея состояла в том, чтобы сочинить, к примеру, менуэт, komponуя готовые, заранее написанные музыкальные части в порядке, определяемом посредством бросания игральной кости. Даже с одним шестигранным кубиком количество возможных комбинаций стремительно возрастает: при пяти бросках — 7776 комбинаций, при шести — 46656 [8]. Авторами подобных занимательных игр выступали маститые композиторы. В 1757 году Кирнбергером было опубликовано «Руководство к сочинению полонезов и менуэтов с помощью игральных костей». В 1793 году было издано приписываемое Моцарту «Руководство, как при помощи двух игральных костей сочинять вальсы в любом количестве, не имея ни малейшего представления о музыке и композиции».

«Вникая в способ этой музыкальной игры, нельзя не заметить, что авторы руководств заранее сочиняют «заготовки», или фрагменты, будущих музыкальных пьес... задавая тем самым стиль и жанр этих произведений, — комментировал советский исследователь Р. Х. Зарипов. — Следовательно, «творческие» возможности подобных способов оказываются сильно ограниченными, и большого разнообразия в полученных музыкальных произведениях не будет. Дело в том, что они являются комбинациями относительно небольшого количества фрагментов, причем величина каждого фрагмента настолько велика (целый такт), что воспринимается как отдельный сформированный мотив или напев» [2, с. 38].

Схожие явления прослеживаются, к примеру, в литературе. «Метод нарезок», придуманный в начале 1920-х Тцарой и в 1950—60-е гг. видоизменённый канадским художником-сюрреалистом Брайоном Гайсином и американским писателем-битником Уильямом Берроузом, также носит генеративный характер. Элемент случайности привносится за счёт «рандомного», коллажного по своей сути, выстраивания стихотворных и прозаических текстов из готовых нарезанных фрагментов. Тцара использовал отрывки текста собственного сочинения и компоновал их случайным образом — в том порядке, в каком доставал из шляпы; Берроуз и Гайсин выстраивали текст из фрагментов Библии, произведений Шекспира и колонок местных газет [1]. Берроуз даже написал своего рода инструкцию по приме-

нению генеративного метода для одностороннего текста: «Метод прост. Есть только один способ. Возьмите страницу. Проникнитесь ею. Разрежьте её посередине вдоль и поперёк. Теперь у вас есть четыре части: раз, два, три, четыре. Теперь поменяйте эти части местами: четвёртую — с первой, вторую — с третьей. У вас получилась новая страница. Иногда она будет говорить о том же самом, иногда — о чём то совершенно ином» [4].

«Метод нарезки» как частное проявление генеративного метода оказал существенное влияние на развитие электронной и экспериментальной музыки. Так, немецкий композитор Карлхайнц Штокхаузен в своих «Гимнах» компоновал «обрывки речи, фольклорные звучания, записанные разговоры, радиопомехи, звуки официальных мероприятий, манифестаций, освящения корабля, государственного приёма и т. д. Весь этот звуковой конгломерат существует в «Гимнах» в разной степени препарированным, объединённый приёмами монтажа, где швы иногда подчеркнуты, иногда — максимально сглажены» [3]. Брайан Ино, английский музыкант, отец эмбиента, также прибегал к методу генератива: например, записанная на его альбоме “Discreet Music” (1975) одноимённая тридцатиминутная композиция представляет собой эксперимент с эхозадержкой, когда две простые и сходные по структуре мелодии, записанные на магнитную ленту, повторяются с разной последовательностью и накладываются друг на друга, при этом происходит случайное изменение тембра синтезатора на выходе [8].

Эти и другие подобные эксперименты положили начало такому явлению, как сэмплирование — компоновке готовых оцифрованных звуковых фрагментов (сэмплов), — без которого немислима современная музыкальная индустрия.

Пожалуй, наиболее ярким примером служит творчество американского композитора Джона Кейджа, основоположника алеаторики. Принцип случайности играл для него центральную роль. Произведения Кейджа «требовали свободы перемещения слушателей, их открытости и растворённости в акустических хэппенингах, в которых могли смешиваться несколько композиций и которые на разных площадках звучали по-разному» [5]. Его самая знаменитая работа — «4,33» (1952) — своего рода вершина музыкального генеративного искусства. Композитор задал лишь продолжительность звучания — 4,33 минуты, в остальном же оно целиком и полностью случайно. Безо всякого участия со стороны музыкантов, в условиях абсолютной тишины «мелодия» при каждом «исполнении» рождалась

заново из настоящего момента — благодаря различным посторонним звукам, будь то шорох и кашель в зрительном зале или шумы улицы [7].

Что касается визуальных форм генеративного искусства, то их предтечей можно считать изображения, создававшиеся посредством гармонографа. Гармонограф представляет собой механическое устройство, которое преобразует колебания маятников в графический рисунок, представляющий собой кривые различного вида. На итоговое изображение влияет, главным образом, амплитуда, частота и продолжительность колебаний маятников. Количество видовых вариаций кривых фактически бесконечно и напрямую зависит от изменений отношения между частотами колебаний в системе маятников, а также разностью фаз их колебаний. Изобретение гармонографа едва ли представляется возможным приписать конкретному лицу, однако наиболее вероятно и общепризнанной в научных кругах считается версия о принадлежности данного изобретения Хагу Блэкберну (1823—1909), шотландскому математику, профессору Университета Глазго.

Как бы то ни было, хитросплетения кривых, полученные посредством гармонографа, признаны одними из первых изображений, созданных автоматическим путем и обладающих некой эстетической ценностью. Пика своей популярности гармонограф достиг в 90-е годы XIX века. Впрочем, в творческой среде прибор до сих пор не предан забвению и служит источником вдохновения для художников, о чем, в частности, свидетельствует Интернет-ресурс, позволяющий любому пользователю воспользоваться виртуальным аналогом гармонографа [9].

Более «традиционные» формы машинного генеративного искусства возникают в 1960-е гг., когда художники стали при помощи плоттеров выводить в графической форме данные с электронных носителей на материальные; затем появились компьютерные дисплеи, а также более усовершенствованные устройства для визуального отображения информации.

Таким образом, генеративный метод, основанный на факторе случайности и изначально возникший в рамках музыкальных и литературных экспериментов, во второй половине XX столетия оформился в самостоятельное художественное направление — генеративное искусство, предполагающее использование автономных систем — в частности, генераторов псевдослучайных чисел, — для создания особых художественных эффектов, неожиданных не только для зрителя, но и самого автора. Данное явление имеет синтетическую природу, поскольку его истоки — в идеях и принципах

классического русского авангарда, дадаизма, сюрреализма, минимализма, послужившие благодатной почвой для последующего творческого поиска уже с использованием современных компьютерных технологий.

### **Список литературы:**

1. Боборыкин А. Минуты до отбытия машины грёз. // Частный корреспондент. [Сайт издания] 22.07.2010. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://www.chaskor.ru/article/minuty\\_do\\_otbytiya\\_mashiny\\_grez\\_18688](http://www.chaskor.ru/article/minuty_do_otbytiya_mashiny_grez_18688) (дата обращения: 07.08.2013).
2. Зарипов Р.Х. Кибернетика и музыка / АН СССР. Науч. совет по комплексной проблеме «Кибернетика». Секц. филос. вопросов кибернетики. Секц. семиотики. М.: Наука, 1971.
3. Савенко С. Карлхайнц Штокхаузен. // Открытый текст [Электр. период. издание] 12.08.2006. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://opentextnn.ru/music/personalia/shtokhauzen/> (дата обращения: 07.08.2013).
4. Burroughs W.S. The Cut-Up method of Brion Gysin. [Electronic resource] // Intermediate Digital Imaging [Website] [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://idi.wp.rpi.edu/files/2011/10/The-CutUp-Method-of-Brion-Gysin.pdf> (accessed: 08.08.2013).
5. Eldred M. The Quivering of Propriation: A Parallel Way to Music. [Electronic resource] // Artefact [Website] URL: <http://www.arte-fact.org/qvrproprn.html> (accessed: 08.08.2013).
6. Hideo N. Mozart — Musical Game in C K. 516f\*. [Electronic resource] // Asahi-Net, Japan [Website] 28.12.1997. URL: <http://www.asahi-net.or.jp/~rb5h-ngc/e/k516f.htm> (accessed: 09.08.2013).
7. Ihmels T., Riedel J. The methodology of generative art. [Electronic resource] // Media Art Net, Germany [Website] URL: <http://www.medienkunstnetz.de/themes/generative-tools/generative-art/> (accessed: 08.08.2013).
8. Pearson M. Generative art: a practical guide using Processing. 2011. [Electronic resource] // Manning publications co. [Website] URL: <http://www.manning.com/pearson/GenArt-Sample-Chapter-1.pdf> (accessed: 08.08.2013).
9. Virtual Harmonograph [Electronic resource] // WorldTree Software [Website] URL: <http://www.worldtreesoftware.com/apps/harmonograph/harmonograph.html> (accessed: 08.08.2013).

## СЕКЦИЯ 4.

### ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

#### 4.1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

##### ОБРАЗ ГЕНЕРАЛА М.Д. СКОБЕЛЕВА В РУССКОЙ БАТАЛЬНОЙ ЛИРИКЕ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВВ.

*Герасимова Ирина Федоровна*

*канд. филол. наук, доцент, Рязанский заочный институт (филиал)  
Московского государственного университета культуры и искусств,  
РФ, г. Рязань*

*E-mail: [gif221255@yandex.ru](mailto:gif221255@yandex.ru)*

##### THE IMAGE OF GENERAL M.D. SKOBELEV IN RUSSIAN BATTLE LYRICS OF THE END OF THE XIXTH — THE BEGINNING OF THE XXTH CENTURIES

*Irina Gerasimova*

*candidate of Philological Sciences, Associate Professor,  
Ryazan Correspondence Institute (branch)  
of the Moscow State University of Culture and Arts,  
Russia, Ryazan*

#### АННОТАЦИЯ

В статье анализируются произведения русской батальной лирики, посвященные прославленному полководцу М.Д. Скобелеву. Отмечается фактографическая основа стихотворений, их патриотический пафос. Установлено, что образ героя воссоздан в фольклорно-мифологической и литературной традициях.

## ABSTRACT

In the article the works of Russian battle lyrics, devoted to a glorified commander M.D. Scobelev, are analyzed. The factual basis of the poems and their patriotic pathos are noted. It is established, the image of the character is recreated in folklore and mythological, literary traditions.

**Ключевые слова:** Первая мировая война; русская батальная лирика; фольклорно-мифологическая; агиографическая; литературная традиции.

**Keywords:** World War I; Russian battle lyrics; folklore and mythological tradition; hagiographical tradition; literary tradition.

Любая война выдвигает своих героев. Они запечатлены на полотнах мастеров живописи, отлиты в металле, предстают перед читателем со страниц художественных произведений. Русская поэзия не исключение. Она нередко обращается к образам народных героев, включая в этот ряд представителей всех социальных слоев. Отметим, что среди авторов подобных произведений — известные и забытые ныне поэты. Назовем лишь некоторых из них: В.А. Жуковский («Певец во стане русских воинов (писано послед отдачи Москвы перед сражением при Тарутине)» [11, с. 38—58]), Н. Языков («Давыдову» [11, с. 115—116]), Н. Остолопов («Кн. Петр Иванович Багратион» [15, с. 71]), воспевающие мужество и доблесть русских воинов на полях сражений Отечественной войны 1812 года; П. Татаринов (акростих «Герою Нахимову» [13, с. 5]), возносящий хвалу предводителю русской эскадры, разгромившей в Синопском сражении турецкий флот.

Имя М.Д. Скобелева — героя Русско-турецкой войны 1877—1878 гг. — также не оставлено без внимания. Особенно много стихотворений появилось после его безвременной кончины. Остановимся лишь на некоторых из них, и первым назовем стихотворение Я.П. Полонского «25 июня» [7, с. 479]. Оно опубликовано в «Газете А. Гатцука» 3 июля 1882 года после редакционного отчета о похоронах М.Д. Скобелева. Публикация стихотворения предварена редакционным замечанием о том, что оно выбрано из многочисленных произведений, последовавших на смерть генерала: «Памяти М.Д. Скобелева посвящено много стихотворений. Редакции завалены ими. Приводим только стихотворение нашего известного поэта Я. Полонского, которое вылилось у него “хоть не складно, да ладно”» [5, с. 479].

Начальные строфы стихотворения свидетельствуют о глубоком психологическом потрясении, которое поэт не может и не хочет

скрыть. Его чувства находят выход в жанровой форме *плача-причитания*, что свойственно русской фольклорной традиции. Первая часть содержит в себе риторические вопросы, восклицания:

Зачем стеной стоит народ?  
Чего в безмолвии он ждет?  
В чем горе, в чем недоуменье?  
Не крепость пала, не сраженье  
Проиграно, — пал Скобелев! не стало  
Той силы, что была страшной  
Врагу десятка крепостей...  
Той силы, что богатырей  
Нам сказочных напоминала [7, с. 479].

«О, как не быть тоске и злобе, / Как не страдать!..» — таков лейтмотив стихотворения.

Во второй части произведения выражено то потрясение от внезапной кончины генерала Скобелева, которое сопровождало все без исключения отклики на нее, включая и замечание редакции о «нескладности» произведения Я.П. Полонского, и телеграмму Его Императорского Величества Александра III, отправленную сестре покойного — княгине Н.Д. Белосельской-Белозерской: «Страшно поражен и огорчен внезапною смертью вашего брата...» [10, с. 475].

В финальной части стихотворения поэт пытается разобраться в причинах смерти героя. Подчеркивая уникальность военного дарования М.Д. Скобелева, Я.П. Полонский называет его «богом войны», сотворенным русской природой «из меди» и отданным под покровительство самого Михаила Архистратига, ведь сражался генерал всегда «во славу Русского народа». «Белый полет» народного героя (здесь поэт обыгрывает боевое прозвище М.Д. Скобелева — «белый генерал», — указывая на белый цвет военного мундира, в котором тот поднимал русские войска в атаку), по утверждению Я.П. Полонского, был прерван самой жизненной «силой», поскольку «невыносим ей был покой; / Опасности, кровавый бой, / Борьба была ее стихия. / Ее томила жажда дел / И славы — избранных удел [7, с. 479].

Поэт рисует своего героя олицетворением самой России: «Он на тебя похож был — да! / Как ты, для мирного досуга, / Для скромных буден и труда / Спокойного, не воспитал он / Своих великих чудных сил... [7, с. 479].

Таким образом, следует констатировать, что стихотворение Я.П. Полонского, написанное, как и многие другие, на фактологической основе, в форме стихотворного некролога, содержит в себе

элементы фольклорной традиции мужского *плача*. Образ генерала Скобелева в этом стихотворении, неотделим от судеб России и православия.

В стихотворении «Памяти М.Д. Скобелева» (29 июня 1882) [3, с. 69] поэт-крестьянин Спиридон Дрожжин, «пораженный смертью народного героя М.Д. Скобелева, умершего в Москве 25-го июня» [9, с. 327], признается, что не в силах выразить «осиротелому народу» всю горечь утраты «бойца за честь и русскую свободу», «народного кумира», «когда тоскующая лира / Лишь может стоны издавать» [3, с. 69]. Образ почившего генерала, нарисованный С. Дрожжиным, складывается из перечисления его заслуг перед Отечеством и всеми славянскими народами. Поэт подчеркивает личные качества своего героя: он «лаврами венчать / Умел солдатские знамена, / Чтобы сильней могла корона / Вождя державного блистать»; «жизни не щадил, / Шел впереди на бой кровавый / За Русь святую»; «и не его ль кичливый враг, / Как грома Божия, / боялся...» [3, с. 69]. Как видим, крестьянский поэт, как и Я.П. Полонский, связывает полководческий дар своего героя с особым — Божественным — ему покровительством и пророчествует, что «дух» генерала, несомненно, «в нас остался», имея в виду и себя как представителя славян, воюющего за общеславянские интересы:

Семья славянская сильна,  
Когда великая Россия  
В свои скрижали нам такие  
Еще заносит имена [3, с. 69].

В стихотворении С. Дрожжина, несомненно, заметны славянофильские устремления, столь характерные для творчества поэта в период создания этого произведения [2, с. 10—16].

Всенародная любовь к прославленному герою многочисленных сражений, которые вела Россия во второй половине XIX века, и его безвременная кончина, запечатлены и в юношеском стихотворении Вл. Маркова «На смерть Скобелева» (Мосоловка. 1/VI 1882 г.) [4, с. 437]. Оно столь же эмоционально, как и стихи Я. Полонского и С. Дрожжина, но отличается от них не только сосредоточенностью на факте смерти генерала, но и пересказом бытовавших в то время слухов. Так, юный поэт выражает «печаль и негодование на немцев, которым молва в то время приписывала отравление народного героя... которые якобы ненавидели и опасались его, в особенности после произнесения... его знаменитой речи в Париже, столь нашумевшей по всей Европе и за которую наш белый генерал подвергся опале у себя на родине...» [4, с. 436]. Кроме того,



в стихотворении отражен и еще один факт, бесстрастно зафиксированный русской прессой: «За границей известие о кончине Скобелева произвело сильное впечатление. ...некоторые [газеты. — И.Г.] же не скрывали радости о его кончине» [10, с. 475]. Значительная часть стихотворения Вл. Маркова представляет собой *адресованный монолог* — разновидность политического послания-инвективы:

Но что же я слышу? Среди скорбного стона —  
Насмешки, улыбки и грязи комки  
Из вражьего Руси, Славянства, притона?..  
То наши давнишние, злые враги!  
Ну — что же, ликуйте, постыдное племя!  
Ведь славу героя не вам омрачить,  
Но знайте: наступит желанное время,  
Когда вам пощады придется просить.  
Когда не один, но всей русской землею  
Поднимется мощная русская рать,  
Славянство с Германством покончит войною,  
Научит, заставит себя уважать!  
Пока же ликуйте над нашей утратой,  
Над горем, над скорбью всех русских сынов!  
Мы молча поплачем над жизнью, сжатой  
Не тленной, но вечной рукою богов! [4, с. 437]

Эти стихи, показанные юным автором М.Е. Салтыкову-Щедрину, редактировавшему в то время журнал «Отечественные записки», вызвали негодование известного сатирика не недостатком художественности («стихи ваши не хуже и не лучше многих других» [4, с. 441]), но выбором предмета изображения: большой русский писатель считал славу Скобелева «дутой» и «пустой», а его самого — «забубенной головушкой, каких много»; «не признавая Скобелева как народного героя... <С.-Щ.> отрицал вообще идеалы России, находя, что у нас все скверно и плохо...» [4, с. 441]. Такое субъективное юношеское впечатление о великом русском сатирике запечатлели воспоминания Вл. Маркова.

Русская поэзия периода Первой мировой войны также обращается к образам героев-современников, таких, как, например, первый георгиевский кавалер казак Козьма Крючков (В. Петров, «Казак» [6, с. 5—6]), летчик Нестеров (А. Рославлев, «Памяти Нестерова» [12, с. 125]; В. Черевков, «Песнь о Нестерове» [12, с. 126]), а также тех выдающихся полководцев прошлых эпох, воинская доблесть которых стала легендарной.

Показательно в этой связи и обращение русских поэтов к образу человека, имя которого уже при его жизни ассоциировалось с понятиями честь, непобедимость, бескомпромиссность, — Михаила Дмитриевича Скобелева. Его образ актуализируется в поэтических произведениях начального периода Первой мировой войны, когда былая слава русских полководцев была востребована общественным и поэтическим сознанием как мощный посыл современникам, вынужденным вести войну, в том числе, и за освобождение славян от чужеземного владычества.

Одним из таких стихотворений является стихотворение Н. Агнивцева «Легенда» [1, с. 17—18]. В нем повествуется о том, что безмолвный «Белый Генерал на призрачном коне» [1, 18] появляется среди русских солдат только в критический момент боя:

Когда...хлынет враг со всех сторон  
На одного — втроем,

Тогда на помощь, через вал  
Сраженных тел — в огне,  
Несется Белый Генерал  
На белом скакуне.

Подскачет к дрогнувшим рядам,  
Очами поведет,  
И — горе вражьи головы!  
Ничто их не спасет!

Винтовки взяв наперевес,  
Сквозь стоны, рев и дым,  
Как вековой оживший лес,  
Идут полки за ним [1, с. 17].

Образ Белого Генерала соотносим здесь с образами русских былинных богатырей.

Хронотоп стихотворения Н. Агнивцева охватывает протяженный пространственно-временной континуум — от славных побед русского оружия в туркестанских походах, времен русско-турецких сражений до галицийских битв 1914 г., с которыми связывалось чаемое освобождение братьев-славян от иноземного господства и присоединение к метрополии исконных славянских земель.

И. Гимковский в стихотворении «Белый генерал» [12, с. 21—22] пересказывает «солдатское поверье» (таков подзаголовок произведения) о том, что в дни войны по ночам «боевой», «белый генерал»

объезжает «далекие окопы», «рвы», «вал», «эскадроны», «стрелковые цепи», «крепостные батальоны» и «клихие батареи», «тихо едет по степи, / Проверяет дозор» [12, с. 21],

И кому улыбнется,  
На кого поглядит,  
Смерть того не коснется —  
Мимо пуля летит

Если ж взор свой потупит,  
И глаза отведет, —  
Будь готов, — час наступит,  
Смерть повсюду найдет.

Конь неслышно ступает,  
Зорко смотрит седок.  
Он полки охраняет... [12, с. 22]

Поэт, несомненно, придает образу М.Д. Скобелева черты агиографического героя, наделяя его провидческим даром.

Стихотворения Н. Агнивцева и И. Тимковского имеют некоторые схожие черты. Во-первых, поэты не называют имени своего героя, выражая всенародную любовь к нему упоминанием только его прозвища — «Белый Генерал». Во-вторых, в произведениях заметен своеобразный *кентавризм* в поэтическом портрете героя: образ Белого Генерала неотрывен от образа его коня. Всем известно, что военачальник предпочитал лошадей белой масти, что за его гробом «вели покрытую траурной попоной белую лошадь покойного, на которой он был в день штурма Геок-Тепе» [10, с. 479]. Тогда в результате осады и взятия этой крепости отрядом под командованием М.Д. Скобелева в декабре-январе 1881 г. к России был присоединен Ахалтекинский оазис.

Как видим, «изумительная храбрость» М.Д. Скобелева — «генерала на белом коне» [16, с. 84], прославившего Россию славными победами на многочисленных полях сражений и воспринимавшегося уже его современниками как «герой-воин» [8, с. 478], — не осталась без внимания русской батальной лирики и в период Первой мировой войны. Для авторов этих стихотворений генерал является символом непобедимости русского оружия, его образ схож с тем, что рисовали в своих произведениях русские поэты XIX века.

В стихотворениях, написанных непосредственно после смерти героя, его образ «вписан» авторами в контекст древней русской истории, его подвиги приравниваются к подвигам былинных

богатырей — бескорыстных защитников земли Русской. В некоторых стихотворениях он богоподобен, в некоторых причислен к небесному воинству Михаила Архистратига. В стихотворениях, написанных в период Первой мировой войны, образ генерала М.Д. Скобелева осмысливается уже как часть русской истории, немеркнувшей славы русского оружия и становится частью духовной культуры и ратной традиции. Так же, как и в некоторых произведениях XIX в., его образ наделяется сверхъестественной силой, идеализируется, обретает агиографические (житийные) черты.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что проанализированные стихотворения являются частью русской батальной лирики.

Даже те произведения, в которых представлен *легендарный* образ народного героя, имеют *фактографическую* основу. Им свойственен патриотический пафос; они отражают славянофильские (панславистские) воззрения авторов, их православное мироучествование.

Хотя стихотворения принадлежат к разным жанрам и жанровым модификациям, они объединены личностью авторов, которые искренне преклоняются перед неординарной личностью героя, одно имя которого «стоило целых армий!» [14, с. 479].

Поэтический образ генерала М.Д. Скобелева воссоздан в фольклорно-мифологической и литературных традициях. Нельзя не признать и тот факт, что эти произведения, созданные как известными поэтами, так и представителями массовой военной поэзии, трудно отнести к шедеврам русской лирики: отточенность стиля, богатство поэтической речи уступают непосредственности чувств авторов, декларации политических идеалов. Однако они, несомненно, являются своеобразным историческим документом и живым памятником своей эпохе, духовным поискам их авторов, что не может и сегодня не вызывать к ним искреннего интереса.

### **Список литературы:**

1. Агнивцев Н. Под звон мечей. Пг.: Тип. Т-ва Екатерингофское Печатное Дело, 1915. — 112 с.
2. Бойников А.И. К вопросу о славянофильских воззрениях С.Д. Дрожжина // Вестник Тверского государственного университета. Серия «Филология». — 2010. — Вып. 5. — С. 10—16.
3. Дрожжин С. Памяти М.Д. Скобелева // Век. — 1882. — Кн. 8. — С. 69.
4. Марков Вл. Из воспоминаний о белом генерале // Русская старина. — 1913. — Т. 153. — Январь-февраль-март. — С. 436—443.
5. Памяти М.Д. Скобелева // Газета А. Гатцука. — 1882. — 3 июля. — № 27. — С. 479.

6. Петров В.И. Вперед, герои! Стихи донского казака В.И. Петрова. М.: Типография Товарищества А.Д. Сытина, 1915. — 32 с.
7. Полонский Я.П. 25 июня // Газета А. Гатцука. — 1882. — 3 июля. — № 27. — С. 479.
8. Похороны М.Д. Скобелева // Газета А. Гатцука. — 1882. — 3 июля. — № 27. — С. 477—479.
9. Поэт-крестьянин Спиридон Дрожжин в его воспоминаниях. 1848—1884 г. // Русская старина. — 1884. — Т. XLIV. — Октябрь-ноябрь-декабрь. — С. 93—122, 307—334.
10. Россия // Газета А. Гатцука. — 1882. — 3 июля. — № 27. — 3 июля. — № 27. — С. 474—479.
11. Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году: Ч. 1—2. М.: В Университетской типографии, 1814. Ч. 1. — [2], VIII, — 247 с.
12. Современная война в русской поэзии: Вып. 1—2 / Сост. Б. Глинский. Пг.: Типография т-ва А.С. Суворина «Новое время», — 1915. — Вып. 2. — XIV, — 252 с.
13. Татаринов П. Бог, вера и царь, или Герои нынешней войны. Сочинения Петра Татаринова. СПб.: Типография Эдуарда Веймена, 1854. — 16 с.
14. Толки газет и журналов // Газета А. Гатцука. — 1882. — 3 июля. — № 27. — С. 479.
15. Федоров И.В. Смоленск и его герои в 1812 году: Сб. стихотворений, рассказов и ст. Смоленск: Губернская типография, 1912. — [2], IV, II, — 153 с.
16. Языков М.Д. Воспоминания генерал-лейтенанта Николая Константиновича Языкова о кампании 1877-го года. Записки, найденные после смерти Н.К. Языкова // Русская старина. — 1915. — Июль. — С. 79—110.

## **СКВОЗЬ ПРИЗМУ КАРНАВАЛА: О ДВУХ РЕВОЛЮЦИЯХ В РОМАНАХ М. АЛДАНОВА**

*Макрушина Ирина Владимировна*

*канд. филол. наук, доцент Стерлитамакского филиала  
Башкирского государственного университета,  
РФ, Республика Башкортостан, г. Стерлитамак  
E-mail: [makruschina@mail.ru](mailto:makruschina@mail.ru)*

## **THROUGH THE PRISM OF THE CARNIVAL: ABOUT TWO REVOLUTIONS IN M. ALDANOV'S NOVELS**

*Makrushina Irina Vladimirovna*

*candidate of philological sciences, associate professor  
of Sterlitamak Branch of the Bashkir State University,  
Russia, Republic of Bashkortostan, Sterlitamak*

### **АННОТАЦИЯ**

Истолкование пороговых ситуаций европейской и русской истории опирается в романах М. Алданова на литературную традицию карнавализации художественного мировосприятия. Как видно из романов писателя, наиболее ярко карнавальная инверсия норм и правил проявляется в революционных событиях. Изменения в социальной иерархии на историческом переломе отвечают логике карнавальных перемещений «верха» и «низа», «хвалы» и «брани», «агонии» и «рождения».

### **ABSTRACT**

Interpretation of threshold of Russian and European history is based in the novels by M. Aldanov on literary tradition of carnivalization of perception of the world. As can be seen from the novels of the writer, the most brightly carnival inversion of norms and rules is manifested in the revolutionary events. Changes in the social history on the historic turn correspond to the logic of the carnival move of the “top” and the “bottom”, “praising” and “battle”, “agony” and “birth”.

**Ключевые слова:** метароман; художественная историософия; карнавализация; «логика обратности»; игра.

**Keywords:** metanovel; art historiosophy; carnivalization; “the logic of the opposite”; play.

Марк Алданов (1886—1957) — выдающийся романист-историк, крупнейший прозаик русского зарубежья. Его наследие включает в себя психологическую публицистику, представленную несколькими книгами портретных очерков исторических лиц; перу писателя принадлежат рассказы, пьесы, киносценарии, книга философских диалогов «Ульмская ночь» (1953), многочисленные заметки и размышления на историко-политические темы, им написаны статьи о литературе проблемного и обзорного характера, рецензии, воспоминания, эссе. Будучи химиком по образованию, Алданов издавал и научные труды: «Актинохимия» (1936) и «К возможности новых концепций в химии» (1950). Но особое значение представляет историческая серия писателя, состоящая из 16 романов и повестей, охватывающих почти два столетия русской и европейской истории (XVIII—XX вв.). Созданию этого цикла («по существу одной грандиозной книги о месте России в европейской истории» [1, с. 173]) Алданов посвятил всю свою жизнь, начав его в 1921 году небольшим по объему произведением «Святая Елена, маленький остров» и завершив в 1956 году романом «Самоубийство». Книги Алданова о прошлом и современности самостоятельны, но связаны между собой единой историософской концепцией, общими действующими лицами.

Роман «Девятое Термидора» (1923), открывающий тетралогию «Мыслитель», посвящен эпохе Французской революции (писатель воссоздает термидорианский переворот 1794 года). Трилогия «Ключ»-«Бегство»-«Пещера» (1930—1934) Алданова представляет собой взгляд с Запада на русскую смуту, «на ее предысторию («Ключ»), на вынужденное *бегство* многих, на тщетность попыток найти на чужбине *пещеру* — убежище» [11, с. 22], где можно укрыться от эпохи безвременья. В последнем романе писателя «Самоубийство» (1956—1957) действие охватывает два десятилетия — самое переломное время в истории России XX столетия — от II съезда РСДРП до смерти Ленина. Но произведение являет собой не эпопею, воссоздающую все события этого периода (три русских революции, две войны: мировую и гражданскую), а историософское исследование эпохи.

Как исторический романист М. Алданов сформировался уже в эмиграции. Опираясь на традиции русской классической литературы XIX века, сознавая свою причастность эпохе Л. Толстого, Алданов вместе с тем испытал влияние французской литературы.

Любитель скептических размышлений, наделенный даром иронии, писатель по праву может считаться продолжателем Рабле, Монтеня, Паскаля, Вольтера, Франса, художников и мыслителей в равной мере.

По утверждению М.М. Бахтина, Шатобриан когда-то выдвинул идею о гениях-матерях, которые «...рождают и вскармливают всех остальных великих писателей данного народа» [7, с. 137]. Таким гением во французской культуре по праву считается Франсуа Рабле — величайший гуманист эпохи Ренессанса. Его знаменитый роман «Гаргантюа и Пантагрюэль» представляет собой как бы живой фрагмент карнавала, явившегося на страницы книги во всей своей непосредственности. Рабле выступил в своем творчестве как «...пассивный медиум карнавальнoй стихии» (Н.К. Бонеецкая) [8, с. 108]. В монографии М. Бахтина о Рабле, ставшей крупнейшим культурным событием, не только осмыслен опыт французского писателя по «перевоплощению» карнавала в литературу, но и обозначена роль карнавальнoй традиции и близких ей явлений карнавализации. Раблезианством «испытывали» Данте, Боккаччо, Сервантеса, Вольтера, Гете (Л.М. Баткин) [5, с. 117]. Столь разных на первый взгляд авторов сближает использование карнавальнo-гротескных форм, которые служат воплощению вольности художественного вымысла, освобождая сознание от господствующих в мире условностей и ходячих истин.

Как убедительно показывает М. Бахтин в своей книге о Рабле, влияние карнавала было огромным во все эпохи развития литературы. Утратив живые связи с народной площадной культурой и став чисто литературной традицией, карнавал продолжает существовать в суженном и ослабленном варианте. В литературу, далеко отстоящую во времени от раблезианского феномена карнавализации, зрелищно-игровые формы включаются в редуцированном виде (М. Бахтин). Однако, несмотря на позднее переосмысление, знаковые формулы карнавала сохраняются, превратившись в средство претворения автором определенной художественной концепции мира и человека.

Традиция карнавализации художественного мировосприятия прослеживается вплоть до XX века, особенно в произведениях, «моделирующих» исторический процесс [9, с. 151]. Ход истории сопровождается неизбежными потрясениями и катаклизмами. Социально-политические перевороты, одинаковые у всех народов мира во все времена, не могут не подвергаться карнавализованному оформлению. Феномен «карнавала» активно причастен алдановской историософской концепции, в основе которой идея бренности человеческих деяний, суетности земных страстей. Принципу карнавализации как ведущему компоненту художественного целого



принадлежит значительная организующая роль в композиции произведений писателя. В своих романах Алданов показывает, как в разные эпохи в разных странах вершится на огромной территории вселенский карнавал, в котором задействовано множество вымышленных и реальных персонажей.

В период революций на историческом олимпе появляются карнавальные фигуры, вполне отвечающие основным акциям разыгрываемого действия: осмеянию и уничтожению прежнего строя жизни. Не чужд карнавальной культуре и образ алдановского Ленина в «Самоубийстве»: «Он и думал на странном языке, частью волжском, частью калужском, очень особом и чуть шутовском, с разными уменьшительными, грубо-насмешливыми словами» (выделено мною. — И.М.) [4, с. 14]. В одном из старых журналов Ленин находит фотографию, на которой запечатлена историческая сцена у гроба скончавшейся королевы Виктории. Изображение сопровождается верноподданныческим комментарием, пророчащим славное будущее европейским монархиям: «Царствованием Виктории <закончился> в истории ...период *бурь*... <Наступает эра> мира, общего благоденствия и прогресса на началах свободы» [4, с. 14—15]. Чтение доставляет будущему вождю большевиков искреннее наслаждение: «Экое однако дурачье! Пора бы им в желтые домики... Ничего, дождутся! Все они дождутся!» [4, с. 14—15]. Своеобразная манера мыслить выдает человека, весь резерв психики которого подчинен ненависти. Ленин твердо уверен в своих огромных силах, способных устроить вселенский *ураган*. Бранное поведение, оформленное в карнавальный ключ, травестирует идею монархии (подготавливая тем самым реально-историческую гибель самодержавия как феномена). На смену русскому царизму грядет симбирский шут.

Революционные эпохи чреваты превращениями, снимающими всякую претензию на незыблемость и вечность любых установлений. Так, в «Пещере» богат Нещеретов, чье состояние превышало пятьдесят миллионов, после революции превратился во второстепенного компаньона Альфреда Певзнера, сказочно разбогатевшего за границей на кинематографическом деле: «мелкий газетчик стал хозяином» [3, с. 196].

Осмысляя социально-исторические перемены, связанные со «смутой» во Франции, Алданов также опирается на принцип карнавализации, отражающий «смену правд и властей». Собираясь в Париж на революционный карнавал, Штааль (тайный агент английской разведки) «рядится» в карманьолу, символизирующую республиканскую простоту нравов. В роли «костюмера», помогающего

герою изменить свой социальный образ, выступает шеф полицейской разведки имперских войск («Девятое Термидора»). Жизнь во Франции напоминает пеструю ярмарку, где причудливо соседствуют бойко выставленные напоказ обветшалая правда и новая. Игорный клуб, в который направились Штааль и мосье Дюкро, расположился в Palais Egalite. Игра шла в огромной высокой комнате — некогда роскошной зале бывшего дворца. Былое великолепие монархии уже травестировано чернью, все запущено, порвано, грязно: «На одной из стен, <обтянутых дорогим шелком>, был прибит ржавым крюком ... большой картон с «Декларацией прав человека и гражданина» [2, с. 269].

Перемены эпохи Французской революции отвечают логике карнаваловых перемещений «вверх» и «низ». Так, в игорном доме праздный люд придется разгульным увеселениям и обжорству. Разношерстной, большей частью низкой публике прислуживает старый гарсон, напоминающий наружностью Людовика XIV, подавая лучшие вина французских королей из версальских погребов. Лакей, похожий на короля, смотрел на распорядителя клуба, бывшего графа или даже герцога, «...с грустным, сочувственным видом, свидетельствовавшим о понимании их обоюдного *падения*» (выделено мною — И.М.) [2, с. 272].

Созерцающая чехарду человеческих страстей, один из героев тетралогии «Мыслитель», комментатор истории, мрачный скептик Пьер Ламор поминает «старого умницу Рабле». «Увенчание — развенчание» в качестве основного действия представляет идею исторического карнавала в романе «Девятое Термидора». В тюрьме, в Тампле, в присутствии заговорщика-термидорианца Барраса портной бил палкой юного престолонаследника Людовика XVII, короля Франции и Наварры. Впоследствии молва домыслила сцену: заморенного длинноволосого мальчика в лохмотьях избил палкой до полусмерти сам Робеспьер. В карнавальном образе упраздненный, гонимый король есть шут. Когда проходит время царствования, его переодевают («травестируют») в шутовской наряд. Смене одежд эквивалентны брань и побои, которыми сопровождается развенчание (М. Бахтин) [7, с. 220]. Здесь вновь действуют законы игрового пространства. Портной, побивая бывшего дофина, по существу не жесток, он просто «играет по правилам»: «это революционное действие должно поддержать в глазах влиятельного члена Конвента его репутацию доброго санкюлота» [2, с. 233].

Благодаря выходу народных масс на площадь всякая революция приобретает карнаваловый характер. Но, по наблюдению В.Ф. Кормера, в реальных исторических событиях карнаваловые

элементы утрачивают характер «ликующего веселья» [10, с. 181]. Площадное революционное действо — это карнавал переродившийся. Юлий Штааль, оказавшись внутри этой безудержной, неуправляемой стихии, почувствовал, как им овладевает «...общее настроение беспокойства, тревоги ... и беспредметного гнева ... Оглянувшись вокруг себя, он подумал, что революция точно была здесь, в этой обозленной и напуганной толпе» [2, с. 262], заражающей каждого, кто внутри нее, иступленным безумием. Малейший импульс тут же подхватывается тысячами волн, составляющих это людское море: «Толпу прорвало ненавистью... Толпа с ревом хлынула» [2, с. 262]. В рассматриваемой ситуации карнавал утрачивает легкость игры: раскованность оборачивается готовностью к насилию, обновляющий смех сменяет тупая мрачная злоба. Революция явилась парадоксальным ответом на проповедь Руссо, с его идеями просвещения и гуманизма. Славословие природному естеству человека увенчалось превращением Франции в дремучий лес, населенный разбойниками.

Однако своим гнусным и отвратительным обликом революции обязаны не толпе. Самые ужасные и кровавые действия, по мысли писателя, разыгрываются по вине людей, достигших в период «смуты» последних вершин власти. Сцена казни жирондистов являет собой не ритуальное развенчание, выражающее представление о постоянном обновлении бытия, а кровавое растерзание жертв: «Отчего нож имеет закругленную форму?... Серп... Жатва... Революция жнет!..» [2, с. 216]. Вместо «смеющегося народного хора», бранящего обреченное на историческую смерть прошлое, напряженно безмолвная толпа, готовая прорваться гневом возмущения: «Картечью по ним, по всем! Где пушки Суворова? Будь проклята временная Свобода!.. Все гнусно, все ложь, все обман!..» [2, с. 217]. Карнавал революций ужасен: аресты, тюрьмы, кровавый террор. Алданов прибегает к историческим параллелям, соотнося события из времен революции во Франции с октябрьским переворотом в России. Петроградская толпа похожа на парижскую. Нет ликующих, охваченных духом обновления лиц. Печальные и понурые люди наблюдают «невеселый праздник на развалинах ... российского государства» («Бегство»).

Двор монастыря, в котором помещается Якобинский клуб, являет собой малую модель большой карнавальная площади («Девятое Термидора»). Владелец лавки съестных продуктов Муций Сцевола, огромный красноносый здоровяк-бургундец, игриво сообщает завсегдатаям клуба о том, что полученное им вино будет отпускатся почти даром. Прогуливающиеся по дворику «революционеры» в атмосфере благодушного веселья «...обсуждают вопрос о том,

насколько преступно и заслуживает ли смертной казни восклицание «Черт возьми!» (большинство склонялось к мысли, что восклицание смертной казни не заслуживает); «...рассказывают веселые анекдоты о видных членах клуба...» [2, с. 260]. Скептически оценивая внутреннюю самостоятельность и зрелость якобинцев, Алданов через своего героя сравнивает их со школьниками: «Эта прогулка по двору и оживленные разговоры вызвали в уме Штаала... воспоминание: ...большая перемена в Шкловском училище в промежутке между классами, — разговоры о первом ученике, о хороших и нехороших товарищах, об интересных и неинтересных уроках»; «... вновь поступившие члены клуба ... почтительно слушали небрежные объяснения старших... <так> в училище старички-второгодники руководили первыми шагами новичков» [2, с. 260—261]. На монастырском дворике царит фривольно-инфантильное небрежение революцией. Всерьез ею занимается только кучка фанатиков-идеалистов, не понимающих, что бесконечные перевороты ведут только к повторению уже пройденного, к «истории без конца». Так, по замыслу писателя, лавочник и компания, сами того не ведая, надевают на грозную и значительную революцию Робеспьера шутовской колпак, превращая ее в фарс.

В романе «Девятое Термидора» в сцене во дворе Якобинского монастыря Алданов изобразил народ, пришедший послушать историческую речь Робеспьера (его предсмертное завещание). Поначалу толпа встречает виновника и вдохновителя террора восторженным ревом. Фигура Робеспьера производит впечатление совершенной неподвижности благодаря деталям внешнего облика: неправильному телосложению, напудренной голове, бесстрастному мертвенно-бледному лицу, стеклянному взгляду глаз, закрытых очками. Застывшее изваяние, с картонной маской неживого лица, наводит на толпу мистический ужас. Людское море исступленно поклоняется идолу. Однако народ переменчив к своим кумирам. Картонное божество вскоре будет развенчано и умерщвлено. Уже прозвище Робеспьера «Неподкупный», ставшее синонимом фанатизма (бескомпромиссное служение добродетели, насаждаемой ценой революционного насилия, оборачивается фанатизмом), содержит в себе момент развенчания. По наблюдению М. Бахтина, прозвище делает «...прозываемого определенным, исчерпанным, разгаданным и больше ненужным («пора на смену»)). Прозвище фамильярно, им «...прогно-няют, пускают его вслед, как ругательство» [6, с. 147—148].

Завершающий акт исторического действия, рассчитанный на «реакциональное» переживание, собирает в Конvente полные

трибуны зрителей. В руках у шумных, грубоватых людей, составляющих публику — кульки с едой (должно быть, это как раз посетители лавки Муция Сцеволы). После бурной ночи обильных возлияний утомленные пьянством и весельем люди пришли поглазеть на низложение Робеспьера. В ожидании всеобщей потасовки, в которую обещает перерасти «горячее» зрелище, многие предусмотрительно захватили с собой палки (традиционный карнавалый символ развенчания). Уличные зеваки профанируют революцию, превращая тяжелый, сумрачный мир крови и эшафота в игровой спектакль. Так Французской революции сообщается преходящий характер. Парижское действо — лишь звено в замкнутой цепи без конца повторяющейся истории.

В романе «Девятое Термидора» значительна сцена, изображающая истребление одним титаном другого. В крике обреченного на смерть Дантона ярость отчаяния соперничает с пророческим проклятием: «Робеспьер, ты скоро последуешь за мной!» [2, с. 243]. И вот история, подчиняясь неумолимой логике вечного карнавала, подготовила новое «развенчание», превратив Неподкупного в карнавальное «смешное страшилище», которое народ... терзает на площади» (М. Бахтин) [7, с. 236]: «К глумлению врагов Робеспьер был почти равнодушен. Но он видел, что его осыпали бранью толпа, стража, носильщики, прислуга Конвента, тот самый народ, который благоговейно на него молился» [2, с. 299]. После исторической сцены ареста в Конvente и неудачной попытки побега тирана принесли изувеченным в тюрьму Консьержери (во время боя выстрелом была раздроблена челюсть). Судорога свела картонное лицо поверженного идола: «как будто лопнула та пружина, которая растягивала куски картона на костяном остове головы, и эти куски теперь корчились и ходили в разные стороны» [2, с. 287—288]. Упраздненный тиран по законам карнавала приобщается полюсу «грубо-телесного низа»: возле тяжело раненого Робеспьера суетится мальчик-жандарм по фамилии Merde (дерьмо) «...и с жаром рассказывает публике, что это он *убил* диктатора» (выделено автором) [2, с. 299]. Исторический карнавал изобилует чертами, резко диссонирующими с духом веселой амбивалентности. Гильотинированию Робеспьера у Алданова, состоявшемся на площади в центре Парижа, сопутствует радостный звериный рев толпы, устроившей на месте казни диктатора бал.

В романе «Девятое Термидора» символична сцена, в которой изображен народ, сжигающий на площади Брюсселя дерево свободы (прежде на Grande Place предавали огню скипетры и изображения тиранов). Мудрость костра в его преображающей активной мощи,

способной обращать в ничто исчерпавшие себя формы. Символизируя быстротечность всего сущего, образ костра глубоко связан с карнавализованным восприятием истории. Сильный и разрушающий, огонь «пожирает» все суетное, уносит в небытие то, что казалось значительным и незбылемым.

Итак, постижение исторического бытия человечества опирается у Алданова на литературную традицию карнавализации художественного мировосприятия. Принцип карнавализации формирует концептуальное единство метароманного целого, ему доступны многие возможности художественного познания и оценки мира и человека. Писатель использует эстетический потенциал карнавализации в качестве приема, «работающего» на его философию истории. Осмыслив историю в духе карнавала, Алданов сделал возможным ее игровое измерение. По мысли М. Эпштейна, понятие «игра» применяется к таким процессам, где ... чередуются противоположные состояния, плюс меняется на минус, где постоянна только сама переменная» [12, с. 299]. Описанный М. Бахтиным раблезианский карнавал являет собой утопическую фантазию, радостный праздник перемен и обновлений, раскрепощающий здоровое естество «коллективного тела» и утверждающий неистощимую формообразующую «энергичность» социального бытия. «Прочитывая» прошлое человечества в категориях карнавала, Алданов не ощущает положительной стихии «раблезианского экстаза». История «начинена» противозаконностью: власть получается и удерживается посредством преступлений отдельных лиц или групп людей. Отрицательное отношение писателя к «карнавальной» практике революционных переворотов связано не только с проявлениями жестокости со стороны «освобожденной» народной стихии (разгульное кровавое право толпы, предающейся на обломках рухнувшего режима вакханалии). Благодаря принципу карнавализации претворяется идея вечного возвращения в истории. Исторические метаморфозы — лишь бессмысленная беличья круговерть, бесконечная череда повторов.

В романах Алданова карнавал сохранил свою символику (структурные диады, отражающие изменения в социальной иерархии на историческом переломе: *верх-низ, хвала-брань, рождение-агония*; ритуальные действия: *увенчание-развенчание*). Но вместо беззаботной сопричастности коллективному «веселью» на празднике «превращений» писатель-скептик черпает из истории «сырье для умственной горечи». Карнавальные образы и символы служат художественному воплощению пессимистических взглядов Алданова на ход истории. Игровым проявлениям в сфере исторического бытия противостоит

мудрая, всеведущая серьезность писательской оценки. М. Алданов, художнически остро прозревая жестокою карнавальность мира, верит в существование истинной жизни, руководствующейся непреходящими ценностями.

### **Список литературы:**

1. Агеносов В.В. Литература русского зарубежья (1918—1996). М.: Terra. Спорт, 1998. — 543 с.
2. Алданов М.А. Девятое Термидора // Алданов М.А. Собрание сочинений: В 6 т. М.: Правда, — 1991. — Т. 1. — С. 37—316.
3. Алданов М.А. Пещера // Алданов М.А. Собрание сочинений: В 6 т. М.: Правда, — 1991. — Т. 4. — С. 5—410.
4. Алданов М.А. Самоубийство // Алданов М.А. Собрание сочинений: В 6 т. М.: Правда, — 1991. — Т. 6. — С. 5—446.
5. Баткин Л.М. Смех Панурга и философия культуры // Вопросы философии. — 1967. — № 12. — С. 114—123.
6. Бахтин М.М. Дополнения и изменения к «Рабле» // Вопросы философии. — 1992. — № 1. — С. 134—164.
7. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965. — 543 с.
8. Бонеева Н.К. Жизнь и философская идея Михаила Бахтина // Вопросы философии. — 1996. — № 10. — С. 94—112.
9. Карнавализация // Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. — С. 151—153.
10. Кормер В.Ф. О карнавализации как генезисе «двойного сознания» // Вопросы философии. — 1991. — № 1. — С. 166—185.
11. Чернышев А. Гуманист, не веривший в прогресс: Вступит. статья // Алданов М.А. Собрание сочинений: В 6 т. М.: Правда, — 1991. — Т. 1. — С. 3—32.
12. Эпштейн М. Парадоксы новизны: о литературном развитии XIX—XX веков. М.: Советский писатель, 1998. — 416 с.

## АРХЕТИП ИНИЦИАЦИИ В ПОЭМЕ А.С. ПУШКИНА «РУСЛАН И ЛЮДМИЛА»

*Слободина Вера Александровна*

*ассистент кафедры русской литературы и издательского дела,  
Башкирский государственный университет,  
РФ, Республика Башкортостан, г. Уфа  
E-mail: [ruslit408@yandex.ru](mailto:ruslit408@yandex.ru)*

## ARCHETYPE OF INITIATION IN A.S. PUSHKIN'S POEM "RUSLAN AND LUDMILA"

*Vera Slobodina*

*assistant professor, Department of Russian  
literature and publishing, Bashkir State University,  
Russia, Republic of Bashkortostan, Ufa*

### АННОТАЦИЯ

В докладе показано, как архетип инициации воплощается в одной из сюжетных линий пушкинской поэмы.

### ABSTRACT

The report shows how the archetype of initiation is realized in one of the subplots of Pushkin's poem.

**Ключевые слова:** обряд инициации; сюжетосложение; игра.  
**Keywords:** initiation rite; plot formation; travesty.

В поэме «Руслан и Людмила» не только заглавные герои, но и другие персонажи проживают — каждый по-своему — сюжет посвящения, всякий раз иронически обыгрываемый Пушкиным.

Согласно В.И. Тюпе, «общая» «модель фабульной организации текста», восходящая к архетипу инициации, включает в себя фазу обособления, (нового) партнерства, лиминальную фазу испытания смертью и фазу преображения [8, с. 39]. При этом, замечает ученый, пороговая стадия развития сюжета «может выступать в архаических формах ритуально-символической смерти героя или посещения им потусторонней «страны мертвых», может заостряться до смертельного риска...а может редуцироваться до легкого повреждения или до встречи со смертью в той или иной форме...» [8, с. 39].



Если отталкиваться от подобной модели, то можно обнаружить, что своеобразную пародийную инициацию проходит, например, пушкинский хвастливый воин.

Центральным событием истории Фарлафа становится, по сути, его позорное бегство от разъяренного Рогдая. Ретирада героя, завершившаяся падением с коня, равнозначна символическому испытанию смертью, соответствует переходной фазе сюжета инициации.

По словам В.Я. Проппа, весь обряд посвящения «представляет собой нисхождение в преисподнюю», путешествие в загробный мир [5, с. 100]. Мертвое царство, защищенное лесом или рекой, посещает в поисках невесты и герой волшебной сказки. У Пушкина утомленный дорожными тяготами Фарлаф,

Все утро сладко продремав,  
Укрывшись от лучей полдневных,  
У ручейка, наедине,  
Для подкрепленья сил душевных,  
Обедал в мирной тишине [7, с. 23].

Интересно, что в черновых вариантах второй песни лес — «лесок» или роща — прямо упоминается поэтом, ср.: «Спокойно в роще [поспав]», «Спокойно в роще подремав», «В густой лесок наедине» [7, с. 218]. Беловой автограф содержит лишь намек на подобное местоположение персонажа: спрятаться от солнца Фарлаф мог, вероятно, как раз в тени деревьев. Пушкин иронически трансформирует традиционные «лиминальные» образы, превращая таинственный лес и огненную реку в сень деревьев и ручеек, низводя страну мертвых до идиллического «уголка» — места полуденного отдыха трусливого героя.

Кроме того, по наблюдению фольклориста, сказочная граница «иноного» мира проходит иногда по канаве, «через которую надо перепрыгнуть» и рядом с которой порой располагается жилище Бабы-Яги [5, с. 60]. Напомним, что именно у канавы Фарлаф впервые встречает Наину, чей облик весьма близок облику хозяйки избушки на курьих ножках.

В комплексах посвящения некоторых народов, замечает Пропп, «извилистое углубление в земле, высохшее русло реки» изображало змею — тотемное животное, «проглатывающее», а затем «выхаркивающее» неопита [5, с. 225]. В поэме трусливый соперник Руслана падает в овраг, образовавшийся оттого, что

На месте славного побега  
Весной растопленного снега  
Потоки мутные текли

И рыли влажну грудь земли [7, с. 24].

Падение Фарлафа можно трактовать как травестийный эквивалент обрядового «поглощения», «пожирания» мальчика зооморфным чудовищем — временной гибели посвящаемого, пребывания «на том свете».

Первобытные охотники верили, будто смерть есть превращение в животных [5, с. 77]. Позднее одним из ведущих мотивов архаической танатологии становится, по утверждению Р.Г. Назирова, «сближение или даже слияние» понятий смерти и земли: «Земля порождает все живое, ...но она же и поглощает умерших, принимает их обратно. Постепенно архаические народы развили представление о подземных мирах, где живут покойники» [3, с. 175]. Не случайно спуск в преисподнюю является «кульминацией героической биографии», «от Гильгамеша и Мауи до Иисуса Христа» [3, с. 178].

Пушкинский текст предлагает комический сниженный вариант этого великого сюжета — «катабазис» рухнувшего на дно глубокой рытвины (почти буквально провалившегося сквозь землю) Фарлафа. Примечательно, что рассматриваемый фрагмент поэмы насыщен словами со значением смерти. Так, спасаясь от преследования, герой

Со страха скорчась, обмирал,  
И, верной смерти ожидая,  
Коня еще быстрее гнал [7, с. 23].

Или:

Земли не взвидел с небесами  
И смерть принять уж был готов [7, с. 24]  
и т. д.

Последняя фраза особенно интересна: описывая реальное положение персонажа, она вместе с тем отсылает читателя к акту символического ослепления посвящаемого.

Стремясь вызвать у юноши иллюзию смерти, участники древнего обряда не только подвергали его побоям, вводили в наркотический транс, но и на некоторое время лишали зрения, залепляли глаза [5, с. 74]. Рудименты слепоты главного действующего лица сохранила и русская волшебная сказка: «В избушке яги герой иногда жалуется на глаза. ...«Дай-ка мне наперед воды глаза промыть, напои меня, накорми, да тогда и выпрашивай» (Аф. 303)» [5, с. 75]. Фарлаф, целым и невредимым выбравшийся из канавы, «невзвидел» белого света от страха. Но можно предположить, что герой действительно ничего не видел — в момент головокружительного кульбита и сразу после него, когда

... вверх ногами

Свалился тяжко в грязный ров... [7, с. 24].

Первобытному неопиту замазывали лицо известковой кашей [5, с. 74], глаза пушкинского персонажа залепила дорожная грязь.

Обращает на себя внимание сцена спасения Фарлафа:

...Во рву остался,

Дохнуть не смея; про себя

Он, лежа, думал: жив ли я?

Куда соперник злой девался?

Вдруг слышит прямо над собой

Старухи голос гробовой... [7, с. 24].

И далее:

Смущенный витязь поневоле

Ползком оставил грязный ров;

Окрестность робко озирая,

Вздохнул и молвил оживая:

«Ну, слава богу, я здоров!» [7, с. 25].

В полном соответствии со схемой инициации герой возрождается: «прозревает», возвращается к жизни и держит путь в родные края («Ступай тихохонько назад [7, с. 25]», — советует ему Наина). Более того, пережитое потрясение, кажется, стирает из памяти витязя значительную часть его прошлого:

Благоразумный наш герой

Тотчас отправился домой,

Сердечно позабыв о славе

И даже о княжне младой... [7, с. 25].

И это вновь обращает читателя к обряду инициации: жестокости посвящения «отшибали ум» у готовящегося присоединиться к мужскому союзу мальчика [5, с. 89]. Однако, по иронической логике автора, преобразования персонажа не происходит. Фарлаф был и остается трусом, способным услышать нечто злое в голосе «старушечки чуть-чуть живой» [7, с. 24] — такой мы видим колдунью в предыдущих эпизодах встречи с Рогдаем и объяснения с Финном. Поэтому незадачливый воин возвращается не в Киев, ко двору князя Владимира, исходную точку странствий всех четырех витязей, а лишь *под* Киев, в свое «наследственное селенье» [7, с. 25]. В целом, сцена преследования Фарлафа выполняет в произведении своеобразную прогностическую функцию. Реализовав известную метафору, заставив героя в прямом смысле ударить в грязь лицом, поэт предсказывает его будущее нравственное падение и поражение. Руководимый злой

волшебницей, Фарлаф совершит поистине грязный поступок — убьет беззащитного Руслана и похитит его невесту. А значит, для того чтобы стать «новым», «другим» человеком, соперник князя должен сознаться в преступлении, очиститься от грязи и, подобно древнему неопиту, заново посмотреть на мир и самого себя.

Согласно Проппу, конечной целью, вершиной всего обряда было обретение посвящаемым тотемного помощника и вместе с ним — магической власти над зверем [5, с. 185]. В сказке это отразилось в мотиве чудесных способностей, волшебных даров, полученных героем от учителя, Бабы-Яги, благодарного мертвеца и др. Хвастливый витязь Пушкина не научился угадывать судьбу, повелевать животными или понимать, о чем говорят птицы. Напротив,

...шум малейший по дубраве,

Полет синицы, ропот вод

Его бросали в жар и в пот [7, с. 25].

Между тем поэт наделяет своего героя помощниками, правда, весьма специфическими.

Как известно, образ Яги — «матери и хозяйки зверей» [5, с. 111], стража на пути в царство мертвых, восходит к эпохе матриархата, к фигуре архаической распорядительницы обряда инициации [5, с. 108—110]. В поэме роль такой «распорядительницы» — наставника, дарителя «волшебного средства» — исполняет Наина:

«Встань, молодец: все тихо в поле;

Ты никого не встретишь боле;

Я привела тебе коня;

Вставай, послушайся меня» [7, с. 24—25].

Главная функция сказочного коня, по словам Проппа, заключается в «посредничестве между двумя царствами», перенесении всадника в «тридцатое» государство [5, с. 176]. Чтобы справиться со столь сложной задачей, помощник, полагает ученый, должен иметь замогильную природу [5, с. 173]. Вот почему сказочный герой нередко меняет свою лошадь у Бабы-Яги и «у входа в иной мир» «получает иного коня» [5, с. 174]. Белогривый конь Фарлафа, действительно, выполняет традиционную миссию, доставляет витязя «на тот свет», только происходит это неожиданно прозаично. Кроме того, вопреки канону, Наина, «Баба-Яга» пушкинской поэмы, вручает Фарлафу «волшебное средство» не у *входа*, а на *выходе* из «преисподней», уже после того, как витязь «ползком оставил грязный ров». И судя по всему, перед нами не «иной», «обменный», а прежний, возвращенный герою конь — «помощник», бросивший своего хозяина, сбежавший от несчастного седока. Переправа в область смерти

приобретает у Пушкина анекдотический характер: хвастливый воин оказывается не в силах укротить даже собственную лошадь.

В ходе развития действия Наина сама становится помощницей Фарлафа — обратившись кошкой, указывает ему путь к спящему у ног невесты Руслану. Кошка же, по свидетельству А.Н. Афанасьева, издавна связывалась в народных поверьях с ведьмой [2, с. 263], ставшей в поздних русских сказках «сюжетным эквивалентом» Бабы-Яги [4, с. 109]. По предположению Назирова, «архаическая Яга мыслилась птицей» [4, с. 103]. В облике птицы первоначально представлялась автору Наина пятой песни поэмы. В черновиках читаем:

И ведьма птицей обратилась  
Летит [7, с. 258],

И ведьма птицей обратилась  
По холмам и лесам<?>  
С куста на куст перелетает [7, с. 258]  
и т. п.

В окончательном тексте пушкинская колдунья, как мы помним, превращается в крылатого змея. Соединивший в себе черты змеи и птицы [5, с. 247], сказочный змей выступает в различных ипостасях, например, охраняет потустороннее царство и приносит туда похищенных девушек [5, с. 216—281]. Наина тоже выполняет функцию похитителя, помогая Фарлафу украсть у Руслана киевскую княжну. При этом возвращенная в отчий дом Людмила спит непробудным сном, т. е., подобно сказочным царевнам, оказавшимся в плену у змея, все еще находится по ту сторону жизни, в мире мертвых. Но самое замечательное в другом. Престарелая дева, руками Фарлафа похитившая княжну, всерьез считает себя жертвой похищения, объявляет Финна «девичьим воров», вероломно разбившим (укравшим) ее целомудренное сердце:

«Изменник, изверг! о позор!  
Но трепещи, девичий вор!» [7, с. 20].

Наконец, нельзя не отметить еще одного игрового приема Пушкина. Согласно Афанасьеву, наши предки были убеждены, будто, желая соблазнить какую-либо из женщин, змей принимает вид несказанно прекрасного юноши [1, с. 292]. Не случайно библейский змей-искуситель был воспринят народным сознанием как «зачинщик нечистых помыслов и блуда», который «соблазнил первую чету и продолжает соблазнять ее потомков» [1, с. 296]. У Пушкина Наина играет роль трагического искусителя — обольщает Фарлафа мыслью

о княжне, внушая ему идею убийства Руслана, и с маниакальной настойчивостью пытается заключить в свои объятия Финна:

«Проснулись чувства, я сгораю,

Томлюсь желаньями любви...

Приди в объятия мои...

О милый, милый! умираю...» [7, с. 19].

Получается забавный перевертыш: не змей в человеческом облике вступает в незаконную связь с красавицей, но неприступная прежде красавица, превратившись в безобразную старуху, способную принимать облик змея, стремится соблазнить седого старца.

К фазе символического пребывания в стране мертвых прото-сюжетной схемы обряда инициации [8, с. 38] относится в пушкинском произведении и сцена убийства Руслана. Показательно, что Пушкин вновь нагнетает здесь образы, связанные с понятием смерти, потустороннего мира. Так, например, Фарлаф следует за колдуньей «Тропами мрачными дубрав» [7, с. 72] (ср. в одном из черновых вариантов: «...среди дебрей и дубрав» [7, с. 258]), а долина, по которой скачет герой, лежит «в мертвой тишине» [7, с. 73]. По наблюдению О.А. Проскурина, строки пятой главы поэмы:

Луна чуть светит над горою;

Объята рощи темнотою,

Долина в мертвой тишине...

Изменник едет на коне [7, с. 73],

перекликаются со «знаменитым «ночным пейзажем» Жуковского: «Вот уж солнце за горами...Мрачен дол, и мрачен лес...Бор заснул, долина спит» [6, с. 42—43]. Самый же «состав» пушкинских рифм отсылает к первым стихам «Людмилы» — «рифмами на -ою и -не» начинается баллада [6, с. 43]. «В ответ на сетования Людмилы появляется роковой всадник («Скачет по полю ездок»); его роль, — отмечает исследователь, — Пушкин пародически передает трусливому Фарлафу: именно ему предстоит оказаться носителем смерти и мчать на коне очарованную девицу...» [6, с. 43].

Итак, даже столь драматичный, казалось бы, эпизод истории Фарлафа обнаруживает игровой, пародийный подтекст. Хвастливый воин вновь не выдерживает испытания, испытания чужой смертью, но в игровом, подвижном мире «Руслана и Людмилы» возможны любые, самые неожиданные повороты развития действия. И автор даст герою шанс исправить ошибки — в финале поэмы Фарлаф «у ног Руслана» объявит «свой стыд и мрачное злодейство» [7, с. 85]. Это и станет настоящим преображением витязя, завершит сюжет

его инициации гармонирующим с общей тональностью произведения мажорным аккордом.

### **Список литературы:**

1. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. В 3 т. Т. 2. М.: Современный писатель, 1995. — 400 с.
2. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. В 3 т. Т. 3. М.: Современный писатель, 1995. — 416 с.
3. Назиров Р.Г. Архаические образы смерти и фольклор // Назиров Р.Г. О мифологии и литературе, или Преодоление смерти: статьи и исследования разных лет. Уфа: Уфимский полиграфкомбинат, 2010. — С. 174—181.
4. Назиров Р.Г. Избушка на курьих ножках // Назиров Р.Г. О мифологии и литературе, или Преодоление смерти: статьи и исследования разных лет. Уфа: Уфимский полиграфкомбинат, 2010. — С. 100—110.
5. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. 2-е изд. Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. — 364, [1] с.
6. Проскурин О.А. Поэзия Пушкина, или Подвижный Палимпсест. М.: Новое лит. обозрение, 1999. — 462 с.
7. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. В 17 т. Т. 4. М.: Воскресенье, 1994. — 514 с.
8. Тюпа В.И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. 3-е изд., стер. М.: Издательский центр «Академия», 2009. — 336 с.

## РУССКИЙ БЫТОВОЙ РОМАНС В ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА

*Чернова Екатерина Валерьевна*

*аспирант кафедры русской литературы XX века,  
теории литературы и фольклора филологического факультета  
Воронежского государственного университета,*

*РФ, г. Воронеж*

*Email: [kateivolga@gmail.com](mailto:kateivolga@gmail.com)*

## RUSSIAN URBAN ROMANCE IN THE CREATIVE BIOGRAPHY OF SERGEI YESENIN

*Ekaterina Chernova*

*postgraduate student of the Department of russian literature  
of the twentieth century, the theory of literature  
and folklore of the Faculty of Philology, Voronezh State University,  
Russia, Voronezh*

### АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается вопрос о месте городского романа как современного поэту жанра фольклора в творческой биографии Сергея Есенина. Приводятся цитаты из воспоминаний близких и знакомых автора, а также анализ отрывка поэмы «Черный человек». Обобщение этого материала с привлечением теории романа позволили обозначить некоторые закономерности и особенности во взаимодействии Есенина с культурной традицией городского романа.

### ABSTRACT

The article is focused on the role of the urban romance in the creative biography of Sergei Yesenin. The essay deals with quotations from the memoirs of relatives and acquaintances of the author, and the analysis of the passage of the poem "Black Man". The generalization of this material using the theory of romance has allowed to designate certain regularities and features of conjunction of Esenin's lyrics with the cultural tradition of urban romance.



**Ключевые слова:** Есенин; городской романс; литература и фольклор.

**Keywords:** Yesenin; urban romance; literature and folklore.

Сергей Есенин органично вводил в свою раннюю лирику мотивы и любовного народного (он же массовый, бытовой, городской, мещанский — по определению Мирона Петровского [1, с. 14—19]) романса, и его лиро-эпического побратима – новой баллады. («Хороша была Танюша, краше не было в селе...», «Под венком лесной ромашки», «Отойди от окна», «Что прошло — не вернуть», «Ты плакала в вечерней тишине» и др.) Различные образцы романса стали для Есенина той самой «словесной рудой», в осмыслении и синтезе поэтических черт которой рождалась самобытность его более поздней лирики, в художественной системе которой романсовой стихии так же отведена немаловажная роль.

Приведем несколько интересных фактов, свидетельствующих о том, что народные песни романсного и балладного строя сопутствовали творческой биографии Сергея Есенина и потому естественным образом находили отражение в его поэзии, привнося в художественную палитру поэта свой уникальный колорит. Весьма любопытны в этой связи воспоминания Александры Есениной «Родное и близкое», где младшая сестра поэта уделяет особое внимание «песенному репертуару» и родного дома в Константиново, и городской квартиры, куда перевез сестер Есенин.

По словам Александры Александровны, жизни в деревне всегда сопутствовала песня. Маленькая Шура рано научилась петь, повторяя все, что пела за работой мать. «Это были и русские народные песни, и романсы, а в предпраздничные вечера и праздничным утром она пела молитвы из церковной службы», — вспоминает Александра [4, с. 72]. Доказательством того, что Шура (стало быть, логично предположить, что и ее старший брат) с ранних лет была знакома с народными романсами и балладами, служит описанный ею случай: «Может быть, я не запомнила бы, что я рано научилась петь, но в моей памяти сохранился отцовский смех, когда однажды, приехав домой в отпуск, он услышал, как я, играя на печке в куклы, распевала совершенно правильно: «Бродяга, судьбу проклиная, тащился с сумой на плечах...» А мне в это время было четыре-пять лет» [4, с. 72]. Упомянутая песня — одна из популярных в народе еще с 1880-х годов баллада, широко известная по первой строчке «По диким степям Забайкалья» или наиболее распространенному заглавию «Бродяга». О том, что эта песня любима в народе,

свидетельствуют разнообразные варианты сюжета, акцентирующие различные мотивы. Так, мотив «арестансткой доли» раскрывается в «базовой» сюжетной схеме: беглый каторжник возвращается домой, где его ждут мать, жена и дети [5, с. 433; 8, с. 269; 7, с. 355]. Мотив «горькой судьбы» организует сюжет в «дочерней» балладе, близкой по звучанию к жестокому романсу: из «диких степей Украины» везет муку «несчастный мешочник» и, будучи ограбленным, в отчаянии бросается под поезд [5, с. 412]. Мы не знаем, в каком варианте исполнялась эта песня в доме Есениных, но убеждаемся, что народная «новая» баллада и романс, безусловно, звучали в этих стенах.

Вспоминая август 1924 года, когда все дети Есениных собрались в Константиново, Александра Александровна пишет о том, как, гуляя вечером по селу, не могли они сдержать песни: «Обычно Сергей или Катя начинают тихонько, «себе под нос», напевать какую-либо мелодию. А уж если запоет один, то как же умолчать другим. Каждый из нас знает, что поет другой, и невольно начинает подпевать». Пели Есенины «складно»: «У нас небольшие голоса, да мы и не стараемся петь громко, так как наши песни требуют от исполнителей больше чувства, а не силы» [4, с. 102]. К слову, именно эту черту Мирон Петровский считает границей между камерным романсом и бытовым, массовым: первый имеет изощренный мелодический рисунок и сложный музыкальный строй, подвластный лишь профессиональным исполнителям, второй — исповедует поэтику канона и без труда поется всяким, кого трогает его содержание [1, с. 13]. Александра Есенина добавляет, что проникновенная манера исполнения диктовалась самой внутренней формой любимых песен: «Мы поем лирические песни и романсы, грустные, как, например, «Ночь» Кольцова, у которой грустный мотив и такое же грустное содержание. Разве можно спеть громко такие слова из романса «Нам пора расставаться», как: «О друг мой милый, он не дышит боле. Он лежит убитый на кровавом поле...» [4, с. 102]. Далее сестра поэта приводит несколько текстов, где явно прослеживаются константные мотивы бытового романса и новой баллады. Так, часто звучавшая на веселых и шумных вечерах в московской квартире в исполнении Кати и Шуры песня на стихи Алексея Кольцова «Ночь» построена по сюжетной схеме новых баллад: динамичная фабула складывается из мотивов супружеской измены, ревности, убийства и мистической «развязки»: погибший от руки любовника муж призраком предстает перед неверной супругой. В числе самых любимых песен Александра Есенина называет лирический народный романс «Это дело было летнею порою» и приводит его текст полностью. Сюжетообразующие

мотивы здесь традиционны для ромansa: это несчастная любовь, предательство, разлука. История расставания героини Саши с возлюбленным, разбившим ее сердце, подана в канонической аранжировке бытового ромansa: в обрамлении таких деталей, как распеваящая в саду канарейка, с чередованием диалога героев и «закадрового текста». Словом, на дружеских посиделках близкого Есенину круга нередко звучал образчик массового ромansa, что еще раз доказывает внимание поэта к пласту народной культуры, образуемому обозначенным жанром.

Стоит отметить, что порой вопрос о близости и созвучии многих поэтических «вещей» Есенина традиции бытового ромansa становился для поэта весьма болезненным. Мы узнаем об этом, например, из воспоминаний Николая Асеева об одной беседе с Есениным: она состоялась после прочтения автором «Черного человека». «Мне поэма действительно понравилась, — пишет Асеев, — и я стал спрашивать, почему он не работает над вещами подобными этой, а предпочитает коротенькие романсного типа вещи, слишком легковесные для его дарования, портящие, как мне казалось, его поэтический почерк, создающие ему двусмысленную славу «бесшабашного лирика». Он примолк, задумался над вопросом и, видимо, примерял его к своим давним мыслям. Потом оживился, начал говорить, что он и сам видит, какая цена его «романсам», но что нужно, необходимо писать именно такие стихи, легкие, упрощенные, сразу воспринимающиеся.

— Ты думаешь, легко всю эту ерунду писать? — повторил он несколько раз.

Он именно так и сказал, помню отчетливо.

— А вот настоящая вещь — не нравится! — продолжал он о «Черном человеке». — Никто тебя знать не будет, если не писать лирики; на фунт помолу нужен пуд навозу — вот что нужно. А без славы ничего не будет! Хоть ты пополам разорвись — тебя не услышат» [3, с. 316]

Позволим себе предположить, что такое резкое и «утилитарное» отношение к собственной «романсовой» лирике было высказано тогда автором все-таки несколько сгоряча: в расстроенных чувствах от проблем с публикацией поэмы и в ответ на «меткий» вопрос Асеева. Однако снятие экспрессии здесь вовсе не означает снятие вопроса: ведь эта нить интереснейшим образом проявляется и в самом «Черном человеке».

«Прескверный гость», мерзкий голос бессонницы поэта и его alter ego, саркастично аттестует поэтику и настроение «ах-ромansa». Ночные терзания лирического героя-поэта Черный человек со злой

иронией представляет в искаженном «романсовом» ключе, приметой чего по тексту становится свет луны. От этого жанрового маркера «анти-герой» развивает издевательскую линию, ерничает на предмет любовной лирики поэта, якобы исчерпывающей его творчество:

Ведь нынче луна.  
Что же нужно еще  
Напоенному дремой мируку?  
Может, с толстыми ляжками  
Тайно придет «она»,  
И ты будешь читать  
Свою дохлую томную лирику? [2, с. 192].

Остановимся подробнее на окказионализме «мирик», так как именно он здесь становится смысловым «мостиком» к стереотипной картине романа как жанра, к которой и апеллирует Черный человек. Замкнутость и камерность романа (в выборе тем, «наборе» сюжетов и героев), действительно, является его неотъемлемой жанровой чертой. Об этом пишет и исследователь романа Мирон Петровский: «Романсовый мир очень мал — в нем могут разместиться только двое, «он» и «она», поэтому отчасти правы недоброжелатели романа, называя этот мир «мирком» [1, с. 29]. Ученый также замечает, что ощущение незначительности романсового события возникает при сравнении его с явлениями «большого мира», из которого романс себя исключает. Этот самый «мирик» романсовой утопии, камерной любовной лирики, становится объектом осмеяния Черного человека. В поэме Есенина само слово «мирик» звучит не случайно — это, в первую очередь, переключка-полемика с Маяковским, который писал в 1922 году в поэме «Люблю»:

В вашем  
квартирном  
маленьком мирике  
для спален растут кучерявые лирики.  
Что выищешь в этих болоночьих лириках?! [6, с. 87]

Вкладывая созвучную мысль в уста Черного человека, Есенин включает вопрос о легковесности любовной лирики романсового толка в своеобразный «список ночных кошмаров» лирического героя. Однако подтекст этого мотива полемический: поэт-лирик, следуя логике творчества Есенина, вовсе не самоуспокоен в «напоенном дремой мирике». Это творец, мир создающий и мир в себе заключающий, в том числе — и мучительный голос «прескверного гостя», заставляющего поэта терзаться и искать.

### **Список литературы:**

1. Ах-романс. Эх-романс. Ох-романс: Русский романс на рубеже веков / Сост. В. Мордерер, М. Петровский. СПб.: Изд-во «Герань», 2005. — 400 с.
2. Есенин С.А. Полное собрание сочинений: В 7 т. Т. III М.: Наука: Голос, 1998—2002. — 671 с.
3. Есенин С.А. в воспоминаниях современников (сост. и коммент. А.А. Козловского) Т. 2 М., 1986. — 445 с.
4. Есенин С.А. в воспоминаниях современников: В 2-х т. / Вступ. ст., сост. и коммент А. Козловского. М.: Худож. лит., — 1986. — Т. 1. — 511 с.
5. Городские песни, баллады, романсы: сб./ сост.: А.В. Кулагина, Ф.М. Селиванов. М.: Филол. ф-т МГУ, 1999. — 624 с.
6. Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. / В.В. Маяковский; Акад. наук СССР, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. Т. 4 1957. — 450 с.
7. Русские народные песни. Романсы. Частушки / Сост., предисл., прим. А. Кулагиной. М.: Эксмо, 2009. — 736 с.
8. Современная баллада и жестокий романс / Сост. С. Адоньева, Н. Герасимова; Примеч. О.Ю. Клокова; Ил. А. Флоренский. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 1996. — 413,[2] с.

## 4.2. ФОЛЬКЛОРИСТИКА

### О МИФОЛОГИЧЕСКИХ И СКАЗОЧНЫХ МОТИВАХ В ДОЛГАНСКОМ ОЛОНХО «СЫН ЛОШАДИ АТАЛАМИ БОГАТЫРЬ»

*Захарова Агафья Еремеевна*

*канд. филол. наук, доцент Арктического государственного  
института искусств и культуры,  
РФ, г. Якутск  
E-mail: [solnse18@mail.ru](mailto:solnse18@mail.ru)*

### MYTHOLOGICAL AND MYSTERIOUS MOTIVES IN DOLGAN OLONKHO "ATALAMI THE HERO — HORSES SON"

*Agafia Zakharova*

*candidate of Philological Sciences, Docent  
of the Arctic State Institute of Arts and Culture,  
Russia, Yakutsk*

#### АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается проблема отражения мифологических и сказочных мотивов в долганском олонхо «Сын лошади Аталами богатырь», характерные не только в эпосе якутов и долган, но и в сказках и мифах этих народов, что указывает на общность генетических корней в различных жанрах их фольклора.

#### ABSTRACT

The article considers the reflection of mythological and mysterious motives in Dolgan olonkho "Atalami the hero-Horse's Son". The motives are distinctive not only in eposes of Dolgans and Yakuts but also in fairy tales and myths of these peoples and which indicate to genetic similarity of roots in different folklore genres.

**Ключевые слова:** эпос долган; якутов; сказочные и мифологические мотивы

**Keywords:** eposes of Dolgans and Yakuts; mysterious and mythological motives

Долганы — немногочисленная народность, обитающая на северо-востоке Таймырского (Долгано-Ненецкого) национального округа, входящего в состав Красноярского края. По данным приполярной переписи 1927 г. долган насчитывалось всего 699 человек [9, с. 39]. Сегодня долган в Российской Федерации по последней переписи насчитывается 7885 человек, среди них в Республике Саха (Якутия) — 1906 человек (2010 г.) [8].

Однако независимо от численности любой народ имеет свою самобытную культуру и древнюю историю, ярким примером тому являются долганы, чья история имела сложную перипетию географического, территориального и этнического развития. Хотя полуостров Таймыр был обжит в глубокой древности, ни долганы, ненцы и нганасаны не были коренными жителями этих мест. Первая вынужденная миграция долган на Таймыр исследователями датируется где-то в середине XVII в. [7, с. 697]. В этническом происхождении долган принимали участие затундринские якуты и русские крестьяне, где основное ядро составляли родовые образования Долган, Донгот, Эдян, Каранто. Впоследствии к ним присоединились группы есейско-оленьских якутов-оленьков, илимпейских эвенков, а также выходцы энцев и ненцев [6, с. 93—141].

Поскольку в этническом формировании долган принимали в основном якутские, эвенкийские и русские элементы, а также выходцы самодийских племен, фольклор долган вбирает в себя многообразие сюжетов, мотивов, образов из устного творчества вышеназванных народов [2, с. 7].

По свидетельству многих исследователей долганского фольклора их эпос очень близок по своим основным признакам якутскому олонхо. Некоторые из них даже считали долганский эпос заимствованным от якутского, как в свое время считали таковым и эвенкийский нимнгакан. Однако П.Е. Ефремов, хотя и считал, что олонхо долган, как и северных якутов, по содержанию, сюжетно-композиционному строю, по изобразительным средствам весьма близки к центрально-якутским [2, с. 32], он первым поставил вопрос о самобытности долганского олонхо как самостоятельного эпического наследия.

Немногочисленность, неполнота и поздние по времени записи текстов долганских олонхо, а также большое количество наслоений разных культур в их фольклоре, не способствуют определению

исторического времени, изображенного в эпосе. Исследователи констатируют, что в них не отражаются события, связанные с переселением долган на новую родину, не изображен ни один образ русского, хотя присутствуют поздние детали русского быта. Не отражены их сношения с соседями на новой родине — эвенками, нганасанами, ненцами и энцами [2, с. 39].

Долганские олонхо, генетически и содержательно восходят к якутским олонхо, но однажды оторвавшись от своих корней и попав на новую почву, они так и застыли в своем первоначальном виде [2, с. 39]. Все это в какой-то мере делает долганские олонхо уникальным архаическим источником для изучения генезиса эпоса двух родственных народов. В связи с этим представляется актуальным изучение в долганских олонхо элементов и мотивов общего происхождения, присущие как долганскому, так и якутскому эпосу.

Для сравнительного анализа мы взяли мифологические и сказочные мотивы, являющиеся общими в сказочном и эпическом фонде многих народов Сибири, которые хорошо сохранены в сюжете долганского олонхо «Сын лошади Аталами богатырь». Запись данного олонхо была сделана А.А. Поповым от сказителя Петра Аксенова (станок Долганы Хатанского тракта, запись 1931 г.). Как отмечал А.А. Попов, искусными сказителями были затундренные якуты, живущие за рекой Хетой, на Хатанге и около озера Есей. Из старых мастеров наибольшим влиянием пользовались тогда А.В. Еремин-Мекютяй и Петр Аксенов из станка Авам. Последний считал себя учеником сказителя Мекютяя [9, с. 15].

Данное олонхо, по классификации Н.В. Емельянова, примыкает к циклу якутских олонхо, объединенных под названием «Сын лошади Богатырь Дыырай», записанные в разные годы от якутских олонхосутов И.И. Бурнашева-Тонг Суорун из Мегино-Кангаласского, У.Г. Нохорова из Амгинского улуса, Г.К. Васильева [1, с. 295]. Как видно, варианты этого цикла олонхо имели большее распространение в центральных районах Якутии, а один вариант был записан далеко на Таймырском полуострове. Эти сюжеты объединяет *мифологический мотив чудесного рождения* главного героя от лошади, который являлся ярким проявлением обожествления коня, сохранившегося как признак скотоводческой культуры у якутов и долган.

В вариантах данного цикла олонхо двух народов сохранился также *общий архаический мотив* — дочь верхних божеств изгоняется из Верхнего мира за провинность (греховное зачатие своего будущего ребенка) в Средний мир, где она рождает будущего богатыря Дыырай и Аталами.



В сюжете долганского олонхо повествуется об одинокой лошади, живущей в Среднем мире и не знающей своего происхождения. Она задается вопросом: «*для какой же судьбы уродилась я от айыы?*». Она находит старое заброшенное пепелище и строит себе жилище, восьмиоконный дом. Опять она задается вопросом: «*Стала я с жилищем, а дальше как стать человеком? Совета бы от создавшего спросить*». И обращается она к всевышнему с пением: «*Создавшее Белое божество,*

*Как мне подобною людям стать?*

*Как по-людски мне устроить жизнь?*

*В Среднем мире живу сиротой*

*Стокскалась, соскучилась...*» [5, с. 189]

Эту песню распевала в течение девяти дней. На девятый день она находит о восьми суставах хвощ-траву и съедает её. Когда время подошло, она родила человеческое дитя, и от дикой боли три дня летала вокруг своего жилища. Далее чудеснорожденный будущий богатырь растет фантастически.

Как видно, у долганского олонхо сохранились более древние представления данного мотива, когда через риторические вопросы лошади и через её ритуальные моления-песнопения к верхним божествам символически отражается переходный период превращения кобылицы (*мотив животной матери-прародительницы*) от животной ипостаси к человеческой. Именно, перешагнув этот этап, она смогла родить человеческое дитя, будущего богатыря Аталами, а в якутских сюжетах — очередного прародителя якутов.

Из всех этих сюжетов о богатыре, имеющем свое происхождение от лошади, наиболее архаический вариант зачатия мы находим в долганском сюжете, где кобылица съедает хвощ-траву и беременеет. Такой же *мифологический растительный мотив зачатия* мы находим в другом верховянском сюжете якутского олонхо «Бэрт Хара» (запись И.А. Худякова), где вдова богатыря после смерти мужа съедает три травинки, выросшие на его могиле, отчего она беременеет и рождает двух сыновей и одну дочь [1, с. 160].

В долганском олонхо мы обнаруживаем отражение *сказочного мотива* южного происхождения о семи стерхах. У долган, как и у якутов, главные небесные светила (солнце, луна) и звезды наделяются антропоморфными чертами и становятся персонифицированными персонажами сказок и эпоса. Данные мифологические представления у якутов в большинстве своем встречаются в волшебных сказках, а у долган — воплощаются в персонажей героического эпоса. В рассматриваемом эпосе долган дочери Лабаз-

звезды и Юргель-звезды (Плеяд) прилетают в Средний мир в образе семи лебедей и на одной из них обманом женится главный герой.

В верхоянском варианте якутской волшебной сказки «Хороший Юдьюйэн» (запись И.А. Худякова) полностью сохранился *южный мифологический мотив* о семи стерхах, дочерях небесных светил, у которых во время купания главный герой сказки старший брат Хороший Юдьюйэн крадет одну из шкур стерхов и женится на ней [10, с. 116].

В верхоянском варианте другой известной якутской сказки южного происхождения «Старуха Бейберикян с пятью коровами» старуха обзаводится дочкой от хвощ-травы (*растительный мотив зачатия*), которая первоначально была спущена с Верхнего мира среди семи стерхов с предназначением стать суженой Хаарджыт Бергена, сына Харах Хаан Тойона. При этом именно богиня Ийэйхсит предопределяет её судьбу в Среднем мире, превратив её в хвощ-траву [10, с. 123]. В верхоянском варианте этой популярной якутской сказки мы обнаруживаем переплетение двух древних мотивов: девушка-стерх (*птичий мотив прародительницы*), которая в Средний мир должна появиться в виде хвощ-травы (*растительный мотив зачатия*). Оказывается, эти девушки-стерхи не простого происхождения, а дочери Божества коня Джесегей Айыы. Здесь *растительный мотив зачатия* упрощен и подается как предсказание жениха, который обладает знаниями о предопределенной ему божествами невесте.

Таким образом, именно в северных (верхоянских) вариантах сказок и олонхо «Бэрт Хара» у якутов сохраняются более подробно *архаические мифологические мотивы* предназначения девушки-стерха, дочери Божества коня, в жены богатыря Среднего мира. Данный мотив присутствует и в долганском олонхо «Сын лошади Аталами богатырь», сюжет которого, несомненно, является одним из наиболее древних среди данного цикла сюжетов якутского и долганского олонхо. В долганском сюжете полностью сохраняется *мотив животного происхождения богатыря*, перешедшего из волшебных сказок в героический эпос. А *мотив растительного зачатия* указывает на еще более древний период зарождения олонхо как эпического жанра, сохраняющего еще долго мифологические и сказочные элементы, на основе которых зарождаются новые жанры. По мере развития жанра олонхо *мифологические и сказочные мотивы* постепенно вытесняются, о чем ярко свидетельствуют многие сюжеты якутских олонхо позднего времени, где мы уже не встречаемся с подобными мотивами.

Однако долганское олонхо «Сын лошади Аталами богатырь», именно благодаря этим мифологическим и сказочным мотивам (*мотив растительного зачатия, мотив животной матери-прародительницы, птичий мотив прародительницы*), является наиболее архаическим сюжетом в данном цикле якутского и долганского олонхо. Эти мотивы присутствуют в сюжете для разъяснения переходного этапа от животной матери-прародительницы к человеческой ипостаси после рождения сына, который становится богатырем Среднего мира. Сохранность и консервация этих трех мотивов в одном тексте однозначно указывают на наиболее раннее происхождение долганского сюжета олонхо.

Дальнейшее развитие долганского олонхо было прервано уже в советское время, но оно в своих немногочисленных вариантах сохранило именно древние истоки в виде различных мотивов, некоторые из которых были пунктирно нами рассмотрены в данной статье.

### **Список литературы:**

1. Емельянов Н.В. Сюжеты якутских олонхо. М.: Наука, 1980. — 375 с.
2. Ефремов П.Е. Долганское олонхо. Якутск: Кн.изд-во, 1984. — 132 с.
3. Ефремов П.Е. Дьэһиэй сахаларын фольклора. Дьокуускай, 2002. — 228 с.
4. Долган-накалар ырыалаак олонколора. Героический эпос долган-олонхо // Тексты олонхо на долганском и русском языках. Красноярск, 2008. — 119 с.
5. Долганский фольклор./ Вступ. статья, тексты и переводы А.А. Попова. Литер. обр. Е.М. Тагер. Общая ред. М.А. Сергеева. Л.: Сов. писатель, 1937. — 259 с.
6. Долгих Б.О. Происхождение долган. В кн.: Сибирский этнографический сборник. Т. 5. М.: Изд-во АН СССР, 1963. — С. 793—141.
7. Миддендорф А.Ф. Путешествие на Север и Восток Сибири. Ч. II, отд. 6 СПб: Изд-во Импер. АН, 1878. — 833 с.
8. Окончательные итоги Всероссийской переписи населения 2010 года — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://www.perepis-2010.ru/results\\_of\\_the\\_census/results-inform.php](http://www.perepis-2010.ru/results_of_the_census/results-inform.php).
9. Попов А.А. Долганы. Собрание трудов по этнографии. Том II. СПб: Изд-во «Дрофа», 2003. — 336 с.
10. Саха остуоруйалара. Якутские сказки. Подг. Г.У. Эргис. 2-е изд. Дьокуускай: Бичик, 1996. — 389 с.
11. Худяков И.А. Краткое описание Верхоянского округа.: Наука, 1969. — 440 с.
12. Худяков И.А. Верхоянский сборник. Якутские сказки, песни, Загадки и пословицы, а также русские сказки и песни, записанные в Верхоянском округе. Иркутск, 1890. — 315 с.

## **ВЗАИМОСВЯЗЬ БОГАТЫРСКОЙ СКАЗКИ С ДРУГИМИ ЖАНРАМИ УСТНОЙ ПРОЗЫ ФОЛЬКЛОРА НАРОДОВ ДАГЕСТАНА**

***Хурдамиева Самия Халидовна***

*канд. филол. наук, доцент,  
профессор кафедры русского языка и литературы филиала ДГПУ  
(Дагестанского государственного педагогического университета),  
РФ, Республика Дагестан, г. Дербент  
E-mail: [d\\_samila@rambler.ru](mailto:d_samila@rambler.ru)*

***Нуралиева Анжела Рибииллаховна***

*соискатель отдела фольклора ИЯЛИ ДНЦ РАН.  
ст. преп. кафедры русского языка и литературы филиала ДГПУ  
(Дагестанского государственного педагогического университета),  
РФ, Республика Дагестан, г. Дербент  
E-mail: [a.nuralieva@list.ru](mailto:a.nuralieva@list.ru)*

## **THE RELATIONSHIP OF THE HEROIC TALES WITH OTHER GENRES OF VERBAL PROSE FOLKLORE PEOPLES OF DAGESTAN**

***Hurdamieva Samil Halidovna***

*associate Professor, candidate of philological science, Professor of the  
Department of Russian language and literature branch DGPU  
(Dagestan State Pedagogical University) in the town of Derbent,  
Russia, the Republic of Dagestan, Derbent*

***Nuralieva Angela Ribiullahovna***

*competitor Division folklore institute DNZ RAN, church prep.,  
Chair of Russian language and literature branch DGPU  
(Dagestan State Pedagogical University) in the town of Derbent,  
Russia, the Republic of Dagestan, Derbent*

### **АННОТАЦИЯ**

В статье предпринята попытка разграничения жанров устной прозы народов Дагестана. Для этого проводится исследование взаимоотношений дагестанской богатырской сказки с другими

жанрами прозаического фольклора. Сначала рассматривается история этого вопроса, а затем проводятся межжанровые сравнительные параллели с доказательной базой. Каждый аргумент, каждое теоретическое утверждение имеет текстовое объяснение.

В статье анализируются связи дагестанской богатырской сказки с мифом, волшебными сказками и героическим эпосом. Во всех случаях аргументировано приводятся жанродифференцирующие критерии.

Наиболее полно представлены взаимосвязи с волшебными сказками, с которыми отличительным признаком является тип центрального героя.

#### **ABSTRACT**

In the paper the attempt of separation of genres of oral prose of the peoples of Dagestan. For this purpose the study of the relationship between the Dagestani heroic tales with other genres prosaic folklore. First, one considers the history of this issue, and then intergenre comparative Parallels with the evidence. Every argument, every theoretical has a textual explanation.

The article analyzes connection Dagestan heroic tales of myth, magic fairy tales and a heroic epic. In all cases, the arguments are zhanrodifferentsiruyuschie criteria.

Most fully represented relationship with fairy tales, with which distinctive feature is the type of the Central hero.

**Ключевые слова:** богатырская сказка; миф; жанр; взаимосвязь; мотив; герой-богатырь.

**Keywords:** heroic tale; myth; genre; relationship; motive; hero.

Разграничение жанров устной прозы, постоянно взаимодействующих друг с другом и легко перенимающих друг у друга отдельные мотивы и сюжетные ходы, является наиболее сложным в фольклористике. «Степень их взаимодействия, — отмечает Ф.А. Алиева, — определяется многими факторами и в первую очередь родственностью их структуры, принадлежностью к одному и тому же эпическому роду и их живучестью, т. е. способностью проникать в структуры близких к ним жанровых форм» [2, с. 17].

Проблемы межжанровых взаимосвязей в фольклоре народов Дагестана и Северного Кавказа рассмотрены в работах таких видных ученых-фольклористов как У.Б. Далгат, А.И. Алиевой, А.М. Гутова, А.М. Аджиева, Ф.А. Алиевой, М.Р. Халидовой.

Исследователи фольклора единодушны в том, что сказка, прежде всего, связана с мифом. Говоря о взаимопроникновении сюжетов

сказок и мифов, Е.М. Мелетинский справедливо отмечает, что мифологические концепции в той или иной мере пронизывают все жанры первобытного фольклора, а с другой стороны, классические религиозные мифы и легенды так же, как и настоящие художественные сказки, относятся к более позднему времени, уже к периоду разложения первобытного строя.

Как известно, мифы имеют свои специфические черты. Мифы — это, прежде всего, рассказы о богах, а не о людях. В них отражена вера в реальность описываемых событий и сконцентрировано внимание на религиозном объяснении явлений природы. Передача и восприятие мифа характерно, как воспоминание о прошлом. И все-таки миф в некоторой степени близок богатырской сказке. В сказке также как в мифе обнаруживаются следы религиозно-магической функции: фигурируют различные духи, олицетворяются природные силы, отражаются первобытные обряды. «Сказка органически впитала в себя такие мифемы, как родственная связь с животным и рождение героя от женщины и зверя, мотивы культа камня, священного дерева, запрета, загробного мира и мн.пр., — пришла к выводу Ф.А. Алиева, — претворив их соответствующим образом в художественную систему жанра» [2, с. 97].

В дагестанской богатырской сказке обнаруживаются отголоски мифологических представлений, которые проявились в магии, в одухотворении вещей и явлений природы и окружающего мира. Например, в качестве помощников героя-богатыря в сказке могут выступать чудесные предметы: волосы, перья животных и птиц, которым древние люди приписывали магические свойства, и с помощью которых можно вызвать животное. Так, например, в аварской сказке «Черный нарт» герой сжиганием волоска вызывает коня.

Примером связи дагестанской богатырской сказки с мифом, с тотемными представлениями древнего человека являются всевозможные связи человеческого и животного мира, отраженные в сказочном эпосе. В дагестанской богатырской сказке присутствует мотив чудесного рождения героя-богатыря от связи женщины с медведем и мужчины с медведицей, как, например, в аварских сказках «Медвежье ухо», «Медвежий сын». Отголоски тотемных представлений отражены в мотивах заключения брака, побратимства с животными. В аварской сказке «Черный нарт» младший сын по завещанию отца выдает своих сестер замуж за первых сватов: волка, ястреба и сокола.

В дагестанской богатырской сказке обнаруживается связь с мотивом собирания и захоронения костей животного, генетически

связанным с представлениями об «умирающем и воскрешающем звере» (термин В.Г. Богораз), с которым связано несколько мифов: «Об охотнике», «Авдал», «Овцы аула Шири» и т. д. [2, с. 68—70]. Так герой аварской сказки «Черный нарт» после смерти оживлен из собранных в мешок костей. Кости человека, предназначенные для захоронения, могут быть также оживлены, как и захороненные кости животного. Мифологический мотив захоронения становится в богатырской сказке одним из средств художественной выразительности фантастического вымысла.

Культ коня в дагестанской богатырской сказке имеет также мифологические корни. У чудесного богатыря, как правило, чудесный помощник — конь. В сказках «Рустом, сын Зола» (тат.), «Черный нарт» (авар.), «Морской конь» (авар.), «Унсук» (лак.), «Безносый всадник» (лак.), «Мать» (лак.), «Девушка на вороном коне» (кум.), «Шах-Исмаил» (даг. азер.) и т. д. в изображении коня нашли отражение трансформированные отголоски анимистических мотивов почитания коня как тотемного предка. Так, например, в кумыкской сказке «Девушка на вороном коне» героиня шкурой убитого коня очерчивает круг, внутри которого наутро появляется великолепный дворец, окруженный садом с редкими птицами и животными, которые готовы служить своей хозяйке. Здесь прослеживаются отголоски магических ритуалов: очерченный круг должен защитить человека от необъяснимых проявлений природы, а это, в свою очередь, указывает на связь образа коня в сказках с потусторонним миром.

Из всех видов устной прозы наиболее близки к богатырским сказкам собственно волшебные сказки. Они имеют одинаковую структуру, в них фигурируют одни и те же персонажи, выполняющие, по сути, одинаковую функцию. Общность поэтической системы, бытовое назначение и характер исполнения объединяют богатырскую и волшебную сказки в один жанр. Например, сюжет о младшем брате является одним из самых распространенных в волшебной сказке, но как отличить героя богатырской сказки от обычного юноши? Для сравнения приведем аварскую богатырскую сказку «Муин» в переводе Ф.З. Абакаровой и даргинскую волшебную сказку «Три брата», записанную и переведенную Ф. Алиевой. В сказке «Муин» три брата по очереди сторожили конюшню с кобылой, у которой пропадали золотохвостые и золотогривые жеребята. В ночь, когда дежурил Муин, откуда-то появился незнакомец и, схватив жеребенка, исчез. Братья отправились в путь на поиски вора. Однако вскоре старшие остались в пещере, а Муин продолжил свой путь. По дороге он расправился с тремя нартами, отрубив ударом меча всем

головы. В итоге Муин добыл невест для братьев, а сам женился на жене черного нарта. Однако братья стали завидовать Муину и решили избавиться от него. Они установили саблю острием вверх, и Муин, поранив себе ноги, остался в пещере один. Вскоре у него появились друзья — Слепой и Плешивый, помощью которых Муин крадет ханскую дочь Меседу. Она осталась жить с ними и готовить им еду. Вскоре благодаря старухе-харт Муин и его друзья выздоравливают и возвращаются домой. В это время старшие братья играют свадьбу с девушками, добытыми их младшим братом. На свадьбе устроили соревнование по стрельбе из лука, но никто не мог его натянуть. Муин взял лук и выпустил стрелы в братьев. Они упали. Сказка заканчивается свадьбой Муина на двух женах.

Как видно, центральный герой сказки «Муин» проявляет богатырские качества. В отличие от старших братьев, которые по ночам спали, он добросовестно сторожит конюшню. Когда братья остаются в пещере, поленившись идти дальше, Муин продолжает путь и ударом своего меча побеждает трех нартов. О физической силе богатыря свидетельствует богатырский поединок с последним черным нартом. Степень тяжести поединка подробно описана, а также описан богатырский лук Муина, который никто не смог натянуть, кроме хозяина.

В инициальной формуле сказки «Три брата» повествуется о том, что «Двое старших были женаты и жили богато, а младший был очень силен, но в жизни ему не везло. И братья уже не обращали на него никакого внимания» [4, № 40]. Когда старшие собрались за добычей, младшего они взяли с собой лишь только для того, чтобы не обидеть мать, и послали его по трудной дороге. По дороге он встречает старушку, и она рассказывает ему о том, что возле реки сидит аждаха и никого не подпускает. «Тогда парень встал, взял с собой шашку <...> и пошел к источнику. <...> Долго и упорно он боролся с ним, но победил и вернул людям воду» [4, № 40]. Пришли люди из соседнего села и тоже рассказали, что их оставили без воды одноглазые аждаха — брат и сестра. Узнав об этом, джигит отправился к реке. По дороге он встретил лису, волка, медвежат. Они дали ему ключья своей шерсти, с помощью которых герой позвал их на помощь. Звери напали на аждаху-брата и разорвали его в ключья. Герой забрал у аждахи-сестры волшебный лист и с его помощью превратил ее в камень. «Лиса, волк и медвежата напали на него (брата-аждаху) и разорвали на куски, а юноша своей шашкой еще больше измелчил его. Во дворе все части аждахи он сжег» [4, 40]. Братья, узнав об этом, умерли от зависти. В образе героя сказки «Три брата»



есть некоторые черты героя-богатыря: он силен и храбр, он бескорыстно готов помочь людям и вступает в поединок с аждахой, его подвигом восхищается народ. Он, как и все герои, не остается там, где его восхваляют и превозносят, а, как и все герои-богатыри, возвращается домой. Однако для героя-богатыря важно, какими средствами он достигает цели. Если в сказке «Муин» герой побеждает нартов исключительно благодаря своей силе, то в сказке «Три брата» герою помогают помощники-животные: волк, лиса и медвежата. С противником он расправляется благодаря чудесному предмету — волшебному листку.

Во многих богатырских сказках фигурируют друзья-попутчики, без которых не обходятся герои, однако герои богатырских сказок «Семиаршинный пехливан Магомад» (лез.), «Медвежье ухо» (авар.) достигают сказочной цели, прежде всего, благодаря своей физической силе. Они сами вступают в поединок с противником и побеждают его, а друзья-попутчики или помощники выполняют лишь вспомогательную функцию: они дают герою различные советы. В отличие от этих богатырских сказок, в собственно волшебных сказках трудные задачи хана (отца) выполняют за героя встречные друзья. Героем также используются различные чудесные предметы.

Не является признаком богатырской сказки и присутствие в ней героя, обладающего чудесным рождением, колоссальной физической силой. Для определения жанровой разновидности важны также цели героя и средства их достижения. Например, в лезгинской сказке «Мелик-Мамед — падишах трех царств» герой имеет от рождения золотой хохолок, понимает язык зверей. Как-то он спас худого, замученного осла, и тот стал служить ему. Благодаря зеленой змейке Мелик-Мамед научился понимать язык трав. Затем он поймал волшебную птицу, и за это его назначили служителем во дворце. Там Мелик-Мамеда увидела младшая дочь падишаха и влюбилась в него. Вскоре по обычаю она бросила в него яблоко, показав, что хочет выйти за него замуж. Падишах разозлился и выгнал дочь из дворца. Тем временем давний враг падишаха окружил крепость и разбил войско падишаха. «Звери и птицы сделали Мелик-Мамеда в тысячу раз сильнее, чем он был раньше. И когда вражеские войска утром подступили к дворцу падишаха, Мелик-Мамед поднял свой лук и натянул тетиву. Она задрожала и запела, как никогда громко. Трава делала скользкой обувь, а звери и птицы преследовали врагов, пока они все не исчезли» [5, с. 19].

В сказке «Мелик-Мамед — падишах трех царств» герой обладает чудесными свойствами, однако он не является героем-богатырем.

В ходе сказочного повествования он становится сильным и даже в тысячу раз сильнее, чем был прежде, однако победу над врагом он одерживает благодаря чудесным предметам и помощникам-животным: поощему луку отца, зеленой змейке, которая научила его языку трав, и т. д.

В сказке «Как сын талхана нашел невесту, унесенную тучей» герой спотыкается об аждаху и не успевает вытащить кинжал, как противник разрубает его на куски. Сестра собирает сустав к суставу, сосуд к сосуду. Беркут отдает свою душу и герой оживает. Этот эпизод повторится еще раз. Только на третий раз герою удастся победить аждаху. В богатырской сказке «Черный нарт» героя также разрубает нарт. Сестра кладет кости в хурджин и отправляет коня в отцовский дом. Другая сестра и ее муж оживляют героя: сестра собирает кости, а ее муж, нарт, отдает одну из своих душ. Герой-богатырь отправляется к нарту за своей женой. Герой, воспользовавшись советом жены, добывает чудесного коня, забирает жену, все богатство Черного нарта и отправляется домой. По дороге его настигает нарт, но конь героя ударяет его копытом и тот разлетается на сто частей.

Герой-богатырь побеждает девятиглавого аждаху в рукопашном бою. И, наконец, с помощью чудесного коня герой побеждает и самого Черного нарта. Герой богатырской сказки достигает цели, прежде всего, благодаря своей феноменальной физической силе, а помощники играют лишь вспомогательную роль.

Как видно, при всем сходстве герои названных сказок отличаются. Как мы уже указывали, вторым важным признаком сказки следует считать средство, с помощью которого герой достигает поставленной цели. Этот принцип является основополагающим для выделения богатырской сказки как отдельной разновидности жанра волшебной сказки. Герой волшебной-фантастической сказки «Как сын талхана нашел невесту, унесенную тучей» не проявляет богатырских качеств, его физическая сила не гиперболизируется. Он достигает поставленной цели благодаря своим помощникам, и поэтому эта сказка не может считаться богатырской.

Однако только потому, с помощью чего герой достигает поставленной цели, невозможно отличить богатырскую сказку от других жанров устной прозы, например, героического эпоса, легенды, предания и т. д. Даже при самом поверхностном изучении дагестанских сказаний о нартах, которые присутствуют в аварском, кумыкском, лакском и т. д. фольклоре, и богатырских сказок, можно заметить определенное сходство в некоторых мотивах и образах.

Как в эпосе, так и в сказке фигурируют «чудеснорожденные» герои-богатыри, чудесные кони, встречаются мотивы богатырского детства, показана борьба эпических и сказочных героев с великанами, говорится о способности героев посещать подземный мир и возвращаться. Связь эпоса и сказки можно проследить и в вопросах поэтики, бытования обоих жанров и др. Так, при сопоставлении персонажей героического эпоса о нартах и дагестанской богатырской сказки обнаруживаются сходные мотивы. Например, широко распространен в героическом эпосе и в богатырской сказке мотив чудесного рождения героя. В эпосе различных народов мира герой рождается от съеденного яблока, от солнечного света, от запаха цветов, от воды, от постороннего неодушевленного предмета, проникшего в тело женщины. «Герой-нарт может родиться от женщины и дэва (отец Дюнк-Батырава — дэв, мать — человек)» [1, с. 12]. Герой ногайского эпоса «Эдиге», как и герой лезгинского сказочного эпоса Шарвили, рожден чудесным образом от костной муки, изготовленной из черепа. В дагестанских богатырских сказках герой чаще всего рожден от съеденного яблока: «Семиаршинный пехливан Магомад» (лезг.), «Краснощекое яблоко» (лезг.), «Братья-разбойники и их брат» (дарг.), «Сунуна и Меседу» (лак.), «Девушка на вороном коне» (кум.) и т. д.

Добывание и укрощение коня является, пожалуй, одним из первых испытаний героя и эпоса, и сказки. Конь долго не поддается герою, но после укрощения становится его первым преданным помощником. В дагестанской богатырской сказке конь — главный помощник героя-богатыря — имеет такую же чудесную силу, как и его хозяин. В сказке его обычно дарит благодарный покойный отец («Черный нарт» — авар.), или он выходит из морской пучины («Морской конь» — авар.), или рождается чудесным образом («Девушка на вороном коне» — кум.). Однако помощник героя — сказочный конь, выполняет больше функцию художественной условности, тогда как повествование в героическом эпосе претендует на достоверность.

Во многих героических сказаниях и богатырских сказках присутствует известный мотив — чудесно быстрого роста, богатырского детства. И сказаниям, и сказкам характерна гиперболизация силы героя, которую они проявляют уже в младенческом возрасте. Например, в кумыкской сказке «Аюв Али» нарт за неделю вырастает как другие за месяц, а за месяц, как другие за год» [1, с. 51]. В аварской сказке «Сулайман и Гадаробер» герой рос красивым и широкоплечим. «Родители любили его, ласкали и баловали,

как котенка, ведь он один у них остался. Он был толстый, как барсук, сильный и очень крепкий. Играя с другими детьми, он нередко бил их, иногда и до слез доводил» [4, № 19].

Однако типологически сходный прием гиперболизации в эпосе и в сказке имеет свои особенности проявления. Гипербола, свойственная героическому эпосу, проявляется и в сказке, однако здесь она выполняет функцию художественного приема.

Несмотря на то, что в героическом эпосе наличествует поэтический вымысел, люди верили в существование племени нартов и героев нартских сказаний, в то время как для сказок характерно вольное обращение с текстом, фантазирование. «Сказка и героический эпос — жанры, существенно отличные друг от друга, — отмечает А.М. Аджиев. — Это в частности и в особенности относится к принципам отражения в них действительности. Если в героическом эпосе повествуется о событиях всенародной важности, если народ верит повествуемому в эпосе, то сказка имеет откровенную установку на вымысел» [1, с. 50]. Как видно, жанродифференцирующим критерием для богатырской сказки и героического сказания исследователем выделяется установка на вымысел в сказках и на достоверность — в сказаниях.

Здесь традиционно встает вопрос этногенеза: эти мотивы перешли в богатырскую сказку из героического эпоса или наоборот? Истоки героического эпоса «Алпамыш» В.М. Жирмунский видит в богатырской сказке. На наш взгляд, более справедливо предложение А.М. Аджиева выводить сказку и эпос из единого фольклорного синкретического фонда. Нам методологически близка идея исследователя о том, что «в древности существовал единый фольклорный эпический фонд, из которого в дальнейшем получились две «развилки, два пути развития: героический эпос и сказка» [1, с. 51]. По всей видимости, жанры героического сказания и сказки развивались сравнительно автономно, и ни один из них не может быть назван прямым типологическим предшественником другого. «Но поскольку материнское лоно и героического эпоса и сказки — одно, то и ряд образов, мотивов и т. д. у этих жанров нередко сходен, однотипен, а иногда просто одинаков» [1, с. 51]. Конечно, говоря о сказке, в которой сходные, одинаковые мотивы с героическим сказанием, то, конечно, имеется ввиду богатырская сказка.

Существуют и другие признаки, отличающие сказания от сказки и, прежде всего, его трагический финал. Исследователи отмечают, что сказания могут оканчиваться поражением основного героя, его трагической смертью, в то время как сказка практически всегда

имеет счастливый конец. В настоящее время одним из самых распространенных сказаний, связанных с темой трагической судьбы героя-нарта является сказание «Гибель героя от камня» в абхазской версии [3, с. 81—82].

А.М. Аджиев отмечает, что «кумыкское сказание «Как погибли нарты» представляет собой оригинальный вариант общенартского сюжета о земном изобилии и гибели нартов» [1, с. 21]. Об отличии финала героического эпоса и волшебной сказки А.М. Аджиев рассуждает так: «Если в «несерьезном жанре — сказке, народ мог оставлять в живых своих любимых героев, то в таком серьезном жанре, как героический эпос, «правдивости» которого народ твердо верит, герои рано или поздно должны умереть — иначе это шло бы вразрез элементарной жизненной правде» [1, с. 73].

Различаются героическое сказание и богатырская сказка и по своей структуре. В отличие от сказания, богатырская сказка имеет характерную концовку. Например, лакская сказка «Безносый всадник» заканчивается следующей финальной формулой: «Юноша разделил табуны между молодежью деревни, а потом сыграл свадьбу. Такую пышную большую свадьбу впервые сыграли в той местности: народ собрался со всех концов, приехали слепые и хромые. На пиру играли семеро зурначей и семеро барабанщиков, пировали семь дней и семь ночей. Я тоже ел и пил там на славу. Оставив их дома рожать сыновей, похожих на отца, дочерей, похожих на мать, я оттуда пришел к вам» [4, № 16]. Однако этот принцип является условным, так как и в героических сказаниях иногда встречаются концовки, хотя здесь они не так обязательны. Богатырские сказки имеют свою композицию, инициальные и медиальные формулы и «общие места», свойственные только сказочному повествованию.

Таким образом, следует заключить, что богатырская сказка несет в себе мотивы, связывающие ее с мифом, героическим сказанием, волшебной-фантастической сказкой, в то же время она имеет свои специфические черты.

В дагестанской богатырской сказке, как наиболее архаической, много мифологических мотивов. Во-первых, в них обнаруживаются отголоски мифологических представлений, которые проявились в магии, в одухотворении вещей и явлений природы и окружающего мира, в супружеской связи человека с медведем, заключения побратимства с животными, культ коня.

При всем сходстве мотивов и образов между героическим сказанием и богатырской сказкой имеются и существенные различия. Сказка многое заимствует из героического эпоса: образ чудеснорож-

денного героя-богатыря, который благодаря своему чудесному коню и оружию побеждает врагов, совершает подвиги на благо людей. Богатырская сказка отличается особой установкой на вымысел, в то время как героическое сказание настраивает слушателей на достоверность. Сказка всегда имеет счастливый конец: герой-богатырь, победив всех врагов благодаря своей физической силе и личным качествам, возвращается домой с невестой и с несметными богатствами. А героические сказания чаще всего имеют трагический финал — заканчиваются смертью героя. В сюжете сказки имеются инициальные и медиальные формулы и «общие места», которые играют определенную композиционную роль.

Более всего богатырская сказка связана с волшебнo-фантастической сказкой. Здесь важным отличительным признаком является тип центрального героя. Обычно герой богатырской сказки — это чудеснoрожденный богатырь, достигающий сказочной цели благодаря личным качествам: феноменальной физической силе, ловкости и уму.

#### **Список литературы:**

1. Аджиев А.М. Устное народное творчество кумыков. Махачкала, 2005. — 428 с.
2. Алиева Ф.А. Взаимосвязи жанров устной прозы в фольклоре народов Дагестана. Махачкала, 2008. — 358 с.
3. Джапуа З.Д. Абхазские архаические сказания о Сасрыкуа и Абрьскиле: Систематика и интерпретация текстов в сопоставлении с кавказским эпическим творчеством: автореф. дис ... доктора филол. наук. Сухум, 2003. — 19 с.
4. Свод памятников фольклора народов Дагестана: в 20-ти томах / под. Ред. Акад. Г.Г. Гамзатова: Ин-т языка, лит. и искусства им. Г. Цадасы ДНЦ РАН. Т. 2. Волшебные сказки / (сост. А.М. Ганиева.; отв. Ред. А.М. Аджиев). Махачкала, 2012. — 653 с.
5. Сказочные самоцветы Дагестана / сост., пер., обобщ., коммент. А. Назаревича. Махачкала, 1975.

### 4.3. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ

#### ГАНДИКАП УРОДЛИВОСТИ КАК ОСОБЫЙ ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД ТРАНСФОРМАЦИИ ОБРАЗОВ Л. ФЕЙХТВАНГЕРА В ЕГО ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ

*Процив Галина Франковна*

*преподаватель кафедры филологии и перевода Ивано-Франковского  
национального технического университета нефти и газа,*

*Украина, Ивано-Франковск*

*E-mail: [galja1@yandex.ru](mailto:galja1@yandex.ru)*

#### HANDICAP OF UGLINESS AS L. FEUCHTWANGER'S SPECIAL CREATIVE METHOD OF IMAGE TRANSFORMATION IN THE HISTORICAL PROSE

*Galina Protsiv*

*teacher of the chair of Philology and Translation,  
National Technical University of Oil and Gas,*

*Ukraine, Ivano-Frankivsk*

#### АННОТАЦИЯ

В статье исследуется один из творческих методов трансформации образов Л. Фейхтвангера — гандикап уродливости в исторической прозе. Использование этого творческого метода обусловлено автобиографическим фактором и служит компонентом выражения мировоззренческих и эстетических взглядов писателя в исторических романах.

#### ABSTRACT

In this article it is observed one of the creative L. Fechtwanger's ways of image transformation — handicap of ugliness in his historical prose. The using of this creative method is determined by autobiographical factor and serves as expression component of world- and aesthetic views of the writer in his historical novels.

**Ключевые слова:** творческий метод; гандикап уродливости; трансформация образа; исторический роман; Л. Фейхтвангер.

**Keywords:** creative method; handicap of ugliness; the image transformation; historical novel; L. Feuchtwanger.

Изучение трансформации образов в литературном произведении остается специфической чертой сравнительного литературоведения (Е. Френцель, П. Меркер, Г. Людке, К. Бауергорст, Ф. Шмитт, Ж. Кальве). Именно через образы происходит осмысление художественной модели мира литературного произведения как компонента выражение мировоззрения любого писателя, то есть, представляются «мировоззренческие ориентиры автора в их художественной интерпретации» [4, с. 16].

Великий немецкий писатель Л. Фейхтвангер — теоретик и практик жанра исторического романа первой половины XX века, трансформируя образы в своей исторической прозе, использует особенную доминанту поэтики, которая определяет основные формально-содержательные приоритеты его творчества. Вопрос особенностей творческого метода Л. Фейхтвангера при создании образов в исторических романах неоднократно поднимался в отечественном и зарубежном литературоведении (Д. Затонский, Ю. Семикоз, В. Берндт, Г. Я. Гефти, Д. Фаульзайт, Э. Хильшер и др.) Однако не все аспекты этого вопроса нашли обстоятельное освещение, и в частности: использование немецким писателем гандикапа (состояния, при котором сочетание физических, умственных, психологических и/или социальных качеств или процессов затрудняет приспособление человека, не позволяя ему достичь оптимального уровня развития и функционирования [1]) уродливости персонажей при трансформации образов в его исторической прозе. Многие отечественные литературоведы видели в этом явлении исторический конфликт, осложненный индивидуальной биологической трагедией героя [5]. Частично аналогичная позиция отражается и в исследованиях немецкоязычных литературоведов — В. Берндта, Г. Я. Гефти и Г. Вальтер, но с другой стороны, они видят сознательное использование писателем элемента уродливости для трансформации образов, и этот элемент, за творческим замыслом Л. Фейхтвангера, исполняет компенсационную функцию. Так, В. Берндт, исследуя ранний историко-биографический роман немецкого писателя «Безобразная герцогиня» о Маргарите Тирольской (Маульташ), утверждает, что «Фейхтвангер хотел показать ... как женщина из-за своей уродливости вынуждена развивать все таланты, которые в ней дремлют ... Он достигает своей цели, награждая героиню



произведения богатыми природными способностями, которые она в бессознательном стремлении получить вознаграждение за свою уродливость развивает в полном объеме» [8, с. 186] (здесь и далее пер. с нем. наш — Г.П.). По нашему мнению, вышеупомянутые литературоведы все же не в полной мере осознали сущность и оригинальность использования Л. Фейхтвангером гандикапа уродливости как творческого метода при создании образов. Именно поэтому целью статьи является исследование роли гандикапа уродливости образов в исторических романах Л. Фейхтвангера как творческого метода писателя при их трансформации, чтобы определить формирование его концепции историзма — объективное представление писателя о мировоззренческих ценностях, его художественно-эстетические предпочтения.

В круг приведенный немецкого прозаика, где тема уродливости акцентируется, входит кроме ряда исторических романов пьеса «Нефтяные острова» (1927), о которой Арнольд Цвейг писал, что это — «Маульташ» в качестве современной драмы, уродливая миллионерша Дебс Грей — вместо герцогини, а прекрасная полукровка Шармен Перучача — вместо Агнес фон Флаван» [16, с. 681]. В пьесе отсутствует детальное описание Деборы, намеки на ее уродство мы находим в характеристиках, которые ей дают другие персонажи: «не женщина, а аномалия», «обезьяна» [10, с. 348] и т. п. Но феномен проникновения писателя в психологическое состояние некрасивых, неудачных, отвергнутых на обочину общества людей заключается в отсутствии гнева или презрения к ним. Мощностъ этого творческого метода Л. Фейхтвангера выражается в том, что даже используя человеческую непривлекательность, он стремится пробудить не жалость, а разбудить фантазию и соответствующий интерес читателя, чтобы вызвать у него переживания, чувства и эмоции автора: «Я имею право с чистой совестью сказать, что знаю о своих героях гораздо больше, чем вам, читателям, показываю ... , но я надеюсь, что когда вы собственными глазами не увидите ничего кроме фасада дома, то Ваше сердце будет биться в такт с сердцем его архитектора. ... Я представляю Вам мир, как он выглядит в соответствии с моим пониманием» [11, с. 361]. Исходя из своей духовной эстетической сущности, Л. Фейхтвангер выписывает художественный конфликт произведения таким образом, чтобы воспроизвести стремление его образов уравновесить свои недостатки и неудачи. Собственно одной из граней использования темы уродливости в творчестве немецкого романиста, как заметил Г.Я. Гефти, является то, что «поступки и решения этих персонажей часто

объясняются как следствие стремления к компенсации» [12, с. 70]. Так, в историческом романе «Лженерон» (1936) [9] вольноотпущенный Кнобс видит в наслаждении властью компенсацию за свое низкое происхождение, а брак с дочерью сенатора — Марсией бывшего гончара и шута Терренса успокоил его уязвленное самолюбие. В историко-биографическом романе «Гойя или тяжелый путь познания» автор вновь объединяет выразительность своего индивидуального художественного мира с восприятием элемента уродливости или неудачи с явной тягой к сбалансированности этих недостатков. Писатель компенсирует унижение и пренебрежение герцогиней Альба и другими привлекательными придворными дамами безобразной испанской королевы Марии Луизы развитием ее интеллектуальных способностей и ощущением реальной власти: «А ей, Марии-Луизе, из-за того, что она некрасива, надо брать умом. Она стала очень умной потому, что была некрасива ... Но, наперекор всему, она, Мария-Луиза, все еще самая могущественная женщина в мире. А мир знает, что не простоватый Карлос правит Испанией, обеими Индиями и океаном, а она» [7, с. 341—342].

Гандикап уродливости для автора — не самоцель, а средство отражения компенсации за неудачное происхождения, некрасивую внешность, за чувство неполноценности. В полной мере это проявляется в образе Й. Зюсса-Оппенгаймера (исторический роман «Еврей Зюсс », 1925), который во власти и богатстве пытается забыть свое происхождение из Франкфуртского еврейского гетто. Для самого писателя — это довольно болезненная тема: в 1907 году после защиты Л. Фейхтвангером диссертации его научный куратор предложил ему выкрестится, чтобы иметь возможность преподавать в университете, поскольку присутствие еврейских преподавателей не было желанным в мюнхенских учебных заведениях. Более того, роман «Еврей Зюсс » отказались печатать, и, по мнению Г. Крьоше, из-за выбора тематики, представлявшей историю подъема придворного еврея в период растущей неприязни к ним, что выглядело как вызов немецкому обществу [13, с. 64]. Без сомнения, чувство собственного гандикапа национальной «уродливости» имело влияние на художественное воплощение внутреннего мира Л. Фейхтвангера, что проявилось в оригинальных художественных образах и конструкциях. Размышления о собственном творческом предназначении побуждают писателя к применению темы уродливости в художественных произведениях, чтобы пробудить естественный интерес к своему духовному миру, который трансформировался в образах и композиции произведений, через пробуждение интереса к человеческой

индивидуальности героя. И если тема безобразной женщины в романе о Гойе является побочной, то в романе «Безобразная герцогиня» Л. Фейхтвангер сделал эту тему главной. Именно присутствием этой темы писатель несколько цинично объяснил потрясающий успех своего романа: «Одна треть его читателей смогла почерпнуть из романа сочувствие и мораль, а две трети порадовались за свой лучший внешний вид» [15, с. 9]. Борьба человека с физическим уродством, точнее страдания умной, целеустремленной, духовно богатой женщины Маргариты Маульташ из-за физических недостатков изображены с необычайной психологической эмоциональностью: здесь показаны и короткие моменты счастья, и драматические моменты встречи с привлекательной соперницей, политические неудачи. Можно утверждать, что это первый роман Л. Фейхтвангер, в котором писатель отражает неразрешенный конфликт между двумя женщинами-соперницами с противопоставлением уродливости (прогресса) и красоты (реакции): политически сильная безобразная Маргарита Тирольская и формально подчиненная ей красавица Агнес фон Флавон. Свое авторское восприятие конфликта он усиливает контрастом: несколько плакатно изображенная голубоглазая с ангельским лицом глуповатая простушка Агнес на протяжении всей жизни обходит умную, деятельную Маргариту. Особенность применения автором темы уродливости в этом романе подчинена, по нашему мнению, идее показать конфликт противостояния безобразного и прекрасного, за маской которого скрывается бездуховность, коварство, высокомерие, регресс, и как внешне видимое уродство проигрывает в борьбе внутреннему, нравственному, внешне невидимому. Заслуги Маргариты народ приписывает её сопернице, которую любит за красоту. Герцогиня же всегда остается одинокой и вместо похвалы и понимания получает от подданных обвинения во всех бедах.

В отражении этого конфликта чувствуется потенциал авторской идентификации, а гандикап уродливости играет здесь компенсационную роль: «Самое худшее — рот, вывернутые обезьяньи губы. Что ж, зато у нее Каринтия. Вялые свисающие щеки — куда это годится! Но разве за них не вознаграждает графство Тироль? А серое с пятнами лицо? Положите на весы Триент, Бриксен, Хур, Фриуль. Разве оно тогда не станет ровным и чистым?» [6, с. 43]. Писатель выражает понимание и оценку той ноши, которая лежит на плечах уродливого человека, который не вписывается в существующие в обществе нормы, к которому ставят всегда большие требования, чем к тому, который одарен внешней красотой (удачным происхождению и т. п.) и без каких-либо усилий и причин пользуется

успехом и славой. Именно поэтому Л. Фейхтвангер снова и снова поднимает свою герцогиню к борьбе, возрождает ее втоптанную в грязь надежды, чтобы сохранить ее и свое внутреннее и внешнее достоинство.

Немецкий романист своеобразно сочетает гандикап уродливости с преувеличением и гротескностью, о которых немецкий критик Марсель Райх-Райницки писал, что «его (прим. Г.П. — Фейхтвангера) принцип изображения грешит часто односторонностью и экстремальностью. У него богатые — всегда сказочно богаты, нуждающиеся — ужасно бедны..., а уродливые — чрезвычайно безобразны» [14]. Увлечение автором формами преувеличения проявляется в присутствующих в романе «Безобразная герцогиня» нескольких образов с нестандартной внешностью: младшая сестра Маргариты — «болезненная калека Адельгейда», «внучка могущественных завоевателей страны, дряблая, горбатая, больная, очень похожа на придворных шутов и карликов» [6, с. 16], к которой писатель относится с уважением и сочувствием, и баварский офицер Конрад фон Фрауенберг — «молодой, безобразный альбинос», которого сторонились люди из-за «его отталкивающего, дерзкого, раздражительного норова» [6, с. 100], и к которому Л. Фейхтвангер, по мнению известного исследователя его творчества — Дмитрия Затонского, испытывает отвращение [2, с. 286].

Что касается портретной характеристики Маргариты, то Л. Фейхтвангер подробно описал картину Квентина Массейса «Портрет старухи» [3], в которой фламандский художник XVI века впервые в истории искусства использовал карикатуру как художественную форму самовыражения: «На коренастом теле с короткими конечностями сидела большая уродливая голова. Правда, лоб был ясный, чистый, и глаза — умные, живые, испытующие, пронизательные; но под маленьким приплюснутым носом рот по-обезьяньи выдавался вперед, с огромными челюстями и словно вздутой нижней губой. Волосы медного цвета были жесткие, прямые, без блеска, кожа — известково-серая, тусклая, дряблая» [6, с. 13]. Однако с Маргаритой Тирольской этот портрет не имел ничего общего, скорее всего Л. Фейхтвангера подкупило в этой картине тяга художника к преувеличению в портретной характеристике — гротескной мимики, в которой прослеживается отклонение от общепринятых идеалов.

Таким образом, сопоставление исторических художественных произведений Л. Фейхтвангера с некоторыми автобиографическими факторами и критическими статьями писателя приводят нас к мысли, что автор сознательно подбирал и использовал гандикап уродливости

для трансформации образов в своем творчестве, и что этот элемент является составной частью авторской эстетической концепции мира в этих произведениях. Через своих безобразных героев писатель высказывает свою мировоззренческую позицию, и акцент на внешней или внутренней непривлекательности при создании образов четко подчинен этому замыслу, выполняет компенсационную функцию. Внутреннее родство Л. Фейхтвангера с судьбой уродливых персонажей достаточно ощутимо, однако автору удалось обобщить в физическом гандикапе не только собственное аутсайдерство — быть евреем и художником в мещанском обществе того времени, но и свои мировоззренческие идеи борьбы Разума (двигателя прогресса и гуманизма) против Варварства (реакции и бездуховности).

### Список литературы:

1. Гандикап [Электронный ресурс].— Режим доступа. — URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D0%BF>.
2. Затонкий Д. «Историческая комедия», или Романы Лиона Фейхтвангера / Дмитрий Затонский // Затонкий Д. Художественные ориентиры XX века: Лица и проблемы. М.: Советский писатель, 1988. — С. 272—312.
3. Квентин Массейс [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.liveinternet.ru/community/1726655/post82539523/>.
4. Лівенко І. Модель віту та форми її художнього вираження в поезії Юрія Тарнавського: монографія / Ірина Лівенко. Дніпропетровськ: Січ, 2007. — 279 с.
5. Фейхтвангер Лион [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: [http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B5%D0%B9%D1%85%D1%82%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D1%80\\_%D0%9B%D0%B8%D0%BE%D0%BD](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B5%D0%B9%D1%85%D1%82%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D1%80_%D0%9B%D0%B8%D0%BE%D0%BD).
6. Фейхтвангер Л. Безобразная герцогиня Маргарита Маульташ / Лион Фейхтвангер // Фейхтвангер Л. Безобразная герцогиня Маргарита Маульташ. Лженерон: романы / перевод с нем. Днепрпетровск: Проминь, 1990. — С. 6—206.
7. Фейхтвангер Л. Гойя или тяжкий путь познания: роман / пер. с нем. Касаткина Н и Татаринова И. // Фейхтвангер Л. Собрание сочинений в 6-ти томах / Лион Фейхтвангер. М.: Худож. лит., — 1990. — Т. 5. — 525 с.
8. Berndt W. Die früheren historischen Romane Lion Feuchtwangers / Wolfgang Berndt. Berlin: Humboldt-Universität, 1952—1953. — 195 S.
9. Feuchtwanger L. Der falsche Nero / Lion Feuchtwanger. Amsterdam: Querido, 1936. — 422 S.

10. Feuchtwanger L. Die Petroleuminseln /Lion Feuchtwanger // Feuchtwanger L. Dramen: in 2 Bänden. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, — 1984. — B. II. — S. 285—358.
11. Feuchtwanger L. Zu meinem Stück „Die Petroleuminseln“/Lion Feuchtwanger// Feuchtwanger L. Dramen: in 2 Bänden. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, — 1984. — B. II. — S. 359—361.
12. Hefti H.J. Macht, Geist und Fortschritt: Der Roman „Die hässliche Herzogin“ in der Entwicklung von Lion Feuchtwanger Geschichtsbild / Hans Jakob Hefti. Haslen: SSS, 1977. — 180 S.
13. Krösche H. Ja. Das Ganze noch mal. Lion Feuchtwanger: deutsch-jüdisches Selbstverständnis in der Weimarer Republik / Heike Krösche // Oldenburgische Beiträge zu jüdischen Studien. Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Univ., 2004. — 220 S.
14. Reich-Ranicki M. Ein zu kurz gekommener Bühnenautor / Marcel Reich-Ranicki [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.faz.net/artikel/C31454/fragen-sie-reich-ranicki-ein-zu-kurz-gekommener-buehnenautor-30089930.html> (дата обращения 12.11.2011).
15. Walter H. „...ich hab sie tüchtig abgeküsst!“:Lion Feuchtwanger und die Frauen im Spiegel seiner Romane/ Henrike Walter. — 28 S. [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.feuchtwanger.de/index.php?id=170> (дата обращения 10.08.2011).
16. Zweig A. Lion Feuchtwanger / Arnold Zweig // Feuchtwanger L. Dramen: in 2 Bänden. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, — 1984. — B.II. — S. 680—684.

## ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В РОМАНЕ И. МАКБЮЭНА «АМСТЕРДАМ»

*Шанина Юлия Александровна*

*канд. филол. наук, доцент Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы,  
РФ, Республика Башкортостан, г. Уфа  
E-mail: [shanina@agnytom.ru](mailto:shanina@agnytom.ru)*

### EXISTENTIAL PROBLEMS IN IAN MCEWAN'S NOVEL AMSTERDAM

*Julia Shanina*

*candidate of philological sciences,  
associate professor of M. Akmullah Bashkir State Pedagogical University,  
Russia, Republic of Bashkortostan, Ufa*

#### АННОТАЦИЯ

На основе анализа особенностей развития конфликта в романе Иена Макбьюэна «Амстердам» (1998) в статье сделан вывод о том, что решение экзистенциальных проблем современной европейской цивилизацией становится в произведении источником социально-критического пафоса. Рассмотрение проблем жизни и смерти, самоопределения личности автор возвращает в плоскость классического философствования, что происходит благодаря использованию реалистических принципов художественного осмысления действительности.

#### ABSTRACT

Based on the analysis of the conflict in Ian McEwan's novel "Amsterdam" (1998) in the study are making the conclusion that the decision of existential problems by contemporary European civilization is the issue of demonstration it's deep crisis and moral troubles in the novel. The author resolves the problems of death and life, individual self-identification according to traditions of classical philosophy due to using principles of realist fiction.

**Ключевые слова:** конфликт; пограничная ситуация; проблематика; реализм; существование; экзистенциализм.

**Keywords:** conflict; existence; existentialism; existential problems; liminality; realism.

Роман Иэна Макьюэна (род. 1948 г.) «Амстердам» (“Amsterdam”, 1998) — единственное произведение современного английского писателя, удостоенное престижной Букеровской премии. Во многом именно этот фактор повлиял на противоречивость его оценки в англоязычном литературоведении. Первые рецензенты (М. Какутани, У.Г. Притчард) назвали его «лучшей работой Макьюэна» [12], «вершиной мастерства» [8]. Хотя в дальнейшем роман стал объектом резкой критики (в работах Р. Кларка, Д. Хида, П. Чайлдса), а присуждение премии расценивалось как «признание предшествующих заслуг автора» [7; 116]. По мнению П. Чайлдса, «Амстердам» выглядит как халтура среди более важных романов Макьюэна, но может быть лучшим как его первая попытка социальной сатиры» [5; 14]. Большинство английских и американских исследователей усматривают в романе преобладание социально-критического пафоса, подчеркивают новаторский характер произведения по отношению к предшествующему творчеству и ставят под сомнение постановку в нем философских вопросов [6; 22]. Отечественные же литературоведы (А.Л. Борисенко, О.А. Джумайло, О.Ю. Панова) делают акцент на нравственной проблематике и определяют роман «Амстердам» как «назидательную историю» [1; 165], притчу.

Сам автор в интервью высказывал сожаление по поводу судьбы своей книги и настаивал на том, чтобы она стала предметом «серьезной оценки наряду с другими моими произведениями» [3]. Поэтому данное исследование посвящено анализу романа «Амстердам» в контексте всего творчества И. Макьюэна и литературного процесса второй половины XX века, развитие которого было во многом было определено идеями философии экзистенциализма. Под непосредственным влиянием данного направления созданы и первые произведения самого Макьюэна.

Подводя итоги своему творческому пути, в интервью Р. Коваль 2002 года писатель признавался: «Вначале я находил опору в экзистенциалистском романе, но потом почувствовал, что в каком-то смысле хожу на костылях» [3]. С традициями экзистенциального романа он связывал неопределенность времени и места действия, присущую его ранним работам, и с этой точки зрения романы, написанные в период с 1987 года, несомненно являются обращением к принципам реалистической прозы. Но вместе с тем неизменными в романах Макьюэна остаются экзистенциальные проблемы, которые рассматриваются в разных аспектах. В этом смысле не является исключением и роман «Амстердам», завязка конфликта в котором определяется так называемой пограничной ситуацией. Смерть бывшей



возлюбленной Молли Лейн вырывает главных героев, редактора Вернона Холлидея и композитора Клайва Линли, из привычного круга дел и забот и заставляет осознать конечность своего существования. Друзья ощущают, что *«что-то очень неладно в мире, и не обвинишь в этом ни Бога, ни его отсутствие»* [11; 4], они начинают подмечать первые признаки собственного физического распада, охвачены экзистенциальной тревогой, страхом. Так, Клайву не дает покоя онемение правой руки, а Вернона преследует ощущение омертвения правого полушария головного мозга. *«Во время необычного утреннего затишья у Вернона Холлидея вновь возникла мысль о том, что он не существует. <...> Ощущение отсутствия нарастало после похорон Молли»* [11; 35—36]. Желая вернуть утраченное душевное равновесие, друзья пытаются найти подтверждение собственному существованию: Вернон пристально разглядывает себя в зеркале, *«трогает руками лицо, чтобы убедиться в своей физической сущности»* [11; 36].

Экзистенциальный страх, переживаемый героями романа Макьюэна имеет не только психологическую, но и социальную обусловленность. Вернон и Клайв характеризуются как типичные представители поколения 60-х годов: *«Насколько благополучные, насколько важные, как преуспели при правительстве, которое презирали семнадцать лет. <...> Какая энергия, какая удача»* [11; 6]. В свете свойственного мировоззрению шестидесятников культа молодости, здоровья, успеха, свободы бывших любовников особенно потрясают обстоятельства смерти *«бедной Молли»*, которая умерла *«в бессознательном состоянии, как животное»* [11; 4]. Таким образом существование определяется для них ясным сознанием, способностью работать, профессиональным успехом — всем тем, что Клайв называет *«достойной жизнью»*. Поэтому в качестве выхода герои решают воспользоваться достижением современной западной демократии — эвтаназией, которая освободит их от унижения старости и болезни. В результате эвтаназия представляется писателем как своего рода ответ западной цивилизации на сложные вопросы, сформулированные экзистенциалистами в середине XX века. Подобное решение проблемы жизни и смерти исходит из концепции человека как существа прежде всего разумного, не случайно в описании города Амстердама, где эвтаназия легализована, автором неоднократно подчеркивается торжество рационального (*«спокойный и цивилизованный город»*, *«такой терпимый, беспристрастный»*, *«нет города более рационально устроенного»* [11; 165]), что в свете законного двойного убийства в финале звучит крайне иронично.

Источником смирения с конечностью существования также становится для героев мысль о возможном бессмертии их творений: Вернона — как журналиста и редактора, а Клайва — как композитора. Линли пытается завершить работу над «Симфонией тысячелетия», которая должна превзойти «Оду к радости» Бетховена; Вернон же решает путем журналистского разоблачения повлиять на ход истории в Британии, предстоящий сенсационный выпуск его газеты «Джадж» обречен стать *«классикой, однажды его будут изучать в школах журналистики»* [11; 125]. Но по иронии стремление к деятельности на благо общества сочетается с нарастающей изоляцией персонажей от окружающего мира, которая будет сопровождаться постепенным саморазрушением [4].

Развитие действия в романе представляет собой повествование в форме несобственно-прямой речи, что делает очевидным истинные мотивы деятельности Клайва и Вернона. Линли в надежде на освобождение от суесть буден отправляется в Озерный край, следуя примеру английских романтиков, воспевавших единение человека с природой. Красоты прославленного края не вызывают в его душе никакого отклика: источником вдохновения, из которого должна родиться *«неотразимая мелодия», «элегия умирающего века»* (28), оказывается тщеславие, воспоминание о предшествующих достижениях. Вернон мнит себя борцом за лучшее будущее страны, поборником демократических свобод: *«Он чувствовал себя значительным и милосердным, возможно немного жестоким, в по большому счету добродетельным, способным в одиночку противостоять течению, понимающим больше своих современников, знающим, что он фактически определяет судьбу страны и готов нести эту ответственность»* [11; 109]. Но наибольшее удовлетворение ему приносит осознание собственного триумфа среди коллег: *«Последующие два часа прошли с живостью оперетты, в которое все артисты были его и в которой хор смешанных голосов восхвалял его»* [11; 110].

Кроме того, создание бессмертных, классических творений потребует жертв: из страха забыть возникшую в голове мелодию композитор оставляет на произвол судьбы женщину, подвергнушуюся нападению насильника, а Холлидей на алтарь собственной славы принципиального журналиста приносит карьеру и репутацию Джулиана Гармони. Данное обстоятельство их несколько смущает, но они с легкостью находят себе оправдание, действуя в духе своего времени. Европейское общество на пороге миллениума, представленное в романе Макьюэна, — это общество двойных стандартов, лишенное ясных нравственных ориентиров, охваченное лицемерием.

Поэтому откровенный плагиат в творчестве может расцениваться как «*постмодернистское цитирование*», а борьба за тиражи и прибыль прессы — как отстаивание свободы слова и демократических принципов. Исходя из данной логики, главные герои романа «Амстердам» не способны к адекватной оценке собственных поступков, хотя прекрасно видят нравственные несовершенства друг друга.

Кульминация романа обнаруживает абсолютное несоответствие между намерениями друзей и результатами их труда. Симфония Клайва не представляет ничего оригинального, а разоблачение лицемерного поведения Гармони Верноном на деле выглядит грязной сплетней желтой прессы. Но крайний эгоцентризм героев заставляет их искать причины провала во внешних обстоятельствах, и как следствие в их сознании возникает план отмщения с помощью эвтаназии. С точки зрения каждого из них, этот шаг, направленный на восстановление справедливости, порядка в мире, подобен чуть ли не трагическому выбору Гамлета и Отелло. Данная параллель возникает благодаря ряду шекспировских аллюзий и придает происходящему оттенок трагикомедии.

Финал романа неоднозначен. С одной стороны, разрешение внутреннего конфликта, который спровоцирован предчувствием конечности существования, направлено на полную дискредитацию героев. Как отмечает Малколм, «целое поколение 60-х годов вместе со значительной частью общества высмеивается в нравственном ничтожестве и обманчивом достоинстве Клайва и Вернона» [10; с. 194]. Необходимо подчеркнуть, что именно осознание неизбежности смерти является началом нравственного падения героев, апогеем которого становится убийство. Поэтому одной из причин нравственной несостоятельности шестидесятников, по мнению автора, оказывается сама логика экзистенциальной философии, основанная на утверждении преобладающей ценности индивидуального сознания, делающей «главным объектом философского осмысления духовный мир личности и бытие его индивидуальности в отчужденном социальном мире» [2; с. 434]. Сосредоточенность на проблемах собственного существования является источником крайнего эгоцентризма, так как не дает возможности выйти за рамки собственной личности, делает человека неспособным к самопожертвованию.

В то же время, развязка внешнего конфликта, содержанием которого является мнимое противостояние двух бывших друзей, раскрывает авторскую концепцию экзистенциальных проблем. Легализованной эвтаназии, которая критерием существования человекам утверждает ясное сознание и физическое здоровье, писатель

противопоставляет приговор, вынесенный героями друг другу вследствие нравственной несостоятельности. Ответом общества на философские штудии XX века оказывается утверждение права человека на смерть, которое позиционируется как торжество европейского либерализма, но по сути свидетельствует о размывании нравственных понятий. То есть решение экзистенциальных проблем современной европейской цивилизацией делает очевидным ее глубокий духовный кризис, нравственное неблагополучие, становится в романе Макьюэна источником социально-критического пафоса.

Роман Иена Макьюэна «Амстердам» можно рассматривать как своего рода итог развития экзистенциальной проблематики в литературе XX века. Рассмотрение проблем жизни и смерти, выбора, самоопределения личности автор возвращает в плоскость классического философствования, что происходит благодаря использованию реалистических принципов художественного осмысления действительности. К ним можно отнести социальную обусловленность поведения героев, историческую конкретность времени и места действия, принцип объективности, возникающий благодаря контрастному сопоставлению видения событий глазами разных героев. Отказ от крайнего субъективизма экзистенциального романа приводит к определению автором сущности человеческого существования через призму общественных отношений, что делает нравственное достоинство личности главным критерием экзистенции, ставит вопрос о судьбе не homo sapience, а homo moralis.

### **Список литературы:**

1. Панова О.Ю. Пути современной прозы в Великобритании// Постмодернизм: что же дальше? (Художественная литература на рубеже XX—XXI вв.): Сб. науч. тр. / Ред.-кол.: Соколова Е.В. (отв. ред. и сост.), Пахсарьян Н.Т. (сост.) и др. М.: РАН ИНИОН, 2006. — 323 с. — С. 138—171.
2. Федоров А.А. Введение в теорию и историю культуры: словарь. М.: Флинта: МПСИ, 2005. — 464 с.
3. Begley, Adam. The Art of Fiction No 173: Ian McEwan// The Paris Review, 44:162. Summer 2002, [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.theparisreview.org/interviews/393/the-art-of-fiction-no-173-ian-mcewan> (дата обращения 12.11.2013).
4. Chetrescu, Dana. Rethinking Spatiality: The Degraded Body in Ian McEwan's Amsterdam //British and American Studies/Revista de Studii Britanice si Americane, 7, 2001. — P. 157—165.
5. Childs, Peter. Ian McEwan's Enduring Love: A Routledge Study Guide. New York: Routledge, 2006. — 160 p.

6. Clarke, Roger, Gordon, Andy. Ian McEwan's Enduring Love: a reader's guide. New York: Continuum, 2003. — 94 p.
7. Head, Domenic. On Chesil Beach: Another 'Overrated' Novella?//Ian McEwan: Contemporary Critical Perspective: 2nd Edition//Ed. by Sebastian Groes. A&C Black, 2013. — 208 p. — P. 115—122.
8. Kakutani, Michiko. 'Amsterdam': Dark Tour De Force//The New York Times. December 1, 1998 [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.nytimes.com/books/98/11/29/daily/amsterdam-book-review.html> (дата обращения 13.11.2013).
9. Koval, Ramona. An Interview with Ian McEwan. 'Ian McEwan'//Books and Writing, 22 September 2002 [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: [http://www.eruditiononline.com/04.04/ian\\_mcewan\\_2.htm](http://www.eruditiononline.com/04.04/ian_mcewan_2.htm) (дата обращения 13.08.2012).
10. Malcolm, David. Understanding Ian McEwan. Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press, 2002. — 216 p.
11. McEwan, Ian. Amsterdam. New York: Anchor Books Edition, 1999. — 193 p.
12. Pritchard H. William. Publish and Perish// The New York Times. December 1, 1998 [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.nytimes.com/books/98/12/27/reviews/981227.27pritch.html> (дата обращения 13.11.2013).

#### **4.4. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ТЕКСТОЛОГИЯ**

### **ТРАДИЦИИ ХИКМЕТА В ФИЛОСОФСКОЙ СУФИЙСКОЙ ПОЭЗИИ КАЗАХОВ**

*Тулбаева Айдынгул Тойбазаровна*

*Phd докторант*

*Кызылординского государственного университета им. КORKYT Ата,*

*Республика Казахстан, г. Кызылорда*

*E-mail: [aidyn42@mail.ru](mailto:aidyn42@mail.ru)*

### **TRADITIONS OF SAYINGS IN PHILOSOPHICAL SUFISTIC POETRY OF KAZAKH PEOPLE**

*Tulebayeva Aidynkul Toibazarovna,*

*PhD doctoral candidate of Korkyt Ata Kyzylorda State University,*

*Republic of Kazakhstan, Kyzylorda*

#### **АННОТАЦИЯ**

В статье рассмотрены историко-культурные основы суфийско-философской поэзии. Указано влияние суфийско-философского течения на восточно-классическую поэзию. Систематизирована традиции суфийско-философской поэзии в казахской литературе в общетюркском контексте.

Общественное, социальное, познавательное значение литературного наследия усиливается путем научно-теоретического анализа и обобщения результатов глубокого воздействия на художественно-эстетическое восприятие сынов человечества в мировом цивилизованном пространстве в сферах литературы, философии и просвещения.

#### **ABSTRACT**

This article deals with problems of historical and cultural basics of sufistic-philosophical poetry. The influence of sufistic-philosophical current on the east classical poetry is specified. The tradition of sufistic-philosophical poetry in the Kazakh literature in a general Turkic context is systematized.

Public, social, informative importance of the literary heritage strengthens by the scientific-theoretical analysis and generalization of results of profound influence on the artistic and esthetic perception of sons of mankind in the world civilized space in spheres of literature, philosophy and education.

**Ключевые слова:** суфийская философия; суфийская литература; цивилизация; хикмет; гуманизм.

**Keywords:** sufi-philosophy; sufi literature; civilization; khikmet; humanism.

Нравственно-этические принципы мышления народов мира, которые формировались в течение тысячелетий, имеют свои специфические черты. Достижения человечества в сфере духовной и материальной культуры претворяются в жизнь на основе художественно-эстетических взглядов. Во все времена общество стремилось дать оценку человеческой деятельности в прошлом, настоящем и будущем, основываясь на принципы преемственности традиций и новаторства. В этом плане заслуживает особого внимания сфера просветительской и педагогической деятельности, возникшая в прошлые века в мировом цивилизованном пространстве, способствовавшая формированию материальных и духовных ценностей человечества. Традиция философского принципа суфизма в человеческой цивилизации и его отражение в мировой поэзии требует специального изучения.

Традиция суфийско-философского течения — система духовных ценностей, получившая научно-познавательную оценку мирового цивилизованного общества:

1. «...понятие суфизм намного шире обычных категорий. Нельзя его рассматривать и как сектантский термин, противоположным понятием суннизм и шиизм. Суфийский орден, *ат-тарикат* — это и место для выражения личного благочестия, и социальная организация ... важным аспектом деятельности суфиев была их роль в распространении ислам» [4, с. 208].

2. «Суфизм... течение в исламе. Возникло в VIII—IX вв. Окончательно оформилось в X—XII вв. ... Оказал большое влияние на арабскую и особенно персидскую поэзию» [5, с. 1294].

У суфизма, распространившегося по всей планете, в рамках исламского просвещения сформировался принцип воспитания в человеке стремления к внутренней чистоте и духовному совершенству. В трудах современных исследователей также отмечается, что «Суфизм. Тасаууф (на арабском языке — чистота) —

духовная ценность, берущая начало с истоков ислама, учение, способствующее нравственному совершенствованию человечества, его способностей к самопознанию, отражающая миропознавательные, этико-ахлакитичные, эзотеричные аспекты исламской религии» [2, с. 30].

В указанных исследованиях отмечается, что основой суфийско-философского течения являются аяты из сур Великого Корана, посланного Творцом Аллахом, а также хадисы пророка Мухаммеда. Взгляды просветителей ислама (Абу ад-Дарда, Абузар аль-Гифари, Хасан аль-Басир, имам Газари, Баязид Бистами и др.) способствовали формированию и развитию суфийского философского учения и определили его специфику. Исламоведа Д. Кенжетай и Д. Кыдырали отметили, что суфийская философия развивалась на основе принципов двух школ раннего периода:

«Суфийская философия, зачинателем которой является Хасан аль-Басир, сформировалась постепенно в двух направлениях: школа маламийа, школа исабатийа. Доктрина маламийи, основателем которой является Баязид Бистами (874 г.) в целом сформировалась и развивалась на основе традиционного тюркского мировосприятия. Цель суфийского миропонимания маламийа, стремящегося к познанию глубин человеческой психологии, — достижение уровня философии высокого интеллекта (ал-лах).

... Второе философское течение суфизма — исабатийа, основателем которой является Жунаид ал-Багдади (909 г.). Исабат — проявление человечности в человеке в моменты просьб и возжеланий, пребывать постоянно в состоянии покаяния и преклонения» [2, с. 30].

Возникновение философии суфизма в мусульманском Востоке оказало влияние на художественно-эстетическое содержание просветительского направления мировой поэзии. Произведения известных поэтов суфийского философского течения в восточной классической поэзии способствовали формированию литературных традиций суфизма в системе мирового искусства слова в широком культурно-историческом контексте. Известный ученый, педагог, профессор Ауельбек Конратбаев в работе «Суфийская литература» дал оценку культурно-историческим и социально-общественным характеристикам традиций суфийской литературы:

«Истоки возникновения идеи суфизма связаны с философскими убеждениями Платона. Его основное положение — истина не в реальной действительности, а в потустороннем мире. Очевидно, это один из принципов религиозно-мистических верований арабов, возникших в VI—VIII веках.



В XII веке центром суфийской поэзии в Средней Азии был город Ясы. Ишаны, придерживавшиеся идей суфизма, оказывали содействие в сферах хозяйственной и народной деятельности. В связи с этим шахи не доверяли суфийям и ишанам. Суфии, изгнанные из Багдада в XI—XII веках, объявили себя как «Сорок святых» («Қырық шілтен»).

Ходжа Ахмет Яссави и Сулеймен Бақыргани, жившие в эту историческую эпоху, писали свои произведения на тюркском языке. Это было прогрессивным явлением для того времени. С этого момента акыны-выходцы из тюркских племен, перестали писать на арабском и персидском языках.

В XIII—XIV веках на основе языка Яссави и Бақыргани возник чагатайский язык. Его высокие достижения в поэзии Навои и Бабура» [3, с. 84].

Опираясь на труды ученых, исследовавших формирование и развитие системы суфийского философского течения, можно представить системный анализ суфийской поэзии в мировой, в том числе казахской литературе:

1. В раннем периоде ученые поэты: имам Газали (1111), Ибн-ул (1200), Шихабеддин Сухраверди (1191), Хаким Санаи (1130), Феридуддин атта (1141—1229), Мухиддин ибн Араби (1165—1241/42), и др.

2. Представители суфийской философской поэзии в Средней Азии, в регионах Енисея и Сырдарьи, в Анатоле Малой Азии: Юсуф Баласагуни (XII в.), Ходжа Ахмет Яссави (1093/1103—1166), Ахмет Игунеки (XII—XIII вв.), Хаким Сулеймен бақыргани (начало XII в. — 1186), святой Кажы Бекташ, Жунис Амуре. Маулан Жаладдин Руми, Ахмет Факих, Шеяд Хамза, Несими, Гулшехри, Кайгысыз Абдал и др.

3. Представители суфийской философской поэзии в период существования государств Золотой Орды, Казахского ханства, Монголии: Сайф Сарай (1321—1396), Хорезми, Кутыб (XIV в.), Алишер Навои, Мырза Бедил, Молда Жами, Мухаммед Хайдар Дулати, Суфий Аллаяр, Сыпыра жырау, Асан Кайгы и др.

4. Акыны, испытавшие влияние суфийской философской поэзии: Дулат Бабатайулы, Шортанбай Канайулы, Майлыкожа Султанкожаулы, Шади Жангирулы, Турмагамбет Изтлеуулы, Мусабек Байзакулы (Молда Муса), Машхур-Жусип Копейулы, Магжан жумабаев. Гумар карашев и др.

5. Представители новой плеяды казахской поэзии 90-х годов XX века — начала XXI века, продолжившие традицию суфийского философского течения.

Опираясь на вышеприведенную историческую систематизацию, следует определить роль и место суфийской философской поэзии

в истории казахской литературы. У ее истоков стоит Ходжа Ахмет Яссави, сформировавший образцы философских произведений в традициях средневековой общетюркской традиции хикмета. В философских стихотворениях поэта-мыслителя Яссави, написанных в жанре посвящений-минаджотов, воздается хвала всемогущему Аллаху. Например.

1. Я раб Аллаха, преклоняюсь Творцу,

Увидят ли Я и Мое лик Создателя?!

Изначально горел в огне страданий.

Увидят ли Я и Мое лик Создателя?! [6, с. 31]

2. Я, раб Ходжа Ахмет, презираю плотское,

После этого нашел объект великой любви,

До наступления смерти отдал душу,

Увидят ли Я и Мое лик Создателя?! [6, с. 34]

(из 7 хикмета)

3. Аллах дал страсть влюбленным,

Я горю и пылаю от любви.

Два земных шара промелькнуло перед взором моим,

Но не увидел я ничего, люблю только Одного Создателя [6, с. 42]

(из 12 хикмета)

4. Давайте, друзья, будем всегда упоминать имя Аллаха,

Друзья, Аллах найдет ключ к человеческой душе.

Не уставайте повторять «Астағифуру уа астиғфар»,

Тогда сатана покинет вашу плоть [6, с. 78].

(из 39 хикмета)

Особого внимания заслуживает точка зрения профессора С. Даутулы, систематизировавшего историко-поэтические особенности казахской литературы как преемницы традиций хикмета, сформированной в философской суфийской поэзии Ходжи Ахметом Яссави:

Цель суфийской поэзии — духовная любовь к Аллаху и стремление увидеть его светлый лик. Это для мусульманина высокая мечта, однако, она включает в себя массу трудностей. Такое великое дело под силу только поистине сильным личностям с большим сердцем. Жадные, двуличные, ветреные и ленивые люди никогда не смогут посвятить себя суфизму...» [1, с. 53].

Исторически закономерно, что суфийская философская поэзия, в том числе традиция хикмета, опирающаяся на гуманистические и просветительские идеи, способствует развитию художественно-эстетического содержания литературы. Общественное, социальное, познавательное значение литературного наследия усиливается путем научно-теоретического анализа и обобщения результатов глубокого

воздействия на художественно-эстетическое восприятие сынов человечества в мировом цивилизованном пространстве в сферах литературы, философии и просвещения.

Таким образом, традицию хикмета в казахской классической суфийской поэзии можно изучить по-новому в контексте литературоведческой науки Независимого Казахстана, в тесной связи с мировой цивилизацией.

### **Список литературы:**

1. Даутулы С. «Диуани хикмет» и казахская поэзия: Монография. А.: Экономика, 2001. — 351 с.
2. Казахстан. Национальная энциклопедия/ Гл. ред. Б. Аяган. А.: Главная редакция «Казахской энциклопедии», 2006. — 8 Т. — 704 с.
3. Конратбаев А.К. Полное собрание сочинений. А.: Издательский дом «МерСал», 2004. Т. Т. 2: Проблемы тюркологии и востоковедения. 2004, — 518 с.
4. Ньюби Г. Краткая энциклопедия ислама. / Пер. с англ. М.: Фаир-Пресс, 2007. — 384 с.
5. Советский энциклопедический словарь. / Гл. ред. А.М. Прохоров. 4-е изд. М.: Сов. Энциклопедия, 1986. — 1600 с.
6. Ходжа Ахмет Яссави. Диуани хикмет (Книга ума). — подготовили к изданию, перевели на казахский язык: М. Жармухамедулы, С. Даутулы, М. Шафиги. А.: Мураттас, 1993. — 262 с.

## 4.5. ЖУРНАЛИСТИКА

### ЯЗЫК И СТИЛЬ ГАЗЕТНОЙ РЕКЛАМЫ

*Аширбекова Гулмира*

*канд. филол. наук, старший преподаватель  
Кызылординского государственного университета им. Коркыт Ата,  
Республика Казахстан, г. Кызылорда  
E-mail: [ashirbekova\\_75@mail.ru](mailto:ashirbekova_75@mail.ru)*

*Акаева Мирамкуль*

*старший преподаватель  
Кызылординского государственного университета им. Коркыт Ата,  
Республика Казахстан, г. Кызылорда  
E-mail: [murager\\_2007.60@mail.ru](mailto:murager_2007.60@mail.ru)*

### LANGUAGE AND STYLE OF NEWSPAPER ADVERTISEMENT

*Gulmira Ashirbekova*

*candidate of philological sciences senior teacher  
of the Korkyt Ata Kyzylorda State University,  
Republic of Kazakhstan, Kyzylorda*

*Miramkul Akayeva*

*senior teacher of the Korkyt Ata Kyzylorda State University,  
Republic of Kazakhstan, Kyzylorda*

### АННОТАЦИЯ

Авторы статьи рассматривают газетную рекламу как сложное, многогранное явление, анализируют способы её изготовления, а также её языковые и стилистические особенности. В статье, исходя из требований, предъявляемых к тексту рекламы, дается анализ рекламных текстов, опубликованных в ряде печатных изданий Казахстана.

В статье показаны пути повышения действенности языка рекламы, и подчеркивается важность изготовления и публикации рекламы в печатных изданиях с целью улучшения их экономического положения.

### ABSTRACT

The authors of this article consider newspaper advertizing as the difficult, many-sided phenomenon, give analyses of ways of its production, and also its linguistic and stylistic features. The analysis of the advertizing texts published in a number of printing editions of Kazakhstan is given in the article, proceeding from the requirements shown to the text of advertisement.

Ways of increase of effectiveness of advertizing language are shown, and importance of production and the advertizing publication in printing editions for the purpose of improvement of their economic situation is emphasized in the article.

**Ключевые слова:** журналистика; газета; реклама; язык; стиль.

**Keywords:** journalism; newspaper; advertising; language; style.

С конца XX века реклама становится объектом многих научных исследований. Если обратиться к казахской публицистике, то можно сказать, что исследование этого явления находится на начальной стадии; по данной проблеме опубликовано несколько учебных пособий и научных работ. Также отметим, что рекламу необходимо рассматривать как один из способов связи с обществом, и это направление требует всестороннего изучения.

Общеизвестно, что реклама распространяется через все виды средств массовой информации: газеты, журналы, телевидение и радио. Однако каждый из этих видов средств массовой информации имеет свои возможности и свою специфику. Например, телевизионная реклама является, на наш взгляд, наиболее эффективной, т. к., она воздействует на аудиторию с помощью звука, света, образов, действий и сразу овладевает её вниманием. Даже рекламодатели небольших текстов выбирают такой вид рекламы, как бегущая строка на телевидении.

Периодическая печать также имеет свои преимущества: например, через прямые почтовые доставки по конкретным адресам потребителей поставляются различные каталоги, буклеты, информационные письма и другая рекламная продукция.

Мы уже не можем себе представить периодику, телевидение и интернет без рекламы. Кажется, пришло время предьявить

к различным видам рекламы, занявшей прочное место в нашей жизни, такие требования, чтобы она соответствовала интересам и желаниям всего населения.

Сейчас крупные рекламные агентства Казахстана, компании, средства массовой информации, изостудии обновляют содержание и направление своей работы. И это является показателем не только движущей силы рекламного бизнеса, но и оценки рекламы как вида искусства.

Реклама — это финансы. Она дает возможности для укрепления материально-технической базы телекомпаний, улучшения содержания и увеличения объема транслируемых передач. Есть все основания утверждать, что реклама представляет собой для средств массовой информации одновременно и отрасль бизнеса, и произведение искусства.

Если говорить о рекламе как виде искусства, то необходимо отметить, что для её создания требуется творческий подход. Говоря о рекламе в периодической печати, необходимо обратить особое внимание на её языковые и стилистические особенности. И при этом надо помнить о первостепенных правилах.

В первую очередь, в рекламе должны содержаться реальные торговые предложения, она должна показывать преимущества пользования рекламируемым товаром.

Во-вторых, функции и преимущества товара демонстрируются в привлекательной, притягательной для потребителя форме.

В-третьих, реклама не должна быть большой по объему, иначе потребитель не сможет запомнить всю информацию. Следовательно, в рекламе должен содержаться один веский довод, должна содержаться одна ясная мысль. Реклама строится по следующей схеме: слоган или рекламный ролик, начало – небольшой текст, раскрывающий основную мысль слогана; информационный блок, иллюстрирующий необходимость и пользу товара; справочная информация — адрес, контакты, условия доставки.

В-четвертых, очень важно уметь привлечь внимание аудитории, призвать её к действиям, важно выбрать правильную форму и стиль общения с потребителем, чтобы вызвать его доверие при рассказе о преимуществах рекламируемого товара.

Удачный слоган — сильное рекламное средство. С его помощью легче запомнить список товаров и услуг, предложенных в информационном блоке.

Цель слогана — показать проблемы, волнующие потребителя, и предложить возможности их удачного решения.

В словаре «Социальная лингвистика» А. Абасилов дает толкование слова слоган следующим образом: «Слоган (англ.slogan — лозунг, девиз) — красноречивая шаблонная речь, привычное лозунговое клише: короткий девиз рекламируемого товара, краткий образец рекламной идеи» [1, с. 106]. Несомненно, особое влияние на аудиторию оказывает основная идея, ясно демонстрирующая характеристики и свойства рекламируемого товара.

При составлении рекламного текста в периодической печати нужно мысленно представить себе потенциального покупателя и говорить с ним на понятном ему языке. Текст рекламы пишется в форме настоящего времени. Не рекомендуется употреблять формы сослагательного наклонения, а также выражения типа «мы думаем», «мы считаем», несущие субъективную оценку. Не нужно говорить потребителю, что он должен делать, а нужно показать, что может сделать предлагаемый товар. Текст должен быть построен по принципу от частного к общему т.е. индуктивным методом. При этом важно ясную и конкретную мысль сформулировать в краткой форме. Доводы должны быть логически взаимосвязаны.

При анализе основных требований, предъявляемых к рекламному тексту, выявляются его языковые, стилистические особенности.

Основное требование, предъявляемое к газетной рекламе, — её краткость и точность. Умение составить краткий рекламный текст, умение точно донести основную идею с целью эффективного воздействия на потребителя является двигателем торговли. Например, реклама банка АТФ, опубликованная в газете «Егемен Казахстан», давая аудитории важную информацию, выражает основную идею с помощью лозунга «Кризис — начало развития» [5]. Если вспомнить, что традиционное ежегодное послание Президента Республики Казахстан Н.А. Назарбаева в 2009 году было озаглавлено «Через кризис к обновлению и развитию», то можно понять, что банк предлагает кредиты для развития малого и среднего бизнеса и тем самым осуществляет государственную политику в этой области.

На рекламе изображены юноша, девушка и самолет. Эти образы могут оказать положительное воздействие на тех, кто нацелен на успех своей предпринимательской деятельности.

Жизнь также подтверждает, что на развитие несомненное воздействие оказывает кризис. На наш взгляд, в тексте рекламы банка с помощью восклицательного предложения мысль передана точно. Напротив, текст рекламы депозита «Отличный» банка «Альянс», опубликованная в газете «Жас Алаш» [7], показался не совсем понятным.

В рекламе на тему «Прекрасные условия депозит Отличный» нет ни законченной мысли, ни какой-либо идеи. Слово «отличный» переводится на казахский язык как «үздік». Так как текст рекламы дается на двух языках (казахском и русском), чувствуется, что информация переведена с русского языка. Например, предложение «Выплата дивидендов — каждый месяц или в конце срока оборота вклада» не сразу понятно прочитавшему его в первый раз.

Вместо предложения «Пополнение депозитов — через отделения или банкоматы без ограничений» уместнее было бы использовать полную форму данного предложения «Пополнение депозитов осуществляется без ограничений через отделения и банкоматы». В этом случае мысль была бы выражена яснее.

Напротив, реклама «Темир банка» ясна и для чтения и для восприятия.

Реклама под девизом «Депозиты» — 13 % в год и в подарок автомобиль!»

«При открытии депозита Вы можете стать владельцем автотранспорта+ 200 ценных подарков. Мы всегда рядом с Вами» [3] — написана простым доступным языком. Текст рекламы понятен с первого раза.

Второе условие совершенствования рекламной деятельности — улучшение художественного воздействия языка текста рекламы. Эта работа должна осуществляться наравне с деятельностью по организации рекламы.

В связи с развитием рыночной экономики и новых форм производства появляются новые виды и формы рекламы. В тексте рекламы слово выполняет особую функцию. В развитых странах реклама и её текст уже давно стали объектом исследования. У нас же только теперь текст рекламы попал в поле зрения ученых.

Действенность рекламы связана с тем, насколько полную и ясную информацию получит потребитель о рекламируемом товаре.

И самое главное, при составлении и изготовлении рекламы важно использовать лексические, синтаксические и изобразительные средства языка.

В рекламе часто встречается прием создания образа посредством синтаксических и изобразительных средств.

В ней часто используются публицистический, научный, реже разговорный и официально-деловой стили. Например, рекламный текст «Будем патриотами своей Родины!» в газете «Ана тілі» («Родной язык») дан в связи с рекламой индийского чая.



На наш взгляд, данный девиз не совсем удачен для рекламы продукта; он был бы уместнее в рекламе политического характера.

В газете используются книжные стили. М. Балакаев пишет: «Специфика использования деловых бумаг и официальных документов в рекламе заключается в их документальности и последовательном, системном изложении. Деловые бумаги и официальные документы представляют собой средство особого общения» [2, с. 22].

Например, в газете «Егемен Казахстан» часто можно встретить информацию такого рода: «Региональный комитет Западного Казахстана по вопросам приватизации и государственного имущества Министерства финансов Республики Казахстан извещает о продаже пакета акций...» [6].

Тесное взаимодействие публицистики с жизнью общества придает ей агитационно-пропагандистский характер. Поэтому важное значение имеет правильный выбор в газетной рекламе слов и сочетаний, соответствующих теме, содержанию рекламы и использование необходимых синтаксических конструкций.

В рекламе встречаются эмоциональные средства языка и примеры образного использования слов. Газетная реклама может быть написана научным стилем, где особое значение придается логичности, и научная реклама составляется на общелитературном языке.

В тексте рекламы используются художественно-выразительные средства языка — тропы. Академик З. Кабдолов дает определение тропу следующим образом: «Троп — средство, используемое не только для выразительности литературного языка, но и для его воздействия. Это использование слов не в их прямом, а переносном значении, используется для изображения действительности иногда в завуалированной форме, иногда для перемены мыслей и т. д.» [4, с. 214].

Парцелляция — один из элементов экспрессивного синтаксиса. В словаре «Социальная лингвистика» дается следующее определение: «Парцелляция — прием, используемый для членения предложения на несколько независимых фраз» [1, с. 96].

Градация — стилистическое средство, при котором каждое последующее слово усиливает предыдущее, эллипсис — пропуск сказуемого — придает речи динамичность. Текст рекламы не должен превышать определенный объем: чем объемнее текст рекламы, тем меньше читающих её. Передача небольшим количеством слов большей информации выгодна и для рекламодателя: она обойдется дешевле.

Одним из способов привлечения внимания к тексту рекламы является удачный выбор основной темы, предлагающей какую-либо

выгоду потребителю или оказание помощи в решении какой-либо проблемы. Убедительные доводы, приглашения к покупкам, глаголы в форме повелительного наклонения (приходите, покупайте, запомните), короткие, ясные слова (не более семи) способствуют улучшению качества основной темы. Если при главной теме в скобках указаны слова, товарный знак, наименование товара, место его производства, то реклама лучше запомнится и сохранится в памяти потенциальных потребителей.

В газетной рекламе, особенно в рекламах различных банков, этот принцип сохраняется. Однако в большинстве рекламных текстов не выделяется главная тема и весь текст состоит из лозунгов. Обычно в подобной рекламе используются выражения типа «Вам необходимо?», «Обратите внимание!»

Иллюстрации, используемые в рекламе, должны представлять собой такие художественные образы, которые способны оказать быстрое воздействие на потребителя. Например, если рисунки, коллажи просты и занимают мало места, а глаз, лицо даны в увеличенном виде, то это может вызвать определенный интерес. Также можно показать результат пользования данным товаром. Этот прием широко используется в рекламе косметической продукции.

При составлении газетной рекламы наряду с текстом рекламы дается изображение товара: транспорта, грузоподъемника, недвижимости. Но почти не изображаются люди, которые пользуются данным товаром или услугами.

А на Западе к рекламе товаров, услуг привлекают знаменитых людей. Например, в газете «Казахстан-Заман» при рекламе грузового транспорта снимок этого транспорта сопровождается текстом «Сапа Қазақстанға да жетті! Аптасына жеті күн қызметіңіздеміз» (Теперь качество и в Казахстане! Мы работаем для вас семь дней в неделю») [3]. В рекламе «Жилстройбанка» изображена лишь рука человека, воздвигающего стену здания. При изготовлении рекламы рисунок и основная тема могут быть связаны друг с другом (тема повторяет то, что изображено на снимке), вызывать ассоциации (отображать мысль параллельно), быть противоположными по смыслу (текст противоречит тому, что изображено на снимке).

Для того чтобы реклама была художественной и вместе с тем воздействующей на потребителя, она должна быть краткой и точной.

В первую очередь надо уделять внимание её качеству, содержание рекламы должно быть написано литературным языком.

Во-вторых, необходимо помнить, с какой целью изготавливается реклама.

В-третьих, лучше не переводить готовый текст рекламы с русского языка на казахский, а составлять самостоятельный текст на казахском языке, содержание которого соответствует нашему менталитету.

Все вышеизложенные проблемы требуют незамедлительного рассмотрения, особенно это относится к работе отделов рекламы редакций газет. В период очередного кризиса, охватившего весь мир, важно не нарушить отношения между рекламодателями и потребителями, напротив, эта работа должна получить дальнейшее развитие.

Экономическое положение каждого печатного издания мы можем улучшить путем составления и публикации рекламы. Пришло время это понять.

### **Список литературы:**

1. Абасилов А. Социальная лингвистика. Кызылорда.: Тумар, 2008. — 145 с.
2. Балакаев М. Стилистика казахского языка. Алматы.: Мектеп, 1981. — 269 с.
3. Депозиты // газета Казахстан-Заман. 19 февраля. 2011.
4. Кабдолов З. Искусство слова. Алматы.: Казахский университет. 1992. — 352 с.
5. Кризис — начало развития // газета Егемен Казахстан. 17 апреля. 2012.
6. «Отличный» банк Альянс // газета Жас Алаш. 10 ноября. 2010.
7. Объявлений. Конкурсы // газета Егемен Казахстан. 27 марта. 2010.

Научное издание

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

Сборник статей по материалам  
XXX международной научно-практической конференции

№ 11 (30)

Ноябрь 2013 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 02.12.13. Формат бумаги 60x84/16.  
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.  
Усл. печ. л. 14,25. Тираж 550 экз.

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

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