



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

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

№ 10 (29)  
Октябрь 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. № 10 (29): сборник статей по материалам XXIX международной научно-практической конференции.** — Новосибирск: Изд. «СибАК», 2013. — 248 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>
СВОБОДА И МУЗЫКА	7
Бахтизина Дильбяр Исмаиловна	
МЕТОДЫ ИЗУЧЕНИЯ ПОРНОГРАФИЧЕСКОЙ ЗАВИСИМОСТИ	12
Еременко Евгений Дмитриевич	
Прошкова Зоя Вячеславовна	
КУЛЬТУРА РЕЧИ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ ИСТОРИИ И ЕЕ ОСНОВНЫЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ	18
Кизлова Антонина Анатольевна	
Паламарчук Нина Ивановна	
<b>Секция 2. Языкознание</b>	<b>25</b>
<b>2.1. Русский язык Языки народов Российской Федерации</b>	<b>25</b>
ПУШКИНСКИЕ КРЫЛАТЫЕ ВЫРАЖЕНИЯ В АСПЕКТЕ ЯЗЫКА И КУЛЬТУРЫ	25
Аверина Марина Анатольевна	
ПАРАФРАЗ КАК ФИГУРА ИНТЕРТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЭТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. ЕРЕМЕНКО И И. ИРТЕНЬЕВА)	29
Каунова Екатерина Викторовна	
ЗНАЧЕНИЕ ПЕРЕВОДА «ЕВАНГЕЛИЯ» В ИСТОРИИ БАШКИРСКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА	36
Латыпова Рида Марсовна	
ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ ТЕКСТЫ КАК СПОСОБ АКТУАЛИЗАЦИИ ПРАГМАТИЧЕСКОГО УРОВНЯ ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ ПАТРИАРХА ГЕРМОГЕНА	40
Литвина Татьяна Александровна	
<b>2.2. Германские языки</b>	<b>47</b>
ПОНЯТИЙНЫЙ АСПЕКТ ЛИНГВОКУЛЬТУРНОГО ТИПАЖА “AUSSTEIGER”	47
Бондарчук Елена Юрьевна	

ОБОСНОВАНИЕ КЛАССИФИКАЦИИ СТРУКТУРНЫХ И ФУНКЦИОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧЕСКИХ ПРИЗНАКОВ ВЫСКАЗЫВАНИЙ ОБОДРЕНИЯ Гузержук Ольга Олеговна	53
<b>2.3. Романские языки</b>	<b>59</b>
СЛОЖНОЕ СИНТАКСИЧЕСКОЕ ЦЕЛОЕ И АБЗАЦ КАК ЕДИНИЦЫ СЕГМЕНТИРОВАНИЯ ТЕКСТА ПРИ ЕГО ПОРОЖДЕНИИ И ВОСПРИЯТИИ Хомудаев Вадим Викторович	59
<b>2.4. Теория языка</b>	<b>66</b>
СТАНДАРТИЗАЦИЯ ВИЗУАЛЬНЫХ СТИМУЛОВ: ЗАРУБЕЖНЫЙ ОПЫТ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИССЛЕДОВАНИЙ Пашнева Светлана Александровна	66
<b>2.5. Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание</b>	<b>75</b>
СИСТЕМНЫЕ ПАРАМЕТРЫ ОРГАНИЗАЦИИ ЛЕКСИКИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ПОДЪЯЗЫКЕ ПОЖАРНОЙ ОХРАНЫ Мочелевская Елена Владимировна	75
<b>2.6. Прикладная и математическая лингвистика</b>	<b>80</b>
ТИПИЧНЫЕ ОШИБКИ, ВЫЯВЛЕННЫЕ ПРИ ТЕСТИРОВАНИИ ПО РУССКОМУ ЯЗЫКУ КАК ИНОСТРАННОМУ Жендаренко Евгения Владимировна	80
<b>2.7. Языки народов зарубежных стран Европы, Азии, Африки, аборигенов Америки и Австралии</b>	<b>85</b>
ФУНКЦИОНАЛЬНО-СИНТАКСИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ВЫРАЖЕНИЯ ОТНОСИТЕЛЬНОГО ПРИЗНАКА В ГРАММАТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ ТУРЕЦКОГО ЯЗЫКА Михайлова Елизавета Викторовна	85
УПОТРЕБЛЕНИЕ БЫТОВОЙ ЛЕКСИКИ В КАРАКАЛПАКСКОМ НАРОДНОМ ЭПОСЕ «КОБЛАН» Садыкова Гулбахар Туркменбай кызы	93

<b>Секция 3. Искусствоведение</b>	<b>99</b>
<b>3.1. Музыкальное искусство</b>	<b>99</b>
МУЗЫКОЗНАНИЕ В КОНТЕКСТЕ ДРУГИХ НАУК: МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ГОРИЗОНТЫ Кривошей Ирина Михайловна	99
<b>3.2. Изобразительное и декоративно- прикладное искусство и архитектура</b>	<b>104</b>
ЦВЕТ КАК КЛЮЧЕВОЙ АСПЕКТ ДРЕВНЕГО КАЧЕСТВА ВОЛЫНСКОГО ПОЛЕСЬЯ Назарчук Мария Викторовна	104
ПРЕДМЕТНЫЙ МИР ПАРСУН ПРИДВОРНЫХ Николаев Павел Владимирович	110
<b>3.3. Хореографическое искусство</b>	<b>118</b>
ТРАДИЦИОННАЯ ТАНЦЕВАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА И СЦЕНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ХОРЕОГРАФИИ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ Бочкарёва Наталья Ивановна	118
<b>3.4. Техническая эстетика и дизайн</b>	<b>128</b>
ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ИНТЕРЬЕРОВ ЗАВЕДЕНИЙ ГОСТЕПРИИМСТВА В УКРАИНЕ С УЧЕТОМ ТРАДИЦИОННЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ Баньковская Алиса Константиновна Малик Татьяна Вячеславовна	128
ВЫПОЛНЕНИЕ МОТИВОВ ТРАДИЦИОННОЙ РОСПИСИ В ТЕХНИКЕ СУХОГО ВАЛЯНИЯ Дубицкая Татьяна Алексеевна Зуева Ирина Владимировна Немирова Любовь Федоровна	142
<b>3.5. Теория и история искусства</b>	<b>148</b>
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО СОВРЕМЕННОСТИ И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ ДЕТЕЙ Гетманенко Анастасия Олеговна	148
ДЕКОНСТРУКЦИЯ ХРИСТОЛОГИЧЕСКОГО АСПЕКТА В ИСКУССТВЕ ПОСТМОДЕРНА Шлыкова Светлана Петровна	157

<b>Секция 4. Литературоведение</b>	<b>167</b>
<b>4.1. Русская литература</b>	<b>167</b>
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ МОТИВА СНА В РОМАНЕ «МАСТЕР И МАРГАРИТА» М.А. БУЛГАКОВА Иванова Евгения Сергеевна	167
СВОЕОБРАЗИЕ ЯЗЫКОВЫХ СРЕДСТВ В РАССКАЗАХ ПАНТЕЛЕЙМОНА РОМАНОВА Спивачук Валентина Александровна	178
<b>4.2. Литература народов стран зарубежья</b>	<b>185</b>
ЛИРИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ В НОВЕЛЛЕ В. СТЕФАНИКА «ВЕЧЕРНИЙ ЧАС» И ПОВЕСТИ А. ЧЕХОВА «СТЕПЬ» Ботнаренко Наталия Михайловна	185
МИФОПОЭТИКА ЛЕГЕНДЫ «НАШ ДОМ» В СТРУКТУРЕ РОМАНА А. ЖАКСЫЛЫКОВА «ДОМ СУРИКАТА» Джундубаева Алла Абдрахмановна	191
УКРАИНСКАЯ ПРОЗА О ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЕ: ВЛИЯНИЕ СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКОГО КАНОНА И МЕСТНЫЕ МОДИФИКАЦИИ Должанская Юлия Викторовна	207
РЕАЛИЗАЦИЯ ОБРАЗОВ-СИМВОЛОВ В УКРАИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА Повар Марина Григорьевна	215
КОНЦЕПЦИЯ УРБАНИЗАЦИИ В ПРОЗЕ ТОНИ МОРРИСОН Угляй Людмила Викторовна	221
НЕМЕЦКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР В ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ГЕРМАНИИ Щербакова Александра Васильевна	230
<b>4.3. Теория литературы. Текстология</b>	<b>237</b>
ПРИМЕНЕНИЕ ПОНЯТИЯ «МЕТАТЕКСТ» К ПРОИЗВЕДЕНИЮ СЛОВЕСНОГО ИСКУССТВА Бердник Елена Станиславовна	237

## СЕКЦИЯ 1.

### КУЛЬТУРОЛОГИЯ

#### 1.1. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

#### СВОБОДА И МУЗЫКА

*Бахтизина Дильбар Исмаиловна*

*канд. филос. наук, доцент,*

*Сибайский институт Башкирского государственного университета,*

*г. Сибай*

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

#### FREEDOM AND MUSIC

*Dilbyar Ismailovna Bakhtizina*

*candidate of philosophy, assistant professor*

*of Sibay institute of Bashkir State University,*

*Sibay*

#### АННОТАЦИЯ

Музыка представляет собой реализацию сферы свободы. Она дает человеку возможность оставаться самим собой, воплощать свою индивидуальность. Музыка предоставляет человеку свободу выбора, которая состоит в актуализации его личных приоритетов в области духовной жизни. Свобода музыки есть проявление ее творческой природы.

#### ABSTRACT

Music is a embodying of freedom. Its give the possibility man to preserve his self-consciencences, personality. Music gives to man freedom to choice, which actuality his personal choices in spiritual life. Freedom of music is a development her creative nature.

**Ключевые слова:** музыка; свобода; творчество.

**Keywords:** music; freedom; creation.

Свобода является необходимым условием продуктивной деятельности творческой личности. Именно в сфере жизни духа человек достигает свободы. «Дух, — считает Гегель, — пребывает только у самого себя и, следовательно, свободен, ибо свобода состоит именно в том, чтобы в своем другом все же быть у самого себя, быть в зависимости только от самого себя, определять самого себя» [3, с. 124]. Искусство, которое «может процветать только в атмосфере свободы» [4, с. 237], дает человеку возможность оставаться самим собой.

Для искусства проявление свободы заключается в создании уникального, неповторимого явления, которое подчиняется только собственным имманентным законам. Художник реализовывает свободу в особом взгляде на мир, реципиент — в уникальности отклика на этот взгляд. Диалогическая ситуация, присутствующая в произведении искусства как форма духовного общения между автором и реципиентом, позволяет реализовывать творческие потенции, как создателя произведения, так и человека, который его воспринимает. Значимость творения художника заключается в том, насколько полно оно позволяет реципиенту раскрыть его собственную индивидуальность. Конечная ценность понимания искусства и умения наслаждаться им состоит в том, чтобы эти духовные акты были направлены на совершенствование внутреннего мира человека. Свобода художника, благодаря этому, получает отклик в творческой деятельности других людей.

Культура, эта сфера созидания и функционирования духовных ценностей, предстает как некое имперсональное начало, «всеединая сущность» (Вл. Соловьев). Создавая произведение, художник черпает в этом всеедином духе, опирается на достижения прошлого, которые проявляются в использовании идей, образов, форм, приемов развития и т. д. Личный взгляд художника делает такую художественную информацию уникальной, в чем проявляется соотношенность личного и всеобщего, характерного для духовной жизни человека вообще. Свобода слушателя проявляется в отборе им художественной, музыкальной информации, что служит знаком его личного отношения к бытию и обрисовывает те ценностные ориентиры, которые становятся основными в его понимании иприятии бытия. Восприятие музыки предполагает не только переживание чисто музыкальной



информации, но и тех духовных ценностей, которые составляют глубинный слой содержания.

Культурное пространство бытия человека, частью которого является музыка, значимо тем духом всеобщего, который объединяет все духовные акты человека. Это источник творения, к которому обращаются постоянно и в котором черпают вдохновение многие поколения людей. Музыка несет в себе социокультурную память человечества, приобщение к которой необходимо каждому культурному человеку. Овладение культурным достоянием, каким является музыка, означает для человека обретение свободы, проявляющейся в возможности приобщения к ее ценностям. Общение с музыкой создает особое творческое состояние, вызывающее напряжение и «вырывающее человека из привычного времени» [5, с. 27]. Попадая из времени исторического во время трансцендентальное, человек реализовывает свою исконную потребность в превышении своей биологической данности, как существа, которое «не может довольствоваться только физической репродукцией» [7, с. 35]. В своем стремлении к иному, выходящему за границы привычного, человек реализует свою трансцендентальную природу. Музыка с древности является способом прорыва к запредельному, тому, что помогает человеку почувствовать себя творящей частью вселенной. В состоянии трансцендирования человек превышает свою природную данность и раздвигает границы своего присутствия, обозначая заложенное изначально стремление к трансцендентному. Соотнесенность с Абсолютом, тяга к нему составляет в человеке то, что всегда рассматривалось мыслителями как проявление божественности его природы.

Человеку приходится постоянно завоевывать свою свободу, несмотря на то, что она дана человеку при рождении. Стремлением вырваться из тесных рамок запретов пронизана вся жизнь человека. Музыка дает человеку возможность оторваться от повседневного, задуматься о вечном и непреходящем. Погружаясь в музыку, человек освобождается от мелочной суеты быта, заставляющего его тратить свои силы на решение ничтожных проблем. Прикасаясь к музыке, человек прикасается к самой вечности, к метафизическим основам бытия. Находясь в «поле притяжения» красоты, он начинает мыслить другими категориями, позволяющими стать выше обыденного сознания и обрести мудрость. Этот процесс дает человеку такой нужный ему «полет духа», звучащий как достижение свободы.

Творец по природе своей — существо свободное, реализующее тот идеальный план, который вызван не необходимостью эмпирического мира, мира выживания, а потребностью высшего мира, мира

мечты. Истинная свобода художника состоит в том, что он всегда остается верен своим творческим принципам и подчиняет все обстоятельства требованиям своего гения. Это рождает искренность, которая является приметой истинного искусства. Духовные акты, совершаемые художником, перестают быть только субъективной субстанцией, приобретая объективное значение и становясь источником духовной жизни других людей. Трансцендентальное значение искусства заключается в том, что, обретая значение духовной ценности, произведение становится частью того всеобщего духа, который когда-то послужил самому художнику источником творения. Отсутствие дидактизма придает ценностям музыки дополнительную привлекательность. Она предоставляет слушателю возможность выбора, через которую реализуется его индивидуальность. Богатство содержания музыки позволяет сделать выбор, практически, неограниченным. Человеку самому предстоит оценить духовное богатство музыки и выбрать для себя то, что представляется ему в данный момент актуальным для его духовной сущности. Вдумчивый слушатель всегда найдет в великой музыке то, что является для него ценным.

Музыка является царством свободы, в котором отсутствуют принуждение и зависимость от эмпирического мира. Максимально удаленная от всего приземленного и привычного, она вводит нас в область сверхэмпирических категорий, позволяя приобщиться к высшему знанию. «Погружение в глубины музыкального языка», по утверждению А.В. Лукьянова, «означает прорыв в сферу трансцендентального» [6, с. 39]. Абстрактность музыки открывает большие возможности в реализации творческой установки художника. Музыка, с ее отсутствием прямых аналогий с повседневной реальностью бытия, позволила многим великим музыкантам быть честными по отношению к себе и смело утверждать свою творческую и гражданскую позицию.

В музыке заключена жизнь человеческого духа в его динамике. Именно музыка способна раскрыть тончайшие и неуловимые душевные движения внутреннего мира человека, показать его непостоянство, трепетность. В музыке раскрывается экзистенция человека, потому что в нее он вкладывает все самое сокровенное, то, что невозможно выразить словами. Погружаясь в стихию музыки, человек занимается самым важным делом в своей жизни — самопознанием [1, с. 140—142]. От познания собственной души он пойдет к самореализации, к тому, ради чего он существует на земле. Решая проблему самореализации, человек оправдывает свое существование, оправдывает свое бытие. Раскрывая в человеке творческое начало, музыка способствует рождению тех «счастливых моментов», когда

«проявляется индивидуальная идея человека» [2, с. 219], когда человек раскрывается как неповторимое существо. Музыка уникальна сочетанием абстрактности и чувственной конкретности образа. В этом проявляется ее антропологическая природа, в которой тесно переплетено телесное и духовное. Как справедливо заметил С. Левицкий, «личность не есть дух, а есть воплощение духа в психофизической жизни» [4, с. 222]. Человек должен сделать свое тело выразителем духа, в этом случае он достигнет той гармонии, к которой человечество постоянно стремилось [1]. Гармония становится выражением свободы духа.

В музыке, сложившейся исторически как область духовной жизни человечества, в которой запечатлены высочайшие взлеты человеческого духа, свобода, наряду с добром и красотой, выступает в качестве одной из высших ценностей бытия.

#### **Список литературы:**

1. Бахтизина Д.И. Музыка в гармонии мира. Уфа: изд-во БГПУ, 2012. — 160 с.
2. Гартман Н. Эстетика. Киев: Ника-Центр, 2004. — 480 с.
3. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Наука логики. М.: Мысль, 1975. — 452 с.
4. Левицкий С.А. Свобода и ответственность. М.: Посев, 2003. — 464 с.
5. Лотман Ю.М. Культура и взрыв// Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство СПб, 2010. — С. 12—148.
6. Лукьянов А.В. Трансцендентальное в морали. Уфа: РИЦ БашГУ, 2009. — 284 с.
7. Хюбнер Б. Смысл в бес-СМЫСЛЕННОЕ время: метафизические расчеты, просчеты и сведение счетов. Мн.: Экономпресс, 2006. — 384 с.

## МЕТОДЫ ИЗУЧЕНИЯ ПОРНОГРАФИЧЕСКОЙ ЗАВИСИМОСТИ

***Еременко Евгений Дмитриевич***

*канд. культурологии, доцент Санкт-Петербургского  
Государственного Университета кино и телевидения,  
г. Санкт-Петербург  
E-mail: [kl571@nm.ru](mailto:kl571@nm.ru)*

***Прошкова Зоя Вячеславовна***

*канд. социол. наук, старший научный сотрудник  
Социологического института Российской академии наук,  
г. Санкт-Петербург  
E-mail: [eder57@nm.ru](mailto:eder57@nm.ru)*

## METHODS OF STUDY OF PORN ADDICTION

***Evgeny Eremenko***

*candidate of culturological sciences, associate professor  
of Saint Petersburg State University of Cinema and Television,  
Saint Petersburg*

***Zoya Proshkova***

*candidate of sociological sciences, senior research scientist  
of The Sociological Institute of The Russian Academy of Sciences,  
Saint Petersburg*

*Статья подготовлена при поддержке РГНФ по проекту 13-06-00791, РФФИ по проекту 13-06-00828.*

### АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается проблема порнографической зависимости. Полем исследования выступает современная социокультурная среда России. Анализируется соотношение порномании с другими химическими и нехимическими аддикциями. Предлагаемые методы изучения порно-зависимости: интервью, биографический текст, «интернет-форум», автоэтнография.

## ABSTRACT

The article examines the problem of porn addiction. The question is studied in the context of modern Russian socio-cultural environment. Porn addiction is analyzed in relation to other chemical and non-chemical dependencies. Proposed methods of porn addiction study are: interview, biographical text, “Internet forum”, autoethnography.

**Ключевые слова:** социо-культурная среда; аддикция; порнография; порно-зависимость; сексоголизм; токсичный аудиовизуальный контент; интервью; биографический текст; «интернет-форум»; автоэтнография.

**Keywords:** socio-cultural environment; addiction; pornography; porn addiction; sexoholism; toxic audiovisual contact; interview; biographical text; “Internet forum”; autoethnography.

В статье представлены материалы исследования «Порнография как токсичный контент в формировании сексуальной зависимости». Проект носит междисциплинарный характер, проблема порно-аддикции рассматривается с позиций культурологии, социологии, психологии.

Важнейшие принципы культурологии — принцип историзма и принцип целостности — находятся в центре проекта. Рост порнографии (как и в целом эротизация европоцентристских обществ конца XX — начала XXI веков) — проблемная сторона современной культуры. Традиционно в порнографии видят «плюсы» и «минусы». К «плюсам» относят сублимацию сексуальных комплексов и желаний через «безобидные» приватные фантазии («нафантазировавшийся» вволю эротоман не станет претворять в жизнь асоциальные модели своих грез). На фоне этого веского аргумента покажутся ли «незначительными» отрицательные показатели? Это снижение возрастного порога вовлечения людей в «порно-мир», количественный и «качественный» рост порно-контента, упрощение доступа к порно-ресурсам, сближение порно-индустрии, проституции и криминала: «...В секс-бизнесе люди продают необычный товар — товаром выступают люди... и далеко не случайно секс-бизнес всегда соседствует с проституцией (в том числе и детской), наркотиками, садизмом и насилием над объектами сексуальных действий» [1, с. 99]. И все труднее всерьез говорить о такой «тонкой» области — для которой наиболее «токсична» порнография — о душе человека.

Порнография — это история всех цивилизаций. Это и день нынешний, когда рост и влияние порно-контента достигли невиданных прежде масштабов. Порнография — это «здесь и сейчас», извлекать ее

из нынешнего социо-культурного контекста невозможно. В российских условиях уделяется этому вопросу недостаточно внимания: как в просветительской, так и в научной сфере. Относительно свободен в «сексуальном самовыражении» современный Художник. Но отечественные опыты такого рода до сих пор получают в изобразительном искусстве крайне противоречивую общественную оценку, неизбежно скатываясь в сферу самопиара и скандалов (особенно это касается театра, кино и телевидения). Осмысление подменяется рекламой.

Что касается порнографической зависимости, то эта сфера частной жизни россиян и вовсе пока не вовлечена в широкий культурный дискурс. Ее относят скорее к специфическому полю психотерапии, в то время как вопрос душевного здоровья — это и важнейшая сторона гуманитарного знания. Порно-зависимость является одной из самых социально неприемлемых, непонятных и, как следствие, наиболее сложных для анализа. При этом очевидно, эта форма аддикции широко распространена и продолжает расти (особенно в мегаполисах, где процент компьютеризации населения значительно выше, чем в периферийных регионах).

Современные нехимические зависимости нередко подразделяют на «социально приемлемые» и «социально неприемлемые». То есть способствующие (хотя бы косвенно) социальной адаптации человека, или, наоборот, маргинализирующие его. В отдельных случаях границы между нормативной и ненормативной аддикциями размыты. К числу «приемлемых» традиционно относят работоголизм, «поощряющий» в человеке стремление к достижению новых трудовых результатов. Массовая телевизионная зависимость по-своему выгодна государству («пусть лучше смотрят «танцы на льду», нежели собираются на «болотные площади»). Даже алкоголизм — в российской среде — вызывает смешанную реакцию, в которой осуждение пьянства соседствует с архетипами о «традиционности» русского «пития», «нормальности» алкоголизма по сравнению с наркозависимостью и т. п. К числу химических зависимостей за последние десять-пятнадцать лет добавились и нехимические (например, игромания). «Средством» для их развития как правило, является компьютер.

Эмоциональная реакция на работоголизм — это чуть ли не добродетель, алкоголизм — сочувствие, наркомания — страх. Порномания относится к разряду постыдных, неосознаваемых, непризнаваемых зависимостей. Это разновидность сексоголизма (который, в свою очередь, не самая «завидная» форма аддикции). Сексоголики нередко пытаются «рационализировать» свою страсть. Делается акцент не на разбалансированной сексуальности, а на «гиперсексуальности». Которая —

опять-таки в стереотипном восприятии — считается поводом для бравады и дополнительной «секс-приманкой».

В основе порно-зависимости лежит культ похоти, сексуального вожделения. В отличие от сексоголиков, реализующих свои фантазии «на практике», порноманы — «тихие люди» (если позаимствовать это определение из эстетического инструментария Алексея Балабанова). На первый взгляд, порномания — не такая уж «вредная» зависимость: человек ходит на работу, не совершает сексуальных домогательств. Вообще, неагрессивен, комформен. При этом, даже будучи «в форме», порноман всегда «навеселе». Такой человек — сам, если можно так выразиться, «ходячая порнография». Движущийся «склад секс-фантазий», которые все прибывают и прибывают, становятся все изощреннее, болезнее, патологичнее. Подобно сексоголику-«практику», порноман рационализирует свою зависимость: он примерный семьянин (так видится со стороны), примерный работник (до тех пор, пока ухитрится «держаться в руках» и не «погореть» за просмотром порно на рабочем месте). Порномания, «пущенная на самотек», способна только к прогрессии и неизбежно приводит к распаду: по крайней мере, душевному распаду личности.

За рубежом (в Европе и США) уже с середины 1980-х годов сформировалось спокойное и понимающее отношение к порномании как разновидности нехимических зависимостей. Эта аддикция изучается и лечится посредством индивидуальных психотерапевтических методик, а также при содействии анонимных сообществ (АС — Анонимные Сексоголики). Поле для изучения порномании в России и СНГ достаточно широко. Наиболее эффективный, информативный материал может быть получен на основе деятельности АС, группы которых существуют во всех крупных городах России и СНГ. Эти люди — внутри проблемы. Есть одно «но»: это закрытая тема, не выходящая за пределы сообщества (одно из условий участия в АС). Анонимные сексоголики принципиально не желают становиться объектом научного анализа. Это наиболее «закрытая» группа анонимных зависимых (исключение — открытые сетевые материалы АС). Будем надеяться, что когда-нибудь АС поменяет свою позицию в отношении научных разработок, и мы получим сильную исследовательскую базу.

В изучении социальной стороны порномании используются по преимуществу социологические методы (очень избирательно). Например, репрезентативные опросы чаще всего не подходят. Прямые («лобовые») вопросы закрытого типа даже в анонимных анкетах смущают людей. Поиск альтернатив для таких вопросов сложен для исследователя. Открытые вопросы в рефлексивных методологиях,

рассчитанных на массового респондента, не эффективны. Респонденты обычно пропускают такие вопросы или отвечают на них формально, следуя парадигме в целом стандартизированной анкеты.

Более «тонкие» вопросы годятся для интервью. В доверительной обстановке возможно глубинное интервью, в котором респондент способен поделиться достаточно интимными, личностными суждениями. Таким способом изучается сексуальность — нормативная и девиантная, но далеко не всегда метод срабатывает в анализе порнозависимости. Очень труден доступ к информантам. Даже получив его, все равно не удастся взять хорошее интервью. Информанты или сразу отказываются обсуждать свою проблему, или разными способами уходят от ответов. Все, что пока удалось достичь методом интервью — это договоренность о письменном общении с человеком.

Поэтому весьма эффективен сбор биографических текстов (например, сочинений). Порнозависимые гораздо охотнее описывают свою ситуацию, нежели говорят о ней. Некоторое количество анонимных текстов-исповедей — российских и зарубежных авторов — можно обнаружить в Интернете. Как мы уже сказали, даже при согласии на интервью информанты предпочитают не отвечать на вопросы, а отправлять письмо за письмом на электронную почту исследователя — получается даже не электронное интервью, а интервью в формате «поэтапного сочинения» биографического типа.

Авторские тексты анонимных сексоголиков — один из основных эмпирических материалов исследования. Правда, использование даже полностью анонимных и анонимизированных сочинений постоянно сопровождается сомнениями со стороны исследователей — насколько этично ссылаться на такую информацию. Но такой вопрос — спутник всего проекта.

Хорошо зарекомендовал себя метод «Интернет-форум» [4] в анализе порнографических пристрастий. Речь идет об организации и изучении дискуссий по изучаемой проблеме в сети. Метод напоминает виртуальную фокус-группу, но без модератора. Как правило, выясняется, в Интернете есть целый ряд соответствующих тематике исследований сайтов, и специальной организации не требуется. Что касается спонтанных форумов сексоголиков, то такие информационные массивы есть, хотя их и не так много. Исследователи почти не участвовали в обсуждениях, достаточно прочтения и анализа высказываний участников форума.

Мы обнаружили два основных типа «форумной информации» (оба — анонимные): 1. Обсуждение проблемы людьми, осознающими свое болезненное пристрастие, признающими себя порнозависимыми. Это поиск способов выздоровления и поддержки со стороны



собеседников, это возможность разрядить тяжелое эмоциональное напряжение через общение с «себе подобными». Такие тексты, безусловно, полезный эмпирический материал для исследования. 2. Форумы, названия которых имитируют анти-порнографическую направленность, а по сути, являются проводниками порно- и секс-общения. Подобный материал используется в проекте: скорее, для оценки специфики самого явления, его масштабов и прогрессии [3].

В изучении порнозависимости особую роль играет метод автоэтнографии: самонаблюдение, самоанализ (разновидность биографического подхода). Слабой стороной автобиографического метода, естественно, является субъективность, мешающая исследователю «отстраненно» оценивать свою работу. Среди «плюсов» — идентификация, полное погружение в материал [2]. А также достижение лучшего понимания изучаемой социально-культурной реальности.

Автоэтнография в изучении порномании, на сегодняшний день представляется одним из основных методов подобного рода проектов. Это особенно очевидно в условиях, где минимален процент откровенных сторонних суждений, где практически стопроцента анонимность немногочисленных биографических сочинений.

«Исследователь-автоэтнограф» не вправе утверждать, что он «победил болезнь». Он постоянно признает, что болен. Что до конца жизни — он «внутри» болезни и внутри своего исследования. Что всякое упоминание «выздоровления» чревато прямо противоположным (срывом в болезнь). Исследователь — сам и есть «болезнь». Болезнь, идентифицирующая себя. Это один из самых сложных вариантов актуализации «исследователя в исследовании», но необходимых для глубинного понимания изучаемой проблемы.

Предлагаемые исследовательские подходы нуждаются в уточнениях: в процессе их апробации появятся более конкретные выводы. Изучение порно-зависимости (как части более глобальной аддикции — сексоголизма) в России находится в стадии формирования. Эмпирика постоянно соседствует с изучением научных работ по данной проблеме (с опорой как на отечественные публикации — их немного — так и на более многочисленные зарубежные источники).

### **Список литературы:**

1. Воронина О. Проблемы эротики и порнографии в СМИ/ Женщина и визуальные знаки/ Под ред. А. Альчук. М.: Идея-Пресс, 2000. — С. 87—106.
2. Готлиб А.С. Автоэтнография (разговор с самой собой в двух регистрах. — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://ecsocman.hse.ru/data/2012/03/29/1272254118/Gotlib\\_1.pdf](http://ecsocman.hse.ru/data/2012/03/29/1272254118/Gotlib_1.pdf).

3. Еременко Е.Д. Порно как токсичный контент / *Studia Culturae*. СПб., — 2013. — № 15. — С. 75—81.
4. Прошкова З.В. «Интернет-форум» о дошкольном образовании/ Актуальные вопросы общественных наук. Новосибирск: НГУ. — 2013. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.sibac.info/10519>.

## **КУЛЬТУРА РЕЧИ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ ИСТОРИИ И ЕЕ ОСНОВНЫЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ**

***Кизлова Антонина Анатольевна***

*канд. ист. наук, старший преподаватель Национального технического  
университета Украины «Киевский политехнический институт,  
г. Киев*

*E-mail: [ant\\_kiz@ukr.net](mailto:ant_kiz@ukr.net)*

***Паламарчук Нина Ивановна***

*канд. ист. наук, доцент Национального технического  
университета Украины «Киевский политехнический институт»,  
г. Киев*

*E-mail: [kafhistory\\_ntuu\\_kpi@ukr.net](mailto:kafhistory_ntuu_kpi@ukr.net)*

## **HISTORY TEACHER'S SPEECH CULTURE AND ITS BASIC COMPONENTS**

***Antonina Kizlova***

*candidate of historical sciences, senior teacher  
of National Technical University of Ukraine «Kyiv Polytechnic Institute»,  
Kyiv*

***Nina Palamarchuk***

*candidate of historical sciences, associate professor  
of National Technical University of Ukraine «Kyiv Polytechnic Institute»,  
Kyiv*

## АННОТАЦИЯ

Цель работы — обозначить общие теоретические положения о культуре речи и выделить основные составляющие культуры речи преподавателя в целом и преподавателя истории в частности. На основании анализа этих положений и обобщения выводов специалистов сделаны выводы о том, какие этапы необходимо пройти преподавателю (и в частности, историю), чтобы достичь высокой культуры речи, на какие аспекты культуры речи обращать внимание в первую очередь.

## ABSTRACT

The purpose of our work is to compare theoretical positions about the culture of speech on the whole and to select the basic components of teacher's speech culture on the whole and teacher's of history in particular. On the basis of analysis of these positions and generalization of conclusions of specialists the conclusions are done about the stages to be passed by a teacher (and in particular, historian) for the high speech culture achievement, and about the main aspects of speech culture.

**Ключевые слова:** язык; речь; культура речи; преподаватель; история.

**Keywords:** language; speech; culture of speech; teacher; history.

Сегодня очень актуальны предостережения выдающихся лингвистов о том, что язык — не случайный способ общения, а особая форма мышления, потеряв которую народ погибает как отдельная историческая величина [4, с. 8—9], следовательно, нельзя не согласиться с тем, что современное общество не может существовать без языка. Понятия культура и язык неразделимы [2, с. 84]. Язык — наше настоящее богатство, поэтому на первый план выходят вопросы культуры речи.

В самом широком значении культура — это все то, что общество создало для обеспечения своих материальных и духовных потребностей. А язык каждого народа как раз и обслуживает создание культуры народа и вместе с тем вносит посильный вклад в мировую культуру [9, с. 67—80].

В современной лингвистике понятие «речь» противопоставляется понятию «язык» [4, с. 11]. Согласно энциклопедии «Украинская речь», культура языка — это «выполнение установленных языковых норм устного и письменного литературного языка, а также сознательное, целенаправленное, искусное использование выразительных средств языка в зависимости от цели и обстоятельств общения» (перевод с укр.

наш. — *Н.П., А.К.*) [16, с. 263—265]. Речь же нередко рассматривается как реализация языковой системы. А формирует культуру речи отдельная наука — культура речи. Теоретической основой культуры речи является познание и осознание языковых норм, особенностей функционирования стилей языка, связей между ними, структуры речи и экстралингвистических структур, а практической — внимание к языку, к уровню собственной речи [4, с. 11]. Культура речи связана как с правильностью речи, так и с языковым мастерством [12].

Соответственно, цель нашей работы — на основании определения теоретических положений о культуре речи выделить основные составляющие культуры речи преподавателя в целом и преподавателя истории в частности.

Развитие культуры речи — важнейшая профессиональная обязанность преподавателя, и опирается оно на чувство слова, языковое чувство.

Это чувство начинает развиваться еще в раннем детстве, когда ребенок воспринимает речь и учится говорить, далее формируется благодаря изучению грамматики, фонетики, стилистики, а также чтению лучших произведений художественной литературы, выполнению определенных упражнений и т. д. [20]. Свое языковое чувство следует развивать постоянно.

Человек, интеллект которого спит, имеет бедный словарный запас, говорит стереотипными фразами, использует слишком много слов [11, с. 12—13]. Таким образом, речь того, кто не хочет произвести впечатления «спящего», должна быть: 1) правильной; 2) глубоко осмысленной; 3) последовательной; 4) точной; 5) выразительной; 6) богатой; 7) уместной и целенаправленной; 8) ясной; 9) эстетичной [17, с. 68], то есть образцовой.

Культура речи преподавателя — не только показатель его профессиональных качеств, но и важное условие его профессионального успеха и роста, ведь слово, речь свидетельствуют об уровне интеллекта, общей культуры [7, с. 9]. Профессиональная речь преподавателя высшей школы должна быть своеобразным «словесным действием» [5]. Считаем, что одним из важнейших аспектов в этом отношении является ответственность за каждое слово, которое преподаватель употребляет в речи.

Чтобы студенты слушали преподавателя не только потому, что должны сдавать ему зачет или экзамен, по мнению специалистов, нужно пройти следующие этапы: 1) усвоить нормы, 2) научиться выбрать лучший вариант из близких друг другу; 3) научиться мгновенно переключиться с одного стиля речи на другой

в зависимости от ситуации; с другой стороны 1) овладеть техникой речи (голос — основное средство устной речи преподавателя, и он должен владеть им безупречно), 2) найти психологические основы отношений и 3) иметь, что сказать [4, с. 11; 14, с. 71].

Достичь высокого уровня культуры речи невозможно без высокой лингвистической сознательности, любви к языку, постоянной потребности в анализе, улучшении собственной речи [6]. На примере педагогов средней школы выделяются следующие особенности речи учителя: педагог руководит речью в зависимости от условий общения, подбирает речевые средства для достижения цели, а главное — речь учителя — это предмет его педагогического анализа и самоанализа, постоянного самосовершенствования [8]. Учитель для учеников должен быть образцом в отношении к родному языку [1, с. 121]. Все это касается и речи преподавателя высшей школы. Считаем, что именно любовь к языку и есть решающий фактор улучшения речи.

Литературный язык — это языковой эталон. Чтобы достичь этого эталона, нужно стремиться к высокой культуре речи в повседневной речевой практике [15, с. 20], вдумчиво читать произведения мастеров разных стилей, хорошо овладеть языковыми нормами, следить за их изменениями [6].

Культура речи — это еще и принятый речевой этикет: типичные формулы приветствия, пожелания, прощания, приглашения и т. д. Огромное значение имеет тон разговора, умение выслушать, вовремя и уместно поддержать тему [18, с. 12]. Ольга Баковчук подчеркивает: «Невежливо, когда преподаватель демонстративно подчеркивает с помощью изысканного языка свое преимущество над менее образованными, да еще и свысока объясняет им каждое слово» (перевод с укр. наш. — *Н.П., А.К.*) [3], и с этим утверждением невозможно не согласиться.

Таким образом, если рассмотреть применение рассмотренных требований в контексте преподавания, можно сделать следующие выводы.

Преподаватель должен делать все возможное, чтобы не произвести впечатления «человека со спящим интеллектом». Если адаптировать упомянутые в этом контексте общие требования к речи преподавателя, то ему нужно: 1) не только строго придерживаться норм литературной речи во время изложения основного материала, но и чувствовать, насколько от этих норм можно отклониться (использование сленга, диалектизмов, просторечия и т. д.) в неформальном общении со студентами; 2) быть готовым подробно

объяснить в случае необходимости значение каждого употребляемого слова, особенно базовых понятий курса, который он преподает; 3) иметь четкий план изложения материала и придерживаться его, не слишком увлекаясь «лирическими отступлениями», излишними подробностями; 4) не допускать смысловых погрешностей в освещении материала; 5) уместно использовать приемы художественной выразительности, четко выделять интонационно главное и второстепенное, не использовать однотипные предложения, если это не оправдано необходимостью максимально сократить конспект; 6) учитывать уровень подготовки студентов при объяснении материала, четко указывать цель, с которой этот материал излагается, и вести к достижению этой цели; 7) следить, чтобы все сложные для восприятия слова студенты записали правильно, проговаривать эти слова особенно четко, не повторять одни и те же слова и словосочетания, если это не оправдано необходимостью внести их в конспект лекции.

Преподаватель истории должен своевременно «переключаться» не только между стилями речи, но еще и между современностью и периодами, о которых он говорит, не допуская неоправданных анахронизмов (например, не называть мастерские средневековых ремесленников промышленными предприятиями, сарматских женщин-воинов феминистками и т. д.). Актуальным является правильное произношение слов, которые уже вышли из активного употребления, имен и фамилий исторических деятелей (причем не только выдающихся) и географических названий.

Учитывая часто встречающуюся в Украине русско-украинскую двуязычность, хотелось бы добавить умение мгновенно переключаться с языка на язык, не смешивая их. В частности, не подыскивать на ходу перевод понятия, более привычного для преподавателя в русском варианте, а также не обходиться «кальками» (например, «потомственный» — не «потомственных», а «спадковий»), если есть нормативный перевод.

Для преподавателя истории особенно важно учитывать изменения языковых норм. Ведь он должен пользоваться текстами одновременных первоисточников и приучать к этому студентов. А именно с понимания языковой нормы эпохи начинается и понимание самого текста.

Для преподавателя в целом очень важно не забывать о нормах речевого этикета и сохранении доброжелательного тона даже при высказывании замечаний студентам, недопустимо переходить на крик, употреблять насмешливые интонации, если речь идет об уровне знаний и умений студента. Что касается преподавателя

истории, ему следует не употреблять вне должного исторического контекста понятий, которые могут быть восприняты неоднозначно (например, «жид», «лях»), удерживаться от соблазна сравнить студентов с историческими персонажами, которые отличились не с лучшей стороны (например, фашистами), с питекантропами, неандертальцами и т. д.

### Список літератури:

1. Авраменко В. Культура мовлення учителя як засіб професійно-педагогічної комунікації // Проблеми підготовки сучасного вчителя. — 2010. — № 1. — С. 120—125.
2. Бабич Н.Д. Основи культури мовлення. Львів : Світ, 1990. — 232 с.
3. Бакочук О.В. Культура спілкування викладача/ [Електронний ресурс] — Режим доступу. — URL: <http://bakovchuk.blogspot.com/2012/12/blog-post.html>. (Дата звернення: 22.10.2013).
4. Бацевич Ф.С. Основи комунікативної лінгвістики: підручник. К.: Академія, 2004. — 344 с.
5. Будаєва І.Г. Формування мовленнєвої культури викладача вищої школи // Духовність особистості: методологія, теорія і практика. Збірник наукових праць. — 2010. — Вип. 6 (41/ [Електронний ресурс] — Режим доступу. — URL: [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/domtp/2010\\_6/Bydaeva.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/domtp/2010_6/Bydaeva.pdf) (Дата звернення: 22.10.2013).
6. Глухенька О. Формування культури писемного мовлення майбутнього вчителя початкових класів // Теорія та методика управління освітою. — 2010. — № 3/ [Електронний ресурс] — Режим доступу. — URL: [http://tme.umo.edu.ua/docs/Dod/3\\_2010/Gluhenka.pdf](http://tme.umo.edu.ua/docs/Dod/3_2010/Gluhenka.pdf). (Дата звернення: 22.10.2013).
7. Грищенко Т.Б. Українська мова з професійним спрямуванням : навч. посібн. К.: Центр учбової літератури, 2010. — 624 с.
8. Дубовик С. Мовленнєвий етикет у професійній культурі педагога // Рідна мова. — № 38. — 27.01.2013 / [Електронний ресурс] — Режим доступу. — URL: [http://interklasa.pl/portal/dokumenty/ridna\\_mowa\\_uk/index.php?page=tm38\\_08](http://interklasa.pl/portal/dokumenty/ridna_mowa_uk/index.php?page=tm38_08) (Дата звернення: 22.10.2013).
9. Етика ділового спілкування. Навчальний посібник / Грищенко Т.Б. — К.: Центр учбової літератури, 2007. — 344 с.
10. Залізняк А.М. Культура мови майбутнього педагога як складова професійної культури // Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. Науковий журнал. Суми: СумДПУ імені А.С.Макаренка, 2011. — № 4—5 (14—15). — С. 328—336.
11. Коваль А.П. Культура ділового мовлення : навч. посіб. К. : Вища школа, 1977. — 295 с.

12. Козловська Л.С., Терещенко С.І., Яременко Т.Г. Говоримо і пишемо правильно. Підручник з правопису, вимови та слововживання : навч. посіб. Ч. 1. К.: КНЕУ, 2011. — 140 [4] с.
13. Мацько Л.І., Кравець Л.В. Культура української фахової мови : навч. посіб. К. : Академія, 2007. — 360 с. — (Альма матер).
14. Михнюк М.І. Педагогічне мовлення як важлива складова професійної культури викладача спеціальних дисциплін // Професійна освіта. Проблеми і перспективи. Збірник наукових праць. — 2012. — Вип. 3. — С. 69—73.
15. Пентиліук М.І., Маруніч І.І., Гайдаєнко І.В. Ділове спілкування та культура мовлення: навчальний посібник. К.: Центр навчальної літератури, 2010. — 224 с.
16. Українська мова. Енциклопедія. К., 2000. — С. 263—265.
17. Шевчук С.В., Клименко І.В. Українська мова за професійним спрямуванням : підручник. К.: Альтернатива, 2010. — 696 с.
18. Шевчук С.В. Українське ділове мовлення: навч. посібник. 2-е вид., випр. К.: Вища школа, 2000. — 271 с.
19. Шуляк С. Формування культури мовлення вчителя // Психолого-педагогічні проблеми сільської школи. — 2008. — Вип. 24. — С. 24—29.
20. Янко Н.О. Психолінгвістичні чинники формування стилістичних умінь в учнів початкових класів // Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. — Чернігів, 2011. — Вип. 93. Серія: Педагогічні науки 2013 / [Електронний ресурс] — Режим доступу. — URL: <http://scaspee.com/6/post/2013/01/9.html> (Дата звернення: 22.10.2013).



## СЕКЦИЯ 2.

### ЯЗЫКОЗНАНИЕ

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

##### ПУШКИНСКИЕ КРЫЛАТЫЕ ВЫРАЖЕНИЯ В АСПЕКТЕ ЯЗЫКА И КУЛЬТУРЫ

*Аверина Марина Анатольевна*

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

##### PUSHKIN'S APHORISMS IN THE ASPECT OF LANGUAGE AND CULTURE

*Averina Marina*

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

##### АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается лингвистический статус пушкинских крылатых выражений, исследуются некоторые аспекты их функционирования. Автор приходит к выводу, что смысловая насыщенность

обеспечивает пушкинским крылатым выражениям повышенную коммуникативную значимость.

#### ABSTRACT

The article discusses the linguistic status of Pushkin's aphorisms, explores some aspects of their functioning. The author comes to the conclusion that the conceptual richness provide Pushkin winged expressions increased communicative significance.

**Ключевые слова:** модель; реалии; функционирование; заголовок; коммуникация.

**Keywords:** model; realities; operation; title; communication.

В последнее время в отечественной лингвистике появилось большое количество работ, посвященных лингвокультурологической проблематике: изучению крылатых выражений русского языка. Мы имеем в виду работы Л.П. Дядечко [3], В.П. Беркова [1; 2], В.М. Мокиенко [1; 2], С.Г. Шулежковой [5].

Предметом нашего исследования являются крылатые выражения. Мы придерживаемся точки зрения С.Г. Шулежковой [5], которая считает, что крылатыми следует признать те единицы (слова, словосочетания, предложения), которые постоянно воспроизводимы в широких кругах носителей языка и историческое или литературное происхождение которых известно или доказуемо.

Крылатые выражения А.С. Пушкина с точки зрения структуры характеризуются раздельнооформленностью, их минимальный состав — два компонента, связанные между собой интонационно и грамматически или только интонационно (*скупой рыцарь*). Количественный предел — 15 компонентов: «*Москва... как много в этом звуке / Для сердца русского слилось! Как много в нём отозвалось!*»

Крылатые выражения образованы по моделям словосочетания (*скупой рыцарь*), сочетания слов (*пир во время чумы*), предложений — простых двусоставных (*А счастье было так возможно, так близко*), простых односоставных (*Глаголом жги сердца людей. Дела давно минувших лет, Преданья старины глубокой*), сложносочинённых (*Ещё одно последнее сказанье, И летопись окончена моя*), сложноподчинённых (*Кто жил и мыслил, тот не может / В душе не презирать людей*), бессоюзных (*Привычка свыше нам дана: Замена счастию она*).

Пушкинские крылатые выражения с точки зрения содержания характеризуются семантической стабильностью. Она обеспечивается

воспроизводимостью в качестве готовой единицы языкового общения. Поэтому мы считаем возможным использовать классификацию профессора А.М. Чепасовой [4], определяя семантические свойства пушкинских крылатых выражений. Так, крылатые выражения А.С. Пушкина представлены предметным (*Девуцы, красавицы, душеньки, подруженьки*), процессуальным (*Я к вам пишу*), атрибутивно-предикативным (*Любви все возрасты покорны*) и качественно-обстоятельственным (*как мимолётное виденье*) классами.

Лингвокультурология, возникшая на стыке лингвистики и культурологии и исследующая проявления культуры народа в его языке, изучает реалии как знаки национальной культуры. Реалии — это лексика, максимально нагруженная социокультурной информацией. Основными признаками реалий являются безэквивалентность и национально-культурная маркированность.

Материал нашей картотеки показал, что в пушкинских крылатых выражениях есть ономастические реалии — антропонимы (*«птенцы гнезда **Петрова**»*) и топонимы: номинации стран и континентов (*«Там русский дух, там **Русью** пахнет», «**Россию** поднял на дыбы», «В **Европу** прорубил окно», «**Нева** металась, как больной в своей постели беспокойной»*), столиц (*«**Москва**... как много в этом звуке /Для сердца русского слилось! /Как много в нём отозвалось!»*). Данные ономастические реалии являются репрезентантами русской культуры, а в них отражается менталитет русской национальной и лингвокультурной общности.

Одним крылатым выражениям А.С. Пушкина внешняя форма (структура) и внутреннее содержание (значение) позволяет выполнять номинативную функцию, т. е. служить для называния и вычленения фрагментов действительности и формирования понятий о них: *«И жизнь, и слёзы, и любовь»*. Другим — передавать, сообщать законченную мысль: *«Любви все возрасты покорны», «Я вас люблю любовью брата»*. Третий разряд пушкинских крылатых выражений служит средством выражения самых разнообразных чувств: *«Куда, куда вы удалились, весны моей златые дни?»* (чувство сожаления), *«Здравствуй, племя младое, незнакомое!»* (чувство восторга).

Эти крылатые выражения служат знаками и моделями различных типовых ситуаций. Эмоциональная окрашенность и оценочность обнаруживаются, когда устойчивая крылатая пушкинская фраза служит средством выражения внутреннего состояния говорящего, его желаний (*«В крови горит огонь желаний»*), контактно устанавливающим средством, вопросной, ответной, резюмирующей репликой в процессе общения (*«Что наша жизнь? Игра»*).

Пушкинские крылатые выражения часто используются и в заголовочной функции. Отсылка к известным устойчивым фразам призвана заинтриговать читателя. Приведём примеры употребления пушкинских крылатых выражений на страницах местной печати.

*Гений и злодейство — две вещи несовместные* (Озёрский вестник. 26.07.2009), *Души прекрасные порывы* (Озёрский вестник. 4.08.2007), *Служенье муз не терпит суеты* (Озёрский вестник. 17.04.2009), *Унылая пора, очей очарованье* (Про Маяк. 5.10.2007), *Мечтам и годам нет возврата* (Про Маяк. 15.03.2003), *Ловите миг удачи* (Озёрская панорама. 23.09.06), *Я помню чудное мгновенье* (Камертон. 4.01.2007).

Пушкинские крылатые выражения в заголовочной функции позволяют выразить развёрнутую мысль в сокращённом виде. Будучи лаконичными, меткими и легко запоминающимися фразами, они обладают экспрессивностью, содержательной и ассоциативно-коммуникативной ёмкостью, что является характерными чертами публицистики. Пушкинские крылатые выражения востребованы на страницах СМИ, потому что часто являются центром коммуникативно-прагматического напряжения публицистического дискурса.

Таким образом, широкая распространённость, высокая частность употребления, смысловая насыщенность обеспечивают пушкинским крылатым выражениям повышенную коммуникативную значимость.

### **Список литературы:**

1. Берков В.П. Большой словарь крылатых слов и выражений русского языка: в 2 х т. / В.П. Берков, В.М. Мокиенко, С.Г. Шулежкова / под ред. С.Г. Шулежковой. Магнитогорск: МаГУ, — 2008. — Т. 1. — 658 с.
2. Берков В.П. Большой словарь крылатых слов и выражений русского языка: в 2-х т. / В.П. Берков, В.М. Мокиенко, С.Г. Шулежкова / под ред. С.Г. Шулежковой. Магнитогорск: МаГУ, — 2008. — Т. 2. — 737 с.
3. Дядечко Л.П. Крылатые слова как объект лингвистического описания: история и современность: монография. Киев: ИПЦ «Киевский университет», 2002. — 294 с.
4. Чепасова А.М. Фразеологизмы в нашей речи. Челябинск: Издательство ЧГПУ, 2000 — 292 с.
5. Шулежкова С.Г. Лексикографическое описание крылатых единиц: проблемы и перспективы/ С.Г. Шулежкова // Проблемы истории, филологии, культуры. — 2009. — № 24. — С. 62—72.

**ПАРАФРАЗ КАК ФИГУРА ИНТЕРТЕКСТА  
(НА МАТЕРИАЛЕ  
ПОЭТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ  
А. ЕРЕМЕНКО И И. ИРТЕНЬЕВА)**

*Каунова Екатерина Викторовна*

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

*E-mail: [kate08d@rambler.ru](mailto:kate08d@rambler.ru)*

**PARAPHRASE AS THE FIGURE  
OF THE INTERTEXT  
(BASED ON THE MATERIAL OF THE POETRY  
EREMENKO AND IRTENEV)**

*Kaunova Katerina*

*candidate of philological sciences, associate professor  
of Volgograd State Social and Pedagogical University,  
Volgograd*

*Статья публикуется при поддержке РГНФ (грант № 13-04-00381 «Интертекстуальность и фигуры интертекста в дискурсах разных типов»)*

**АННОТАЦИЯ**

В статье рассматривается одна из фигур интертекста — парафраз на материале стихотворений А. Еременко и И. Иртеньева. Анализируются особенности функционирования парафраза в пределах поэтического текста.

**ABSTRACT**

This article discusses one of the figures of the intertext. It is paraphrase, which is examined on the material of Eremenko and Irtenev poems. The features of functioning of paraphrase are analyzed within the limits of poetic text.

**Ключевые слова:** интертекст; пре-текст; парафраз.

**Keywords:** intertext; pre-text; paraphrase.

Поэтический дискурс в рамках теории интертекстуальности рассматривается в работах таких ученых, как Е.Э. Виснап, А.М. Гарифуллина, П.А. Ковалев, Н.А. Кузьмина, Н.С. Олизько, Е.Ю. Попова, А.В. Снигирев и др. Однако в этой области остаётся много вопросов, которые требуют дальнейшего исследования и изучения.

Одной из проблем интертекстологии является выделение и описание фигур интертекста. В нашей работе мы рассмотрим такую фигуру интертекста, как парафраз, на материале стихотворений А. Еременко и И. Иртеньева.

Указанные выше поэты выбраны не случайно. Их творчество относится к постмодернистскому направлению в современном искусстве. Общеизвестно, что характерной чертой этого направления является интертекстуальность, что предполагает наличие связей между текстами, включающими культурные пласты разных эпох. Авторы опосредованно отсылают читателя к произведениям классической литературы, вследствие чего происходит расширение ассоциативного поля стихотворения. Другими словами, мы наблюдаем игру, в которую поэты и писатели вовлекают своих читателей. Таким образом, известная всем фраза переосмысливается автором. Структура поэтического произведения напоминает мозаику, в результате чего рождается совершенно новый смысл. Исследователи отмечают, что «в постмодернистской поэтике важное положение занимает игра» [10].

Творчество А. Еременко и И. Иртеньева остается до конца не изучено. Однако можно отметить явную связь их стихотворений с русской культурой XIX—XX вв. Их поэзия умело вписывается в общекультурный контекст поэтического пространства. Межтекстовые связи осложняют идейное содержание текстов А. Еременко и И. Иртеньева.

Цель нашей статьи — выявить и описать одну из фигур интертекста, в частности парафраз, который встречается в поэтических произведениях А. Еременко и И. Иртеньева.

В современной науке неоднозначно решается вопрос о парафразе. Сложность в изучении данной фигуры заключается в том, что многие исследователи не различают парафраз (парафразы) и перифраз (перифразы). Как видим, в науке нет единого грамматического оформления термина. Он представлен в двух формах — как в мужском роде, так и в женском роде. В лингвистической литературе эти понятия либо разводятся на теоретическом уровне, либо смешиваются, т. е. обозначают одно и то же.

В словаре А.П. Квятковского даны определения и парафразы, и перифразы. Сравним дефиниции.

Парафраз — 1. Пересказ своими словами литературного произведения. 2. В старинной поэтике П. назвалось переразложение прозаического текста в стихи [4, с. 227—228]. А.П. Квятковский указывает, что парафраз не следует смешивать с перифразом.

Перифраз — 1. Стилистический прием, заключающийся в замене какого-либо слова или словосочетания описательным оборотом речи, в котором указаны признаки неназванного прямо предмета или лица. 2. Использование писателем формы известного литературного произведения, в которой, однако, дается резко противоположное содержание, чаще всего сатирическое, с параллельным соблюдением синтаксического строя и количества строк оригинала, а иногда и с сохранением отдельных лексических построений [5, с. 245—246].

В энциклопедии по русскому языку Ю.Н. Караулова дается определение только перифраза. Перифраз — это описательное обозначение предмета, понятия, явления, лица, предполагающее его не прямое, косвенное именование через подчеркивание, выделение какой-либо стороны, качества, признака, особенностей проявления (или деятельности) объекта описания, существенных, актуальных в данном контексте, ситуации [8, с. 334]. В словарной статье также отмечено, что перифраз — это стилистический прием. В конце статьи говорится о том, что «следует отличать перифраз от перефразировки, или перефразирования, — намеренного полного или частичного изменения крылатого слова, пословицы, чьего-либо изречения, формулировки по условиям контекста или ситуации, и от парафразы — пересказа, переложения текста другими словами» [8, с. 334].

О.С. Ахманова не разводит понятия парафразы и перифразы на терминологическом уровне. В «Словаре лингвистических терминов» дано определение только парафразы. Парафраз — 1. Описательное выражение. 2. Троп, состоящий в замене обычного слова (простого обозначения некоторого предмета одним словом) описательным выражением [2, с. 312]. В словаре приводится и термин «перифраз», однако автор отсылает нас к термину «парафраз» пометой *см. Парафраз*.

Таким образом, можно говорить о том, что в настоящее время отсутствует однозначное понимание данного явления.

Ни в одном из указанных словарей не отмечено, что парафраз можно отнести к фигурам интертекста. Некоторые ученые (О.А. Бабушкина, В.П. Москвин, З.Г. Теучеж, М.В. Шкондинова) в своих работах рассматривают различные характеристики лингвистического парафразы.

Вслед за З.Г. Теучеж считаем, что парафраз — «результат моделирования вторичного высказывания на основе частичного преобразования смысла опорного (первичного) высказывания» [11, с. 6].

В.П. Москвин рассматривает парафраз как фигуру интертекста и считает, что «парафраз состоит в изменении лексического состава устойчивого выражения или текста» [6, с. 118].

А. Еременко и И. Иртенев довольно часто используют парафраз в целях игры с читателем-интеллектуалом для реализации своих замыслов.

Механизм действия парафразы заключается в следующем: в структуре исходной фразы происходит замена либо слова, либо словосочетания. Однако замена должна быть незаметна. По мнению В.П. Москвина, замена должна быть осуществлена либо равносложным словом, либо близкозвучным [6, с. 118].

Рассмотрим механизм образования парафразы на примере поэтических произведений Еременко и Иртеньева.

#### 1. Замена или вставка слова.

У А. Еременко в стихотворении «Переделкино» встречаем строки: *С крестов слетают кое-как / криволинейные вороны. / И днем и ночью, как ученый, / по кругу ходит Пастернак* (Переделкино) [1]. Эти строки отсылают нас к поэме А.С. Пушкина «Руслан и Людмила» *И днем и ночью кот ученый / Всё ходит по цепи кругом...* [7]. Интересны замены автора: слово *кот* заменяется равносложным и близкозвучным словом *как*, меняется и грамматическая форма слова — имя существительное (самостоятельная часть речи) на сравнительный союз (служебная часть речи). Слово *ученый* в данном контексте используется в качестве субстантивированного существительного в отличие от пушкинских строк, где слово *ученый* является прилагательным. Строка *по кругу ходит Пастернак* звучит иначе, поскольку автор изменяет и структуру, и лексический состав фразы.

В этом же стихотворении встречаем фразу *и, бедный, на ветвях сидит*, которая схожа с пушкинской фразой *Русалка на ветвях сидит* (Руслан и Людмила) [7]. А. Еременко вместо слова *русалка* использует слово *бедный*, тем самым расширяя границы своего поэтического пространства. Слово *бедный* (хотя и написано с маленькой буквы) соотносится с именем известного советского поэта Демьяна Бедного.

В предпоследнем четверостишии *И я там был, мед-пиво пил, / изображая смерть, не муку, / но кто-то камень положил / в мою протянутую руку* автор использует фразы А.С. Пушкина *И там я был, и мёд я пил* [7], а также М.Ю. Лермонтова *И кто-то камень положил /*



*В его протянутую руку* (Нищий) [7]. А. Еременко в пушкинскую строку вставляет слово *пиво*, что свидетельствует сразу же о разрыве со сказочным жанром, так поэт уже говорит о современной ему действительности. В строке Лермонтова автор заменяет личное местоимение *его* на притяжательное местоимение *мою*, указывая таким образом на самого себя.

В произведениях И. Иртеньева также можно встретить парафраз, где происходит замена слова. Например, автор в известной строке А.С. Пушкина *Сквозь волнистые туманы / Пробирается луна...* (Зимняя дорога) [7] заменяет слово *пробирается* на слово *продирается*, таким образом меняя тональность стихотворения *Сквозь волнистые туманы / Продирается луна, / Спят божжи и наркоманы, / Лишь путанам не до сна* (Колыбельная) [3]. Автор использует стилистически сниженную лексику.

## 2. Замена словосочетания.

В парафразе может быть заменено не только слово, но и словосочетание. Например, строки А. Еременко *Играет ветер, бьется ставень. / А мачта гнется и скрипит. / А по ночам гуляет Сталин* (Переделкино) [1] адресуют читателя к строкам М.Ю. Лермонтова *Играют волны — ветер свищет, / И мачта гнется и скрипит...* (Парус) [7]. Автор намеренно использует уже известные строки, включая их в свое поэтическое пространство, где происходит обыгрывание смыслов.

Во фразе И. Иртеньева *Я жить хочу, чтоб думать и уметь, / На радость двадцать первому столетию / Желаю в нем цвести и зеленеть* (Ах, отчего на сердце так тоскливо?) [3] угадываются строки А.С. Пушкина *Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...* (Элегия) [7]. Автор пушкинское словосочетание *мыслить и страдать* заменяет на словосочетание *думать и уметь*. Слова *думать* и *мыслить* являются синонимами и различаются лишь стилистически. Слова *уметь* и *страдать* имеют разное лексическое значение, поэтому, когда автор производит такую замену, то строка звучит по-другому. Чувство подавляется Иртеньевым, главное для поэта — становиться умнее.

## 3. Изменение структуры фразы.

Необходимо отметить, что А. Еременко и И. Иртеньев в известных фразах заменяют не только слова и словосочетания, но и изменяют структуру фразы. Парафраз узнается благодаря наличию слов, которые отсылают читателя к пре-текстам. В поэтическом произведении И. Иртеньева «Авось» находим такие строки: *Мы впереди планеты всей / Не только в области балета* [3],

которые в свою очередь адресуют нас к словам песни Ю. Визбора «Рассказ технолога Петухова» *А также в области балета, / Мы впереди, говорю, планеты всей, / Мы впереди планеты всей!* [7] В данном случае мы видим, что структура фразы изменена. Иртеньев меняет местами строки, тем самым изменяя их смысл.

А. Еременко в стихотворение «Дума» включает известные фразеологизмы. Однако воспроизводит поэт их иначе. Например:

*Она семь тел выстраивает в теле,  
ее каркас подвешен на каркасе,  
и роль ее — ни шарик и ни ролик,  
ей можно кол тесать на голове.*

*Она не может сесть в чужие санки,  
хватается за бабу и за деду,  
она хоть зубы покладет на полку,  
но любит всех до глубины души.*

*Как говорил какой-то Встанька Ваньке,  
сегодня хрен намного слаще редьки,  
в колеса палкам можно ставить елки,  
а ушки на макушке хороши* [1].

В данном случае автор переосмысливает устойчивые сочетания слов: *хоть кол на голове теши; не в свои сани не садись; положить зубы на полку; Ванька-встанька; хрен редьки не слаще; вставлять палки в колёса; ушки на макушке*. В структуре парафразы мы наблюдаем изменения: А. Еременко подвергает фразеологизмы деформации, происходит лексическая замена, а также вставка необходимых элементов для точного выражения мыслей автора. Подобное явление В.П. Москвин именуется псевдочитацией [6, с. 119].

В четверостишии И. Иртеньева *И красный, словно Дед Мороз, / Но в белом венчике из роз, / Партийный лидер впереди / В казенной черной Ауди* (Власть, как положено, ворует...) [3] легко узнаются строки А. Блока из поэмы «Двенадцать» *В белом венчике из роз — / Впереди — Иисус Христос* [7]. Так автор, отсылая читателя к опорному тексту, обогащает свой текст ассоциативными связями. Поэт рисует уже современные ему картины российской действительности, дает оценку событиям, происходящим в жизни русского народа.

Таким образом, механизм образования парафразы предполагает: а) замену или вставку слова; б) замену словосочетания; в) изменение структуры фразы.

А. Еременко и И. Иртеньев осознанно включают фрагменты «чужого текста» в свой текст. В качестве пре-текстов поэты выбирают произведения классической литературы, что говорит об их отношении к русской культуре.

В заключение отметим, что поэты довольно часто используют парафраз, который выполняет эстетическую функцию в поэтическом дискурсе.

### Список литературы:

1. Александр Еременко: сайт. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.earthburg.ru/earthadm/php/process.php?lang=r&c1=7&c2=7&c3=61&part=2> (дата обращения 23.10.2013).
2. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. Изд-е 2-ое стереотип. М., «Сов. Энциклопедия», 1969. — 608 с.
3. Игорь Иртеньев: сайт. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.irtenev.ru/verse.php3> (дата обращения 25.10.2013).
4. Квятковский А.П. Парафраз // Квятковский А.П. Поэтический словарь. М.: Дрофа, 1998. — С. 227—228.
5. Квятковский А.П. Перифраз // Квятковский А.П. Поэтический словарь. М.: Дрофа, 1998. — С. 245—246.
6. Москвин В.П. Интертекстуальность: Понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили. 2-е изд. М.: Либроком, 2013. — 165 с.
7. Русская литература и фольклор: фундамент. электрон. библиотека. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://feb-web.ru> (дата обращения 25.10.2013).
8. Русский язык. Энциклопедия / гл. ред. Ю.Н. Караулов. 2-ое изд., перераб. и доп. М.: Большая Российская энциклопедия; Дрофа, 1997. — 703 с.
9. Современная русская поэзия: сайт [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://modernpoetry.ru/main/aleksandr-eremenko-horizontalnaya-strana#erema47> (дата обращения 27.10.2013).
10. Сушилина И.К. Современный литературный процесс в России: учеб. пособие. М.: Изд-во МГУП, 2001. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook027/01/part-004.htm#i593> (дата обращения 25.10.2013).
11. Теучеж З.Г. Структурно-семантическая и коммуникативно-прагматическая специфика лингвистической парафразы (на материале русского и французского языков): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Майкоп, 2008. — 165 с.

# **ЗНАЧЕНИЕ ПЕРЕВОДА «ЕВАНГЕЛИЯ» В ИСТОРИИ БАШКИРСКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА**

*Латыпова Рида Марсовна*

*канд. филол. наук, доцент Сибайского института  
(филиала) Башкирского государственного университета,  
г. Сибай*

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

## **THE MEANING OF THE TRANSLATION OF THE GOSPEL IN THE HISTORY OF THE BASHKIR LITERARY LANGUAGE**

*Rida Latypova*

*candidate of philological sciences, associate professor,  
Sibay institute of Bashkirsk State University,  
Sibaj*

### **АННОТАЦИЯ**

Рассматривается перевод “Евангелия” на башкирский язык как письменный источник. Используя описательный и сравнительный методы, дается краткий лингвистический анализ лексической, фонетической и морфологической структур данного источника. Отмечается влияние этого перевода на развитие башкирской письменности на основе русской графики и выработку языковых норм башкирского литературного языка.

### **ABSTRACT**

The article is devoted to the study of the translation of the Gospel into the Bashkir language as a written source. The author uses the descriptive and the comparative methods to give the brief linguistic analysis of the lexical, phonetic and morphological structures of the source. The author states the influence of the translation on the development of the Bashkir written language on the basis of Russian graphics and the development of the Bashkir literary language norms.

**Ключевые слова:** история языка; письменный источник; перевод; башкирский язык; разговорный язык; лексика; литературный язык.

**Keywords:** history of a language; the written source; translation; the Bashkir language; the spoken language; lexics; literary language.

Конец XIX — начало XX веков — один из важных периодов в истории башкирского литературного языка, отличающийся от предыдущих богатством и разнообразием письменных источников, которые являются непосредственными объектами исследования для языковедов, изучающих историю языка. В этот период начал формироваться новый тип башкирского литературного языка, отличный от тюрки, т. е. башкирский язык получил признание как самостоятельный язык с письменностью, основанной на русской графике.

В указанный период появилось много работ, посвященных башкирскому языку. Цели изучения башкирского языка, несомненно, были разными. Если передовые ученые, исследовав его с научной точки зрения, хотели дать об этом объективную информацию не только в масштабе России, но и всей Европы, то русские миссионеры ставили своей задачей привлечь башкирский народ к процессу христианизации, а представители национальной интеллигенции стремились повысить статус родного языка до литературного уровня, сделав его таким образом понятным и близким к народу, повысить культуру башкирского народа, приблизить ее к передовой русской, а через нее и к мировой культуре. Ими сделаны первые попытки создания национальной письменности башкирского языка на основе русской графики.

В 60-х годах XIX века знаток тюркских языков, известный миссионер Н.И. Ильминский предлагает специальную систему, основанную на просвещении инородцев на их родном языке, т. е. «с употреблением их же живого народного разговорного языка и с применением к языку, для письма и печати русского алфавита» [3, с. VII—XI]. В конце XIX — начале XX веков издание православно-религиозной литературы осуществлялось на татарском, казахском, чувашском, караимском, башкирском и многих других тюркских языках России. Казахский ученый Б.Х. Абилхасимов отмечает, что в большинстве случаев эти книги лишь украшали шкафы, но сегодня миссионерские издания ценны как лингвистические источники, отражающие не только лексическое богатство языка, но и разнообразные явления разговорной речи [1, с. 177—178]. С.Е. Малов, В.А. Гордлевский, О.Н. Бетлинг, Э.К. Пекарский,

П.А. Слепцов и другие исследователи-языковеды рассматривают миссионерскую литературу в числе важных письменных источников в изучении истории языка. Переводы религиозной литературы на национальные языки являются как фактом культуры в широком смысле, так и показателем развитости этих языков. «Текст Библии — это широкий спектр грамматически оформленной общеупотребительной лексики предметного, действительного, признакового и иного характера; в то же время для каждого языка это своего рода проверка на гибкость и продуктивность его реальных и потенциальных семантико-словообразовательных и синтаксико-стилистических возможностей», отмечает И.В. Мукина [8; с. 25].

В изучаемый период были переведены на башкирский язык четыре религиозные книги. Самое объемное среди них «Святое Евангелие» («Инжил»), состоит из 314 страниц. Книга вышла в Казани в 1902 году без указания переводчика. Некоторые ученые автором перевода считают В.В. Катаринского, автора первого букваря для башкир, составителя русско-башкирского и башкирско-русского словарей. Есть версия, что автором может являться Н.Ф. Катанов. Графическая характеристика трудов В.В. Катаринского и перевода «Инжил» показывает идентичность этих работ, что подтверждает авторство В.В. Катаринского, и в одной из своих работ Н.Ф. Катанов его называет автором перевода [4, с. XIII]. Видимо, В.В. Катаринский сначала намеревался создать азбуку [2], словари для башкир [6; 7], далее, основываясь на них, решил заниматься переводами.

Книга напечатана русской графикой, для изображения специфических башкирских звуков использованы дополнительные диакритические знаки. В орфографии соблюден фонетический принцип — стремление приблизить написание слов к живому произношению. В связи с этим систематически соблюдается небная гармония (*балаларын* «его детей», *кешене* «человека»), во многих случаях — губная гармония (*йокoho* «его сон», *котолдо* «освободился»). В переводе последовательно отражаются весьма распространенные черты башкирского живого разговорного языка: *ыуак* (в башк. лит. яз. — *уак*) «мелкий», *бы кем* (был кем) «кто это», *апарыу* (алып барыу) «вести, нести», *йомошак* (йомшак) «мягкий». Личные и указательные местоимения приведены в следующей форме: *алар* (улар) «они», *аны* (уны) «его», *мыны* (быны) «этого», *мынау* (бынау) «этот». В афиксах родительного падежа вместо конечного согласного употреблен -н: *кешенен* «человека», *йорттон* (дома) и т. д.

Основную лексику перевода составляют исконно башкирские слова. Заимствования из русского языка носят терминологический

характер: *завет, закон, пасха, священник, сотник* и т. д. Арабские и персидские слова встречаются редко. Переводчик вносит иногда искусственные новообразования, ранее неизвестные в языке: *котолоусылык* (котолоу) «освобождение», *ныктандырыу* (ныгытыу) «закрепить», *татыусылык* (татыулык) «мир, согласие, дружба, взаимопонимание» и т. д. Встречаются также ныне вышедшие из употребления слова: *алым* «взятка», *таньксы* «свидетель» и т. д. Переводчиком употреблены лексические, фонетические, морфологические диалектизмы. Словообразующие аффиксы имен существительных и прилагательных, наречий и глаголов, также аффиксы множественного числа в тексте перевода оформлены по образцу восточного диалекта: *астык* (аслык) «голод», *теректек* (тереклек) «существование», *изгелек* «доброта», *акылды* (акыллы) «умный», *накта* (накла) «храни», *дандыкта* (данла) «прославляй», *карттар* «старики» и т. д.

Синтаксические конструкции и постановка знаков препинания в переводе почти не отличается от норм современного литературного языка. Здесь очень много диалогов и предложений с прямой речью. Предложения оформлены грамотно, в стиле живого разговорного языка.

Перевод выполнен на качественном уровне и достоин высокой оценки. В книге отражены наиболее характерные, широко распространенные особенности восточного и южного диалектов, на которых выработаны нормы современного башкирского литературного языка. Языковое чутье подсказывало переводчику правильные пути дальнейшего развития грамматических норм литературного языка. Перевод «Евангелия» на башкирский язык был своеобразным экзаменом для проверки идеи возможности башкирского литературного языка с русскографичной письменностью и его успешного развития.

Сегодня этот источник, написанный по фонетическому принципу на живом разговорном языке и отразивший все языковые особенности башкирского языка исследуемого периода, значим для истории литературного языка и, в целом, общего языкознания.

### **Список литературы:**

1. Абилхасимов Б.А. Казахский литературный язык второй половины XIX в. (на материале казахской печати): Дисс. ... д. филол. н. Алма-Ата, 1983. — 331 с.
2. Букварь для башкир. Оренбург, 1892 (II изд. — 1898). — 58 с.
3. Ильминский Н.И. О системе просвещения инородцев и о Казанской Центральной Крещено-татарской школе. Казань, 1913. — № XXXV, — 135 с.

4. Катанов Н.Ф. Опыт исследования урянхайского языка с указанием главнейших родственных отношений его к другим языкам тюркского корня / Отд. оттиск из «Учен. зап. Казанского университета» за 1899—1903 гг. Казань, — 1903. — XLII, — № 487, — X с.
5. Катаринский В.В. Башкирско-русский словарь. Оренбург, 1899. — 237 с.
6. Краткий русско-башкирский словарь. Оренбург, 1893. — 92 с.
7. Латыпова Р.М. Письменные источники конца IX — начала XX веков и их влияние на формирование башкирского литературного языка (на основе русской и латинской график): Автореф. дисс. ... к. филол. н. Уфа, 2005. — 24 с.
8. Мукина И.В. Роль перевода Библии в формировании и развитии чувашского литературного языка: Автореф. дисс. ... к. филол. н. Чебоксары, 1999. — 27 с.
9. Святое Евангелие (на башкирском языке). Казань, 1902. — 302 с.

**ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ ТЕКСТЫ КАК СПОСОБ  
АКТУАЛИЗАЦИИ ПРАГМАТИЧЕСКОГО УРОВНЯ  
ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ  
ПАТРИАРХА ГЕРМОГЕНА**

*Литвина Татьяна Александровна*

*канд. филол. наук, доцент Казанского федерального университета,  
г. Казань*

*E-mail: [litvina\\_ta@mail.ru](mailto:litvina_ta@mail.ru)*

**PRECEDENT TEXTS AS A WAY  
OF ACTUALIZATION OF PATRIARCH HERMOGEN  
LANGUAGE PERSONALITY PRAGMATIC LEVEL**

*Tatiana Litvina*

*candidate of philological sciences, associate professor  
of Kazan Federal University,  
Kazan*

*Работа выполнена при поддержке РГНФ (Проект № 12-14-16022a)*



## АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются прецедентные тексты как один из аспектов описания языковой личности патриарха Гермогена. Прецедентные тексты анализируются как проявление индивидуального начала языковой личности на уровне предтекстовых знаний, с одной стороны, и как традиционный элемент «высокого» литературного стиля, с другой.

## ABSTRACT

Precedent texts are studied in this article in the aspect of study of Patriarch Germogen language individuality. The precedent texts are analysed as the examples of his language individual characteristic features at the pre-text level. They are also analysed as examples of «high» literature style.

**Ключевые слова:** языковая личность; прагматический уровень; прецедентные тексты.

**Keywords:** language individuality; pragmatic level; precedent texts.

Патриарх Гермоген (ок. 1530—1612 гг.) — известный церковный и общественный деятель, первый казанский митрополит, а впоследствии второй Патриарх Московский и всея Руси, духовный писатель. Писательское наследие Гермогена составляют произведения агиографического жанра, наибольшую известность из которых получило Сказание о явлении казанской иконы Божьей матери, «богомольные» грамоты, политические послания и речи [1].

В современной лингвистике определился интерес к изучению и системному описанию конкретной языковой личности на основе созданных ею текстов (Башкова И.В. 2011, Иванцова Е.В. 2010, Караулов Ю.Н. 2010, Карасик В.И. 2004., Колесникова Л.Н., 2001, Чурилина Л.Н. 2011 и др.). Под языковой личностью понимается «любой носитель языка, охарактеризованный на основе анализа произведенных им текстов с точки зрения применения в этих текстах системных средств данного языка для отражения видения им окружающей действительности <...> и для достижения определенных целей в этом мире» [2, с. 671]. Вслед за Ю.Н. Карауловым языковая личность рассматривается нами как трехступенчатая структура, состоящая из вербально-семантического, лингво-когнитивного (тезаурусного) и прагматического (мотивационного) уровней [3, с. 56].

Целью данной статьи является фрагментарное описание прагматического уровня в структуре языковой личности Патриарха

Гермогена на материале текстов различного рода посланий, созданных им в московский период его служения (1606—1611) [1, с. 62—110].

Одним из аспектов описания прагматического уровня в структуре языковой личности является анализ прецедентных текстов, используемых данной личностью. Прецедентные тексты значимы для личности в познавательном и эмоциональном отношениях, имеют сверхличностный характер, т. е. широко известны большому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников, обращение к прецедентным текстам возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности [3, с. 216]. К прецедентным текстам в дискурсе языковой личности Гермогена можно отнести эксплицитно или имплицитно введенные цитаты, реминисценции, генерализованные высказывания и имена собственные.

Для литературы церковных жанров средневековья многочисленные заимствования и цитаты из традиционной христианской литературы являлись характерной и обязательной чертой. Литературный язык средневековья был полон выражений и образов, почерпнутых из книг Священного Писания, сочинений отцов церкви, богослужебных текстов. Эти выражения и образы были «литературно-привычны» читателю по языку церковно-богослужебных произведений, носили характер «условно-приподнятых трафаретов» и служили тем самым «одним из существенных элементов «высокого» литературного стиля» [6, с. 106].

Прецедентный текст есть отражение в языковой личности конкретного носителя языка так называемых предтекстовых знаний, в которые включаются известные литературные образцы. Естественно, что чем богаче и шире предтекстовые знания у создателя того или иного текста, тем интереснее его языковая личность. Однако говорить однозначно о проявлении индивидуального начала на уровне предтекстовых знаний у писателя конца XVI — начала XVII века нельзя. Заимствования выражений и образов из традиционной христианской литературы, их обильное цитирование, повторяемость во многих произведениях связаны с одним из основных принципов литературного творчества средневековья — стремлением к отвлеченному изложению, к художественной абстракции. «Абстрагирование, — как пишет Д.С. Лихачев, — вызывалось попытками увидеть во всем «временном» и «тленном», в явлениях природы, человеческой жизни, в исторических событиях символы и знаки вечного, вневременного, «духовного», божественного» [6, с. 102]. В то же время осознанный выбор того или иного прецедентного текста из много-

численно возможных, безусловно, является проявлением языковой личности, характеризует ее целеустремления и видение мира.

Тематика посланий Гермогена, написанных им в период 1606—1611 гг., связана с политической ситуацией в Московском государстве эпохи смутного времени. Грамоты Гермогена — это призыв к моральному возрождению, к покаянию, к восстановлению гражданского мира и законности на Руси, они подняли фигуру патриарха до главы патриотического движения в сознании патриотов. Среди адресатов посланий — митрополит Филарет (ему предназначены четыре «Богомольных» грамоты), митрополит свияжский и казанский Ефрем, патриарх Иов, царь Василий Шуйский, польский королевич Владислав Сигизмундович, два воззвания обращены «ко всему русскому народу».

Наиболее частотное обращение к прецедентным текстам отмечается в речи, адресованной Василию Шуйскому (13 случаев), и в двух воззваниях «ко всему русскому народу» (20 прецедентных текстов различного типа), т. е. в текстах, характеризующихся полемическим содержанием, в то время как в четырех «богомольных» грамотах, адресованных митрополиту Филарету, отмечается лишь 5 случаев введения прецедентных текстов в ткань повествования. Прагматической функцией воззваний «ко всему русскому народу» является распространение идеи незаконности «сведения съ престола царя Василия Ивановича» и призыв отступников к покаянию, в связи с чем данные воззвания отличаются особенной эмоциональностью. Речь патриарха Гермогена к царю В.И. Шуйскому основной своей целью имела побудить царя собрать ополчение и выступить против «Тушинскаго царика».

Одним из приемов, при помощи которых прецедентный текст вводится в оригинальный дискурс Гермогена, является упоминание имени библейского персонажа, в результате чего актуализируется весь прецедентный текст. Обращение к прецедентному имени собственному происходит с целью проведения аналогии между описываемым фактом или явлением, описываемая ситуация включается тем самым во «вневременной божественный» контекст. Так, например, в речи к царю В. Шуйскому значимая роль царя, идея его богоизбранности усиливается распространенным рядом прецедентных имен, актуализирующих известные ветхозаветные сюжеты: «Та благодать Божія и тебе да спасеть и избавить отъ лукаваго многоплетейныхъ сътей, яко жь въ первыя дни спасе праведныхъ своихъ: Эноха отъ прелести совѣта исполинска, и Ноя отъ вселенскаго потопа, и Авраама и Сарру жену его отъ Ефрофа царя сына Хетгѣва, и Лота отъ Содомлень,

і Моисея отъ Фароона, и Давида отъ Саула и Иона отъ кита; такожь и ты великій государь буди Богомъ спасаемъ и соблюдаемъ отъ таковаго злаго совѣта» [1, с. 83].

Прецедентными текстами в дискурсе языковой личности Гермогена являются образные выражения, в которых «афористически были сформулированы основные нравственные принципы христианской этики и вероучения» [4, с. 27]. Устойчивые текстовые формулы типа «краеугольный камень», «камень преткновения», «стадо овец», «воин Христов» и др. были широко известны и всегда понимались однозначно, для использования их в тексте писателю не требовалось вносить какие-либо дополнительные объяснения или ссылки [5, с. 329]. Таким образом, традиционные литературные формулы выполняли в тексте смысловую и экспрессивную функции. В своих посланиях Гермоген употребляет устойчивые образные выражения «камень веры и правды», «корабль Иисуса», «шлем спасения». Приведем примеры из воззвания: «...аще бо и многи волны и люто потопленіе, но не бойся погрязновения, на камени бо вѣры и правды стоимъ, да ся пѣннѣть море и бѣснѣть, но Иисусова корабля не можетъ потопити» [1, с. 85], «положа упованіе на Бога <...> и вооружаяся кійждо ратнымъ оружіемъ, опернатѣвъ яко непоборніи орли въ шлемъ спасенія, <...> и устремилися на нихъ проклятыхъ злыхъ губителей» [1, с. 73]. Говоря о сторонниках Лжедмитрия, Гермоген имплицитно вводит библейские образы, бытующие в составе контекстуальной антитезы из библейской притчи о сеятеле — «пшеница-плевел» (Евангелие от Матфея гл.13: 24-30): «А нынѣ, по своимъ грѣхомъ, забывъ страхъ Божій, воста плевель, хоцеть поглотити шпениченосные классы» [1, с. 69].

Одним из способов введения прецедентных текстов в дискурс языковой личности является цитирование. Большинство цитат вводятся с указанием на источник цитации или авторитетное лицо, излагающее мысль, при помощи вводных конструкций типа: «акоже речено бысть въ писаніи», «по писанному», «глаголетъ Господь пророкомъ», «реченное слово воспомяните», «и псаломникъ рече» и др. Так, в текст грамоты митрополиту Филарету от 30 ноября 1606 г включена точная цитата из Книги Псалтирь (Пс.7:16): «и по писанному: «ровъ изры и ископа и впадется въ яму, юже содѣла» [1, с. 73].

Многие цитаты в произведениях Гермогена, хотя и предваряются вводными конструкциями, свидетельствующими о факте цитирования, не являются строгими или абсолютно точными цитатами. Известно, что древнерусские писатели в основном цитировали богослужебную литературу по памяти, а потому мысли, почерпнутые из авторитетных

источников, иногда даются в «свободном» изложении, передается только суть цитируемого текста. Приведем подобный пример из воззвания «ко всему русскому народу»: «и паки писано: царское поставление Божій жребій есть, кому хочеть, тому даетъ, Господня бо есть земля и концы ея и безъ Божія велѣнія ничто не бываетъ» [1, с. 88]. Данный фрагмент представляет собой своего рода синтез идей и понятий, восходящих к разным местам Библии: Римл. 13:1-2; Пс. 23:1; Дан. 4:22.

Продолжая и развивая оригинальный дискурс, цитата может выступать в качестве средства аргументации. Обращаясь к царю, Гермоген пишет: «Молю тя, приклони ухо твое и увѣждь, колико тшета и пагуба содѣваетца отъ безумныхъ челоувѣкъ державѣ твоей, и почто презрѣль еси имо сопрозрѣти, той ти способствуетъ и всемирная заступница Владычица Богородица и Московские чудотворцы Петръ, Алексій и Иона, таковое злодейство разорити, да будетъ ти, глаголетъ Господь пророкомъ: азъ возведуохъ тя царя правды и пріяхъ тя за руку десную, и крѣпихъ тя и престоль твоею правдою и крѣпостию и судомъ истиннымъ совершень да будетъ» [1, с. 82].

Нередко в ткань своего повествования Гермоген включает прецедентные тексты, которые можно определить как генерализованные высказывания, т. е. такие высказывания, которые «аккумулируют в виде формул, правил, афоризмов, сентенций сумму знаний о мире и упорядочены в индивидуальном тезаурусе» [3, с. 230]: «и побѣждаютъ враговъ Божіихъ и своихъ супостатовъ, по писанному: «поборай (рече) по истиннѣ, истинна поможетъ ти», «надѣяся на Бога кто когда погиге?» [1, с. 63], «аще и живи, а отпаденіемъ отъ вѣры паче же и отъ Бога мертви суть» [1, с. 86], «всяка власть отъ Бога дается» [1, с. 88] и др.

В данной статье были обзорно освещены способы и цели обращения к прецедентным текстам в публицистическом дискурсе патриарха Гермогена. Прецедентный текст в посланиях патриарха Гермогена занимает значимое место. В референтную группу входят тексты Ветхого и Нового заветов Библии. Прецедентные тексты выступают в качестве средства аргументации и усиления эмоционального воздействия на адресата. Выбор прецедентных текстов является показателем принадлежности к эпохе и культуре, определен необходимостью следовать нормам литературного этикета средневековья, вместе с тем, безусловно, отражает мировоззренческие ориентиры личности и характеризует языковую личность Гермогена как личность религиозного типа.

Анализ обращения Гермогена к прецедентным текстам в его произведениях иллюстрирует характеристику, данную Гермогену еще его современником, автором Хронографа 1617 г.: «был <...> словесен муж и хитроречив, сладкогласен, о божественных словесах всегда упражняшеся и вся книги Ветхаго Закона и Новая Благодати навьче» [7, с. 162].

### **Список литературы:**

1. Гермоген. Творения святейшего Гермогена, Патриарха Московского и всея России. М.: Печатня А.И. Снегиревой, 1912. — 110 с.
2. Караулов Ю.Н. Языковая личность // Русский язык: энциклопедия. М.: Большая российская энциклопедия; Дрофа, 1997. — 721 с.
3. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. Изд. 7-е. М.: Издательство ЛКИ, 2010. — 264 с.
4. Колесов В.В. Общие понятия исторической стилистики // Историческая стилистика русского языка. Петрозаводск, 1990. — С. 16—36.
5. Коновалова О.Ф. Традиционные метафоры в Житии Стефана Пермского // ТОДРЛ АН СССР. Л., — 1977. — Т. XXXII. — С. 245—251.
6. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979 — 352 с.
7. Словарь книжников и книжности Древней Руси. Выпуск 2 (вторая половина XIV—XVI в.), часть 1. Л.: Наука, 1988. — 518 с.

## 2.2. ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

### ПОНЯТИЙНЫЙ АСПЕКТ ЛИНГВОКУЛЬТУРНОГО ТИПАЖА “AUSSTEIGER”

*Бондарчук Елена Юрьевна*

*аспирант Восточноевропейского национального университета  
имени Леси Украинки,  
г. Луцк*

*E-mail: [bondo4ka@ukr.net](mailto:bondo4ka@ukr.net)*

### THE NOTIONAL ASPECT OF THE LINGUOCULTURAL TYPE “AUSSTEIGER”

*Bondarchuk Olena*

*postgraduate student of Lesya Ukrainka Eastern European National University,  
Lutsk*

#### АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается понятийная основа лингвокультурного типажа “Aussteiger” с помощью дефиниционного анализа ключевого слова *Aussteiger*. На основе частоты встречаемости тех или иных сем в словарных толкованиях определены импликационал и интенционал значения лексемы *Aussteiger*. Дано определение понятию *Aussteiger*.

#### ABSTRACT

The notional basis of the linguocultural type “Aussteiger” has been described with the application of definition analysis of the key word *Aussteiger*. The frequency of semes indication in the definitions singles out the intensional and implicational parts of meanings. The definition of the notion *der Aussteiger* has been given.

**Ключевые слова:** лингвокультурный типаж; *der Aussteiger*; понятийный компонент; интенционал; импликационал; концепт; дефиниционный анализ.

**Keywords:** linguocultural type; der Aussteiger; notional component; meaning intensional part; meaning implicational part; concept; definitional analyse.

Одной из основных парадигм современного языкознания является проблема связи и взаимовлияния языка и культуры. Язык — это «зеркало культуры», которое «отображает не только реальный окружающий человека мир, не только реальные условия его жизни, но и общественное сознание народа, его менталитет, национальный характер, способ жизни, традиции, мораль, систему ценностей, мировосприятие и мировоззрение» [5, с. 14]. Проявлением культуры в языке занимается новое направление в лингвистике — теория лингвокультурных типажей, основоположником которой является В.И. Карасик [3]. В нашем исследовании мы присоединяемся к определению лингвокультурного типажа О.А. Дмитриевой: «Лингвокультурный типаж (далее — ЛК типаж) — особенный тип лингвокультурных концептов, важные характеристики которого определяют типизируемость определенной языковой личности, значимости этой личности для лингвокультуры, наличие ценностной составляющей в фиксирующем языковую личность концепте, возможности ее как фактического, так и фикционального существования, конкретизации в персонаже художественного произведения, упрощенной и карикатурной репрезентации, описания специальными приёмами социолингвистического и лингвокультурологического анализа» [1, с. 72]. Будучи абстрактными ментальными образованиями, в исследовательском отношении они представляют собой разновидность концепта, содержанием которого является типизируемая личность [2, с. 9]. Таким образом, мы можем выделить понятийную, образную и ценностную сторону концепта «лингвокультурный типаж N».

В статье рассматривается характерный для немецкой лингвокультуры ЛК типаж “Aussteiger”, который до сих пор не был объектом лингвистических исследований. Ключевое слово исследуемого типажа — имя существительное *der Aussteiger* — слово-лакуна, поскольку в лексической системе русского языка отсутствует слово для обозначения этого понятия. Наша задача заключается в том, чтобы проследить, как определяют различные немецкоязычные словари и энциклопедии понятие “Aussteiger”, а также путем дефиниционного анализа определить признаки ЛК типажа “Aussteiger”.

Слово “Aussteiger” обозначает новое понятие, которое появилось в конце семидесятых годов (1978) в Немецком словаре братьев Гримм [9]. *Aussteiger* имеет значение “*in jüngerer spr., ohne kontinuierät*



*zum vorherigen, ..., j-d., der sich aus gesellschaftl. Bindungen zurückzieht u. ein unabhängiges, unangepasstes Leben führt, alternativ lebt; gelegentl. abschätzig gemeint*» — «кто-то, кто отстраняется от общественных связей и ведет независимую, неприспособленную жизнь, живет альтернативно; слово имеет пренебрежительное значение». Основные признаки: независимость, неприспособленность, альтернативный способ жизни после выхода из общественных структур.

К *Aussteiger*, по мнению 19-го издания Brockhaus, зачисляются разные альтернативные культуры (хиппи, битники), а также другие движения-протесты, которые создают неоднородную картину *Aussteigertum* (общее понятие, которое объединяет всех *Aussteiger*). В актуальном энциклопедическом издании *Aussteiger* — имя существительное, которое появилось четыре десятилетия назад в немецкоязычном узусе с таким значением: *Aussteiger* — “*zu einer von den allg. Normen und Verhaltenserwartungen grundsätzlich abweichenden Lebensweise*” [6, с. 772] — «способ жизни, который полностью отличается от общих норм и поведенческих ожиданий».

В словаре Brockhaus Wahrig понятие *Aussteiger* появляется в 1980 году с таким определением: “*Aussteiger* — *jmd., der aus einer gesellschaftlichen oder beruflichen Verpflichtung aussteigt, sich zurückzieht*” — «кто-то, кто оставляет общественные и профессиональные обязательства, отстраняется» [7, с. 461].

Имя существительное *Aussteiger* в словаре Sprach-Brockhaus имеет значение: “*jemand, der aus dem bürgerl. Leben ausbricht*» — «кто-то, кто оставляет гражданскую жизнь», напр. *das Problem jugendlicher A.*” [13, с. 83].

*Aussteiger* в издании иллюстрированного словаря немецкого языка определяется как: 1) “*Mann, der sein Amt niederlegt*” — «мужчина, который сложил обязательства» (1950 г.); 2) “*Mensch, der sich der herrschenden Gesellschaftsordnung entzieht, „alternativ“ lebt*» — «человек, который оставляет господствующие общественные порядки, живет «альтернативно»» (1975 г.) [10, с. 249].

В 24-м издании DUDEN. Die deutsche Rechtschreibung “*Aussteiger* — *jmd., der seinen Beruf, seine gesellschaftliche Rolle o. d. plötzlich aufgibt.*” — «тот, кто внезапно отказывается от своей профессии, общественной роли» [11].

Имя существительное *Aussteiger* определяется словарем иностранных слов как “*jemand, der seinen Platz (seine Stellung, Laufbahn; das Verkehrsmittel) verlässt; Alternativer*” — «кто-то, кто оставляет свое место (должность, жизненный путь; средство передвижения); альтернативный» [8, с. 73].

Социологический лексикон определяет *Aussteiger* как людей, которые чувствуют себя обремененными связями и структурами индустриального общества, которое ориентируется на потребление, поэтому ищут иные формы жизни. К *Aussteiger* относят преимущественно молодых людей и интеллектуалов, которые «болеют» от давления общества и ищут новый стиль жизни, новые смыслы в суб-, анти- и других культурах [12].

Словарь немецких предлогов актуализирует значение *Aussteiger*, опираясь на предлоги. К имени существительному *Aussteiger* привязан предлог *aus*: <*der Aussteiger aus etwas (Dat.)*>. *Aussteiger* в этом словаре обозначает выход (*das Aussteigen*) из договора, единства: напр. *der A. aus dem atomaren Zeitalter, ein vorzeitiger A.*; *A. aus dem Job*; *der A. aus der rechten Szene*; *aus der bürgerlichen Gesellschaft, ein Einstieg in den Ausstieg aus der Drogenabhängigkeit* [14].

Электронный словарь OWID приводит не значение слова, а примеры его употребления. Рядом с существительным *Aussteiger* находим также и другие имена существительные и прилагательные: *Aussteigerin, Aussteigerprogramm, Aussteigermentalität, Aussteigertum, aussteigerwillig* [15]. Имя существительное *Aussteiger*, по данным словаря OWID, употреблено в 15-ти изданиях газет и журналов последних 22 лет.

Wikiwörterbuch приводит только одно значение *Aussteiger* — “*Person, die etwas (plötzlich und komplett) aufgegeben hat, zum Beispiel den Beruf oder die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe*” (лицо, которое от чего-либо отказалось, напр. от профессии или принадлежности к определенной группе) [16].

Данные словарей мы подытожили в таблице «Дефиниционный анализ значений лексемы *Aussteiger*», где указаны названия словарей и признаки исследуемого ЛК типажа, которые выделены на основе анализа словарных значений ключевого слова. (Лексикографические источники: W1 — [9], W2 — [6], W3 — [7], W4 — [13], W5 — [10], W6 — [11], W7 — [8], W8 — [12], W9 — [14], W10 — [16]).

Таблица 1.

Дефиниционный анализ значений лексемы *Aussteiger*

Признаки ЛК типажа “Aussteiger”	W1	W2	W3	W4	W5	W6	W7	W8	W9	W10
aus den gesellschaftlichen Verpflichtungen aussteigen	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
alternativ leben	+	+		+	+		+	+		+
aus den beruflichen Verpflichtungen aussteigen			+		+	+	+		+	+
abweichende Lebensweise	+	+	+							
Subkulturen, andere Kulturen		+						+		
aus der Szene aussteigen									+	+
aus der Abhängigkeit aussteigen									+	+
ein unabhängiges Leben führen	+							+		
ein unangepasstes Leben führen	+									
Verkehrsmittel verlassen							+			
andere Lebensformen								+		

Исходя из дефиниций толковых словарей и энциклопедий, делаем вывод, что имя существительное *der Aussteiger* часто толкуется как единица разговорного языка. В результате сопоставления дефиниций определяем, что новые издания свидетельствуют о деактуализации прямого значения глагола „*aussteigen*“, семы которого легли в основу существительного *Aussteiger*. Под влиянием экстралингвистических факторов новые издания фиксируют переосмысленные, новые значения. Прямое значение «выходить из транспорта» в словарях находит наименьшее выражение.

Дефиниционный анализ делает возможным структурирование сем в значениях существительного “Aussteiger” в центральную (интенционал — ядро лексического значения) и периферийную часть значения (импликационал) [4, с. 60]. Для выделения интенционала и импликационала анализируем частотность употребления признака в рассмотренных 10 словарях. Те признаки, которые характеризуются наибольшей частотностью в дефинициях, составляют интенционал, а те, которые встречаются реже, — импликационал понятийной базы.

К интенциональным признакам ЛК типажа “Aussteiger” относим такие основные смысловые доминанты исследуемого концепта: 1) отказ от общественных обязательств; 2) отказ от профессии; 3) альтернативная жизнь.

Импликационал ЛК типажа составляют такие семы, как: 1) независимая жизнь; 2) принадлежность к другой культуре

или субкультуре; 3) отличающийся способ жизни, 4) выход из субкультуры; 5) выход из зависимости, напр. от вредных привычек; 6) выход из транспорта; 7) неприспособленная жизнь; 8) иные формы жизни, которые, безусловно, расширяют значение лексемы “Aussteiger”.

Подводя итоги, определяем *Aussteiger* как группу людей, которые отказываются от общественной и профессиональной жизни по разным причинам и ведут альтернативный, независимый способ жизни. Перспективы исследования видим в анализе антонимического и синонимического рядов ключевого слова, а также в анализе результатов ассоциативного опроса и их сопоставлении с дефинициями толковых словарей и энциклопедий.

### Список литературы:

1. Дмитриева О.А. Лингвокультурный типаж как языковая личность // Известия ВГПУ. — 2006. — № 5 (18). — С. 72—75.
2. Карасик В.И., Дмитриева О.А. Лингвокультурный типаж: к определению понятия // Аксиологическая лингвистика: лингвокультурные типаж: сб. науч. тр. / Под ред. В.И. Карасика. Волгоград: Парадигма, 2005. — 310 с.
3. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепт, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002. — 477 с.
4. Никитин М.В. Основы лингвистической теории значения: учебное пособие. [2-е изд.]. М.: Книжный дом «ЛИБРИКОМ», 2009. — 168 с.
5. Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация. М., 2000. — 264 с.
6. Brockhaus Enzyklopädie in dreißig Bänden. 21. Auflage. 30 Bd. Mannheim: Brockhaus, 2005-06.
7. Brockhaus Wahrig. Deutsches Wörterbuch in sechs Bänden. 1. Auflage. 8 Bd. Hg. Gerhard Wahrig, Hildegard Krämer, Harald Zimmermann. Wiesbaden/Stuttgart: Brockhaus/DVA, 1980.
8. Der tägliche Wortschatz das tägliche Fremdwort Prof. Dr. Lutz Mackensen Eva V. Hollander XENOS Verlagsgesellschaft m.b.H. 1989. — 1182 S.
9. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Neubearbeitung. Hg. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften und Akademie der Wissenschaft zu Göttingen. 3 Bd. Stuttgart: S. Hirzel, 2007.
10. Dr. Heinz Küpper Illustriertes Lexikon der deutschen Umgangssprache. Band 1. Klett, 1982. — 400 S.
11. DUDEN. Die deutsche Rechtschreibung. 24., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. 1 Bd. Hg. Dudenredaktion. Mannheim et al.: Dudenverlag, 2006.
12. Soziologie-Lexikon (hrsg. Von Gerd Reinhold unter Mitarb. Von Siegfried Lammek und Helga Recher. 4. Aufl. – München; Wien: Oldenburg, 2000. — 750 S.
13. Der Sprach-Brockhaus: dt. Bildwörterbuch von A-Z. — 9., neu bearb. u. erw. Aufl.-Wiesbaden: Brockhaus, 1984. — 917 S.

14. Wolfgang Müller Das Wörterbuch deutscher Präpositionen. Die Verwendung als Anschluss an Verben, Substantive, Adjektive und Adverbien. Band 1. A-L De Gruyter 2013. — 1042 S.
15. OWID [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.owid.de/artikel/277713?module=elex&pos=11> (дата обращения 20.07.2013).
16. Wiktionary. Das freie Wörterbuch. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://de.wiktionary.org/wiki/Aussteiger> (дата обращения 25.07.2013).

## **ОБОСНОВАНИЕ КЛАССИФИКАЦИИ СТРУКТУРНЫХ И ФУНКЦИОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧЕСКИХ ПРИЗНАКОВ ВЫСКАЗЫВАНИЙ ОБОДРЕНИЯ**

*Гузержук Ольга Олеговна*

*аспирант кафедры германской и финно-угорской филологии  
Киевского национального лингвистического университета,  
г. Киев*

*E-mail: [olhaguzerchuk@gmail.com](mailto:olhaguzerchuk@gmail.com)*

## **JUSTIFICATION FOR THE CLASSIFICATION OF STRUCTURAL, FUNCTIONAL AND SEMANTIC PECULIARITIES OF ENCOURAGEMENT UTTERANCES**

*Guzerchuk Olga*

*postgraduate student of Germanic and Finno-Ugric Philology Chair  
of Kyiv National Linguistic University,  
Kyiv*

### **АННОТАЦИЯ**

В статье представлена классификация структурных и функционально-семантических признаков высказываний ободрения, разработанная на материале аутентичных английских художественных текстов, а также рассматриваются социокультурные, гендерные особенности и невербальные характеристики ситуаций актуализации ободрения. Автор статьи также выделяет средства, обеспечивающие

реализацию иллокуции ободрения, которые были установлены в результате анализа диалогического дискурса.

#### **ABSTRACT**

The article deals with the classification of the structural, functional and semantic peculiarities of the encouragement speech act. The classification was worked out on the basis of the dialogic discourse taken from authentic English fictional texts. The article also presents the sociocultural, gender and non-verbal specificities of the encouragement acts and substantiates the means that provide the realization of illocution of the acts under analysis. The necessity of the further phonetic research of the encouragement utterances is emphasized.

**Ключевые слова:** высказывания ободрения; структурные и функционально-семантические признаки высказываний ободрения; адресант; адресат; эмпатия; прямые речевые акты; непрямые речевые акты.

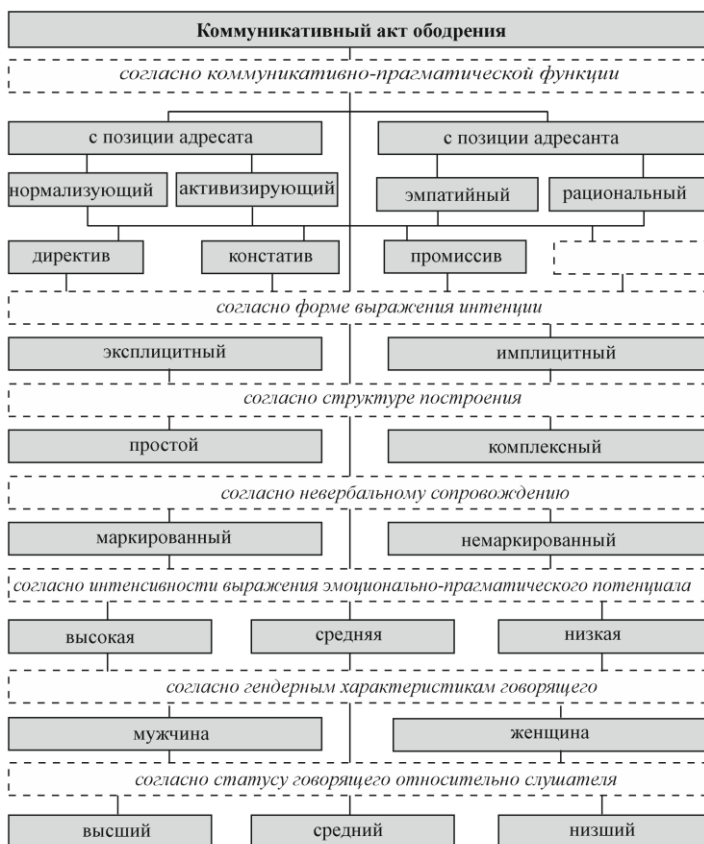
**Keywords:** encouragement utterances; structural, functional and semantic peculiarities of the encouragement speech act; addresser; addressee; empathy; direct speech act; indirect speech act.

Известно, что для процесса коммуникации важным является эффективный обмен информацией, достигаемый с помощью разных речевых форм, среди которых нужно отметить дискурс. Большинство ученых считают единицей дискурса речевой акт. Классификация речевых актов, предложенная авторами теории речевых актов Дж. Остиным и Дж. Серлем [6; 7], не содержит такого речевого акта, как ободрение, которое, несмотря на это, играет значительную роль в межличностном общении и, следовательно, заслуживает внимания исследователей. Ввиду этого мы считаем целесообразным представить разноаспектную классификацию высказываний ободрения, разработанную на материале англоязычной современной прозы.

Следует подчеркнуть, что в научной литературе функционально-семантические признаки коммуникативного акта ободрения фактически не исследовались. Ободрение рассматривалось только в общих чертах в рамках других видов побудительных актов [1; 3]. Вместе с тем, в ряде работ исследовались разные коммуникативные акты: восхищение [5], удивление [2], недовольство [4], а также их параметры. Кроме того, необходимо отметить, что разработанная классификация предусматривает не только лексико-семантические и функциональные признаки, но и социокультурные и гендерные особенности, а также невербальные характеристики ситуаций актуализации ободрения.

При разработке классификации учитывалась необходимость установить номенклатуру базовых лингвистических признаков ободрения, расположить установленные признаки на иерархической оси классификации на основе принципа последовательности и выделить средства, обеспечивающие реализацию иллокуции ободрения.

Вышеуказанные положения позволили нам сформировать структурную и функционально-семантическую классификацию высказываний ободрения (см. рис. 1).



**Рисунок 1. Классификация структурных и функционально-семантических признаков высказываний ободрения в английском языке**

На первом иерархическом уровне классификации представлено деление актов ободрения согласно коммуникативно-прагматической функции на такие, которые рассматриваются с позиции двух коммуникантов: адресата и адресанта. Поскольку ободрение является респонсивным актом, в первую очередь, мы исходили из влияния речевого акта на адресата. Анализ вербального оформления ободрений показывает, что интенция адресанта определяется психоэмоциональным состоянием адресата: адресат может находиться в угнетенном психоэмоциональном состоянии или испытывать трудности с оценкой ситуации и предвидением своего следующего действия. Оценивая характер состояния адресата, адресант направляет свой акт на нормализацию такого состояния — тогда ободрение выступает как нормализующий акт; либо на интеллектуальную подсказку адресату, как ему действовать дальше — в этом случае ободрение выступает активизирующим актом.

С точки зрения движущей силы, которая руководит адресантом при выборе соответствующего оформления высказываний ободрения, сами ситуации ободрения могут рассматриваться как эмпатичные и рациональные. Если акт ободрения совершается адресантом под воздействием эмпатии, которой он проникается в результате анализа ситуации, такой акт можно называть эмпатичным. В случае дефицита интеллектуальных усилий адресата для оценки ситуации, адресант прибегает к помощи адресату в форме подсказки, как адресату действовать далее. В основном такое ободрение направлено на призвание адресата продолжать говорить или совершать другое целесообразное, с точки зрения адресанта, действие. Такой акт ободрения называется рациональным.

Также следует указать, что по результатам анализа массива экспериментального материала мы считаем необходимым выделить в рамках акта ободрения следующие речевые акты (с соответствующим лексико-грамматическим оформлением): директив (императив); констатив (модальный глагол и инфинитив); констатив (оценка ситуации — разные формы высказываний); констатив (отрицание потенциальной возможности — разные формы высказываний); промиссив (формы настоящего и будущего времени); директив-регулятив (междометия); апеллятивные структуры.

По форме выражения интенции речевые акты делятся, как правило, на эксплицитные (прямые) и имплицитные (непрямые). В этом отношении акты ободрения не являются исключением. Из рассмотрения вербального оформления данных актов вытекает, что прямые акты предполагают употребление таких лексико-грамматических средств, как *calm down*, *cheer up*, *don't worry*



и некоторых других, количество которых ограничено, хотя они могут выступать в форме разных структур. Было установлено, что большинство актов ободрения являются непрямыми (имплицитными).

Согласно структуре построения акты ободрения подразделяются на простые, т. е. содержащие одно высказывание, и комплексные. Простые акты ободрения встречаются достаточно редко. Чаще в речи употребляются несколько высказываний, которые объединяются вокруг значения ободрения. Такие структуры мы рассматриваем как комплексные коммуникативные акты ободрения. Они, как правило, имеют базовое высказывание, четко передающее значение ободрения, и вспомогательные высказывания, которые уточняют, конкретизируют, дополняют, объясняют или аргументируют значение ободрения. Таким образом, комплексный речевой акт способствует однозначной передаче адресантом своей коммуникативной интенции. Исходя из вербального оформления высказываний, содержащих одобрение, можно выделить их следующие комплексные акты: ободрение-обещание, ободрение-уверение, ободрение-позитивная оценка адресата, ободрение-обнадеживание, ободрение-аргументация-похвала, ободрение-уверение в позитивном будущем-обещание, ободрение-аргументация-констатация отсутствия проблемы-успокоение, ободрение-совет-аргументация-настаивание-обещание, ободрение/успокоение-уверение в нормальной ситуации-побуждение к последующей работе, ободрение/успокоение-первый аргумент-второй аргумент-третий аргумент-побуждение к действию-четвертый аргумент-ободрение-пятый аргумент, ободрение-успокоение-уверение-побуждение к мобилизации усилий-констатация позитивной перспективы-аргументация/саморепрезентация и т. д.

Согласно потенциальному невербальному сопровождению высказывания ободрения выступают в коммуникации как невербально маркированные или немаркированные.

По интенсивности выражения эмоционально-прагматического потенциала высказывания ободрения можно рассматривать как такие, что выражают позитивные эмоции. Согласно предложенной А.А. Калитой [3] классификации интенсивности реализации степени эмоционально-прагматического потенциала высказывания интенсивность ободрения может быть высокой, средней либо низкой степени.

Анализ иллюстративного материала дает основания предполагать, что просодическое оформление актов ободрения варьирует в зависимости от того, кто является его адресантом — мужчина или женщина.

Социолингвистический параметр также находит свое отображение в ролевых характеристиках коммуникантов. Поэтому целесо-

образно классифицировать высказывания ободрения по критерию уровня статуса говорящего относительно слушателя на высший, равный и низший. Анализ актов ободрения свидетельствует о том, что просодическое оформление в значительной степени зависит от роли адресанта. В связи с этим мы считаем необходимым исследовать интонационную специфику ободрения в ситуациях взаимодействия таких социальных ролей: врач-пациент; юрист-клиент; отец-ребенок (высший социальный статус говорящего относительно слушателя); жена-муж; муж-жена; друг-подруга; подруга-друг (равный социальный статус говорящего относительно слушателя); дети-родители; ребенок-другие близкие родственники (низший социальный статус говорящего относительно слушателя) и т. п.

Подводя итог, отметим, что просодическое оформление ободрения находится во взаимодействии с конкретными вербальными средствами, актуализированными в конкретной коммуникативной ситуации. При этом есть основания утверждать, что чем точнее передается значение ободрения вербальными средствами, тем больше может быть отклонений от просодической инвариантной модели. Для проверки этой гипотезы будет проведено экспериментально-фонетическое исследование, которое позволит выявить типичные модели просодического оформления англоязычных высказываний ободрения в соответствии с приведенными в классификации критериями.

### **Список литературы:**

1. Голубничая О.И. Семантико-функциональные особенности высказываний, направленных на поддержку адресата (на материале английского языка): дис. .... канд. филол. наук. К., 1994. — 171 с.
2. Иванова С.В. Просодичні засоби реалізації семантики здивування в англійському діалогічному мовленні (експериментально-фонетичне дослідження): дис. ... канд. філол. наук. К., 1997. — 186 с.
3. Калита А.А. Актуалізація емоційно-прагматичного потенціалу висловлення. Тернопіль: Підручники і посібники, 2007. — 320 с.
4. Федорів Я.Р. Соціокультурні аспекти просодичної організації висловлювань-невдоволень (експериментально-фонетичне дослідження на матеріалі англійського мовлення): дис. ... канд. філол. наук. К., 2000. — 248 с.
5. Янчева Т.В. Просодія висловлювань-захоплень в англійському мовленні (Експериментально-фонетичне дослідження): Автореф. дис. ... канд. філол. наук. К., 1997. — 21 с.
6. Austin J. How To Do Things With Words. Oxford: Oxford University Press, 1962. — 166 p.
7. Searle J. Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language. London etc.: Cambridge University Press, 1969. — 208 p.

## 2.3. РОМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

### СЛОЖНОЕ СИНТАКСИЧЕСКОЕ ЦЕЛОЕ И АБЗАЦ КАК ЕДИНИЦЫ СЕГМЕНТИРОВАНИЯ ТЕКСТА ПРИ ЕГО ПОРОЖДЕНИИ И ВОСПРИЯТИИ

*Хомудаев Вадим Викторович*

*старший преподаватель кафедры французской филологии  
Института зарубежной филологии и регионоведения  
Северо-восточного федерального университета им. М.К. Аммосова,  
г. Якутск*

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

### COMPLEX SYNTATIC UNITY AND PARAGRAPH AS TEXT SEGMENTATION UNITS: CREATION AND PERCEPTION

*Vadim Khomudaev*

*senior teacher, Department of French language studies,  
Institute of Foreign Philology and Regional Studies,  
M.K. Ammosov North-Eastern Federal university,  
Yakutsk*

#### АННОТАЦИЯ

В данной статье рассмотрены проблемы выявления авторских интенций в тексте. На основе проведенного исследования автором предлагается рассмотрение абзаца и сверхфразового единства как единиц членения текста при его кодировании и декодировании. Выявлена и обоснована необходимость совпадения границ абзацев и СФЕ, выделяемых читателями в процессе восприятия художественного текста.

#### ABSTRACT

This article describes the author's intention to identify problems in the text. Based on the research the author suggests the consideration of a paragraph and a supra-phrasal unity as units of partitioning text when encoding and decoding. We identified and explained the necessity of

matching the boundaries of paragraphs and supra-phrasal unity singled out by readers in the process of perception of a literary text.

**Ключевые слова:** Абзац; сверхфразовое единство; сложное синтаксическое целое; содержательно-синтаксическая единица; уровень авторского членения текста; уровень читательского членения текста; авторская интенция.

**Keywords:** Paragraph; complex syntactic unit; content and syntactic unit; level of author's division of the text; level of reader's division of the text; author's intention.

Для решения проблемы выявления авторских интенций в тексте, на наш взгляд, необходимо рассматривать композицию самого произведения, а именно, следует разобрать проблему абзаца и сверхфразового единства (СФЕ) или, как его ещё называют, сложного синтаксического целого, как единиц членения текста при его кодировании и декодировании. В связи с этим совершенно очевидно, что представляется необходимым рассмотреть это явление более глубоко.

А.М. Пешковский считает абзац единицей ещё более крупной, чем сложное синтаксическое целое. Он называет абзацем сочетание ССЦ от одной красной строки до другой красной строки [4, с. 406], то есть, абзац — это сочетание ССЦ и абзац может состоять из нескольких ССЦ. Но нам известны случаи, когда ССЦ состоит из нескольких абзацев. Теория А.М. Пешковского довольно противоречива, поскольку, на наш взгляд, в ней не точно определено само сложное синтаксическое целое, оно отождествлено с периодом. В этом определении не видно принципиальных отличий между абзацем и ССЦ, так как и абзац, и СФЕ обладают определённым смыслом и логической законченностью.

Д.Э. Розенталь и М.М. Теленкова называют абзацем отрезок письменного или напечатанного текста от одной красной строки до другой красной строки, обычно заключающий в себе сверхфразовое единство. Они, к сожалению, также не указывают причины несовпадения абзаца и СФЕ.

Т.И. Сильман определяла абзац как синтаксическую структуру, представляющую собой определенное единство. Конкретного различия между СФЕ и абзацем мы в её работе также не нашли. К тому же Т.И. Сильман утверждала, что абзацы между собой скреплены синтаксическими связями, тогда как СФЕ — тоже

синтаксическая единица и СФЕ скреплены между собой также синтаксическими связями [6, с. 112].

По мнению Л.М. Лосевой, в абзац может выделяться любое слово, предложение, сверхфразовое единство. Абзацем, по её мнению, является «отрезок текста, выраженный различными синтаксическими единицами» [3, с. 83]. Ведь если он выражен ими, то есть состоит из них, то правильным будет считать, что он выполняет функции этих синтаксических единиц. Следовательно, и сам абзац мы вправе определить как синтаксическую единицу. Что касается их структурной характеристики, то сверхфразовое единство, так же как и абзац, нередко состоит из одного предложения.

Г.Я. Солганик считает, что абзац, как часть текста между двумя отступами, не имеет особой структуры, кроме синтаксической, и является совокупностью тесно связанных суждений на письме, так сказать, логическим единством, объединённым по смыслу и выражающим более или менее законченную мысль. Это определение наталкивает нас на мысль, что автор также отождествляет абзац со СФЕ. На наш взгляд, он рассматривал только случаи совпадения абзаца и сверхфразового единства, но, как уже упоминалось выше, встречаются случаи и несовпадения.

У Л.П. Демиденко мы не находим отождествления абзаца и ССЦ, т. к. ССЦ является синтаксической единицей, а абзац, по её мнению, таковой не является.

Очень интересно объяснение основных отличий СФЕ и абзаца Е.А. Реферовской. Она утверждает, что СФЕ всегда включает в себя полную микротему, а что касается абзаца, то он не всегда имеет завершённую микротему [5, с. 81].

Рассмотрим подробно случаи выделения в абзац и деление на сверхфразовые единства.

Л.М. Лосева выделяет три функциональные причины существования абзаца:

1. новизна информации — начало ССЦ;

Это как раз и является противоречивым в её теории, касающейся абзаца и СФЕ. Если абзацный отступ означает начало новой информации, новой микротемы, то абзац, как отрезок текста от красной строки до красной строки, и является сложным синтаксическим целым.

2. важность в масштабах всего текста;

3. невозможность дальнейшего представления новых сведений, заключённых в данном предложении, из-за логической несовместимости их с предшествующим предложением.

Но это, на наш взгляд, и обозначает начало другой микротемы. Членение текста — это сложный процесс, отражающий членение мысли и эстетико-философскую концепцию автора. Мы придерживаемся точки зрения тех авторов, которые считают абзац синтаксической единицей, большей, чем фраза, обладающей смысловым единством. Такое определение, безусловно, сближает абзац со сверхфразовым единством, которое является смысловым, структурным элементом текста, объединённым одной микротемой, имеющим единую внутреннюю структуру.

В отличие от некоторых учёных, мы не отождествляем абзац и сверхфразовое единство. Мы считаем, что они являются единицами членения текста на двух разных его уровнях: на уровне кодирования и на уровне декодирования.

Поскольку текст, как объект, взаимодействует с двумя субъектами, то существует две плоскости взаимодействия — автор/текст и текст/читатель. Соответственно в двух аспектах рассматриваются и семантика текста: автор/ текст — когда речь идёт о содержании текста, и текст/читатель — когда речь идёт о смысле текста [1, с. 33].

Мы, вслед за О.Л. Каменской, также различаем содержание и смысл, понимая под содержанием тот смысл, который вкладывает в произведение автор.

На уровне порождения текста именно содержание программирует отбор и распределение языковых единиц, и тем самым задается та или иная форма предложения или текста. В то время как смысл играет существенную роль при понимании, будучи не только результатом декодирования, но и средством такого декодирования.

В лингвистике текста, где основное внимание сосредоточено на формальных средствах связи предложений и выделении, при декодировании, на этой основе целостных фрагментов (сверхфразовых единств), смысл играет вспомогательную роль, отождествляясь с той информацией, с содержанием, которая сообщается в целостных образованиях, под которыми мы понимаем абзацы, с знанием, содержащемся в них.

И.Р. Гальперин предлагает считать смыслом только то, что сообщается в отдельном фрагменте, а применительно к целому тексту, по его мнению, следует говорить о содержании. «Содержание применительно к тексту приобретает свое терминологическое употребление, отличное от понятий «смысл» и «значение». Содержание как термин грамматики текста будем относить лишь к информации, заключенной в тексте в целом; смысл — к мысли, сообщению,

заключенных в предложении или в сверхфразовом единстве; значение — к морфемам, словам, словосочетаниям [1, с. 20].

Вслед за И.Р. Гальпериным мы понимаем под текстом «произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с видом этого документа, произведение, состоящее из названия и ряда особых единиц (СФЕ), объединённых разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определённую целенаправленность и прагматическую установку» [1, с. 48]. Однако мы должны оговориться: мы понимаем по-разному ряд особых единиц, объединённых разными типами связи. И.Р. Гальперин понимает под ними сверхфразовые единства, мы же, говоря о них, подразумеваем, непосредственно, абзац.

Безусловно, текст состоит из «неких единств, объединённых разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи» и имеет «определённую целенаправленность и прагматическую установку». Другой вопрос, какие именно единицы считать частью структуры текста.

И.Р. Гальперин, говоря об этих единицах, имел в виду сверхфразовые единства. Но мы, в свою очередь, склонны полагать, что, поскольку речь идет о целенаправленности текста, то следует говорить об абзацах. Членение текста на абзацы производится только автором, это независимый от читателя процесс, и определённую целенаправленность текст может иметь только в направлении от автора к читателю. В то время как членение текста на сверхфразовые единства производится только читателем, то есть при декодировании текста.

Говоря о СФЕ, как о составной единице текста, И.Р. Гальперин, на наш взгляд, затронул только один из планов текста — план читателя.

Мы считаем, что текст необходимо рассматривать с двух сторон: со стороны автора (автор-текст) и со стороны читателя (текст-читатель), что при определении текста следует учитывать оба плана, и предлагаем свои коррективы к определению И.Р. Гальперина в той части, где речь идет о структуре текста, а именно: текст — это произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с видом этого документа, произведение, состоящее из названия и ряда особых единиц (абзацев и СФЕ), объединённых разными типами лексической, грамматической,

логической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку.

Приведенные выше теоретические положения позволяют заключить, что при восприятии целого текста на первый план выдвигается его кумулемно-оккурсивное членение, т. е. выделение монологических и диалогических единиц. Далее следует тематическое членение текста и определение его коммуникативной направленности посредством анализа иллокуций составляющих его речевых актов в их иерархической последовательности. Интересно отметить, что, поскольку целостный текст — это комплексный речевой акт, комплексное высказывание, то для читающего важно выявить его компоненты — его героев и их миры, эволюцию взаимоотношения героев в темпорально-пространственных плоскостях и, главное, общую идею текста, выражаемую через иллокутивные смыслы многочисленных отдельных речевых актов, составляющих ткань текста. Именно поэтому самое большое произведение после прочтения можно свести к краткому обобщению с указанием основных элементов его рече-актовой структуры.

Анализ новелл Ф. Саган и А. Робб-Грийе, а также романа М. Дрюона «Последняя бригада» показал, что:

- членение текста на СФЕ происходит субъективно, так как респонденты выделяли различное количество СФЕ с различными микротемами на одном и том же отрезке текста;
- при членении текстов на СФЕ и игнорировании авторского членения текста на абзацы происходило наращивание дополнительных смыслов во фрагментах, а в случае анализа концовки новеллы Ф. Саган «Небо Италии» наблюдалось искажение смысла произведения;
- в романе М. Дрюона «Последняя бригада» выделение отдельных предложений в отдельные абзацы и объединение аналогичных по смыслу предложений в один абзац служит для привлечения внимания читателей к характеристике персонажей, к их образу мыслей, и в целом, к показу абсурдности и жестокости войны и самоотверженности молодых людей.

Таким образом, мы пришли к следующему заключению.

Абзац — это единица уровня авторского членения текста при его кодировании. Абзац является содержательно-синтаксической единицей текста.

Сверхфразовое единство — единица читательского уровня при его декодировании.

В идеале при правильном понимании читателем авторских интенций границы СФЕ должны совпадать с границами абзацев.



Несовпадение границ абзацев и СФЕ, выделяемых читателями в процессе восприятия художественного текста, ведет к наращиванию дополнительных смыслов, а иногда и к искажению смысла произведения в целом, следовательно, к недопониманию авторских интенций.

### **Список литературы:**

1. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981. — 139 с.
2. Каменская О.Л. Текст и коммуникация: учеб. пособие. М.: Высш. шк., 1990. — 152 с.
3. Лосева Л.М. Как строится текст. М.: Просвещение, 1980. — 96 с.
4. Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении. М.: Языки славянской культуры, 2001. — 544 с.
5. Реферовская Е.А. Лингвистические исследования структуры текста. Л.: Наука, 1983. — 216 с.
6. Сильман Т.И. Проблемы синтаксической стилистики. Л.: Просвещение, 1967. — 152 с.
7. Солганик Г.Я. Синтаксическая стилистика (Сложное синтаксическое целое): Учебное пособие для студентов вузов по спец. «Русский язык и литература». М.: Высш. школа, 1991. — 182 с.

## 2.4. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

### СТАНДАРТИЗАЦИЯ ВИЗУАЛЬНЫХ СТИМУЛОВ: ЗАРУБЕЖНЫЙ ОПЫТ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИССЛЕДОВАНИЙ

*Пашнева Светлана Александровна*

*канд. филол. наук, доцент кафедры перевода и межкультурной  
коммуникации Курского государственного университета,*

*г. Курск*

*E-mail: [spashneva@gmail.com](mailto:spashneva@gmail.com)*

### STANDARDIZATION OF VISUAL STIMULI: AN OVERVIEW OF RESEARCH AND PROSPECTS

*Svetlana A. Pashneva*

*phD (Candidate) in Linguistics, Associate Professor, Department  
of Translation and Intercultural Communication, Kursk State University,  
Kursk*

*Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ  
в рамках проекта проведения научных исследований («Нормы  
именования изображений действий»), проект № 12-34-01250*

#### АННОТАЦИЯ

В статье представлен обзор исследований, в которых проводится сбор нормативных данных для изображений объектов и действий, используемых в различных психолингвистических экспериментах. Рассматриваются характеристики изображенных объектов, самих рисунков и их имен, изучается их взаимосвязь и взаимозависимость. Намечается перспектива подобных исследований на материале русского языка с использованием модифицированной методики сбора данных.

#### ABSTRACT

The aim of the present study is to provide a review of the object and action picture naming normative studies. Such pictures are often used as

stimuli in various psycholinguistic experiments. Variables shown to be important in picture naming are discussed and compared. A similar study in Russian using a modified procedure is proposed.

**Ключевые слова:** изображение; действие; глагол; объект; существительное; именование; номинация.

**Keywords:** picture; action; verb; object; noun; naming.

В исследованиях процессов памяти, внимания, производства и восприятия речи часто в качестве стимулов используются изображения. Поскольку они могут значительно различаться по своим характеристикам, то для достижения большей сопоставимости данных, получаемых в разных исследованиях, обычно используется стимульный материал, взятый из специально разработанных стандартных наборов изображений. В этих наборах помимо собственно рисунков, созданных в едином стиле, содержатся данные о характеристиках изображенных объектов, самих рисунков и их имен.

Наиболее известным и часто используемым в научном сообществе банком визуальных стимулов является набор из 260 черно-белых линейных рисунков объектов, разработанный еще в 1980 году Д. Снодграсс и М. Вандерварт [21]. В набор входят изображения знакомых предметов, животных, транспортных средств, частей тела и т. п. Для каждого стимула авторы эмпирически выделили доминантное имя (ответ, данный большинством информантов), указали количество и особенности альтернативных (недоминантных) имен, а также определили следующие характеристики, играющие важную роль в процессе именованья: name agreement (далее NA) — согласованность в выборе имени, т. е. процент информантов, давших доминантный ответ; image agreement (далее IA) — соответствие изображения ментальному образу, вызываемому словом; conceptual familiarity (далее Fam) — знакомость изображенного объекта и visual complexity (далее VC) — визуальная сложность рисунка, т. е. субъективная оценка количества линий и деталей на рисунке.

В процессе апробации данного набора выяснилось, что полученные показатели являются значимыми только в пределах определенного языка и культуры и различаются у взрослых и детей. В этой связи возникла необходимость стандартизации стимулов для разных языковых и возрастных групп. Так, Bergman с коллегами [6] собрали американские нормы для 5—6 летних детей, а Sycowicz, Friedman, Rothstein & Snodgrass [11] — для детей 8—10 лет. Было установлено, что дети называют большинство изображений так же,

как и взрослые, однако используют более разнообразные номинации, которые короче, чем слова, используемые взрослыми [11]. Кроме того, авторы отметили, что у детей согласованность в выборе имени ниже, поскольку дети чаще взрослых не узнают изображенный объект. В целом же большинство корреляций между переменными у детей совпадает с корреляциями переменных у взрослых.

Постепенно были собраны нормы для испанского, британского английского, французского, канадского французского, исландского, итальянского, японского, китайского, греческого, португальского и других языков. Число переменных, по которым проводилась стандартизация, увеличилось: к факторам, изученным Снодграсс и Вандерварт, были добавлены *imageability* (далее *Imag*) — образность слова, *image variability* (далее *IV*) — количество образов, которое может вызвать слово, *word length* — длина слова, *number of syllables* — количество слогов, *within category typicality* — типичность как представителя категории, *frequency* (далее *Freq*) — частотность слова и *age-of-acquisition* (далее *AOA*) — возраст усвоения слова. Все они рассматриваются в качестве предикторов скорости именованя.

Было установлено, что изображения с высоким уровнем согласованности в выборе имени называются быстрее, чем с низким [4, 22], и оцениваются как визуально менее сложные [13]. В то же время точность именованя не зависит от частотности [13]. Также было отмечено, что чем ближе картинка ментальному образу объекта, тем меньше времени затрачивается на поиск ее имени [4]. Snodgrass и Yuditsky [22], а также Ellis и Morrison [14], выяснили, что более знакомые объекты именуется быстрее, а в работе [1] было показано, что визуально сложные изображения чаще оцениваются как незнакомые.

Также было установлено, что на скорость и точность именованя влияет визуальная сложность: более сложные рисунки именуется медленнее [14, 2], а более простые показывают высокие показатели согласованности в выборе имени и частотности [13].

Что касается возраста усвоения, то данный параметр считается одним из самых важных в процессе именованя изображений. Показано, что картинки, имена которых усваиваются рано, именуется точнее [1] и оцениваются как визуально менее сложные [13]. Эти рано усвоенные имена представляют собой высокочастотные лексемы [13] и вызывают большее количество ментальных образов [1]. Скорость именованя увеличивается с возрастом усвоения и уменьшается с увеличением частотности [14], а имена более знакомых объектов усваиваются в раннем возрасте [1].

Также было показано, что количество букв, фонем или слогов не влияет на скорость именования, в то время как типичные представители категории именуется быстрее, чем менее типичные [12].

Следует отметить, что в процессе апробации стимульного набора Снодграсс и Вандерварт в разных культурно-языковых средах у ряда исследователей возникала необходимость его расширения или модификации. Так, в работе [11] количество изображений было увеличено до 400. Помимо 260 оригинальных изображений в него вошел 61 рисунок из [6] и дополнительно были собраны из разных источников еще 79 стилистически похожих рисунков. Этот расширенный набор был модифицирован для французского языка [1]: поскольку в оригинальном наборе присутствовали культурно специфичные изображения (например, *бейсбольная бита*, *шлем для американского футбола* и *претцель*, более знакомые американцам, чем французам), семь изображений из этого набора (*бейсбольная бита*, *мяч для игры в американский футбол*, *шлем для американского футбола*, *рыболовная катушка*, *бейсбольная бита*, *сумка с продуктами*, *бейсбольная перчатка* и *претцель*) были заменены на рисунки более привычных для французов объектов (*лыжа*, *французский круассан*, *мотошлем*, *купальник*, *мяч для игры в регби* и *тележка из супермаркета*).

Японские исследователи в процессе апробации также отметили, что некоторые изображения не распознаются информантами. Например, изображение *наперстка* узнавалось как *корзина для мусора*, а *артишок* — как *почка* и т. п. В этой связи 44 изображения из оригинального набора Snodgrass & Vanderwart были перерисованы и набор дополнен еще 99 картинками [17]. Дополнительные рисунки (n=82) добавили Alvarez и Cuertos [3], Bonin с коллегами (n=299) [8], а Bates с коллегами [5], оставив лишь 174 рисунка Снодграсс и Вандерварт, расширили банк стимулов до 520 и провели его апробацию для семи языков.

Модификация набора Снодграсс и Вандерварт также была вызвана необходимостью его использования для специфических исследовательских целей при изучении процессов восприятия, внимания и памяти в различных психолингвистических исследованиях. Так, из частей разных картинок этого набора были составлены несуществующие и, так называемые, «химерные» объекты, силуэты, неполные и размытые изображения, а создание изображений в оттенках серого и в цвете [18] позволило установить, что добавление цвета и текстуры существенно повышает точность и скорость именования.

Появились и совершенно новые библиотеки стимулов, в которые вошли фотографии объектов [19, 9]. Последние позиционируются как подходящие для исследователей, которые стремятся создать условия эксперимента, наиболее приближенные к реальным.

Кроме библиотек изображений объектов, в последние годы стали появляться и наборы изображений действий. Одной из первых работ в этом направлении стало исследование [15], в котором в качестве стимулов использовались 280 фотографий. Эти изображения были стандартизированы по переменным IA, FAM, NA и VC. Позже на основе этих же фотографий было проведено исследование [7], в котором были выявлены нормы именования действий для французского языка. В данном исследовании было установлено, что наиболее важными предикторами скорости именования являются NA, IA и AOA.

В работе [16] использовались 102 черно-белых линейных рисунка действий, которые позднее также были стандартизированы для испанского языка [10]. Кроме сбора нормативных данных для этих рисунков по тем же факторам и теми же шкалами, авторы определили скорость именования. Это исследование показало, что возраст усвоения и согласованность в выборе имени являются важными предикторами скорости именования. Данный набор рисунков был также стандартизирован для французского языка [20]. Авторы собрали данные по параметрам IA, FAM, NA, VC, IV и AOA, а также указали количество букв и слогов в слове. Было выявлено, что глаголы оцениваются как более знакомые по сравнению с существительными и рано усвоенные глаголы вызывают больше ментальных образов.

Наибольшее количество рисунков действий (275) и языков, по которым проводилась стандартизация (английский, испанский, итальянский, венгерский, болгарский, китайский) представлено в исследованиях, осуществляемых в рамках Международного проекта именования изображений (IPNP). Эти исследования показали, что используемые для именования действий глаголы короче, чем существительные, называющие объекты; доминантные имена действий более частотны и усваиваются позже, чем имена объектов. При этом в процессе именования информанты демонстрировали затруднения в поиске имени действия, делали больше ошибок, давали больше синонимов и разных альтернативных (недоминантных) ответов [23].

В целом сопоставление данных, полученных на материале разных языков, показывает, что практически во всех исследованиях было выявлено влияние на процесс именования действий таких переменных

как NA, IA и АОА, а также показано, что частотность не оказывает существенного влияния на скорость именованя.

Следует отметить, что в вышеназванных исследованиях именованя *действий* использовалась процедура и параметры, традиционно выделяемые как значимые в исследованиях именованя *объектов*. Однако в процессе сопоставления нормативных данных по именованию объектов и действий были выявлены существенные различия в полученных результатах. Прежде всего, это касается скорости именованя и согласованности в выборе имени: действия именуется медленнее, в процессе именованя обнаруживаются большие различия и вариативность имен, одни и те же глаголы используются для разных стимулов, а для классификации не доминантных ответов требуется значительно больше групп, чем для объектов. Исследователи связывают это отчасти с тем, что действия сложнее изобразить в виде статичного рисунка, чем объекты, и для того, чтобы назвать действие, от информантов требуется мысленно этот рисунок «оживить». Кроме того, сами рисунки действий являются более сложными по сравнению с изображениями объектов, ведь невозможно изобразить действие, одновременно не изобразив человека, животное или предмет, это действие осуществляющих, а зачастую еще и инструмент и/или объект действия. В результате, многие рисунки действий представляют собой изображения сложных сцен.

В этой связи было высказано предположение о необходимости доработки самих стимулов или процедуры сбора данных по именованию действий, поскольку в отличие от рисунков объектов, которые изучаются уже давно, стимулы для изучения действий еще недостаточно хорошо разработаны, а количество изучаемых переменных для глаголов должно отражать их значимые характеристики, влияющие на процесс именованя (см. [20, 23] и др.).

Мы полагаем, что разработка стимулов и методика сбора данных должны учитывать тот факт, что ведущая роль в процессе именованя принадлежит активному и пристрастному субъекту речевой деятельности, который опирается на свой внутренний контекст и интегрирует поступающую информацию, заполняя пробелы в случае поступления недостаточной или искаженной информации. Кроме того, существующая на сегодняшний день методика сбора оценок по степени близости ментального образа, вызываемого у информантов при восприятии слова, называющего изображенное действие, когда информантов просят оценить, насколько образ, вызываемый словом, близок проецируемому изображению, носит направленный характер

и оставляет «за кадром» ценные данные о характере и структуре образов, формируемых в индивидуальном сознании.

Учитывая вышесказанное, мы предлагаем модифицировать процедуру разработки изображений. В отличие от использованного ранее принципа отбора стимулов, когда исследователи сами решают, могут или нет быть изображены в виде рисунков (или фотографий) те или иные действия (см., например, [15, 16]), а также сами выбирают форму представления того или иного действия, мы предлагаем обратиться к сознанию носителей языка. Для этого необходимо попросить информантов нарисовать называемое данным глаголом действие, а затем, определив сходные черты полученных изображений, разработать стимулы и проанализировать их по традиционно выделяемым параметрам. Помимо самих стимулов в результате можно будет "увидеть" разнообразие образов, вызываемых тем или иным словом, и изучить так называемую «визуальную семантику» глаголов.

Кроме того, мы полагаем, что список стандартизируемых переменных для действий должен быть расширен: необходимо включить в него характеристики самих глаголов, которые играют важную роль в процессе именованя (например, аргументную структуру, переходность, возвратность, инструментальность и т. п.).

В настоящее время проводимый нами эксперимент по сбору данных по модифицированной методике находится на завершающей стадии. Полученные нами результаты будут отражены в последующих публикациях.

### **Список литературы:**

1. Alario F.X., Ferrand L. (1999) A set of 400 pictures standardized for French: norms for name agreement, image agreement, familiarity, visual complexity, image variability, and age of acquisition. *Behavior Research Methods, Instruments, & Computers* 31: 531—552.
2. Alario F.X., Ferrand L., Laganaro M., New B., Frauenfelder U. H., & Segui J. (2004). Predictors of picture naming speed. *Behavior Research Methods, Instruments, & Computers*, 36, 140—155.
3. Alvarez B., Cuetos F. (2007) Objective age of acquisition norms for a set of 328 words in Spanish. *Behavior Research Methods* 39: 377—383.
4. Barry C., Morrison C., & Ellis A. (1997). Naming the Snodgrass and Vanderwart pictures: Effects of age of acquisition, frequency and name agreement. *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 50A, 560—585.
5. Bates E., D'Amico S., Jacobsen T., Székely A., Andonova E., Devescovi A., et al. (2003). Timed picture naming in seven languages. *Psychonomic Bulletin & Review*, 10, 344.



6. Berman S., Friedman D., Hamberger M., & Snodgrass J.G. (1989). Developmental picture norms: Relationships between name agreement, familiarity, and visual complexity for child and adult ratings of two sets of line drawings. *Behavior Research Methods, Instruments, & Computers*, 21, 371—382.
7. Bonin P., Boyer B., Meot A., Fayol M., Droit S. (2004) Psycholinguistic norms for action photographs in French and their relationships with spoken and written latencies. *Behavior Research Methods, Instruments, & Computers* 36: 127—139.
8. Bonin P., Peereman R., Malardier N., Meot A., Chalard M. (2003) A new set of 299 pictures for psycholinguistic studies: French norms for name agreement, image agreement, conceptual familiarity, visual complexity, image variability, age of acquisition, and naming latencies. *Behavior Research Methods, Instruments, & Computers* 35: 158—167.
9. Brodeur M.B., Dionne-Dostie E., Montreuil T., & Lepage M. (2010). The bank of standardized stimuli (BOSS), a new set of 480 normative photos of objects to be used as visual stimuli in cognitive research. *PLoS One*, 5, 1—13.
10. Cuetos F., Alija M. (2003) Normative data and naming times for action pictures. *Behavior Research Methods, Instruments, & Computers* 35: 168—177.
11. Cycowicz Y.M., Friedman D., Rothstein M., & Snodgrass J.G. (1997). Picture naming by young children: Norms for name agreement, familiarity, and visual complexity. *Journal of Experimental Child Psychology*, 65, 171—237.
12. Dell' Acqua R., Lotto L., & Job R. (2000). Naming times and standardized norms for the Italian PD/DPSS set of 266 pictures: Direct comparisons with American, English, French, and Spanish Republished databases. *Behavior Research Methods, Instruments, & Computers*, 32, 588—615.
13. Dimitropoulou M., Duñabeitia J.A., Blitsas P., & Carreiras M. (2009). A standardized set of 260 pictures for Modern Greek: Norms for name agreement, age of acquisition, and visual complexity. *Behavior Research Methods*, 41, 584—589.
14. Ellis A.W., & Morrison C.M. (1998). Real age-of-acquisition effects in lexical retrieval. *Journal of Experimental Psychology. Learning, Memory, and Cognition*, 24, 515—523.
15. Fiez J.A., Tranel D. (1997) Standardized stimuli and procedures for investigating the retrieval of lexical and conceptual knowledge for actions. *Memory & Cognition* 25: 543—569.
16. Masterson J., Druks J. (1998) Description of a set of 164 nouns and 102 verbs matched for printed word frequency, familiarity and age-of-acquisition. *Journal of Neurolinguistics* 11: 331—354.
17. Nishimoto T., Miyawaki K., Ueda T., Une Y., Takahashi, M. (2005) Japanese normative set of 359 pictures. *Behavior Research Methods* 37: 398—416.
18. Rossion B., Pourtois G. (2004) Revisiting Snodgrass and Vanderwart's object pictorial set: the role of surface detail in basic-level object recognition. *Perception* 33: 217—236.

19. Salmon J.P., McMullen P.A., & Filliter J.H. (2010). Norms for two types of manipulability (graspability and functional usage), familiarity, and age of acquisition for 320 photographs of objects. *Behavior Research Methods*, 42, 82—95.
20. Schwitter V., Boyer B., Meot A., Bonin P., Laganaro M. (2004) French normative data and naming times for action pictures. *Behavior Research Methods, Instruments, & Computers* 36: 564—576.
21. Snodgrass J.G., & Vanderwart M. (1980). A standardized set of 260 pictures: norms for name agreement, image agreement, familiarity, and visual complexity. *Journal of Experimental Psychology: Human, Learning & Memory*, 6, 174—215.
22. Snodgrass J.G., & Yuditsky T. (1996). Naming times for the Snodgrass and Vanderwart pictures. *Behavior Research Methods, Instruments, & Computers*, 28, 516—536.
23. Szekely A., D'Amico S., Devescovi A., Federmeier K., Herron D., Iyer G., Jacobsen T., Arévalo A.L., Vargha A., & Bates, E. Timed action and object naming, *Cortex*, — 2005, — № 41(1), — pp. 7—26.

## **2.5. СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ**

### **СИСТЕМНЫЕ ПАРАМЕТРЫ ОРГАНИЗАЦИИ ЛЕКСИКИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ПОДЪЯЗЫКЕ ПОЖАРНОЙ ОХРАНЫ**

*Мочелевская Елена Владимировна*

*канд. филол. наук, старший преподаватель Альметьевского филиала  
«Казанского национального исследовательского технического  
университета им. А.Н. Туполева — КАИ»,  
г. Альметьевск*

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

### **SYSTEM CHARACTERISTICS OF THE ORGANIZATION OF THE VOCABULARY IN THE PROFESSIONAL SUBLANGUAGE OF FIRE PROTECTION**

*Elena Mochelevskaya*

*candidate of philological sciences, senior teacher of the Almeteyevsk branch  
of Kazan State Technical University named after A.N. Tupolev — KAI,  
Almeteyevsk*

#### **АННОТАЦИЯ**

В статье рассматривается тематическая классификация языковых единиц профессионального подъязыка пожарной охраны, выявляются общее и различное в структуре русского и английского вариантов данного подъязыка.

#### **ABSTRACT**

The article deals with the thematic classification of the language units in the professional sublanguage of Fire Protection, reveals the similarities and the differences in the structure of Russian and English variants of the given sublanguage.

**Ключевые слова:** профессиональный подъязык, номинация, тематическая группа.

**Keywords:** professional sublanguage, nomination, thematic group.

Русский и Англо-русский словари профессионального подъязыка пожарной охраны имеют своей целью фиксацию однословных и многословных некодифицированных единиц русского и английского вариантов профессионального подъязыка пожарной охраны (далее ПО) с целью регистрации современного состояния данных профессиональных подъязыков.

Для определения широты используемых в профессиональном подъязыке пожарной охраны языковых единиц и степени интереса профессиональной языковой личности к определённым объектам была выявлена наполняемость тематических групп и подгрупп в профессиональном подъязыке ПО.

Устав службы пожарной охраны и Системы стандартов безопасности труда «Пожарная техника. Термины и определения», ГОСТ 12.2.047-86 классифицирует единицы нормы I уровня по следующим группам: 1) пожарное оборудование; 2) виды и тактико-технические показатели пожарных машин; 3) аппараты пожаротушения, огнетушащие средства; 4) основные параметры и опасные факторы пожара; 5) приёмы и способы тушения; 6) средства спасания и самоспасания; 7) пожарные подразделения; 8) звания.

Область покрываемых некодифицированными единицами понятий значительно шире по сравнению с терминологическим полем.

В центре номинации русского варианта профессионального подъязыка ПО находятся группы: 1. Артефакт (**боёвка боевая одежда пожарных**; **паук стойка для лафетного ствола**; **фомич лёгкий лом**; **первый ход автомобиль пожарный комбинированного тушения**); 2. Статус лица (**ипловец сотрудник испытательной пожарной лаборатории**; **нарукавник пожарный, стоящий на пожарном рукаве**; **мучасовец сотрудник МЧС**); 3. Деятельность человека (**задушить залить огонь водой**; **окопаться спрятаться, укрыться, отойти в безопасное место**; **нарастить рукава проложить рукавную линию**). Наиболее релевантным для профессиональных пожарных, являются номинации артефакта — 195 единиц, что составляет 40,6 % от общего количества рассмотренных единиц в составе русского варианта профессионального подъязыка ПО.

В центре номинации английского варианта профессионального подъязыка ПО находятся группы 1. Артефакт (**cherry picker автогидроподъёмник**; **crash tender автомобиль пожарный пенного**

тушения, используемый в аэропортах; **iron** инструмент для силового проникновения или вторжения); 2. Статус лица (**coal heaver** пожарный; **helmet** пожарный; **fire virgin** пожарный, который ещё не был на тушении пожара последней категории сложности); 3. Деятельность человека (**hump** взвалить на себя и нести тяжелое оборудование; **to get tones** услышать тревогу и отправиться на тушение; **bump back** вернуться на прежнее местоположение; **hotline the fire** отрезать линию огня). Наиболее релевантным для языковой личности, занятой в сфере ПО, являются номинации артефакта — 126 единиц, что составляет 34,6 % от общего количества рассмотренных единиц в составе английского варианта профессионального подъязыка ПО.

В результате осуществлённой классификации по тематическому принципу можно констатировать следующее.

Оба варианта профессионального подъязыка ПО номинируют предметы, свойства, процессы реального, духовного миров. Симметрия в структуре инвентаря как русского (далее РЯ), так и английского вариантов (далее АЯ) пожарного подъязыка проявляется в том, что большая часть единиц имеют соотносённость с понятием «Человек» и обозначают социально-профессиональную активность человека, его физические ощущения, душевное состояние, эмоциональные реакции, межличностные отношения. Например, **быть/находиться в лёжке** временно быть отстранённым от работы по состоянию здоровья; **тушила** пожарный высокой квалификации; **Trauma Junkie** пожарный, который любит свою работу, наслаждается спасением жизней других людей и не обращает внимания на полученные травмы; **helislug** бездельник, лентяй, о пожарном, работающем на вертолёте.

В обоих вариантах рассматриваемого подъязыка высокую продуктивность демонстрируют группы «Статус»: 118 единиц (РЯ), 124 единицы (АЯ) и «Артефакт»: 215 единиц (РЯ), 132 единицы (АЯ).

Группа «Статус» представлена группами «Профессия»: 89 единиц (РЯ), 91 единица (АЯ), «Возраст»: 6 единиц (РЯ), в английском варианте не выявлена, «Организация»: 23 единицы (РЯ), 33 единицы (АЯ). Наиболее значимой микрогруппой является микрогруппа «Пожарный»: 53 единицы (РЯ), 56 единиц (АЯ). Исследование инвентаря данной микрогруппы в профессиональном подъязыке ПО выявило, что профессиональная номинация в рассматриваемой тематической микрогруппе представлена единицами, обозначающими: пожарных различного назначения (31 единица (РЯ) и 37 единиц (АЯ): гэпэнщик *служащий, сотрудник Государственного пожарного*

надзора; **smoke eater** сотрудник газодымозащитной службы) и пожарных различной квалификации (12 (РЯ) и 19 (АЯ): **салага** молодой неопытный пожарный; **sky bagger** опытный пожарный, имеющий навыки прыжков с парашютом).

Микрогруппы «Приборы, оборудование»: 79 единиц (РЯ), 44 единицы (АЯ) и «Транспорт»: 38 единиц (РЯ), 22 единицы (АЯ) в группе «Артефакт» занимают доминирующие позиции после группы «Статус», что свидетельствует о значительной зависимости профессиональной деятельности людей, работающих в противопожарной сфере от наличия и физических характеристик данных объектов. Например, **ведро** пеногенератор; **глаза и уши** датчики или извещатели охранно-пожарной сигнализации; **пэтэвешка** пожарно-техническое вооружение; **геликоптер** вертолёт; **корабль надежды** пожарная машина; **короста** старая пожарная машина; **гавайский орёл** самая скоростная пожарная машина мира, переоборудованный в 1990-х Шенноном Сейделом на Гавайских островах пожарный Форд 1940 г. выпуска. В 1998 г. в Канаде машина достигла скорости 655 км/ч, что зафиксировано Книгой рекордов Гиннеса; **чемодан** огромная пожарная машина, техническое состояние которой не соответствует нормам; **piss pump** баллон с рукавом и выдвигаемым впрыскиваемым насосом, вмещающий 5 галлонов воды; **master stream** съёмная или зафиксированная большая насадка, прикреплённая к пожарному насосу, выдерживающая большое давление; **pulaski** комбинированный инструмент с прямой рукояткой, с одной стороны — топор, с другой, мотыга; **walkie-talkie** рация; **brush truck** небольшой пожарный автомобиль, предназначенный для тушения пожаров в сельской местности; **company/ship** пожарная машина; **shuddering house** вертолёт.

Минигруппа «Пожар» представлена 20 единицами в русском варианте и 8 единицами в английском варианте профессионального подязыка ПО. Например, **пьяный пожар** пожар, возникший по неосторожности; **красота** пожар на пиротехнической фабрике; **major Rager** большой пожар; **romper** большой пожар.

Существенной для русскоязычных и англоязычных пожарных является подгруппа «Профессиональная деятельность»: 49 единиц в русском и 41 единица в английском варианте подязыка.

Небольшую наполняемость демонстрируют подгруппы: «Возраст» (6 единиц (РЯ)): **бабай** старослужащий, «Организация» (23 (РЯ) и 33 (АЯ)): **ВОДОПРОВО** Всероссийское добровольное противопожарное общество; **Green Army** служба по борьбе с лесными пожарами, «Физическое состояние» (27 (РЯ) и 12(АЯ)): **аккумулятор**

*сердце*; **orange herd** *больной пожарный*, «Эмоциональное состояние» (3 единицы (АЯ)): **chaos(-)at(-)fire** *взрыв эмоций*, «Отсутствие деятельности» (24 единицы (РЯ) и 8 (АЯ)): **на земле в отпуске**; **death march** *бездельное хождение, шатание на рабочем месте*, «Артефакт, используемый в непрофессиональной деятельности» (31 единица (РЯ) и 29 единиц (АЯ)): **кошкин дом** *общежитие*; **iron man** *растворимый кофе в стандартной фляге на 0,946 л. и подгруппы*: «Осуществлять физиологические потребности», «Духовная деятельность», «Помещение», «Одежда», «Документы» (в подгруппе «Артефакт, используемый в профессиональной деятельности»).

Количество единиц, принадлежащих полю «Вселенная» в английском варианте (32 единицы) (**blowdown** *дерево, поваленное ветром*; **fish cops** *живая природа*), что не намного превышает количество единиц соответствующего поля в русском варианте профессионального подязыка ПО (**милость Божья** *гроза*; **мазут чёрный кот**).

Тематическая классификация языковых единиц профессионального подязыка ПО позволила определить, что номинируется единицами нормы II уровня за пределами терминологической системы и выделить следующие подгруппы: «Профессия: не-пожарный», «Возраст», «Физическое состояние», «Эмоциональное состояние», «Непрофессиональная деятельность», «Отсутствие деятельности», «Артефакт, используемый в непрофессиональной деятельности», а также единицы, принадлежащие группам «Природа» и «Абстрактное понятие».

Таким образом, можно сделать вывод, что как для русскоязычной, так и для англоязычной языковой личности, занятой в сфере ПО, наиболее релевантными являются номинации профессионально значимого артефакта (пожарных машин, пожарного оборудования, ручного пожарного и аварийно-спасательного инструмента, средств индивидуальной защиты пожарных) и лица.

### Список литературы:

1. ГОСТ 12.2.047-86 (СТ СЭВ 5236-85) ССБТ. Пожарная техника. Термины и определения [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: [http://snip-info.ru/Gost\\_12\\_2\\_047-86.htm](http://snip-info.ru/Gost_12_2_047-86.htm) (дата обращения 14.10.13).
2. Караулов Ю.Н. Общая и русская идеография. М.: Наука, 1976. — 355 с.
3. Стернин И.А. Лексическое значение слова в речи. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1985. — 170 с.

## **2.6. ПРИКЛАДНАЯ И МАТЕМАТИЧЕСКАЯ ЛИНГВИСТИКА**

### **ТИПИЧНЫЕ ОШИБКИ, ВЫЯВЛЕННЫЕ ПРИ ТЕСТИРОВАНИИ ПО РУССКОМУ ЯЗЫКУ КАК ИНОСТРАННОМУ**

*Жендаренко Евгения Владимировна*

*зам. декана по учебно-воспитательной и профориентационной работе  
Омского института международного менеджмента  
и иностранных языков «Ин. яз. — Омск»,  
г. Омск*

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

### **TYPICAL ERRORS FOUND DURING IN TESTING OF THE RUSSIAN AS A FOREIGN LANGUAGE**

*Eugenia Zhendarenko*

*associate Dean of teaching educational activities and career guidance  
of Omsk Institute of International Management and Foreign Languages  
«In.yaz-Omsk»,  
Omsk*

#### **АННОТАЦИЯ**

В статье рассматриваются различные классификации ошибок, проводится анализ типичных ошибок, выявленных при тестировании по русскому языку как иностранному. Типичные ошибки представлены в соответствии с классификацией по видам речевой деятельности: при аудировании, при чтении, при говорении, при письме. Главная причина таких ошибок состоит в том, что иностранец часто пытается подстроить русский язык под систему родного языка, а преодолеть это явление достаточно сложно.

#### **ABSTRACT**

In the article various classifications of errors are considered, typical errors found during testing the Russian as a foreign language are analyzed. The typical errors are presented according to the classification of the types



of speech activity: listening, reading, speaking, writing. The main reason of these errors is that a foreigner often tries to tailor the Russian language to the system of the native language, but to overcome this phenomenon is quite difficult.

**Ключевые слова:** классификации ошибок; типичные ошибки.

**Keywords:** classifications of errors; typical errors.

Ошибка, согласно определению, данному в «Новом словаре методических терминов и понятий» (Э.Г. Азимов, А.Н. Щукин, 2009), — это «отклонение от правильного употребления языковых единиц и форм, результат ошибочного действия» [1, с. 182].

Под типичными ошибками понимаются «часто встречающиеся, относящиеся к наиболее важным и сложным разделам изучаемого языка ошибки» [2]. Повторяемость ошибки определенного типа свидетельствует о трудности того или иного языкового явления для иностранных граждан.

Существуют различные классификации речевых ошибок: М.Р. Львова, Н.А. Чистовской, Т.А. Ладыженской, Н.Е. Сулименко, Н.А. Пленкина, М.С. Соловейчик, А.В. Текучева, Н.П. Канонькина, Н.А. Моралевой, М.Т. Баранова.

На наш взгляд, классификация речевых ошибок, предложенная С.Н. Цейтлин, является наиболее приемлемой.

В зависимости от отношения к двум основным формам речи — устной и письменной — С.Н. Цейтлин выделяет ошибки:

1. типичные только для устной формы речи — связанные с произношением (орфоэпические) и ударением (акцентологические);
2. типичные только для письменной речи (орфографические и пунктуационные);
3. не зависящие от формы речи, следовательно, свойственные обеим формам речи [4]. Последние ошибки называются собственно речевыми.

Среди них в соответствии с аспектами языка лингвисты выделяют следующие категории:

- а. словообразовательные (неоправданное сочинительство или видоизменение нормы);
- б. морфологические (ненормативное образование слов и употребление частей речи);
- в. синтаксические (неверное построение словосочетаний, простых и сложных предложений);

г. лексические (употребление слов в несвойственных значениях, нарушение лексической сочетаемости, тавтология, плеоназм, повтор);

д. стилистические (нарушение единства стиля языка).

С точки зрения влияния ошибок на процесс коммуникации выделяют:

1. коммуникативно значимые ошибки;
2. коммуникативно не значимые ошибки.

Коммуникативно значимые ошибки приводят к нарушению смысла отдельно взятой фразы, диалогического единства, разговора в целом, а следовательно, процесс коммуникации становится затруднительным или невозможным. При определении такого рода ошибок необходимо оценить «результативность речевого действия, формальные характеристики речи (нарушения нормы), стратегии и тактики речевого поведения» [2]. При этом критерий результативности является определяющим.

Коммуникативно значимыми ошибками считаются:

- нарушения координации и согласования;
- нарушение в управлении формой слова;
- нарушения в порядке расположения частей предложения;
- употребление слова без учета его семантики;
- искажение ритмико-интонационной структуры высказывания.

Коммуникативно незначимые ошибки не влияют на процесс коммуникации, они являются нарушением тех или иных языковых норм. К числу таких нарушений относятся разнородные ошибки в области:

- а. фонетики;
- б. грамматики;
- в. лексики;
- г. описки, оговорки.

Ошибки по видам речевой деятельности можно разделить на следующие типы:

- понимание иноязычной речи (при аудировании);
- при чтении;
- при говорении;
- при письме.

Мы предприняли попытку выявить согласно видам речевой деятельности типичные ошибки при тестировании по русскому языку как иностранному. С этой целью было проанализировано 20 тестовых работ граждан Таджикистана, Азербайджана, Армении, Узбекистана.

При **аудировании** были выявлены следующие типы ошибок:

- неумение понять содержание;
- неумение догадываться по контексту о значении неизвестных слов;
- неумение различать на слух смысловые оттенки близких по значению слов;
- неумение выделить основную мысль высказывания.

Например, неумение по контексту понять значение неизвестного слова в фразе «Вице-премьер России заявил, что прием в Евросоюз новых членов может иметь **негативные** последствия для России... российский рынок потеряет традиционные рынки Восточной Европы» приводит к ошибочному ответу: «Россия приветствует расширение Евросоюза на восток».

При **чтении** типичными стали следующие ошибки:

- орфоэпические и акцентологические ошибки;
- недостаточная скорость при основных видах чтения: изучающем, ознакомительном, поисково-смотровом (чтение по слогам, отдельным словам, часто вслух);
- непонимание общего содержания текста и его неадекватная интерпретация;
- неумение догадываться по контексту о значении незнакомых языковых единиц.

Например, непонимание ранее неизвестного слова **вне** в предложении «Спорт вне политики» приводит к выбору неправильного ответа: «Автор считает, что спорт — часть политики». Неверное понимание фразы «Главное — самому твердо знать, чего ты стоишь» приводит к ответу: «главное — это знать, что тебя любят болельщики и поклонники хоккея», а не к ответу: «знать себе цену».

Особо значимые ошибки в **устной речи (говорении)**:

- языковые и речевые ошибки;
- пропуск информативной единицы;
- неумение инициировать диалог;
- неумение четко определить свою речевую задачу;
- неумение планировать ход общения;
- неумение перестроить программу высказывания по ходу общения;
- неумение использовать средства этикета.

Например, тестируемому предлагается ситуация «Вы выезжаете из гостиницы утром, но хотите оставить вещи до вечера. Обратитесь к персоналу гостиницы». При наличии «подсказок» (моментов, на которые нужно обратить внимание, их необходимо озвучить

в диалоге) тестируемый показывает неумение инициировать диалог. Начало выглядит таким образом:

— Я объясняю свою ситуацию. (Вместо: Добрый день. У меня возникла проблема и т. д.)

Во время диалога тестируемые не всегда уверенно отвечают на вопросы собеседника, так как не умеют четко определить свою речевую задачу, представить себя в несвойственной ему роли или ситуации (например, на собеседовании на определенную должность или при покупке авиабилета)

В *письменной речи (письме)* преобладают ошибки следующих типов:

- графические (смещение букв, сходных в русской и иностранной графике, неразличение похожих между собой по начертанию русских букв), например: *уцительница* (вместо *учительница*), *овошная* (вместо *овощная*), *продавец* (вместо *продавец*), *музика* (вместо *музыка*) и т. д.;
- грамматические (нарушение в управлении формой слова), например: открытка кому? *Касымова Вусала* (вместо *Касымовой Вусале*) и т. п.
- орфографические (правописание букв, передающих звуки в функционально слабых позициях), таких ошибок очень много, например: *обнемаю, здаровия, счастья* и др.

Типичные ошибки, выявленные при тестировании по русскому языку как иностранному, главным образом связаны с различием систем русского и родного для тестируемого языков. Иностранец часто пытается подстроить русский язык под систему родного языка, а преодолеть это явление достаточно сложно.

### Список литературы:

1. Азимов Э.Г., Щукин А.Н. Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам). М.: «ИКАР», 2009. — 448 с.
2. Бальхина Т.М., Игнатьева О.П. Типы ошибок в речи инофона // [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.testrf.ru/biblioteca/31-2011-4/108-2011-09-21-09-23-50> (дата обращения 26.10.2013).
3. Усенко И.Ю. Грамматические ошибки в устной речи иностранцев: типология, причины возникновения и пути коррекции // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена / — 2009. — № 102. [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/grammaticheskie-oshibki-v-ustnoy-rechi-inostrantsev-tipologiya-prichiny-vozniknoveniya-i-puti-korreksii> (дата обращения 26.10.2013).
4. Цейтлин С.Н. Речевые ошибки и их предупреждение. М.: Просвещение, 1982. — 143 с.

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

**ФУНКЦИОНАЛЬНО-СИНТАКСИЧЕСКИЕ  
ОСОБЕННОСТИ ВЫРАЖЕНИЯ  
ОТНОСИТЕЛЬНОГО ПРИЗНАКА  
В ГРАММАТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ  
ТУРЕЦКОГО ЯЗЫКА**

*Михайлова Елизавета Викторовна*

*канд. филол. наук, ассистент кафедры тюркологии  
Национального университета имени Тараса Шевченко Украина,  
г. Киев*

*E-mail: [mikhailova73@gmail.com](mailto:mikhailova73@gmail.com)*

**FUNCTIONAL AND SYNTACTICAL  
WAYS OF EXPRESSION OF RELATIVE FEATURE  
IN THE GRAMMATICAL SISTEM  
OF THE TURKISH LANGUAGE**

*Elizaveta Mikhailova*

*candidate of philological sciences, asistan of The Turkish studies department  
Taras Shevchenko National University  
Kiev*

**АННОТАЦИЯ**

В статье рассматриваются функционально-синтаксические особенности выражения относительного признака в грамматической системе турецкого языка. Так как турецкий язык является агглютинативным, его типологическая особенность — выражение признака с помощью изафета. Функциональные атрибутивы в изафетах современного турецкого языка могут выражать разнообразные относительные атрибутивные отношения.

**ABSTRACT**

The functional-syntactic ways of expression of the relative feature in the grammatical system of the Turkish language are viewed in the article.

Since Turkish is agglutinative one, its typological feature is the expression of a feature with noun attributive constructions. Functional attributives in the noun attributive constructions in the modern Turkish language can express a variety of relative attribute relationships.

**Ключевые слова:** относительный признак; изафет; функциональный атрибутив; прилагательное.

**Keywords:** relative feature; the noun attributive constructions; attributive function; adjective.

Относительный признак, в противовес качественному, мыслящемуся в роли непосредственного признака обозначаемого предмета, формируется через отношение обозначаемого предмета к другому предмету, лицу. Типологической особенностью тюркских языков является способ выражения признака по отношению к предмету или лицу с помощью изафета, первый тип (безаффиксный) которого возник в древнейший период, возможно, в период алтайской языковой общности.

Изафетные сочетания существительных считаются, как известно, одной из наиболее характерных особенностей синтаксиса тюркских языков. При этом изафет первого типа (безаффиксный) квалифицируется как один из древнейших способов образования словосочетаний (*taş köprü /камень мост/*)» [4, с. 152].

На возникновение первого типа изафета в алтайский период указывает Б.А. Серебренников: «В тюркских и уральских языках древнейшей поры отношение принадлежности могло выражаться путем сочетания способом прилегания двух существительных, как это демонстрируют некоторые современные кельтские языки, например, в бретонском и валлийском, ср.: бретонск. *penn ann dragon /голова дракона/* (досл. /голова дракон/), *capten y llong /капитан корабля/* (досл. /капитан корабль/)» [3, с. 278].

Отсутствие морфологического оформления в изафетах первого типа свидетельствует о том, что он возник до формирования системы словоизменения в именах с предметным значением, а следовательно, параллельно с выделением качественных имен (в определительных функциях).

Относительный признак ономазиологически выражает зависимые отношения между двумя предметами, предметом и лицом или двумя лицами, в разных языках они могут передаваться атрибутивными конструкциями или специальной лексикой — относительными прилагательными, причем атрибутивные существительные конструкции

выступают первичными ономазиологическими моделями относительного признака. Например, в русском языке: *стол из дерева* (*деревянный стол*); *руки матери* (*материнские руки*); *месяц весны* (*весенний месяц*); *сын Петра* (*Петров сын*).

Атрибутивные конструкции такого типа в славянских языках развили означающую функцию родительного падежа зависимого компонента, что на более поздних этапах развития языка приобрело словообразовательное оформление — образование относительных и притяжательных прилагательных с помощью специальных словообразовательных аффиксов. В частности, В.В. Виноградов [1, с. 158—161] отмечает, что относительные и притяжательные прилагательные в русском языке сформировались на базе именных словосочетаний, в которых зависимый компонент был выражен родительным падежом в определительной функции. Таким образом, относительные прилагательные отличаются от атрибутивных словосочетаний лишь общим грамматическим значением относительного признака, а не ономазиологической мотивацией: и в первом, и во втором способе две различные языковые формы выражают в языке одну онтологическую ситуацию — отношение предмета к предмету.

В праалтайский период номинация относительного признака, который проявляется в отношении предмета к предмету, происходит только с помощью именных словосочетаний — изафетных безаффиксных атрибутивных конструкций (*demir kapı* /*железные двери*/). Однако, как показывает историко-типологический анализ в указанной статье Б.А. Серебrenникова, в разных современных языках урало-алтайской языковой общности семантически зависимый компонент изафета может занимать как препозицию, так и постпозицию к главному компоненту: бретонский — *penn ann dragon* /*голова дракона*/ (досл. /голова дракон/), но мансийский — *ja wata* /*берег реки*/, а хантыйский — *johan xone* /*берег реки*/ (досл. /река берег/).

В современном турецком языке названия древних чинов, званий, титулов выполняют определительную функцию в постпозиции к главному компоненту (*Ali Bey*, *Niyazi Efendi*), тогда как обычной определительной позицией считается препозиция (*Hoca Nasrettin*). Способность зависимого компонента безаффиксного изафета менять позицию к обозначаемому слову в разных современных языках, по нашему мнению, свидетельствует о непоследовательном функционально-позиционном разграничении зависимого и главного компонентов относительно-определятельных словосочетаний в праязыке алтайского периода. Очевидно, именно это стало причиной образования одноаффиксного изафета, который, по мнению Б.А. Серебrenникова,

также возник еще в алтайский период, поскольку этимологически подобные притяжательные аффиксы присущи как тюркским, так и уральским языкам.

В этот период не могли сформироваться словосочетания с родительным падежом для обозначения относительного признака (подобно славянским языкам), поскольку, как отмечает Б.А. Серебренников, причиной возникновения притяжательных аффиксов в тюркских и уральских языках было отсутствие в древней период родительного падежа предметных имен: «Существование суффикса родительного падежа могло бы быть удобным средством для образования притяжательных местоимений от основ личных местоимений. Когда в тюркских и уральских языках возник суффикс родительного падежа, они начали широко использовать этот способ ...» [3, с. 227].

Итак, в более поздний период урало-алтайской языковой общности относительный признак, в противовес качественному признаку, который уже в то время выделился семантически и функционально (качественные имена выступают признаком предмета и признаком действия) в отдельную группу слов, приобретает морфологическое оформление с помощью притяжательного аффикса (в современных языках -i / -si ) и образует одноаффиксный изафет (совр. тур. *deniz sular - i* /морские воды/). Притяжательный аффикс третьего лица единственного числа маркирует основной компонент атрибутивного словосочетания, который свидетельствует о наличии в препозиции к нему зависимого компонента — предметного неизменяемого имени. «Притяжательные суффиксы наложили особую специфику на грамматический строй тюркских и уральских языков. С помощью притяжательного суффикса третьего лица в тюркских языках довольно рано образовалась так называемая изафетная конструкция, которая в древности, очевидно, долго заменяла более позднюю конструкцию с родительным падежом, и сейчас она сильно ограничивает сферу применения родительного падежа» [3, с. 281].

Следующим этапом развития категории относительного признака стало возникновение в пратюркском языке дваффиксного изафета (*çocuğ-un kitab-ı* /книжка ребенка / детская книга/), в котором главный компонент маркируется притяжательным аффиксом третьего лица, а зависимый компонент — аффиксом родительного падежа. Формирование дваффиксного изафета объяснялось, по мнению некоторых исследователей (Б.А. Серебренников [3, с. 277—282]), формированием в этот период падежной системы предметных имен, а именно возникновением родительного падежа. На этом этапе развития



турецкого языка происходит морфологическая дифференциация двух именных частей речи: существительного и прилагательного. Существительное формирует собственное словоизменение и таким образом морфологически противопоставляется прилагательному, которое остается морфологически неизменным классом слов.

Функциональные атрибутивы в изафетах современного турецкого языка могут выражать разнообразные относительные атрибутивные отношения. *Изафет первого типа (безаффиксный)*, который строится способом прилегания, ограничен лексическим значением, которое выражает препозитивное существительное — определение. Существительное, которое выполняет атрибутивную функцию является неизменным и может выражать: 1) признак по профессии, специальности, званию, титулу и др. уточнительно-личностных изафетов (*kadın aşçı /женщина-повар/, Sultan Mehmet /султан Мехмет/*); 2) качественный признак на основе сравнительного сопоставления (*gül yanak /щечка-роза/, parmak çocuk /мальчик-с-пальчик/*); 3) признак по отношению к степени, размеру (*her çeşit çiçekler /разнообразные цветы/, bu şekil binalar /дома такой формы/, yeni moda etek /модная юбка/*). В словосочетаниях первого типа (уточнительно-личностных) существительное для обозначения титулов, профессий и др. может занимать как препозицию, так и постпозицию к означаемому слову [5; 2].

Препозицию к означаемому занимают: 1) существительные, обозначающие профессию, специальность, звание, национальность: *doktor Aşe /врач Айше/, profesör Ali /профессор Али/*; 2) древние титулы и звания: *Sultan Mehmet /султан Мехмет/, Kraliçe Margo /королева Марго/, Şehzade Selim /принц Селим/*; 3) прозвища: *Kanuni Sultan Süleyman /султан Сулейман пышный/, Yıldırım Beyazıt /Безымит молниеносный/, Fatih Mehmet /Мехмет завоеватель /*; 4) новейшие звания, чины, титулы: *Yüzbaşı Ali /капитан Али/, Mareşal Fevzi /маршал Февзи/*; 5) обращения: *Bay Orhan /господин Орхан/, Bayan Gültem /госпожа Гильтем/*. Постпозиции к означаемому занимают: 1) древние турецкие обращения: *Orhan Bey /господин Орхан/, Ahmet Paşa /Ахмет Паша/, Fatma Hanım /госпожа Фатма/, Hasan Efendi /господин Хасан/*; 2) существительные для обозначения родственных связей: *Zeynep Nine /бабушка Зейнеп/, Ali Amca /дядя Али/, Fatma Hala /тетя Фатма/* [9; 2].

Существительные, которые называют звания и обращения, могут занимать как препозицию, так и постпозицию к означаемому слову в уточнительно-личностных словосочетаниях: *Hoca Nasrettin /*

*Nasrettin Hoca* /учитель Насреттин/, *Reiz Mehmet / Mehmet Reiz* /капитан Мехмет/ [9; 2].

Существительные в удвоенной форме, занимают препозицию к означаемому существительному, выполняют атрибутивную функцию и обозначают количественно качественный признак предмета: **Renk renk çiçek gibi...** /Она словно разноцветные цветы .../

*Изафет второго типа (одноаффиксный)*, в котором связь управления маркируется в определяемом слове аффиксом притяжательности третьего лица единственного числа и требует от атрибутивного существительного именительного падежа. Определительное существительное, функционально выражает признак предмета по отношению к: 1) общеродовому понятию (*kahve fıncan-ı* /кофейная чашка/, *çalışma masa-sı* /рабочий стол/, *ders kitab-ı* /книга для уроков/); 2) устойчивому понятию (*vatan aşk-ı* /любовь к родине/, *Cuma gün-ü* /день пятница/, *kadın elbise-si* /женское платье/); 3) обобщенному, собирательному понятию (в таком словосочетании определение имеет форму множественного числа) *Bilimler Akademi-si* /Академия Наук/; 4) географическому понятию (*Kiev şehir-i* /город Киев/, *Atatürk cadde-si* /проспект Ататюрка/); 5) авторству, если определением выступает собственное имя автора (*Şevçenko şiirler-i* /стихи Шевченко/, *Peyami Safa hikaye-si* /рассказы Пейами Сафа/); 6) именам (*Şevçenko Üniversitesi* /университет Шевченко/, *Türk Dil ve Edebiyat Dergi-si* /журнал «Турецкий язык и литература»/); 7) датам, когда определением выступает числительное (*bin dokuz yüz on üç yıl-ı* /тысяча девятьсот тринадцатый год/). Особенностью одноаффиксного изафета является то, что в препозиции к означаемому может быть несколько однородных определений: *Kiev Milli Taras Şevçenko Üniversitesi* /Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко/, *Dil ve Edebiyat Bölüm-ü* /отделение языка и литературы/. Однако между членами изафета невозможно использование другого компонента [9; 2; 5; 7].

*Изафет третьего типа (двааффиксный)* образуется связью согласования: определяемое существительное с аффиксом принадлежности третьего лица согласовывается с атрибутивным существительным в форме родительного (притяжательного) падежа. Функциональный атрибут в двааффиксном изафете выражает такие определительные отношения: 1) по принадлежности человеку или животному (*çocuğ-un oyuncak-ı* /детская игрушка/, *köpeğ-in tasması* /собачий ошейник/); 2) по выполняемым действиям, характерным состояниям человека или животного (*müdür-ün konuşma-sı* /речь директора/, *kadın-ın ağlama-sı* /плач женщины/); 3) по выполняемым

действиям, характерным состояниям объекта (*pencere-nin açılma-sı* /открытие окна/, *şiir-in yazılma sı* /написание стиха/); 4) части к целому (*öğrenciler-in çoğ-u* /большинство учеников/, *para-nın yarı-sı* /половина денег/); 5) пространственные / временные (*oda-nın orta-sı* /середина комнаты/, *kış-in son-u* /конец зимы/). В отличие от одноаффиксного изафета, двааффиксный изафет может разрываться: *çosiğ-in yeni oyuısağ-l* /новая игрушка ребенка/ [9; 2; 5]. Относительно-притяжательный признак может выражаться функциональными местоименными атрибутивами, к которым относятся личные и вопросительные местоимения.

Выступая в функции определения, в препозиции к означаемому слову, личные местоимения оформляются родительным падежом, а обозначаемое слово — аффиксом притяжательности того лица, на которое указывает местоимение [9; 2; 5]: *ben-im çiçeğ-im* /мой цветок/, *sen-in çiçeğ-in* /твой цветок/, *o-nun çiçeğ-i* /его цветок/, *biz-im çiçeğ-imiz* /наш цветок/, *siz-in çiçeğ-iniz* /ваш цветок/, *onlar-in çiçekleri* /их цветок/, что в дословном переводе отображает изафетную модель (*ben-im çiçeğ-im* – ‘меня + цветок-мой’).

Вопросительные местоимения *kim? ne? kaç?*, выступая в функции определения, образуют атрибутивные словосочетания (притяжательный изафет), в котором в форме родительного падежа занимают препозицию к означаемому слову, которое оформляется аффиксом притяжательности: *Kim-in filmini gördün?* /Чей фильм ты видела?/.

Особое место среди функциональных атрибутивов занимает отрицательное местоимение *hiç*, указывающее на отсутствие признака предмета / лица: *Babam hiç yüzük bana hediye etmezdi.* /Мой отец не дарил мне **никакого** кольца/. Выполняя функцию определения, местоимение *hiç* указывает на обобщенную категорийную семантику прилагательного и заменяет его в препозиции к существительному, поэтому лексически наполняется только в контексте. В функции отрицания признака, выраженного местоименным прилагательным, слово *hiç* как отрицательная частица не используется.

Итак, относительный признак предмета формируется на функционально-синтаксическом уровне: 1) образованием в алтайский период безаффиксного и одноаффиксного изафета; 2) образованием в пратюркский период двааффиксного изафета; 3) образованием в поздний пратюркский период причастий на базе прилагательных-атрибутивов с глагольными корнями, которые занимали препозицию к существительному. Слова, которые выражают признак предмета только функционально-синтаксическим способом без корреляции с категорийной семантикой прилагательного, являются функциональ-

ными прилагательными и называются *функциональными атрибутивами*. К функциональным атрибутивам относятся: препозитивные именные словоформы уточнительно-личностных словосочетаний безаффиксного изафета; препозитивные именные словоформы одноаффиксного и двааффиксного изафета, выражающие различные относительные функционально-атрибутивные признаки. Статус функциональных прилагательных имеют и словоформы личных местоимений, которые в двааффиксном изафете выражают притяжательную атрибутивную семантику, поэтому не образуют отдельного лексико-грамматического разряда прилагательных. Функциональные атрибутивы формируют функциональную периферию прилагательного.

### **Список литературы:**

1. Виноградов В.В. Русский язык (грамматическое учение о слове). М.: Высшая школа, 1972. — 615 с.
2. Кононов А.Н. Грамматика современного турецкого литературного языка. М.: Академия наук УССР, Институт Языкознания, 1956. — 570 с.
3. Серебренников Б.А. К проблеме происхождения притяжательных суффиксов в тюркских и уральских языках // Фонетика. Фонология. Грамматика. М.: Наука, 1971. — С. 277—282.
4. Тенишев Э.Р. Сравнительная историческая грамматика тюркских языков. Морфология. М.: Наука, 1988. — 560 с.
5. Щека Ю.В. Практическая грамматика турецкого языка. М.: АСТ: Восток-Запад, 2007. — 606 с.
6. Banguoğlu T. Türkçenin Grameri. Ankara: TDK Yay., 2007. — 628 s.
7. Demir T. Türkçe dilbilgisi. Ankara: Kurmay Yayınları, 2000. — 704 s.
8. Dery J. Türk Dil Bilgisi. İstanbul: Kabaıcı yayımevi, 2012. — 956 s.
9. Koç N. Yeni dil bilgisi. İstanbul: Yayınevi, 1992. — 630 s.

# УПОТРЕБЛЕНИЕ БЫТОВОЙ ЛЕКСИКИ В КАРАКАЛПАКСКОМ НАРОДНОМ ЭПОСЕ «КОБЛАН»

*Садыкова Гулбахар Туркменбай кызы*

*старший научный сотрудник Кафедры каракалпакского языкознания  
Нукусского Государственного педагогического института  
имени Ажинияза,  
г. Нукус, Республика Узбекистан  
E-mail: [guleke\\_nukus@mail.ru](mailto:guleke_nukus@mail.ru)*

## USAGE OF HOUSEHOLD LEXICON IN KARAKALPAK NATIONAL EPOS «KOBLAN»

*Sadiqova GulbaharTurkmenbay kuzu*

*senior Researcher, Academic Department of «Karakalpak Language  
linguistics», Nukus State Pedagogical Institute named after Ajiniyaz,  
Republic of Uzbekistan*

### АННОТАЦИЯ

Цель статьи — изучение и определение с лингвистической позиции семантических особенностей бытовой лексики каракалпакского народного эпоса «Коблан». Метод исследования — разделение бытовой лексики эпоса на тематические группы — названия видов одежды, еды, предметов домашнего обихода. Результаты исследования показывают разносторонность использования бытовой лексики эпоса от слов, встречающихся только в исследуемом эпосе, до слов, имеющих общие корни с другими тюркскими народами. Необходимо дальнейшее изучение лексико-семантических значений лексемы эпоса с этнолингвистической точки зрения.

### ABSTRACT

The aim of the article is to learn and define semantic peculiarities of household lexicon in Karakalpak National epos “Koblan” from linguistic position. The method includes division of household lexicon into thematic groups such as the names of types of clothes, food, domestic appliances. The results of the research show versatility of household lexicon usage in the epos from the words met only in this epos towards the ones having common roots with other Turkic peoples. The further research of lexical-

semantic meanings of lexemes of the epos from the ethno-linguistic point of view is needed.

**Ключевые слова:** народной эпос; лексема; семантика; бытовая лексика; диалектизм; этнолингвистика; национальный менталитет.

**Keywords:** national epos; lexeme; semantics; household lexicon; dialecticism; ethnolinguistics; national mentality.

Лексемы, связанные с прошлой историей, жизненным бытом, искусством, культурой, традициями и обычаями каракалпакского народа, составляют бытовую лексику — одну из больших составляющих словарного состава каракалпакского языка. Бытовая лексика используется широко в устном и литературном языке, в том числе в бесценных фольклорных произведениях каракалпакского народа. А это, в свою очередь, показывает, насколько богата лексика каракалпакского языка. До настоящего времени бытовая лексика в каракалпакском языке как одно из сформировавшихся направлений лексикологии не изучена. Тем не менее в научных трудах таких языковедов, как Ш. Алланиязова, Ш. Абдиназимов, Д. Насыров, О. Доспанов, А. Алламуратов, А. Абдиев, Г. Досжанова и других, высказываются мнения о некоторых видах бытовой лексики в каракалпакском языке.

В языке каракалпакского народного эпоса «Коблан» продуктивно используются слова, относящиеся к бытовой лексике. Культура каждого народа непосредственно связана с его жизненным бытом и отличается от бытовых условий соседних народов. Ряд слов в эпосе «Коблан», имеющих отношение к бытовой лексике, в сравнении с современным каракалпакским языком характеризуются некоторыми особенностями в их использовании. С этой точки зрения слова, относящиеся к бытовой лексике в эпосе «Коблан», можно изучить, разделив на нижеследующие тематические группы:

#### **Лексемы, обозначающие виды одежды.**

Одну из лексических групп каракалпакского языка составляют слова, выражающие виды одежды. В узбекском языкознании М. Асомиддинова [4, с. 24] проводила научно-исследовательские работы по используемым на протяжении веков видам одежды, особенностям их использования на современном этапе. В каракалпакском языкознании научные труды по названиям одежды написаны такими учеными, как Ш. Алланиязова [3], А. Алламуратов, О. Доспанов, Г. Тилеумуратова [2], Х. Отениязова [10], Г. Бекбосынова [6] и другими.

Профессор Ш. Абдиназимов в своей монографии «Язык произведений Бердаха» приводит мнения о собранных материалах

по видам одежды — головным уборам и верхней одежде [1, с. 177]. Подобным образом в лексике эпоса «Коблан» встречаются практически все виды одежды:

**А) лексемы, обозначающие головные уборы:** орамал, халақа, жыға, тилла таж, малақай, кураш, тор тақыя и другие.

*Отыз нөкер, отыз жигит қасында, тилладан жыға басында, ханның кәрұан басшысы Қанжар бий қырық жигитке...* [9, с. 101].

Ханский карванбаши Ханжарбий, что с тридцатью воинами был, джигитов Коблана встретил на перекрестке [7, с. 94].

*Буннан кейин Ақшаханның басында турған тажын Қобланның басына кийгизди* [9, с. 107].

И тогда Ахша-хан, словно вождь покоренный, снял со своей головы корону и возложил ее на кобланово чело [7, с. 99].

Слово «**жыға**» в этих примерах заимствовано с персидского языка и означает «одежду, украшенную дорогими драгоценными камнями и одеваемую к головному убору жениха во время свадьбы» [11, с. 98], а слово «**таж**» является устаревшим, означающим «разукрашенный головной убор, указывающий на высокий статус правителей и ханов, корону» и практически не используется в современном каракалпакском языке [8, с. 258].

**Б) названия верхней одежды и обуви:** пеш, тон, шал шекпен, жең, жаға, пота, шапан, кепин, қамқа тон, шоқай етик, геуиш, көйлектин етеги, шалғай, төс қалта, кэмар и прочие.

*Липасы менен тең болған* [9, с. 146].

*Обильная всюду висела одежда* [7, с. 134]

*Өзине пардоз берип, узақ жолларды баслап, халақаны да узын таслап, қасыл затларды тағынып, сыртынан бир астарсыз шапанды да жамылып, ҳеш кимге көринбей хэм билдирмей Қоблан отырған жерге жүрис қылады* [9, с. 40].

Перевод: Опустив на спину длинное **халақа**, в драгоценных камнях, в **парчовом халате**, она к юрте двинулась украдкой, где сидел Коблан [7, с. 37]

В данных примерах слова «**пеш**» и «**пота**» используются только в лексике эпоса «Коблан» и не встречаются в других каракалпакских народных эпосах. Слово «пеш», будучи одним из компонентов одежды, означает «подол, в виде полы» [8, с. 109], а слово «пота» заимствовано из персидского языка и означает «**пояс, сделанный из ткани**» [5, с. 69]. Слово «**липас**» заимствовано из арабского языка и имеет значение «одежда» [13, с. 211]. Слово «**халақа**» заимствовано из арабского языка и означает «свисающий угол платка, надетого на голову» [5, с. 88].

### Лексемы, обозначающие названия видов еды и напитков.

Каракалпакский народ издревле занимался земледелием, выращивал различные виды сельскохозяйственной продукции и собирал продовольственные товары, используемые в повседневном быту. Практически все слова, используемые в лексике эпоса «Коблан», такие как *пал, ас, қууырдақ, нан, дуз, сүт, қатық, тамақ, қаймақ, кәбап, гөш, боза, шарап, жарма, мөңке шабақ* и прочие слова, обозначающие продовольственные товары, используются и в современной каракалпакской литературе. Значит, можно сделать вывод, что все эти названия существуют издавна и показывают свою принадлежность к группе старых тюркских слов.

В данном случае особое внимание стоит обратить на такие слова, как «боза» и «кәбап». Слова «*боза*» употребляется только в эпосе «Коблан» и заимствовано с монгольского языка, а основной его смысл — «напиток, приводящий к опьянению». Слово «*кәбап*» заимствовано с персидского языка и означает «еду или мясо, специально приготовленное путем обжаривания в котле и на огне» [11, с. 43]. Однако в эпосе данное слово используется в переносном смысле.

В эпосе также встречаются диалектизмы для обозначения названий прочих продовольственных товаров. Конечно, это можно объяснить пребыванием главного героя эпоса Коблана в различных местах, передвижением народа из одного места в другое. Например: слово «*мөңке шабақ*» означает вид маленькой рыбы, слово «*тамақ*» — еду.

Названия предметов домашнего обихода, используемых в ежедневном быту. В лексике эпоса «Коблан» названия предметов домашнего обихода используются чаще, чем прочие лексемы. Это можно объяснить тем, что каракалпакский народ использовал часто предметы домашнего обихода в повседневном быту. Это указывает на национальную особенность каракалпаков в сравнении с другими народами. Поэтому некоторые из этих названий используются и в настоящее время, в то время как другие названия вышли из современного употребления.

Целесообразным будет использовать названия предметов домашнего обихода, используемых в эпосе «Коблан» на ниже следующие группы:

а. предметы обихода, связанные с продовольственными товарами и напитками: *шекер, тостаган, керсен, ләген, кесе, мыс қазан, той қазан, табақ, қалта, қуйы, шүңгил* и прочие.

В данных примерах слово «ләген» используется в значении единицы измерения. На самом же деле данное слово означает



«домашний предмет размером больше тарелки для наливания супа», а в некоторых источниках означает посуду, используемую для мытья рук. Тем не менее слово «ләген» не используется для обозначения ни одного из двух значений [9, с. 87].

«Керсен» является диалектным словом и означает деревянную посуду размером больше тарелки и меньше чашки [9, с. 89].

б. названия постельных принадлежностей: *кәпшик, көрпе, ақ кийиз, текиймет, төсек, дастық, шымылдық* и прочие. В лексике эпоса «Коблан» слово «төсек» используется в качестве диалектного и близко по смыслу к слову «одеяло» [9, с. 41]. Слово «төсек» в южном диалекте каракалпакского языка произносится как *төчәк*, в узбекском языке — *тўшак*, в туркменском языке — *душек*, в кыргызском языке — *дошак*, в уйгурском языке — *чушек*. Данное слово означает «плотную вещь для двух человек, сотканную из мягкой ткани шерсти или хлопка», образуется путем прибавления окончания *ақ/ек* к глаголу *төсе* [11, с. 374]. «Текиймет» является устаревшим словом, означает маленькую орнаментированную кошму. Однако слово используется в эпосе как фразеологизм *өрре текиймет* [9, с. 159].

в. названия предметов широкого потребления, имеющих отношение к домашним работам: *дорба, жүк, қалта (кисе), бесик, қайшы, тебен, тәрези, қазық, зәңги, арқан.ошақ, шылбыр, шаққы, пышақ, күйме, арыс, түңкликли арба, дегершик, гебеже*. В приведенных предметах слово «күйме» используется только эпосе «Коблан» и означает легкую искусно орнаментированную телегу с колокольчиком и покрытую по бокам и сверху мягкой кожей или прочими материалами [8, с. 53]. Слова «дегершик» и «арыс» являются названиями частей повозки и обозначают «колесо телеги» и «оглобля».

В заключение необходимо отметить, что в данной статье сделана попытка изучить и определить с лингвистической точки зрения семантические особенности использованных названий, имеющих отношение к бытовой лексике в каракалпакском народном эпосе «Коблан». Более глубокое и разностороннее изучение этнолингвистической системы слов, исследование лексико-семантических значений лексем, использованных в эпосе «Коблан» является одной из будующих важных задач.

### **Список литературы:**

1. Абдиназимов Ш. Бердақ шығармаларының тили. Тошкент: «Фан», 2006. — 177 с.
2. Алламуратов А., Доспанов О, Тилеўмуратова Г. Қарақалпақша көркем-өнер атамаларының сөзлиги. Нөкис: «Билим», 1992. — 70 с.
3. Алланиязова Ш. Қарақалпақ тилинде қол өнери лексикасы. Нөкис: «Билим», 1997. — 51 с.
4. Ассомиддинова М. Название одежды и её частей в узбекском языке. Автореферат. ... канд.фил.наук. Ташкент, 1969. — 24 с.
5. Бекбаўлов О., Мәмбетназаров Қ. Қахарманлық дәстанлардағы өзлестирме сөзлердиң түсиниги. Нөкис: «Билим», 1992. — С. 18—69.
6. Бекбосынова Г. Кийим-кеншек атамаларының семантикалық өзгешеликлери. Нөкис: «Билим», 2012. — С. 132—134.
7. Коблан. Каракалпакский народный эпос. Перевод с каракалпакского Александра Наумова. Нукус: «Каракалпакстан», 1987. — С. 94—134.
8. Қарақалпақ тилинің түсиндирме сөзлиги. III—IV т. Нөкис.: «Қарақалпақстан», 1988, 1990, 1992.
9. Қарақалпақ фольклоры. VIII т. Нөкис: «Қарақалпақстан», 1981. — 75 с.
10. Өтениязова Х. Қарақалпақ тилинің турмыслық лексикасын үйрениў. Вестник. Каракалпакского Отделения АНРУ. — 2000. — № 5. — 45 с.
11. Рахматуллаев Ш. Ўзбек тилининг этимологик луғати. I—III т. Тошкент: «Университет», 2000, 2003, 2009.

## СЕКЦИЯ 3.

### ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

#### 3.1. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

##### МУЗЫКОЗНАНИЕ В КОНТЕКСТЕ ДРУГИХ НАУК: МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ГОРИЗОНТЫ

*Кривошей Ирина Михайловна*

*канд. искусствоведения,  
профессор кафедры камерно-концертмейстерского искусства  
Уфимской государственной академии искусств  
им. Загира Исмагилова,  
г. Уфа*

*E-mail: [irina.krivoshey@gmail.com](mailto:irina.krivoshey@gmail.com)*

##### MUSICOLOGY IN THE CONTEXT OF OTHER SCIENCES: INTERDISCIPLINARY HORIZONS

*Irina Krivoshey*

*candidate of Arts, Professor of the Chair of Chamber Ensemble and  
Accompaniment Art of the Ufa State Academy of Arts  
named after Zagir Ismagilov,  
Ufa*

##### АННОТАЦИЯ

Статья посвящена проблеме взаимодействия музыковедения с когнитивной наукой. Подчеркивается перспективность когнитивного подхода к исследованию вокального произведения, которое состоит из двух текстов — литературного первоисточника и композиторского текста. Делается вывод, что когнитивный подход позволяет рассмот-

реть русскую вокальную музыку как национальную художественную целостность. Формой ментального обобщения русского романса являются концепты, детерминированные русской культурой.

#### ABSTRACT

The article devoted to the problem interaction of musicology with the cognitive science. Emphasizes the prospects of the cognitive approach to the study of vocal composition, which consists of two texts — literary source and composer text. It is concluded that the cognitive approach allows us to consider the Russian vocal music as a national artistic integrity. A form of mental generalization Russian Romances are concepts, deterministic Russian culture.

**Ключевые слова:** музыковедение; когнитивная наука; когнитивный подход; концепт.

**Keywords:** musicology; cognitive science; cognitive approach; concept.

Очевидные тенденции развития современной науки свидетельствуют о широком разворачивании исследований на стыке интересов различных областей знания и отображают естественную реакцию XX и XXI веков на признание ограниченности имманентных установок при решении поставленных задач, связанных с «человеческим фактором». Поиск комплементарных методов и системных подходов направлял научную мысль в междисциплинарную сферу, которая была определена термином «когнитивные науки / когнитивная наука». И поскольку когнитивная наука ставит целью объединение различных дисциплин вокруг многоаспектной проблемы «человек», то суть когнитивного подхода можно определить двумя составляющими — *междисциплинарность* и *антропоцентризм*. Иначе говоря, отличительной чертой и основным достоинством когнитивного подхода является обязательное и принципиальное рассмотрение изучаемой проблемы на стыке интересов различных областей через призму индивидуального творческого потенциала.

Идея обращения к междисциплинарным методам никогда не была нова для музыковедения: плодотворное решение проблем, связанных с музыкальным текстом во всех его ипостасях, в музыковедении всегда было связано со стремлением освоить новые методологии (Б.В. Асафьев, М.Г. Арановский, М.Ш. Бонфельд, В.В. Медушевский, Е.Н. Назайкинский, В.Н. Холопова, Л.Н. Шаймухаметова и мн. др.).

Однако нужно признать, что до сих пор междисциплинарность в музыковедении в большинстве своем носит факультативный характер, несмотря на то, что существует важный фактор, позволяющий музыковедению занять свое «место под зонтиком» (Е. Кубрякова) когнитивных наук. Он предопределен существованием общих для музыковедения и других областей научного знания проблем, решение которых требует интеграции творческого опыта. К одной из таких проблем можно отнести возрождение повышенного интереса к национальной идентичности и, как следствие, реконструкция культурных концептов в художественных текстах.

В основе когнитивного подхода к решению этой проблемы лежит система знаний о «человеке в языке» и «языке в человеке». Не случайно, отличительной чертой когнитивной науки является понимание исключительной роли лингвистики: с точки зрения современной лингвистики язык является хранилищем национального видения мира, то есть, язык объективирует формирующиеся концепты, совокупность которых составляет ментальный фонд языка. Таким образом, изучение ментальности народа в отрыве от языка и культурного контекста невозможно, поскольку это взаимозависимые явления. За основную единицу ментальности в отечественной гуманитарии был принят концепт — точка пересечения языка, мышления и культуры [2, с. 24; 3, с. 90; 4, с. 34; 5, с. 18; 6, с. 41]. Не случайно, концепт понимается современными учеными как «ментальный генотип, атом генной памяти» (В. Колесов), «культурные гены, входящие в генотип культуры» (С. Ляпин), «ментальная проекция элементов культуры» (В. Карасик, Г. Слышкин), «единица мышления, отражающая культуру народа» (З. Попова, И. Стернин), «культурный слой, посредничающий между человеком и культурой» (Н. Арутюнова), «национальный образ (идея, символ), осложненный признаками индивидуального представления» (М. Пименова). Хотя концепт к языку не привязан, языковой знак служит основой «плана содержания» концепта (Ю. Степанов), связывающей воедино все остальные составляющие концепта. Концепт — это «пучок представлений, понятий, знаний, ассоциаций, переживаний, который сопровождает слово, имеющее свою историю» [6, с. 40]. Заместительная функция концепта, его «ассоциативная запредельность» (С. Аскольдов-Алексеев), направленность на образы и органичный союз со словом сделали концепт «главным объектом гуманитарной науки в целом» [7, с. 13]. Возможно термин «концепт» оказался удобным для многих дисциплин тем, что, «акцентируя те реалии, к которым отсылает слово, он позволяет отвлечься от лексического

понятия» [8, с. 45]. Этим же концепт оказывается привлекательным для исследования вокального произведения, состоящего из двух текстов — словесного и музыкального.

Присутствие в вокальном произведении словесного первоисточника допускает возможность обращения к методам исследования русской идентичности, востребованным в современной лингвистике, методологическая установка которой базируется на признании когнитивной мотивированности языка. Однако отражение когнитивной структуры в языке не должно вводить в заблуждение по поводу его безграничных возможностей: концепт являет собой систему самой различной (вербальной и невербальной) взаимосвязанной информации. Но в этой системе именно слово позволяет найти «верную тропу» к невербальным уровням концепта или выстроить смыслы, которые не могут быть построены в других знаковых системах. То есть, выбирая концепт в качестве инструмента для исследования ментального фундамента русского романа, мы подчеркиваем, что речь идет о музыкальной интерпретации словесного текста. Последнее *a priori подразумевает*, что «следы» концепта, обнаруженные в словесном тексте, существуют и в музыкальной составляющей русского романа. Подчеркнем, ни слово, ни музыка не являются концептуальной системой, но являются средством для ее построения, и «слоистое» строение концепта содержит ядерные и периферийные признаки, в объективации которых не суть важно, выражены они в слове или в музыке. Поэтому будет верно говорить о признаках концепта, «зафиксированных» в вербальных и музыкальных составляющих романа, которые, в свою очередь, несут разнообразную внетекстовую информацию.

Русский роман репрезентирует огромное количество тем, сюжетов, мотивов, образов. Анализ показал, что все многообразие романсов структурируется по принципу «доминанты» (А. Ухтомский) ментальными центрами притяжения философского, исторического, музыкального, религиозного дискурсов. Ядром этих центров являются ключевые идеи *об определяющем значении русской природы в формировании ментальности русского человека, о самоидентификации русского человека через библейские заповеди, в которых идея любви обозначена как главное предназначение человека.*

Структурирующие русский романс идеи получили осуществление в именах концептов «Простор», «Диалог с Библией», «Человек любящий», которые не только организуют построение смысла в отдельных романах, но и являются условием ментального обобщения русской вокальной музыки.

### **Список литературы:**

1. Аскольдов С.А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. /Под ред. проф. В.П. Нерознака. М.: Academia, 1997. — С. 267—279.
2. Колесов В.В. Русская ментальность в языке и тексте. СПб: Петербургское Востоковедение, 2006. — 624 с.
3. Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Краткий словарь когнитивных терминов /Под общей редакцией Е.С. Кубряковой. М.: Филол. ф-т МГУ им. М.В. Ломоносова, 1997. — 245 с.
4. Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. М.: АСТ: Восток-Запад, 2010. — 314 с.
5. Прохоров Ю.Е. В поисках концепта. М.: Флинта, Наука, 2008. — 170 с.
6. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М.: Языки русской культуры, 1997. — 824 с.
7. Степанов Ю.С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации. М.: Языки славянских культур, 2007. — 248 с.
8. Фрумкина Р.М. Психоллингвистика. М.: Изд. центр «Academia», 2001. — 320 с.

### 3.2. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

#### ЦВЕТ КАК КЛЮЧЕВОЙ АСПЕКТ ДРЕВНЕГО ТКАЧЕСТВА ВОЛЫНСКОГО ПОЛЕСЬЯ

*Назарчук Мария Викторовна*

*ассистент кафедры дизайна*

*Луцкий национальный технический университет,  
г. Луцк*

*E-mail: [marigrasa@gmail.com](mailto:marigrasa@gmail.com)*

#### COLOR AS A KEY ASPECT OF ANCIENT WOODLANDS WEAVING VOLYN

*Nazarchuk Maria*

*assistant Department of Design Lutsk National Technical University,  
Lutsk*

#### АННОТАЦИЯ

В процессе исследования ткачества Волынского Полесья установлен ряд художественных особенностей, в которых цвет занимает ключевые позиции. Рассмотрены основные природные красители, используемые для покраски нитей и ткани на территории Волынского Полесья.

#### ABSTRACT

During the study on weaving of Volyn Polesye, set of artistic features in which color has a key positions were established. The main used natural dyes for dyeing fibers and fabrics in the territory of Volyn Polesye were examined.

**Ключевые слова:** цвет; ткачество; Волынское Полесье.

**Keywords:** color; weaving; Volyn Polesye.



Несмотря на бытующее мнение о бесцветности и серости одежды полешуков в этой статье мы хотим показать, что цвет был одним из ключевых аспектов древнего ткачества Волынского Полесья.

Технологическое использование сырья и особенности его обработки являются предпосылкой формирования функциональных и художественных особенностей тканых изделий. В условиях земледельческого натурального хозяйства и применения ручного труда, плетение и ткачество зародились как домашний вид ручной женской работы и переросли в домашнее ремесло, вписанное в круг единого процесса жизнеобеспечивающей деятельности народа. На этой почве сформировался глубоко синкретический характер ткачества, которое, с одной стороны, органически срослось с земледелием, как типом хозяйства и способом удовлетворения жизненных потребностей, а с другой — с обществом, этапами его интеллектуального и духовного развития. Этим объясняется единство основных особенностей ткачества и его продукции, а также наличие определенных локальных различий в технологиях и конечной продукции — тканых изделиях, где проявлялись особенности среды обитания и способы его освоения человеком и его работой. Еще с древних времен основным сырьем для изготовления тканей на территории Волынского Полесья были местные волокнистые материалы — лен и конопля [2, с. 65], поскольку большая часть сельского населения Волынского Полесья занималась земледелием. Вместе с лубяными культурами использовались шерсть и дикорастущий камыш. С развитием торговли в начале XX в. на исследуемую территорию проникает и фабричная пряжа.

На территории Волынского Полесья прослеживается локальная специфика в использовании натурального сырья, которая зависит от природно-географических условий. На заболоченных и песчаных почвах северной части Волынского Полесья преобладало использование конопли, которая является менее сложным и малоотходным в обработке сырьем, что имело немаловажное значение. Большое количество рек с заросшими берегами обеспечивало население дополнительными материалами для ткачества — дикорастущими растениями, которые, в частности, использовались в Шацком, Старовыжевском, Турийском районах. В центральной (Ковельский, Маневицкий районы) и южной (Луцкий, Рожищенский районы) зонах зажиточные крестьяне и помещики в основном выращивали лен, который требовал более тщательного ухода и плодородных почв. В южной лесостепной зоне больше всего разводили овец тонкорунной

породы, поэтому шерстяное сырье здесь применялось наряду с растительным (Луцкий, Рожищенский, Владимир-Волынский районы).

Сырье растительного и животного происхождения проходило пять основных этапов обработки, а именно: 1) получение сырья, 2) первичная обработка сырья, 3) формирование нити, 4) образование ткани, 5) завершающая обработка ткани. Именно на этапе формирования нити подвергались окраске в различные цвета в зависимости от их дальнейшего использования.

Колорит тканей и тканых изделий Волынского Полесья в действительности является довольно широким. Еще до начала XX в. на исследуемой территории народные умельцы хранили способы приготовления природных красителей, хотя на практике они почти уже не применялись. Их вытеснили анилиновые красители промышленного производства, которые были удобными в пользовании, но не отличались особой устойчивостью и насыщенностью. Только природные красители в различных сочетаниях могли дать множество оттенков. Так, в 1834 г. на выставке в Полтаве была представлена пряжа 130 цветов.

Древнейшим и наиболее устоявшимся цветом у полещуков был белый. Он был символом чистоты и оберегал от всего плохого. Именно поэтому новорожденных детей пеленали в белые пеленки или рубашку матери. Однако белый цвет имели льняные нити, из которых преимущественно изготовляли ткань, шерстяные нити отбеливали крайне редко. На всей исследуемой территории мы зафиксировали только один способ отбеливания шерстяных нитей с помощью раствора из белой глины, которую разваривали в чане (с. Билын, Владимир-Волынского района).

В основном красились шерстяные нити. До середины XIX в. народные мастера пользовались исключительно природными красителями. Так, красный цвет — охра, которая была любимым цветом полещуков, известна еще с эпохи палеолита [3, с. 61]. Кармин и краплак были наиболее распространенным цветом нитей. Его получали из зелени травы марены и червеца (яички насекомых, которые собирали на корешках лесной земляники). О широком применении этого красителя на территории Волынского Полесья свидетельствует тот факт, что червец был формой феодальной повинности крестьян в Ратновском, Старовижевском районах [1, с. 47; 4, с. 49], а также экспортировался в Европу. Червец сушили в печи, потом растирали в порошок. Сухой червец разводили с хлебным квасом, потом емкость с раствором ставили на печь в тепло и в нее опускали нити на сутки, что придавало шерстяной пряжи мягкий красный

оттенок (кармин). Охристый, менее насыщенный цвет достигался с помощью раствора луковой шелухи.

Для сравнения, на других территориях западной Украины красный краситель получали из перезрелых ягод крушины, травы душицы и листьев дикой яблони. Эту смесь толкли в ступе, добавляли немного воды и под гнетом выжимали красную краску. Кое-где относительно яркий красный цвет получали из сока голубики, смешанного с молоком.

Красный цвет имел символическое значение оберега «от злого глаза». Недаром элементам одежды красного цвета придавали очень большое значение во время важных событий в жизни человека. На исследуемой территории новорожденного ребенка перевязывали красным родительским поясом или на голову клали красный платок матери от сглаза, чтобы отогнать нечистую силу. На свадебной церемонии невеста надевала наряды красного цвета, который был символом счастливой семейной жизни и плодородия. В с. Несвич Луцкого района существует интересный обычай: на второй день свадьбы на бутылку повязывали красную нить как символ невинности невесты, а нечестности — белую. Еще одной вариацией данного обряда было вывешивание красного платка в случае девственности невесты, если же нет, то на дом крепили синюю портянку.

Элементы одежды синих и черных, одним словом, темных цветов доминировали у стариков. Подтверждение этому находим в статьях русской исследовательницы Н. Прокопьевой. Она приводит доводы о том, что для одежды стареющего человека характерна «бесформенность, мягкость, удобство, износ, некомплектность, то есть возможное отсутствие компонентов, которые в предыдущей возрастной группе носить необходимо, как фартук у старых женщин, и главное — колористическое оформление, в котором доминируют темные цвета и белый».

Значительно сложнее было получить черную окраску нитей. Для этого использовали различные методы, что позволяло варьировать оттенки черного цвета. Так, например, для шерстяных нитей на севере (Любешовский, Камень-Каширский районы) использовали богатую минералами черную речную землю, которая способствовала окраске в синевато-черный цвет, а на юге черный был с коричневым оттенком, благодаря использованию коры дуба в качестве красителя, который именовали «чорновата». Также черный цвет получали из отвара ольховой коры и корня конского щавеля или красного свекольного кваса. Однако важным условием успеха была необходимость положить на полчаса в приготовленный раствор кусок железа.

Распространенным способом для получения черной окраски нитей на исследуемой территории было использование сажи и ягод черники. Зато, например, у гуцулов устойчивый черный цвет шерсти достигался с помощью отвара бобовых стручков, семян подсолнечника и ольховой коры.

В северных и центральных районах синяя краска достигалась путем приготовления раствора из ягод крушины и бузины, сыворотки, синего камня (медного купороса) и окиси железа. Насыщенность цвета варьировалась за счет количества медного купороса. На юге аналогичную краску получали из раствора свекольного кваса и окиси железа. Зато у гуцулов синий краситель получали из растения под названием усьма, после вываривания раствора получался осадок, который собирали и высушивали.

Для получения желтой краски по всей территории Волынского Полесья использовали цветы жовтила и растения зинувати, которые были распространены лишь на севере Полесья. Оба цветка сушили, а затем варили с хлебным квасом или с отваром из шишек ольхи. Красили нити в желтый цвет также с помощью коры дуба, широко распространенного на южных землях. Для сравнения, на соседних территориях желтый цвет получали с помощью шелухи луковиц, гречневой половы, незрелых ягод крушины. Все это толкли в ступе вместе с корой дикой яблони, добавляли квасцы и вываривали в сыворотке.

Коричневую краску давал отвар из ольхи и коры груши. Зеленый цвет получали из варева на основе молодых листьев березы. Использовали и растворы из свежей травы зеленицы и хлебного кваса. Зато на близлежащих территориях для получения зеленого цвета отваривали спорыш, листья березы или омелы, спелые ягоды крушины, а также дубовую кору.

Кроме локальных цветов народные умельцы изготавливали и сложные цвета. Так, например, оранжевый цвет ниток получали соединением растворов луковой шелухи и цветов растения жовтила. Такая краска встречается в поясах Любомльского района. Темно-коричневую краску получали путем сочетания черной и красной краски.

Издредка красили и льняные нити. Растворы для окраски таких нитей отличались от описанных выше. Для получения черно-коричневого цвета для льняной пряжи раствор готовили из весенней стружки коры дуба и окиси железа. Желтый цвет льняных нитей получали с помощью водного раствора меди, добавляя в него рыжую глину.

Важным условием создания цвета было применение природных кислот (уксуса, соли, овощных рассолов), которые способствовали

насыщенности и яркости цвета. Например, для закрепления на шерстяных нитях синей краски, в отвар добавляли лозу, для красного и зеленого цвета — капустный квас, а в желтую краску — кору вяза. Чтобы закрепить черную краску на льняных нитях в раствор добавляли соль, а на шерстяных - капустный квас.

В начале XX в. широкое распространение на исследуемой территории приобретают анилиновые красители, которые довольно быстро выцветали и теряли цвет. Однако они пользовались спросом у местного населения, поскольку экспериментальным методом мастерицы научились закреплять цвета и регулировать их насыщенность с помощью квасов и отваров из ольхи, лозы, а иногда даже использовали молоко (с. Прылисное, Маневицкого района).

Именно в то время окраска ткани с домашнего занятия переходит в кустарный промысел, где мастера за определенную плату натуральным расчетом (картофелем, зерном) или за деньги красили нитки или ткань.

Стоит отметить, что цвет, кроме эстетической функции, был и показателем определения характера события, который диктовал социальную реальность и становился символическим доказательством. Следовательно, цвет в традиционной культуре полешуков выступал способом формирования, доработки и организации одежды в процессе подготовки и реализации основных жизненных программ — сохранения вида и продолжения рода. Он был подчинен мировоззренческим и мифологическим представлениям, которые хранились в течение поколений и передавались потомкам.

### **Список литературы:**

1. Антонович В.Б. Исследование о крестьянах Юго-Западной России / В.Б. Антонович Киев, 1870. — 64 с.
2. Охріменко Г. Населення Волині та Волинського Полісся в праісторичні часи: розвиток матеріальної та духовної культури / Г.В. Охріменко Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2003. — 224 с.
3. Стародавнє населення Прикарпаття і Волині: (Доба первіснообщинного ладу) / Ред. О.П. Черниш. К.: Наукова думка, 1974. — 287 с.
4. Фотинський О. Очерки из истории быта монастырских крестьян на Волини в XVII—XVIII в. / О. Фотинський Житомир, 1910, — 112 с. — (Труды Общества исследователей Волини; т. III.).

## ПРЕДМЕТНЫЙ МИР ПАРСУН ПРИДВОРНЫХ

*Николаев Павел Владимирович*

*аспирант*

*Московского педагогического государственного университета,  
г. Москва*

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

## SUBJECT IN THE WORLD OF NOBLE PARSUNA

*Pavel Nikolaev*

*post-graduate of Moscow State Pedagogical University,  
Moscow*

### АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается предметный мир наиболее многочисленной группы парсун, состоящий из портретов бояр, стольников, князей и других придворных. Композиционно они отличаются от аналогичных царских парсун и надгробных портретов. С точки зрения европейского искусства Нового Времени, они представляют собой аналог парадного портрета.

### ABSTRACT

The article deals with the world of objects the most numerous group parsuna consisting of portraits of the boyars, attendants, and other princes of the court. They are compositionally different from those of the royal parsuna and funeral portraits. From the point of view of European art of the New Age, they are the equivalent formal portrait.

**Ключевые слова:** Парсуна. Люткин. Репнин. Нарышкин. Годунов.

**Keywords:** Lyutkin. Repnin. Naryshkin. Godunov.

Наиболее многочисленную группу произведений составляют портреты бояр, стольников, князей и других придворных. По-нашему мнению, эти произведения заслуживают объединения в отдельную серию. Они отличаются от аналогичных по композиции царских парсун, т. к. характеристика предметного мира этих произведений иная, и включение произведений с изображением лиц других сословных кругов разрушило бы целостность данной группы. Если царский портрет уходит своими корнями в XVI в. и непосредственно

связан с древнерусской и византийской традицией, то в парсунах с изображением бояр, а затем дворян художники используют иные формулы изображения — их авторы обращаются к более современному опыту соседних народов: поляков, белорусов, литовцев, украинцев. Можно сказать, что если данные изображения рассматривать с точки зрения европейского искусства Нового Времени, то они представляют собой аналог парадного портрета. К сожалению, большинство произведений этого цикла до сих пор остаются плохо изученными. Проблема кроется в недоступности для исследователей многих памятников и, что важнее, их сохранности. Некоторые из них сохранились лишь в чёрно-белых иллюстрациях, по которым невозможно составить чёткую картину.

В данной статье рассмотрены следующие произведения: 1. Портрет Г.П. Годунова (1686?); 2. Георг Эрнст Грубе. Портрет Б.И. Прозоровского (1694) (единственная не анонимная работа); 3. Портрет А.А. Багратиона-Имеритинского (1696?); 4. Портрет В.Ф. Люткина (1697?); 5. Портрет И.Б. Репнина (конец XVII века); 6. Портрет Александра Репнина (конец XVII века); 7. Портрет Афанасия Репнина (конец XVII века); 8. Портрет Л.К. Нарышкина (конец XVII века); 9. Портрет Г.М. Фетиева (конец XVII века); 10. Портрет воеводы Ивана Евстафьевича Власова (1695).

Стоит сразу отметить, что портрет Г.М. Фетиева является в данном перечне исключением, т. к. Фетиев был всего лишь купцом. Однако, по своей типологии он вписывается в данную группу.

П.В. Седов рассматривающий проблему «заката Московского царства» (2009) и всех аспектов, истекающих из неё, обращает внимание на то, что в истории отечественной культуры и быта кардинальные изменения в одежде на рубеже XVII—XVIII вв. остаются белым пятном [5, с. 502]. Во второй половине XVII столетия дворянское сословие перенимало чужеземное платье, как с запада, так и с востока. В XVII в. страны Восточной Европы находились под воздействием главным образом двух средоточий моды — Франции и Османской империи. Заимствование одежды проходило рука об руку с восприятием идей, социальных порядков и житейского уклада.

Начать исследование предметного мира, отмеченных ранее памятников изобразительного искусства, мы считаем нужным с трёх хрестоматийных портретов, собравших в себе типичные для этого вида парсуны атрибуты. Эти произведения можно объединить в единый цикл, так называемую «Галерею Репниных». В коллекции Государственного Русского музея хранятся три портрета, представляющие членов княжеской фамилии Репниных. В соответствии с надписями

на обороте, воспроизведенными при дублировании холста, портреты изображают трех братьев — Ивана, Александра и Афанасия Борисовичей.

Князь Афанасий Борисович Репнин показан в характерном для Московского государства эпохи царей Михаила Федоровича и Алексея Михайловича одеянии, носившем наименование «ферези» [2, с. 55]. Застежка на ферезях изготавливалась в виде нашивки с петлицами, а при присутствии скорняжного подбоя и опушки — в виде завязок с кистями на краях. Ферези Афанасия Репнина на парсуне исполнены, вернее всего, из сукна и декорированы нашивкой по правому борту в виде петлиц из металлического «кружива» с овальными пуговицами на концах. Ферези весьма походили на восточные платья, и это неслучайно. Из-под ферези на парсуне Афанасия Репнина, выступает розовый атласный зипун, украшенный пристоженным, выложенным жемчугом воротником. В правой руке — типичная русская шапка с меховой опушкой и алым верхом, украшенным жемчужными запонами.

Костюм князя Ивана Борисовича Репнина наглядно показывает воздействие польской моды на традиционное московское убранство, ставшее особенно активным во время войн с Речью Посполитой, продолжавшихся с незначительной паузой с 1654 по 1667 г. О принадлежности к московской знати говорит лишь прическа персонажа и жемчужные выкладки на шапке. Все прочее — черная делия с горностаевым воротником, короткий атласный зипун, сапоги с подвязками — более характерны для гардероба польского магната, нежели русского боярина. В свою очередь, польский мужской костюм испытал на себе массу иностранных воздействий — немецкое, итальянское, испанское, восточное. Тем не менее, в XVII веке поляки, за исключением короля и придворных, следовавших французской моде, сохраняли национальный костюм. Костюм поляка составлял жупан с широким поясом. Поверх него носили делию. Вариантом делии была «ферезия» — меньшего объема с узкими длинными рукавами, очень похожая на турецкие кафтаны. С 1648 г. появился «контуш» с широкими рукавами. Он мог надеваться на жупан [3, с. 398—402]. И.Б. Репнин показан стоящим возле стола с немного выставленной вперед левой ногой. В правой руке он держит трость, левой опирается в бок.

Если же соотнести польские портреты второй половины XVII столетия с русскими парсунами последней четверти XVII столетия, то близость костюма на многих портретах становится очевидной. Она вызвана не только лишь длиной или «европейскими»



чертами костюма, но и равной приверженностью польских и русских аристократов к предметам восточного производства, в частности к богато украшенным персидским поясам. Ближайший аналог портрету Ивана Репнина — выполненный в 1620-х годах портрет Кшиштофа Збаржского из Львовского исторического музея [3, с. 398—402].

На портрете Александра Борисовича Репнина, данные о котором отсутствуют, как справедливо утверждает С.А. Летин, изображён вполне реальный офицер Преображенского полка, будущий фельдмаршал, князь Аникита Иванович Репнин [2, с. 57]. Эти выводы он делает, из описания костюма. Обратим внимание, в первую очередь, на сине-зеленую окраску шубы, красные сапоги и шапку. Данное совмещение цветов вынуждает нас обратиться к истории военной формы Преображенского полка. В нём до 1699 г., как раз, проходил службу князь Аникита Репнин. По сложившейся традиции подразделения пехотных войск так называемых солдатских полков разнились между собой цветовой гаммой одежды мундиров — «служилого платья». Тем не менее, доподлинно неизвестно, какое обмундирование носили офицеры Преображенского полка в 1690-х годах. С.А. Летин предполагает, что в начале 1690-х годов офицеры Преображенского полка носили верхнюю одежду того же цвета, что и солдаты, т. е., в соответствии с записями П. Гордона, — сине-зеленого, как и польская шуба, показанная на портрете. Взяв за основу вышеприведенные сведения, со значительной долей достоверности можно сделать выводы что парсуна, изображает не фантастического «Александра Борисьевича Репнина», а совершенно реального офицера Преображенского полка, будущего фельдмаршала — князя Аникиту Ивановича Репнина. Парсуна, таким образом, входит в портретную галерею семейства князей Репниных, включающую парсуну князя Афанасия и князя Ивана Борисовича. Высока вероятность того, что когда-то эта галерея включала и парсуну Бориса Александровича Репнина, в дальнейшем потерянную.

Возникновению портретной галереи Репниных мы обязаны скорее всего не творчеству анонимных мастеров «Школы Оружейной палаты», а близкому контакту представителей рода Репниных с польской шляхетской культурой периода сарматизма, с присущим ей чувством сословного и персонального достоинства. Последствием настоящего контакта стало создание парсун князей Ивана и Афанасия Борисовичей, исполненных, вероятнее всего, польскими или украинскими мастерами. На это указывают композиции произведений, обладающие бесчисленными аналогами, среди памятников, восточно-

европейской портретной живописи первой половины и середины XVII века. В Москве мог быть исполнен лишь последний в настоящей серии — предполагаемый портрет князя Аникиты Ивановича Репнина, кардинально выделяющийся в сравнении с парсунами отца и дяди композиционным решением и присутствием архитектурно-пейзажного фона, говорящего о воздействии западноевропейской традиции парадного портрета, сформировавшейся к концу XVII столетия. При всём том, вопросы авторства парсун репнинской галереи выходят уже за рамки темы предметного мира парсуны.

Из других произведений рассматриваемой группы остановимся на самом раннем из известных нам — парсуне стольника Г.П. Годунова. Дворянин представлен по пояс, голова и тело устремлены в три четверти в правую сторону. В левой руке, прижатой к талии и пригнутой в локте, он удерживает шапку, правой упирается в бок. Справа занавес разделяет полотно по диагонали на две части. Слева от драпировки — нейтральный фон, в нижней доле какового — надпись скорописью конца XVII века с датой, именем и возрастом изображенного.

Из прочих произведений выделяется своим горизонтальным форматом подписной портрет воеводы И.Е. Власова. Автор его, живописец Оружейной палаты Адольский (Одольский) Г.(Н.?). Воевода одну руку держит в районе пояса, другой же опирается на стол, на котором покоится булава. Над ним, в верхнем углу отдёрнутый занавес, с противоположной стороны — фамильный герб — атрибут, из числа не часто повторяющихся на русских парсунах. Как правило, в той точке, где подобает размещаться гербу, отечественные мастера изображают картуши и включают в них надпись (например, в портрете В.Ф. Люткина). В парсуне Власова наряду с гербом есть также картуш с пространством, повествующим о заслугах воеводы.

С этим портретом «сходна» парсуна стольника В.Ф. Люткина с надписью, составленной латинскими буквами и датой в картуше. По представлению П.Б. Белецкого [1], транскрипция с употреблением латинских букв, невероятная для украинского или белорусского художника, говорит о том, что автор не обладал знаниями польского языка. Вследствие этого, он полагает, что портрет является типичной московской парсунной, выполненной «на польский манер». В связи с организацией Славяно-греко-латинской академии в Москве в 1687 году, стало модным в конце XVII века употреблять латинские буквы для письма русских слов.

Персона В.Ф. Люткина, представленная практически фронтально, располагается в середине и заполняет всю плоскость картины. Голова помещается поблизости от верхнего края, между картушем и драпировкой, ноги практически соприкасаются с нижней границей холста. Достигается наибольшая приближенность фигуры к первому плану. Впечатлению равновесия и статичности композиции способствует не только неподвижность модели, но и стабильность фигуры. Она иллюзорно увеличивается благодаря «польской шубе», полы которой расширяются книзу. В верхнем углу художник изображает окно и картуш с надписью. Под ними стол, на котором покоится бархатная зарубежная шапка. Тяжелые складки портьеры, ниспадаая, в точности повторяют контуры головы, плеча и руки.

В особенности значительна и первостепенна ценность предмета как такового в портрете Б.И. Прозоровского работы Г.Э. Грубе. На самой окраине стола, накрытого голубой скатертью, возлежат немаловажные для персоны часы с ленточкой — единственный предмет натюрморта в портрете. Прочие атрибуты изображены на самой фигуре — это кружевной платок, заткнутый за пояс, трость в руке, перстень, небольшая сумочка, повешенная через плечо. Похоже, что боярин буквально обвешан этими дорогостоящими вещами иноземного происхождения, подобранными закономерно. Для художника важно подчеркнуть новизну предметов, редко попадающихся в быту русского человека конца XVII века — это часы, сумочка, трость, гемма в кольце. Здесь демонстрируется не только зажиточность и сословное превосходство, но и светская образованность, причастность к европейской культуре и умение пользоваться новейшими, не всем доступными и понятными в употреблении вещами. Выставляя напоказ предметы на себе и подле себя, обладатель с надменностью направляет их на зрителя.

Тем не менее, не забывает художник и о индивидуальных особенностях портретируемого. Братья Прозоровские, как пишет А.В. Лаврентьев [4, с. 170.], шестнадцати и восемнадцати лет от роду, укрывались с матерью в кельях астраханского митрополита. Затребованные к Разину, княжичи были подвергнуты ужасающей пытке — вздёрнуты за ноги на городской стене; Бориса Ивановича Большого сутки спустя сбросили с раската, младшего же сняли живым, выпороли и отправили к матери. По информации, приведённой в Русском биографическом словаре, выжившим ошибочно называется Борис Иванович Большой. Поэтому на парсуне Б.И. Меньшой Прозоровский представлен стоящим с двумя тростями-костылями.

Тяжёлое увечье юного царедворца — прямое последствие испытаний 1670 года.

Аналогичный подход в изображении персоны и предмета встречается и в парсуне грузинского царевича Александра. На портрете изображён молодой человек, в военной броне, что примечательно, не в латах, характерных для царских изображений изучаемого периода, а кольчуге. Броня прописана с таким мастерством, что можно предположить, что этот портрет написан иностранным мастером. Не случайны и используемые на парсуне предметы (сумка через плечо, как у Прозоровского, перстни, как у Годунова). Они очень похожи на изображённые предметы в парсунах написанных, вероятнее всего, иностранными мастерами. К сожалению, говорить о более подробном описании не представляется возможным, т.к. суждение о портрете идёт по старой чёрно-белой репродукции. Вопрос о сохранности этого произведения остаётся открытым.

Уникальный памятник своей эпохи — портрет Г.М. Фетиева — единственное известное живописное изображение представителя русского купечества XVII века. Вологодский гость Фетиев одет в костюм, не только кажущейся дорогим, но таким и являющийся. Тем не менее, обилием предметов парсуна не отличается, скорее всего, сделать это не позволял купеческий статус, хотя деньги у торговца и имелись. Ткани, как отмечал Ю. Крижанич, поистине дорогие: кафтан из красного сукна, подбитый мехом и с меховым воротом, декорирован золотыми застёжками из аксамита с растительным орнаментом, прямо как на царском большом наряде. Однако и этого оказалось мало — любимые боярами пуговицы, в количестве пяти штук, присутствуют и на наряде Фетиева.

Изучив предметный мир обозначенных памятников, можно сделать следующие выводы. Боярско-княжеские портреты конца XVII века не выделяются значительным многообразием. Налиествовало несколько образцов, наиболее соответствовавших запросам заказчиков. Повторяемость схем можно рассматривать как последствие привычки к иконографической неизменности, что во первых исходит от иконного принципа письма, во-вторых, от профессиональной боязни отойти от образца, подтверждающей ученическое положение русского художника, и, в-третьих, от традиционности изобразительной системы западноевропейского репрезентативного портрета XVI века. Живописные изображения дополняются не только надписями, гербами, но в немаловажной степени характеризуются набором определенных предметов. Семантическое и пластическое значение вещей отмечается и в сарматском

портрете, что совершенно естественно, так как перед нами предстают типологически схожие явления. Человеческая фигура в этих портретах не раскрывается сама по себе, её характеристика отображается через сопровождающие её внешние детали, которые несут информацию об изображенной персоне. Здесь делается акцент на роли одежды, всевозможных знаках княжеского и воинского достоинства, точно закрепляющих общественно-сословный авторитет данной личности. Неизбежное наличие данных элементов, по-видимому, проистекало из запроса заказчика, который рассчитывал «втолковать» зрителю личную значительность так же досконально, как в письменных прошениях того периода, где авторы не стыдились перечислять персональные заслуги.

### **Список литературы:**

1. Белецкий П.А. Украинская портретная живопись XVII—XVIII веков. Л.: Искусство, 1981. — 258 с.
2. Летин С.А. О портретах братьев Репниных из коллекции Государственного Русского музея // Русский исторический портрет. Эпоха парсуны. Материалы конференции. М.: Государственный исторический музей, 2006. — С. 54—65.
3. Мерцалова М.Н. Костюм разных времен и народов. Т. II. СПб: Чарт-Пилот, 2001. — 432 с.
4. Русский исторический портрет. Эпоха парсуны. Каталог выставки. М.: Художник и книга, 2004. — 279 с.
5. Седов П.В. Закат Московского царства: царский двор конца XVII века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. — 603 с.

### 3.3. ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

#### ТРАДИЦИОННАЯ ТАНЦЕВАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА И СЦЕНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ХОРЕОГРАФИИ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

*Бочкарёва Наталья Ивановна*

*доцент кафедры народного танца Института хореографии  
Кемеровского государственного университета культуры и искусств,  
г. Кемерово*

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

#### TRADITIONAL DANCING CULTURE AND SCENIC FORMS OF THE RUSSIAN NATIONAL CHOREOGRAPHY IN MODERN CONDITIONS

*Natalia Bochkareva*

*associate Professor of the Institute of Folk Dance Choreography  
Kemerovo State University of Culture and Arts,  
t. Kemerovo*

#### АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются проблемы сохранения и развития русского народного танца. Выявляются направления современного репертуарного многообразия русского народного танца на любительской и профессиональной сцене. Предлагаются формы его воссоздания и использование русского народного танца в практике современного хореографического искусства.

#### ABSTRACT

The problems of preservation and development of Russian folk dance. Identified areas of modern repertoire diversity of Russian folk dance at the amateur and professional stage. Offered re-create the form and the use of Russian folk dance in the practice of contemporary choreography.

**Ключевые слова:** балетмейстер-педагог; жанр; импровизация; классификация; региональные особенности; стилизация; танцевальные традиции; творчество; фольклор; форма.

**Keywords:** choreographer and teacher; genre; improvisation; classification; regional features; styling; dance traditions; art; folklore; shape.

Русская народная хореография прошла многовековой путь развития. Дальнейшее сохранение школы народного танца невозможно без корректуры, с одной стороны, систем среднего и высшего хореографического образования, а с другой стороны без стабильности хореографического репертуара, базирующего на эстетике русского народного творчества, профессиональных и любительских ансамблей народного танца России. Красота, эстетическая ценность народных танцев известна издавна. Не рассчитанные на специальный зрительский просмотр, они из века в век, от поколения к поколению накапливали и оттачивали гармонию составляющих их выразительных средств. Составляя часть ритуала, обычаев, сценария традиционных праздников и гуляний, народный танец был органичной частью этих бытовых событий. Лучшие из танцев и после изменения уклада жизни сохранились и составили художественную сокровищницу народного искусства.

В настоящее время значительная часть всех сценических художественных произведений, так или иначе связанных с искусством танца, сочиняется в России на материале современной хореографии, заимствованной из западной культуры. Поэтому сегодня, как никогда необходимо сохранять культурную самобытность, укреплять лучшие традиции танцевального искусства России, поднимать её авторитет в мире, содействовать реализации творческого потенциала, как профессиональных, так и начинающих балетмейстеров.

Исторически русские народные танцы составляли основу репертуара многих профессиональных художественных коллективов, занимали большое место в творчестве любительских ансамблей и участников художественной самодеятельности. Являясь замечательным средством образной характеристики, входили в репертуар оперно-балетных и музыкально-драматических театров.

Опыт сценического исполнения народных танцев имеет довольно длительную историю. Еще первые профессионалы танца — скоморохи, радовали своих зрителей мастерством исполнения плясок, с трюками и богатством фантазии в традиционных коленках.

Возможность организации коллектива заложена уже в массовой форме исполнения танцев и песен.

Ансамбль танца — это новый жанр хореографического искусства XX века. Это своеобразный театр народного творчества, который имеет свои варианты: ансамбль песни и пляски, хоровые коллективы, где есть танцевальная группа.

Стремлением человечества к глубокому познанию мира обязаны мы появлением прекраснейшего искусства сценической хореографии. Ее язык позволяет раскрыть удивительный, богатый мир человека.

Успехи русской сценической хореографии в 50—60 годы прошлого века во многом определяются серьезным творческим обращением хореографов к глубокому изучению жизни народа, его танцевальной культуры.

Восьмидесятые годы XX века — это расцвет сценического искусства танца, в том числе и русской хореографии. В республиках, краях, областях, автономных округах страны существовало — 14 танцевальных групп при русских народных хорах, 34 ансамбля песни и пляски, 23 ансамбля танца. Это только профессиональные коллективы. Их концертные программы представляли собой самобытные сценические произведения, где основным выразительным средством выступал народный танец.

Первая из танцевальных групп возникла в 1925 году при ансамбле Советской Армии, а в 1937 году был создан первый в мире ансамбль народного танца под руководством И. Моисеева.

Руководителями ансамблей выступали профессиональные хореографы, чей интерес к народному творчеству, глубокое знание фольклора помогали решать средствами народной хореографии сценические образы, рассказывать о жизни, трудностях, радостях и т. д. Владение законами сценической хореографии позволяло подходить к осуществлению постановок с глубоким профессионализмом.

Помощь в подборе подлинного народного танцевального материала оказывали смотры и фестивали художественной самодеятельности, проходившие в стране.

И.А. Моисеев в своем ансамбле народного танца создавал ценные композиции, творчески преломляя народный танцевальный материал. Среди них «Русская сюита», «Четыре времени года» и т. п.

Новыми многоцветными красками заискрился русский народный танец в талантливых руках балетмейстера Т. Устиновой — руководителя танцевальной группы хора имени Пятницкого. Если собрать в единую программу танцевальные номера этой группы (с 1938 года), получится настоящий праздник русского танца.



Это путешествие по России, от северных заснеженных краев до солнечного юга, от лиственного Подмосковья до таежных просторов Сибири. Богатство русского народного фольклора, говорящего о необъятных талантах русского человека, раскрывается перед зрителем.

Можно привести много примеров сюжетных танцев, прочно вошедших в репертуар профессиональных и любительских ансамблей танца. Среди них «О чём плачет вербонька» — в постановке П. Вирского, прекрасное сценическое произведение Т. Устиновой «Ивушка». В них нашли отражение национальные традиции русского народного музыкального и танцевального творчества.

Наряду с сюжетными постановками широкое развитие получают танцы определенной тематики, но не имеющие конкретного сюжета. Такovy, например, знаменитый хоровод Н. Надеждиной «Во поле береза стояла», «Вологодские кружева», созданные в Северном хоре И. Меркуловым, танцы Т. Устиновой «Московские хороводы», «Рязанская змейка» и др.

Профессиональные ансамбли народного танца, танцевальные группы при народных хорах (Северном, Уральском, Сибирском, Воронежском, Волжским и др.) — это подлинные лаборатории русского народного танца. Лучшие работы их репертуара — золотой фонд русской хореографии. Особенность их танцевального творчества состоит в том, что создание художественного образа достигается средствами хореографической выразительности, умением использовать определённые приёмы, позволяющие передать богатейшие жизненные явления, наполняющие содержанием хореографические произведения.

Сегодня можно говорить об исторически сложившейся системе выразительных средств составляющих искусство танца.

Танцевальная культура русского народа богата разнообразием художественных особенностей, которые проявляются в образности, в лексической манере, стиле исполнения. В них включены общенациональные черты русского народа и специфические особенности различных краёв, областей, регионов.

Русский танец в ряду других видов искусства приобретает все большее значение. Современная сцена требует от него новизны сценических форм, выразительных средств, актуальных тем и эстетической направленности. Но они не могут возникать у балетмейстеров без глубоких знаний природы русского танца, его фольклорных источников.

Естественно, что от пытливого взгляда хореографов не ускользают перемены, произошедшие в русских танцах в нашу

очень бурную эпоху. Новые условия жизни, эстетические нормы повлияли на содержание танца и на взаимоотношения отдельных его форм.

Значительные изменения произошли в женском танце, прежде не имевшем богатого и разнообразного лексического материала. В настоящее время огромное количество движений рук, ног, корпуса и т. д. украшает русский народный женский танец. Движения ног претерпели наиболее сильные изменения. Характер танцев стал более жизнерадостным.

Рассмотрим взаимосвязь песни и танца, музыки и пластики. Сегодня на мелодии современных песен профессиональные и самодеятельные хореографы сочиняют танцевальные композиции. В песнях наших дней сохранена национальная мелодика, своеобразие музыкальных оборотов. Это органически сливается с новыми темами, получает новую ритмическую организацию. Мелодии современных песен широко распространены, они являются спутниками бытовых и общественных праздников. Песен сегодня создано неизмеримо больше, чем танцев. Качество их значительно выше. Чем же объяснить, что многие танцы, созданные на определенные мелодии, быстро умирают, не получая широкого распространения. Хореографические рисунки их не утилизируются в дальнейшем и не получают лексического запаса.

Думается, что одной из причин является механическое приспособление танцевальной схемы к той или иной мелодии. В этом случае ритмическая структура танцев совпадает с ритмом песен, и некогда органичный союз пластики и музыки оказывается односторонним.

Выявляет себя и другая тенденция. Мелодии современных песен иллюстрируются модернизированным, «осовремененным» русским танцем. Нелепо смотрятся со сцены серебряные сапожки, пестро раскрашенные мини-юбки, причудливые головные уборы, совершенно не отвечающие эстетическим требованиям русского танцевального творчества.

Балетмейстеры, сочиняя современную лексику, часто забывают о национальном характере движений, нарушают то, что делает танец красивым, а самих исполнителей изящными и привлекательными.

Многое зависит от музыки современного танца, от инструментальной обработки фольклорного материала. На наш взгляд, в настоящее время хореографы, создающие свои новые произведения, находятся в зависимости от этой музыки, а она далеко не всегда подходит для сочинения хореографического произведения.

Сравнивая тематику современных песен и танцев, предпочтение приходится отдавать песням. В них тематические жанровые границы очень широки. Темы любви, встречи, разлуки, расставания обретают новое звучание, новый смысл. В них запечатлён образ человека с его чувствами, переживаниями. Танец же замкнулся в круг ограниченных сюжетов, особенно, если говорить о лирике. А ведь она так же, как и лирические песни, более всего привлекает к себе зрителей и исполнителей.

Создание оригинальных лирических танцевальных произведений — задача более сложная, чем создание темповых, энергичных танцев, где на помощь хореографам приходит фантазия. Вот почему необходимо обращаться к народным истокам, находить в них наиболее яркие национальные черты, определяющие характер того или иного народа, а также отличительные особенности танцев, бытующих в различных областях, краях, регионах России. А. Пермякова, художественный руководитель русского народного хора им. М.Е. Пятницкого отмечает «Если современные хореографы, работающие в сфере русского народного танца, не начнут, как корифеи прошлого, досконально изучать плясовую фольклор разных областей России, а продолжать готовить некий винегрет, да ещё «приперчив», «посолив» его трюками, мы придём просто в никуда» [3, с. 24].

Танец передает мысли, чувства, переживания человека в своеобразной для каждого народа национальной форме. Эта форма рождается конкретным содержанием, на которое накладывают свой отпечаток политические, экономические и географические условия жизни в той или иной стране. Так, у каждого народа складывается свой стиль танца, отражающий особенности определённой эпохи.

Наиболее распространённые русские пляски и хороводы «Камаринская», «Барыня», «Ах вы, сени», «Плетень», «Топотуха», «Утушка» и т. д. В них и буйная удаль, и плавная лебединая поступь, и весёлый, неудержимый, искрящийся задор, и смелость, и отвага, и чувство национальной гордости — всё многообразие характера русского человека, глубина его души.

Увлечение трюками, разрушающими природу подлинно народного искусства и приводящие к унылому однообразию плясок, свойственно порой любительским и даже профессиональным коллективам. Желание добиться ошеломляющего эффекта приводит к непомерному использованию всяких, иногда акробатических трюков, вовсе не вытекающих из природы и характера данного народного танца. Здесь и бесконечные верчения по кругу, и на одном месте (до 32 и даже 64 музыкальных тактов подряд), и оглушительный топот

вместо знаменитых бисерных дробей, и залихватская манера некоторых исполнителей.

Всё это никак не украшает танец и засоряет его. Зритель аплодирует исполнительской технике танцоров, но у него не остаётся глубокого впечатления о содержании танца. Впечатлять, способны лишь танцы выразительные, правдиво раскрывающие душу и характер живого человека во всём многообразии его мыслей, чувств и переживаний.

Из сказанного не следует делать вывода, будто нельзя использовать виртуозные технические приёмы. Они нужны, но включать такие приёмы нужно лишь, когда они уместны, когда усиливают эмоциональное воздействие танца, а не просто вставлять их в качестве трюка. Балетмейстер должен руководствоваться здесь хорошим эстетическим вкусом и чувством меры.

Приходится отметить, что до сего времени встречаются ещё досадные явления чрезмерной стилизации народного танца, можно сказать, когда от него остаётся лишь внешне эффектная, нарядная, виртуозно-техническая композиция, только по внешним признакам именуемая народным танцем. Так произошло с творческим Кузбасским хореографическим коллективом «Сибирский калейдоскоп» (худ. руководитель В.А. Селиверстов.), визиткой которого стали национальные танцы малых народностей Сибири. Что касается русского народного танца, остаётся надеяться, что балетмейстер от его стилизации, не всегда совместимой с тематикой хореографического номера, обратится к народным танцевальным истокам Сибири, их специфическим особенностям.

Классику современного русского танца представляют «Сибирский лирический танец», «На мосточке», «Вечерний звон» в постановке М.С. Годенко — создателя государственного ансамбля танца Сибири. Здесь главенствует романтический настрой и особая степень познания человеческой природы.

Оценка творческой деятельности М.С. Годенко неоднозначна. Он создал определенный жанр современного русского танца. Многие специалисты в области хореографии не разделяют его художественной концепции, уверяют, что так не сохраняют традиционный народный фольклор. М.С. Годенко же исходил из того, что не может фольклор оставаться застывшим и незачем его консервировать. По его мнению, в народные русские танцы должно входить современное веяние — ритмы и движения.

Однако большинство наших балетмейстеров стараются создавать свои танцевальные композиции на основе подлинных народных танцев и бережно относиться к стилистической интерпретации материала.

Коллектив ансамбля «Берёзка» не преследует цель перенесения фольклора на сцену в чистом виде. Это настоящий академический хореографический ансамбль и, тем не менее, как подкупающе прекрасен образ русской девушки во всех его танцах. Народность — то замечательное качество, которое в сочетании с изобретательностью и выдумкой приносит ансамблю неизменный успех, в какой бы стране он не выступал. Именно народность так выгодно отличает его от многочисленных танцевальных ансамблей.

Сочинённый И.А. Моисеевым танец становится законченной хореографической миниатюрой. В «Подмосковной лирике» экспозиция — выход мастерового с барышней. Он — долговязый, в картузе и лаковых сапогах, смущенно прячет за спину ветку черёмухи. Она — маленькая, коренастая, исподлобья смотрит на своего поклонника. Развитие действия — объяснение; идет смущенный, замедленный, а затем ухарски бойкий танцевальный диалог. Заключение — торжественный уход влюблённых. Сцена объяснения построена в форме русского перепляса — танцевального соревнования. Постановщик обращается к самым различным народным традициям. Ощущение достоверности и подлинности «Подмосковной лирики» достигалось не только заимствованием движений из фольклора. Здесь были органично соблюдены и воплощены внутренние законы народной хореографии: непосредственность, живость общения партнёров, простота и чёткость перестроений. В каждом движении найден свой, то насмешливый, то лирический подтекст, своя интонация. Намечается неуклонное стремление к уничтожению резких граней между пантомимой и танцем, стремление добиться сквозного танцевального действия, свойственного народным образцам: танцевального выражения идеи, смысла, сюжета. Острая характерность, связанность повествования, участие в действии артиста, музыканта, отчетливость мизансцен — вот принципы работы ансамбля над хореографическими композициями. Впервые, найденные в «Подмосковной лирике», они стали примером для дальнейшего творчества коллектива и наглядным уроком для молодых балетмейстеров.

Таким образом, балетмейстеры, создавая современные произведения, формируя их эстетику, должны черпать материал для своих сочинений из лучших образцов подлинного народного танца, изучая их на местах. Ведь именно в тех случаях, когда нет подлинного и глубокого проникновения в истоки народного творчества,

а настоящее знание фольклора подменяется общим и поверхностным о нём, процветают эклектика и чрезмерная театрализация, которые отнюдь не украшают сцену. В. Захаров, художественный руководитель Московского государственного театра танца «Гжель», делится мыслями о том, без чего не бывает хореографической постановки. «Часто балетмейстер отгалкивается от мелькнувшей идеи, от мелодии, от живописи. Начинается постановка, как бы по наитию «куда фантазия выведет»... Безусловно, творческая фантазия, импровизация — неоценимые достоинства постановщика. Бывает, что сиюминутность постановки приводит к наслоению движений и механическому заполнению тактов в музыке. Желание быть оригинальным иной раз ведёт к запутанности и непоследовательности в изложении сюжета и непониманию зрителей» [2, с. 33].

Г.Ф. Богданов, автор многих публикаций по изучению русского народного танца предлагает при сценической интерпретации традиционных бытовых танцев учитывать два основных положения «Первое. Это переход в другой жанр сценического искусства. Второе. Подобное воспроизведение — это не естественное состояние фольклорного жанра, а его приспособление к новым условиям» [1, с. 26].

Многие лучшие достижения хореографов в этом жанре позволяют сделать вывод о его природе и методах творческого процесса ведущих мастеров танца, прежде всего Т. Устиновой, И. Моисеева, Н. Надеждиной, О. Князевой, М. Чернышева и др.

При всем различии почерков этих хореографов, именно они были первопроходцами и создателями основных разновидностей сценического воплощения народного танца в ансамбле, можно отметить в их творчестве три направления: сценическая обработка фольклорного танца; создание танца на основе традиционных хореографических приемов; использование общих стилистических особенностей народного первоисточника в создании современного хореографического произведения.

Думается, что все три направления творческой деятельности любого коллектива русского народного танца и составляют тот оптимальный процесс, который позволяет наращивать выразительные богатства сценической народной хореографии. И от того, как мы научим это делать студентов, зависит судьба русского народного танца.

Новое время рождает новые вкусы, направления, ритмы и пристрастия. Что бы ни происходило в жизни, каждое поколение должно знать свои корни и помнить родные истоки, иначе исчезнут духовность, патриотизм.

Важно беречь и сохранять богатейшее наследие русского народного танца. Поэтому так ответственна роль балетмейстеров-педагогов, которые могут сохранить, сберечь традиционные оттенки в манере исполнения, оценить их и дать новую жизнь народной хореографии.

### **Список литературы:**

1. Богданов Г.Ф. Русский народный танец в жизни и на сцене // «Традиционная культура», научный альманах; государственный республиканский центр русского фольклора. М. : — 2007. — № 4. — с. 22—29.
2. Захаров В.М. Фольклор — это симфония движений //«Балет», литературно-критический историко-теоретический иллюстрированный журнал. М.: Ред. журн. «Балет». — 2010. — № 1. — с. 32—34.
3. Пермякова А.Б. Опираясь на наследие, искать новое // «Балет», литературно-критический историко-теоретический иллюстрированный журнал. М.: Ред. журн. «Балет». — 2010. — № 3. — с. 24—25.

### 3.4. ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И ДИЗАЙН

#### ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ИНТЕРЬЕРОВ ЗАВЕДЕНИЙ ГОСТЕПРИИМСТВА В УКРАИНЕ С УЧЕТОМ ТРАДИЦИОННЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ

***Баньковская Алиса Константиновна***

*аспирант Киевского государственного института  
декоративно-прикладного искусства и дизайна им. Михаила Бойчука,  
г. Киев*

*E-mail: [alissa.bankovskaya@gmail.com](mailto:alissa.bankovskaya@gmail.com)*

***Малик Татьяна Вячеславовна***

*канд. архитектуры, профессор, проректор по научно-педагогической  
работе, заведующая кафедрой дизайна среды  
Киевского государственного института  
декоративно-прикладного искусства и дизайна им. Михаила Бойчука,  
г. Киев*

*E-mail: [3t@ukr.net](mailto:3t@ukr.net)*

#### HISTORICAL BACKGROUND OF GENESIS AND DEVELOPMENT OF HOTELS' INTERIORS IN UKRAINE REGARDING NATIONAL FEATURES

***Ban'kovskaya Alissa Konstantinovna***

*postgraduate of Kyiv State Institute of Decorative and Applied Art  
and Design named Michael Boychuk,  
Kiev*

***Malik Tatiana Viacheslavovna***

*PhD in Architecture, professor, Pro-rector on scientific and pedagogical  
work, Head of the department of environmental design  
of Kyiv State Institute of Decorative and Applied Art and Design  
named Michael Boychuk,  
Kiev*



## АННОТАЦИЯ

Статья посвящена исследованию предпосылок возникновения и развития традиционных интерьеров заведений гостеприимства в Украине со времен их зарождения в Киевской Руси в XII—XIII вв. Проведен ретроспективный анализ, на основании которого разработана классификация основных заведений гостеприимства, таких как постоялые дворы (ямы), гостинные дворы, корчмы, трактиры и др., которые были «предшественниками» современных отелей в Украине, а также выявлены их особенности и принципы организации.

## ABSTRACT

The article investigates the prerequisites of the origin and development of the traditional interiors of hospitality establishments in Ukraine since their emergence in Kievan Rus in the XII—XIII centuries. Authors made the retrospective analysis on the basis of which developed a classification of the main establishments of hospitality, such as the postoyalny courtyard, gostinny courtyard, korchma, traktыр, and others "precursors" of modern hotels in the Ukraine, as well as identified their main characteristics and principles of the organization.

**Ключевые слова:** интерьер, постоялый двор, корчма, трактир, гостиница.

**Keywords:** interior, postoyalny courtyard, traktыр, korchma, hotel.

В современных условиях динамичного развития и интернационализации туризм является одной из важных отраслей для многих стран мира в том числе и для Украины. Географическое и геополитическое положение нашего государства способствует развитию всесторонних связей с европейскими, азиатскими и африканскими странами, в свою очередь, увеличивает туристические потоки, а, следовательно, и способствует развитию туристической индустрии [5]. В данном контексте гостиничный бизнес является основной составляющей туристической отрасли, которая формирует объем работ для туризма, транспорта, розничной торговли, общественного питания, страхования, культуры и искусства, экскурсионного обслуживания, рекламной индустрии, архитектуры и проектирования [17, с. 70].

Важным показателем развития туристической сферы в регионах и в стране в целом является обеспеченность учреждениями туристической инфраструктуры, важное место среди которых занимают отели [16].

Среди объектов временного проживания наиболее распространенными в Украине являются гостиницы — 51,0 %, а 32,6 % — другие

учреждения, которые наряду с традиционными предприятиями гостиничного хозяйства предлагают своим клиентам полный комплекс услуг по приему, размещению, питанию и обслуживанию [11].

Современные отели отличаются по назначению, вместительности, этажности, типам конструкций, уровням комфорта, режимам эксплуатации (круглогодичные, сезонные), месту расположения (город, курорт и т. д.), функциональному назначению, обеспеченности питанием, продолжительности проживания в них и по уровням цен. Все эти факторы учитываются при проектировании и влияют на состав помещений гостиницы, архитектурно-планировочную структуру здания, интерьер и т. д.

Следует подчеркнуть, что в Украине предприятия гостиничного хозяйства в основном расположены в Киеве (9,2 % от общего количества), Львовской (8,7 %), Днепропетровской (8,4 %) областях и Автономной Республике Крым (6,3 %). Это связано с высоким уровнем их индустриального развития, наличием центров туристических потоков и курортных зон [19].

Такое размещение гостиниц имеет и исторические предпосылки, ведь перечисленные города еще во времена Киевской Руси были важными торговыми и культурными центрами. Это, способствовало зарождению и развитию гостиничного дела, а также было предпосылкой создания традиционных интерьеров гостиниц в Украине, ведь предшественники современных отелей — это постоялые и гостинные дворы, корчмы, трактиры.

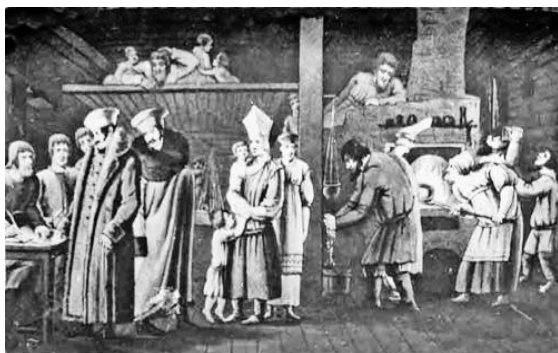
Вопросу возникновения и развития традиционных интерьеров предшественников заведений гостиничного хозяйства в Украине во времена Киевской Руси посвящены труды как зарубежных, так и отечественных историков, этнографов, искусствоведов, специалистов в сфере архитектуры и строительства. В частности Гавриленко В.М., Головки А.Н., Горина Г.А., Етросюк М.И., Кавецкий Б.Р., Мальская М.П., Пандяк И.Г., Мезенцев К. Мархонос С., Опанашук Ю.Я., Русавская В.А., Сергачев С.А. и многие другие.

Вместе с тем нужно акцентировать внимание на том, что данный вопрос рассматривают фрагментарно. На сегодняшний день отсутствует основательное исследование интерьеров гостиниц в Украине и этапов их возникновения и развития, что обуславливает необходимость дальнейшего изучения и исследования этого вопроса.

Первые заведения гостеприимства на территории Украины возникают в XII—XIII вв. в период экономического и политического развития Киевской Руси. Ее выгодное географическое положение на перекрестке торговых путей, культурные и религиозные связи

со странами Средиземноморья, Балтики, Западной Европы обуславливают развитие городов и появление специализированных заведений размещения [15].

В XII—XIII вв. среди первых заведений гостеприимства в Киевской Руси были постоялые дворы (рис. 1) [21], расположенные друг от друга на расстоянии конного перехода (25 км), которые называли «ямами» [27]. Они предоставляли приют и питание для всех категорий путешественников и не отличались особым комфортом. Здесь можно было разместить транспортные средства, то есть предлагали услуги «постоя». С развитием почтового сообщения в XV в. постоялые дворы создают у почтовых станций (рис. 2) [20].



*Рисунок 1. Постоялый двор на Руси XV ст.*



*Рисунок 2. Постоялый двор (яма) XVII ст.*

В этот период в крупных городах возникают гостиные дворы (рис. 3—4), которые характеризуются более высоким комфортом по сравнению с постоянными дворами.



*Рисунок 3. Гостиный двор в Петербурге 1815 г. [6]*

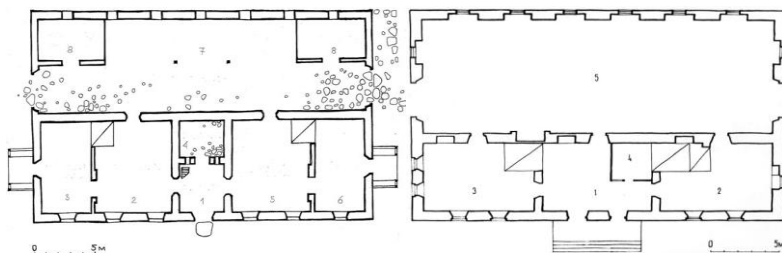


*Рисунок 4. Гостиный двор в Киеве, 1809 г. (арх. Л. Руска) [6]*

Гостиный двор — древнерусское название помещений преимущественно для оптовой торговли, которые сначала создавали для иностранных или приезжих купцов-гостей, для которых были созданы условия для проведения коммерческих операций — в структуре выделялись магазины, торговые ряды, складские помещения. Образцами служили гостиные дворы, размещенные в Западной Европе [4]. Жилые помещения гостиных дворов называли клетями, в каждой размещалось не более 8 купцов. Помещение, в котором располагались клетки, было двухэтажным. Каждая клетка имела место для сна внизу и наверху, то есть была двухъярусной. Здесь купцы могли даже хранить небольшое количество товара [4].

На чумацких и торговых путях Украины услуги гостеприимства оказывали корчмы, где торговали горячительными напитками, были местом остановки и развлечений для путников. Корчмы в отдельных регионах называли также «шинком», «корчмой-заездом» [14]. В планировке этого типа корчмы с заездом посередине фасадной

стены был въезд в форме ворот в «пидсиння» (коридор), который проходил через все здание. По сторонам располагались комнаты для приезжих, кабаки и жилье трактирщика. Типовые схемы корчмы первой половины XIX показано на рисунке 5 [25].



**Рисунок 5. Типовые схемы корчмы первой половины XIX ст.**  
**1 — сени; 2 — шинок; 5 — жилье арендатора; 3 — комната для постояльцев; 6 — торговая лавка; 4 — помещение объединенное с воротами, кладовая; 7 — конюшня; 8 — склады сена с проездом между ними, перекрыт общей крышей**

В XVIII в., После окончательного присоединения Украины к Российской империи, начинается строительство почтового тракта от Москвы до Киева с почтовыми дворами и станциями, которые одновременно выполняли и функции заведений размещения.

В XVII—XVIII вв. Нежин был одним из крупнейших торговых городов Левобережной Украины, через который пролегли главные почтовые тракты на Киев, Москву, Санкт-Петербург, Ригу, Полтаву, в Крым. Это стало предпосылкой открытия станции, которая представляет собой единственный в Украине подобный комплекс, сохранившийся почти полностью (рис. 6—8).



**Рисунок 6. Первый зал**



*Рисунок 7. Комната станционного наблюдателя*



*Рисунок 8. Уголок отдыха*

В XIX в. развивается так называемый «трактирный промысел», к которому присоединялось множество различных заведений. К трактирам, «с отдачей в аренду покоев» принадлежали гостиницы, постоянные дворы, заезжие дома, корчмы, меблированные комнаты и дворы, которые отдавали «со столом».

Из всего разнообразия заведений можно выделить [18]:

1. Постоялые дворы, которые принимали горожан, извозчиков, а также целые обозы (с проживанием, питанием и уходом за лошадьми). Здесь были комнаты, где гости могли переночевать. Интерьер очень простой: кровать, 1—2 стула, стол. Не во всех комнатах были шкафы. Одна комната была по типу столовой, где гости питались. Летом еду готовили на улице в специально обустроенной печи. В постоянных дворах были конюшни, где содержали скот. Поскольку сюда чаще приезжали купцы и торговцы, на дворе были кладовые, где хранили товар. Однако большую часть времени постоянные дворы были полупустыми и наполнялись жителями только во время ярмарок.

2. Корчмы. В этих заведениях ели и пили за плату. Днем они работали как рестораны или столовые, а вечером они становились местами увеселения, в которых можно было и заночевать. В интерьере имели место так называемые «игровые комнаты» или «игровые залы», где играли в шашки, карты, бильярд, вели беседы за самоваром.

3. Гостиницы, где останавливались приезжие. Здесь были номера, которые предоставляли в аренду, и общий зал столовой.

В 50-х годах XIX в. в Киеве наиболее известным был «Зеленый отель», построенный в 1803—1805 гг. и принадлежавший Печерской Лавре (сегодня жилой дом на ул. Московской, 30). «Зеленый отель» состоял из одного 4-этажного и трех 2-этажных корпусов расположенных вне монастыря в гостином-лаврском переулке [27, с. 35]. В середине XIX в. в гостинице насчитывалось 200 отдельных номеров и около 20 общих комнат, кроме нескольких небольших домов и временных сооружений для паломников. Проживание в отеле было бесплатным в течение двух недель, а вот услуги по питанию — платные. Ежегодно отель посещало до 85 тыс. человек. Содержался на средства меценатов - графини Орловой и Турчаниновой.

Следует отметить, что толчком к развитию отелей было открытие в 1889 регулярного железнодорожного сообщения, которое привело к увеличению количества путешественников, приезжающих в Киев.

4. Трактиры гостиничного типа существовали в Киеве вместе с отелями до 1890 года. Во второй половине XIX в. трактирами называли также гостиницы низшего разряда и питейные дома (кабаки), которые обслуживали преимущественно малообеспеченные слои населения.

В 1893 г. Дума приняла постановление, запрещавшее содержать при трактирах жилые помещения, гостиничные номера и комнаты, которые закрываются изнутри. Трактиры не могли иметь даже общего входа с меблированными комнатами. Так они окончательно отделились от отелей и вписались в круг ресторанов, столовых, питьевых и других торговых заведений.

Таким образом, уже в начале XX в. согласно расположению и категории клиентов, которых они обслуживали, отели условно делили на четыре категории: фешенебельные, гостиницы среднего класса, гостиницы, размещенные рядом с вокзалом, и меблированные комнаты, «подворья», постоялые дворы.

Отели среднего класса ориентировались на менее состоятельных клиентов и располагались на центральных улицах, вымощенных брусчаткой, оборудованных электрическим освещением. У отелей были специально оборудованные стоянки для экипажей [15, с. 19].

Особенностью гостиниц среднего класса была достаточно высокое качество обслуживания. Оборудование номеров осуществляли согласно европейским стандартам, для чего часто приглашали мастеров из Германии и Франции. В номера подавали горячую воду, для ароматизации помещений использовали различные душистые травы, в большинстве отелей предоставляли услуги бани, ванны, при крупных отелях работали магазины.

Кроме Киева, активно развивалась инфраструктура гостеприимства и в других крупных городах Украины — Одессе (например, отель «Бристоль» (рис. 9—10) [7]), Харькове, Ялте (гостиница «Ялта», построенная в 60-х годах XIX в., а в 1906 переименованная в «Бристоль» (рис. 11) [7]).



*Рисунок 9. Отель «Бристоль» г. Одесса 1899 г*



*Рисунок 10. Интерьер ресторана при отеле «Бристоль», г. Одесса*





*Рисунок 11. Отель «Ялта», г. Ялта 60-е гг XIX ст.*

В Восточной Галиции, входившей в состав Австро-Венгрии, во второй половине XIX — начале XX в. сфера гостеприимства характеризовалась особенно высоким развитием. И все же, большинство отелей было с низким уровнем комфорта — скромным оформлением интерьера, отсутствующими водопроводом и канализацией.

Во второй половине XIX в. растут требования к комфорту проживания в заведениях гостеприимства: в гостиницах увеличивается количество комнат бытового назначения, увеличиваются до размеров жилой комнаты помещения с удобствами (ванна и туалет), используется водопровод, канализация, улучшается освещение помещений вследствие увеличения оконного проема. В планировке домов используется коридорная система, которая улучшает изоляцию комнат, уменьшаются размеры галерей и гостинных комнат-салонов. Важными элементами в интерьере, особенно фешенебельных отелей, становятся невысокие камины, зеркала, широко используются картины, резное дерево, лепнина, роспись фризовой части стены и т. д.

Среди наиболее известных отелей Львова был «Жорж», основанный в 1796 г. и во время основания назывался «De La Rus» (рис. 12—14) [8].



*Рисунок 12. Отель «Жорж» во Львове, 1796 г.*



*Рисунок 13. Вестибюль отеля «Жорж», 1796 г.*



*Рисунок 14. Ресторан отеля «Жорж», 1796 г.*

К услугам клиентов было 93 номера: 32 — апартаменты с небольшими банями, центральное отопление, в номерах теплая и холодная вода, ванная, телефон. К услугам клиентов — фешенебельный ресторан, кафе, в мраморном зале каждый вечер играл оркестр.

В целом сеть гостиничных заведений в Украине интенсивно расширяется лишь в конце XIX в. Этому способствовал экономический рост, развитие транспортной инфраструктуры, повышение просвещения, связи с европейскими государствами. Заметно деление гостиниц на категории по уровню и цене услуг: кроме роскошных отелей развивалась сеть заведений гостеприимства, ориентированная на людей разного материального достатка.

**Выводы:**

Основной составляющей туристической отрасли Украины является гостиничный бизнес. Первые заведения гостеприимства на территории возникли в XII—XIII вв. в период экономического и политического развития Киевской Руси.

Предшественниками современных отелей были постоялые дворы (ямы) и гостиные дворы. Позже торговые пути Украины были оснащены заезжими дворами, корчмами, кабакам. Позже им на смену

пришли трактиры, которые стали играть ведущую роль в обеспечении путешественников ночлегом и питанием как в городах, так и в сельской местности.

Интерьер первых заведений гостеприимства был простым, типичным и неприхотливым и предназначался для удовлетворения основных потребностей его гостей: заночевать, поесть, предоставить место для хранения товара и размещения транспорта (лошадей, волов), поскольку большинством «туристов» были торговцы и купцы.

В XIX в. начинает формироваться инфраструктура гостеприимства в крупных городах Украины, чему способствовали экономический рост, развитие транспортной инфраструктуры, повышение просвещения, широкие связи с европейскими государствами.

Проведенный анализ показывает, что в условиях стремительного развития туристической индустрии и, соответственно, быстрого роста количества строящихся отелей, существует проблема дизайна интерьеров гостиниц в Украине, так как не уделяется достаточное внимание формированию национального колорита архитектурной среды заведений гостеприимства, а наблюдается общее наследование европейской культуры. Это приводит к потере своеобразного национального архитектурного облика страны на международной арене, что в свою очередь, способствует снижению интереса туристов, ведь, путешествуя, туристы стремятся в первую очередь почувствовать уникальность местности с характерным национальным колоритом и традициями. Поэтому необходимо применение характерных исторически сложившихся принципов в решении практических задач художественного оформления современных интерьеров гостиниц, что позволит сохранить и творчески обогатить культурное наследие страны.

### **Список литературы:**

1. Архитектура и страноведение Украины. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://oko.kiev.ua/m465\\_k\\_pereyaslav-xmelnickiy\\_skansen.zsp/](http://oko.kiev.ua/m465_k_pereyaslav-xmelnickiy_skansen.zsp/) / 26.09.2013.
2. Веб-портал музеев и заповедников Чернигова и Черниговской области. [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://museum.cult.gov.ua/muzej-nizhynska-poshtova-stantsiya/> / 25.08.2013.
3. Гавриленко В. Роль дизайнера в формировании имиджа гостиниц. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/vdnuet/tehn/2011\\_1/Gavril.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/vdnuet/tehn/2011_1/Gavril.pdf) / 09.07.2013.

4. Головки А.Н. Организация гостиничного хозяйства. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://pidruchniki.ws/18940914/turizm/budivnitstvo\\_arhitektura\\_interyer\\_hotelnogo\\_gospodarstva#845](http://pidruchniki.ws/18940914/turizm/budivnitstvo_arhitektura_interyer_hotelnogo_gospodarstva#845) / 30.07.2013.
5. Горина Г.А. Особенности современного развития гостиничной индустрии Украины. / Вестник СумГУ. Серия Экономик. — 2010. — № 2 — С. 141—146 / 30.07.2013.
6. Гостиный двор. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://uk.wikipedia.org> / 30.07.2013.
7. Отель «Бристоль». [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: [http://bristol.ua/ua/news/otkrytie\\_novogo\\_korpusa\\_otelya\\_bristol/](http://bristol.ua/ua/news/otkrytie_novogo_korpusa_otelya_bristol/) / 24.04.2013.
8. Гостиница «Жорж». [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: [http://www.georgehotel.com.ua/ua/gallery\\_historical.htm#](http://www.georgehotel.com.ua/ua/gallery_historical.htm#) / 18.08.2013.
9. Етросюк М.И. Корчма — как элемент общественного быта Подолия XIX века. [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: [http://museum.vn.ua/articles/etno/petrosyuk\\_m\\_\\_m\\_vnnytsya\\_korch.html](http://museum.vn.ua/articles/etno/petrosyuk_m__m_vnnytsya_korch.html) / 14.06.2013.
10. История Киева. [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: [http://www.oldkyiv.org.ua/data/gost\\_dvor\\_pics.php?lang=ua#/](http://www.oldkyiv.org.ua/data/gost_dvor_pics.php?lang=ua#/) / 05.05.2013.
11. Кавецкий Б.Р., Барная М.Ю. Современные тенденции развития сети гостиничного хозяйства в Украине. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://archive.nbu.gov.ua/portal/chem\\_biol/nvnlut/21\\_11/216\\_Kaw.pdf](http://archive.nbu.gov.ua/portal/chem_biol/nvnlut/21_11/216_Kaw.pdf) / 11.06.2013.
12. Кальницкий М. Прошлое и будущее киевского Гостиного двора. Фото. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.istpravda.com.ua/articles/2012/06/1/87831/> / 04.07.2013.
13. Корчма. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://uk.wikipedia.org/wiki/Корчма> / 07.08.2013.
14. Мальская М.П. Гостиничный бизнес. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://pidruchniki.ws/15941024/turizm/istoriya\\_rozvitku\\_hotelnoyi\\_sferi\\_ukrayini/](http://pidruchniki.ws/15941024/turizm/istoriya_rozvitku_hotelnoyi_sferi_ukrayini/) / 05.08.2013.
15. Мальская М.П., Пандяк И.Г. Гостиничный бизнес: теория и практика. / К.: Центр учебной литературы, 2009. — 472 с. — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://prohotel.ru/forum/index.php?app=core&module=attach&section=attach&attach\\_id=2017/](http://prohotel.ru/forum/index.php?app=core&module=attach&section=attach&attach_id=2017/) / 13.09.2013.
16. Мезенцев К. Мархонос С. Развитие гостиничного хозяйства в регионах Украины как фактор формирования работоресурсного потенциала туристической сферы. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.academia.edu/2548337/> / 14.09.2013.

17. Опанашук Ю.Я. Развитие гостиничного хозяйства в Украине: тенденции и перспективы. / Ю.Я. Опанашук / Гостиничный и ресторанный бизнес. — 2004. — № 3. — С. 70—72. / 18.07.2013.
18. Питейный Киев в старину ... [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.interestniy.kiev.ua/zhizn-v-kieve/torgovlya-i-promyshlennost/piteyniy-kiev-v-starinu/> / 24.06.2013.
19. Поплавская И. Территориальная дифференциация развития гостиничного хозяйства Украины. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/NZTNPU/geogr/2010\\_2/4/013Poplavska.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/NZTNPU/geogr/2010_2/4/013Poplavska.pdf) / 27.07.2013.
20. Почтовая станция. [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: [http://znaimo.com.ua/Поштова\\_станція](http://znaimo.com.ua/Поштова_станція) / 30.05.2013.
21. Предшественники первых гостиниц на Руси. [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.liveinternet.ru/users/sunduknn/post123359565/> / 30.05.2013.
22. Роглев Х.Й. Основы гостиничного менеджмента. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://tourlib.net/books\\_ukr/roglev05-1.htm](http://tourlib.net/books_ukr/roglev05-1.htm) / 30.05.2013.
23. Русавская В.А. Инфраструктура гостеприимства XIX ст. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Vknukim\\_myst/2012\\_27/20.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vknukim_myst/2012_27/20.pdf) / 04.06.2013.
24. Сардаров А.С. Придорожная гостиница в Беларуси (от корчмы к мотеля). [Электронный ресурс] / А.С. Сардаров // Архитектура и строительство. — 27.12.2005. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://ais.by/story/1464> / 03.07.2013.
25. Сергачев С.А. Заезжая корчма в Беларуси [Электронный ресурс] / С.А. Сергачев / / Электронная научная библиотека по истории древнерусской архитектуры. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://rusarch.ru/sergachev3.htm> / 12.06.2013.
26. Традиционные норма поведения и досуга. [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://etno.uaweb.org/book1/lecture10.html> / 12.06.2013.
27. Федорченко В.К., Дьорова Т.А. История туризма в Украине / В.К. Федорченко, Т.А. Дьорова. М.: Высшая школа, 2002. — 195 с. — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://tourlib.net/books\\_history/fedorchenko13.htm](http://tourlib.net/books_history/fedorchenko13.htm) / 24.07.2013.

## **ВЫПОЛНЕНИЕ МОТИВОВ ТРАДИЦИОННОЙ РОСПИСИ В ТЕХНИКЕ СУХОГО ВАЛЯНИЯ**

*Дубицкая Татьяна Алексеевна*

*преподаватель, Омский филиал Высшей школы народных искусств,  
г. Омск, Россия  
E-mail: [dubitskaya09@mail.ru](mailto:dubitskaya09@mail.ru)*

*Зуева Ирина Владимировна*

*преподаватель, Омский филиал Высшей школы народных искусств,  
г. Омск, Россия  
E-mail: [zuewa-irina@mail.ru](mailto:zuewa-irina@mail.ru)*

*Немирова Любовь Федоровна*

*канд. техн. наук, доцент, Омский государственный институт сервиса,  
г. Омск, Россия  
E-mail: [luba.nemirova@mail.ru](mailto:luba.nemirova@mail.ru)*

## **MAKING OF TRADITIONAL PAINTING MOTIVES IN DRY FELTING TECHNIQUE**

*Tatiana Dubitskaya*

*teacher, Omsk branch of Higher School of Folk Arts,  
Omsk, Russia*

*Irene Zueva*

*teacher, Omsk branch of Higher School of Folk Arts,  
Omsk, Russia*

*Lubov Nemirova*

*ph.D., Omsk State Institute of Service,  
Omsk, Russia*

### **АННОТАЦИЯ**

В работе изучено выполнение мотивов традиционной росписи «гжель» и урало-сибирской росписи в технике сухого валяния.

Проанализирована последовательность выполнения традиционной росписи маслом и выполнен декор в технике сухого валяния.

#### ABSTRACT

The article presents the technology of dry felting in making the motifs of traditional Ural-Siberian and Gzhel painting. The stages of the traditional oil painting were analyzed and the décor in dry felting technique was made.

**Ключевые слова:** сухое валяние шерсти; технология выполнения декора; традиции росписи гжель; традиции урало-сибирской росписи.

**Keywords:** dry felting of wool; décor making technology; Gzhel painting traditional; Ural-Siberian painting traditional.

Работа выполнена в Омском филиале Высшей школы народных искусств. Ее цель — приобщение обучающихся по специальности «Художественное оформление изделий текстильной и легкой промышленности» к изучению и инновационному применению традиций народного декоративно-прикладного искусства. Предметом исследования явилось воспроизведение элементов традиционной росписи в технике сухого валяния.

Валяние шерсти — одна из самых древних техник изготовления текстиля. Традиционно из влажной шерсти при механическом воздействии получали плотное полотно — войлок. В современном дизайне реализуется новое направление, валяние по-сухому, когда волокна шерсти вбиваются в основу из текстиля с помощью специальных игл с зазубринами, что позволяет создавать многоцветные рельефные узоры.

Изучено применение техники сухого валяния для выполнения мотивов традиционной росписи «гжель» и урало-сибирской росписи.

Урало-сибирская роспись — это одна из разновидностей свободной кистевой росписи масляными красками, распространенная на Урале и в Западной Сибири. В XVII веке двухцветный мазок в Сибирь и на Урал принесли поморы, а в конце XVIII — начале XIX вв. переселенцы с юга России и Украины — обилие фантазийных форм и богатую цветовую гамму [4]. Для домовых росписей Урала характерны яркая цветовая гамма, свои художественные приемы, особая техника кистевого мазка с разбелом, дающая мотивам живописность и некоторую объемность. Роспись выполнялась на цветном, реже на нейтральном светлом фоне: в Прикамье — на желто-оранжевом, оранжево-красном, синем; на Среднем Урале — на оранжево-красном, красном, белом; в Сибирском Зауралье —

на оранжево-красном, темно-желтом, зеленом, темно-синем и белом. Для урало-сибирской росписи, в целом, характерны довольно разнообразные мотивы: розетки, цветы, ягодки и листья в букетах, гирляндах и венках, образующие сложные композиции, как бы состоящие из нескольких слоев [1, с. 169].

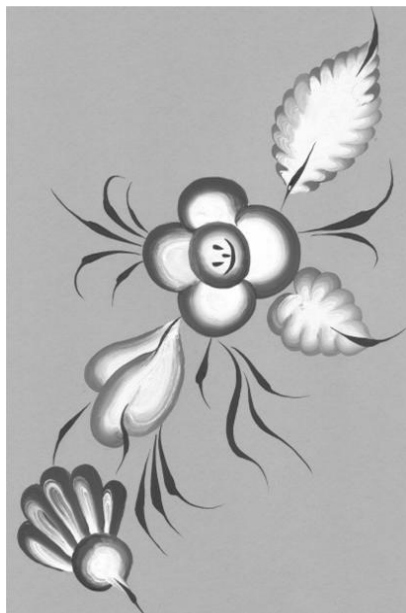
У гжели собственный стиль — синие и голубые узоры и цветы на белом фоне. Роспись производится кобальтом, который в ходе технологического процесса приобретает характерный для гжели синий цвет. Самобытный стиль росписи кобальтом использует тридцать различных оттенков: от почти прозрачного светло-голубого до насыщенного темно-синего цвета, в зависимости от нажима кисти художника. Краску разводят водой, покрывают работу мазками, двойными мазками, линиями. А роспись «одной кистью» получается тогда, когда цветок или веточка пишется одним набором краски на кисть — тогда первые лепестки будут темные, а остальные постепенно светлеют [3].

У двух видов росписи имеются характерные особенности в приемах выполнения элементов композиции. Роспись композиции всегда выполняется от центрального элемента к ее периферийным элементам. Так в урало-сибирской росписи вначале выполняют крупные цветы и прилегающие к ним крупные листья в центре композиции, затем более удаленные от центра.

При выполнении многослойных элементов имеются различия: в урало-сибирской росписи сначала выполняют нижележащие фрагменты (например, лепестки цветов), затем элементы рисунка вышележащего слоя (середина цветка); листья выполняют от черешка к концу. В росписи гжель вначале выполняют центральную часть элемента, а затем последующие лепестки и листья. В росписи гжель возможно наложение части одного элемента на другой, что не характерно для урало-сибирской росписи. Отличительной особенностью урало-сибирской росписи является двухцветный мазок, в то время как гжельскую роспись выполняют одним цветом.

При изучении технологии воссоздания рисунков традиционной росписи в технике сухого валяния особое внимание обращено на выполнение многослойных элементов декора. Были разработаны эскизы для декора женского костюма с сохранением цветовой палитры и основных элементов росписи, которые представлены на рисунках 1, 2.





*Рисунок 1. Эскиз декора урало-сибирской росписи*



*Рисунок 2. Эскиз декора росписи гжель*

Декоры выполнялись на шерстяной фланели: для урало-сибирской росписи выбрана фланель серого цвета, для гжели — белого цвета. При выполнении отделки возможности сухого валяния позволяют работать как в технике «акварели», так и в объемной или плотной технике настила.

Установлено, что в технике сухого валяния, последовательность выполнения композиции обратная росписи: декор выполняется от краев к центру композиции, что позволяет уменьшить деформацию основы. Однако при выполнении настила расположение волокон повторяет последовательность нанесения мазков при росписи (рис. 3).



*Рисунок 3. Направление движения кисти при выполнении росписи*

При выполнении декора по мотивам росписи гжель выполняют настил следующим образом: вначале волокнами светло-голубого оттенка внутри контура, затем — волокнами темно-синего цвета от контура элемента к его центру. Использование двух оттенков синего цвета и послойное нанесение шерстяных волокон разного цвета позволяют получить эффект акварельности и прозрачности, не зависящий от толщины слоя волокон, и воспроизвести особую технику выполнения росписи гжель (рис. 4).



*Рисунок 4. Декор, выполненный по мотивам росписи гжель*

Сложность в выполнении декора по мотивам урало-сибирской росписи состоит в подборе волокон шерсти различных цветов для точной передачи двухцветности мазка (рис. 5). Для создания эффекта двухцветного мазка использованы волокна нескольких оттенков: для мотивов цветов — три оттенка розового, для мотивов листьев — оттенки цвета «шампанское» и два оттенка зеленого цвета. Волокна трех цветов берутся в пучок одновременно, расположение каждого цвета в пучке совпадает с цветом в эскизе декора.

Таким образом, современное искусство валяния может сочетаться с традиционными формами и материалами, но привнося в них инновационные технологии, отражающие художественное и авторское восприятие декоративно-прикладного искусства.



*Рисунок 5. Декор, выполненный по мотивам урало-сибирской росписи*

#### **Список литературы:**

1. Барадудин В.А. Народные росписи Урала и Приуралья. Крестьянский расписной дом. Л.: Художник РСФСР, 1988. — 200 с.
2. Зайцева А.А. Войлок и фетр. Большая иллюстрированная энциклопедия. М.: Эксмо, 2011. — 208 с.
3. История гжели //Евразия: информационно-аналитический портал [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.evrazia.org/modules.php?name=News&file=print&sid=1343> (дата обращения: 27.09.2013).
4. Урало-сибирская роспись, XVII век, (Урал и Западная Сибирь, Россия) // Виртуальный музей «Мир шкатулок»: сайт [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://mirshkatulok.ru/index/uralo\\_sibirskaja\\_ropisp/0-40](http://mirshkatulok.ru/index/uralo_sibirskaja_ropisp/0-40) (дата обращения: 12.10.2013).

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

#### **МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО СОВРЕМЕННОСТИ И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ ДЕТЕЙ**

*Гетманенко Анастасия Олеговна*

*аспирант Кафедры музыкального искусства Факультета искусств  
Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова,  
г. Москва*

*E-mail: [ana2170@yandex.ru](mailto:ana2170@yandex.ru)*

#### **MODERN MUSIC AND THIS INFLUENCE TO THE DEVELOPMENT OF CHILDREN'S MUSICAL ABILITIES**

*Getmanenko Anastasiya Olegovna*

*Postgraduate student of the Department of Music,  
Faculty of Fine and Performing Arts, Lomonosov Moscow State University,  
Moscow*

#### **АННОТАЦИЯ**

В данной статье рассматривается проблема влияния современного музыкального искусства на развитие музыкальных способностей детей. На основании анализа, направленного на выявление жанровых характеристик современной музыки, выделение основных средств музыкальной выразительности, характеристику структуры популярных музыкальных «треков», а также привлечения анализа данных исследователей в области массовой культуры и результатов проведенных автором исследований, устанавливается степень воздействия современной музыки на развитие способностей детей.

#### **ABSTRACT**

The article examines the problem of modern musical art influence on development of children's ability for music. The study is focused on the elicitation of genre characteristics of modern music, principal means of musical expression, characteristics of popular musical tracks' structure and

also on involvement of data analysis of researchers in the area of mass culture and findings made by the author. Based on the analysis there is assigned the extent of modern music exposure on the development of children's ability for music.

**Ключевые слова:** массовая культура; современная музыка; музыкальные способности; личность ребенка; одаренность; клубная музыка.

**Keywords:** mass culture; modern music; ability for music; personality of a child; aptitude; club music.

**Введение.** Понятие «способности».

Каждого ребенка характеризует индивидуальный комплекс способностей. К примеру, способным к рисованию мы называем того, кто может с легкостью изобразить какой-либо предмет, музыкально-способным — того, кто быстро и легко запоминает и воспроизводит мелодию, способным к танцам — того, кто проявляет фантазию при пластическом изображении характера и образа музыки, кто быстро запоминает музыкально-ритмические движения, чьи движения соответствуют музыкально-ритмической ткани музыки.

Доктор педагогических наук, профессор В.И. Петрушин дает такое определение способностям: «Под способностями понимаются психологические особенности человека, помогающие ему успешно приобретать требуемые знания, умения, навыки и использовать их на практике» [7, с. 227]. Б.М. Теплов определяет способности «как то качественно своеобразное сочетание индивидуальных особенностей, от которых зависит возможность достижения большего или меньшего успеха в выполнении той или другой деятельности» [10, с. 19—20].

Человек не рождается с готовыми способностями — у каждого имеются разные задатки. Для развития способностей необходимо предоставить возможность проявлять себя в разных видах деятельности: танцах, пении, играх и т. д. Вот какую характеристику развитию способностей дает В.И. Петрушин: «Способности развиваются только в деятельности и нельзя говорить об отсутствии у человека каких-либо способностей до тех пор, пока он не испробует себя в данной сфере» [7, с. 227].

Общезвестно значение раннего развития способностей, а следовательно, и раннего развития детей. В детском возрасте нервная система очень чутка, организм еще формируется, целенаправленная тренировка вызывает не только образование новых связей и совершенствование процессов в коре, но и анатомофизиологические

изменения в организме, благоприятствующие данному виду деятельности [3, с. 135]. «Указателем способностей», которые могут проявиться в будущем, являются интересы ребенка к тому или иному виду деятельности: «Наши желания, — говорил Гете, — предчувствия скрытых в нас способностей, предвестники того, что мы в состоянии будем совершить» [2, с. 134].

Условия развития музыкальных способностей у детей

При рассмотрении развития музыкальных способностей возникает необходимость характеристики условий, при которых эти способности и качества могут развиваться. В этой связи выделяют сензитивные периоды [4] развития. В.С. Юркевич указывает на то, что у музыкальных способностей наиболее ранний сензитивный период — до трех лет [12, с. 8]. Есть также данные о том, что музыкальные способности начинают закладываться уже в период внутриутробного развития. М.Л. Лазарев, исследуя вопрос воздействия музыки на развитие плода, говорит о ее благотворном влиянии на физиологическое и психическое развитие [4].

Одним из основных факторов формирования личности ребенка является социальная среда. Социальная среда — окружающие человека общественные, материальные и духовные условия его существования и деятельности. Среда в широком смысле (макросреда) охватывает общественные институты, общественное сознание и культуру. Социальная среда в узком смысле (микросреда) включает непосредственное окружение человека — семью, трудовую, учебную и другие группы [6]. Таким образом, в качестве элементов социальной среды можно выделить:

- семью;
- образовательную среду;
- культурную среду.

Существуют данные о том, что по-настоящему одаренные музыканты появляются, как правило, в семьях музыкантов или в тех семьях, где любят музыку [12, с. 8]. Н.С. Лейтес указывает на то, что музыкально-способные дети проявляют огромный интерес ко всем звукам, которые их окружают, будь то звуки музыки, голоса людей, животных, различные шумы и т. п. Их отличает способность концентрироваться на музыке, порой даже абстрагируясь от окружающих. Музыкально-способные дети с легкостью осваивают двигательную технику игры на музыкальных инструментах (иногда даже на нескольких), отличительной особенностью также является феноменальная музыкальная память. Очень рано формируется художественный вкус, высокого развития достигает эстетическое восприятие. Некоторые данные указывают на то, что дети с высоким

уровнем развития музыкальных способностей на 2—4 года опережают в развитии своих сверстников [5, с. 172].

Следует также отметить тот факт, что музыкальные способности развиваются у детей не только тогда, когда ребенок непосредственно вовлечен в процесс обучения игре на музыкальном инструменте, пению, но и тогда, когда ребенок выступает в роли слушателя. Б.М. Теплов в книге «Психология музыкальных способностей» очень ярко описывает происходящее с человеком во время прослушивания музыки: «... видимые движения головы, руки, ноги, или даже качание всем телом или наиболее часто — непроявляющиеся вовсе «зачаточные» движения голосового речевого и дыхательного аппарата, мышц конечностей, глубоко лежащих мышц грудной клетки и брюшной полости. Большинство людей не сознает этих двигательных реакций, пока внимание не будет специально обращено на них. Попытки подавить моторные реакции приводят к возникновению таких же реакции в других органах. Переживание ритма по существу своему активно. Нельзя просто слышать ритм. Слушатель только тогда переживает ритм, когда он его сопроизводит, соделывает» [11, с. 277]. Доктор И.И. Левидов, В.А. Багадуров, Л. Дмитриев и многие другие говорят о том, что нередко после прослушивания музыки у слушателей наблюдаются покраснение слизистой голосовых складок, задней стенки глотки, люди начинают испытывать неприятные ощущения в области гортани. Все это говорит о том, что при воспроизведении музыки работают не только организмы исполнителей, но и слушателей. А значит, влияние музыки на организм человека велико.

Современное музыкальное искусство — феномен культуры и основной воздействующий фактор формирования культуры человека.

Музыкальное искусство — элемент современной массовой культуры. Ряд происшедших в XX веке исторических событий оказал влияние на развитие культуры России и на возникновение понятия «массовая культура» как основной характеристики культурного развития XX века и феномена, повлиявшего на культуру XXI века. Ряд исследователей занимался изучением понятия «массовая культура», особенно среди них необходимо выделить Б. Райнова и его монографию «Массовая культура». В этой работе он очень ярко и экспрессивно дает характеристику формирования и развития массовой культуры XX века. По его мнению, массовая культура — «специфическая и особо коварная форма обработки сознания масс» [8, с. 7], возникающая в результате «слияния элитарного течения и массового в один мутный поток псевдокультуры» [8, с. 8].

Как «производному» массовой культуры для него характерно низкое художественное качество, полная девальвация ценностей и всеобщее снижение критериев. Б. Райнов при характеристике современного искусства уповает на его античеловечность, направленность против личности: «Современное искусство по существу представляет собой форму разрушения искусства» [8, с. 11]. Особенно страдает от пагубного воздействия современной музыки молодежь, сознание и эстетические вкусы которой еще не до конца сформировались и окрепли. Современное музыкальное искусство — страшный и безостановочный механизм, развращающий сознаний подрастающего поколения [8, с. 18].

Современной музыке свойственны такие характеристики, как антиинтеллектуализм и оргиазм.

Антиинтеллектуализм — характеристика направленности современного музыкального искусства против интеллектуалов, интеллектуальной деятельности и интеллектуальных ценностей. Современная популярная музыка не призывает человека к размышлению, не развивает в нем способности к образному мышлению, осмыслению себя в мире и обществе.

Оргиазм — термин, широко употреблявшийся Теодором В. Адорно в его труде «Избранные сочинения: социология музыки» для характеристики современного музыкального искусства и определяющий тяготение к культовой музыке, музыке для ритуалов, а следовательно, указывающий на преобладание в ней ритмических конструкций и группы ударных инструментов.

Действительно, если проанализировать современную музыку с точки зрения жанрового разнообразия, то можно отметить тот факт, что в 2000-е годы превалировавший в 80—90-е гг. XX века жанр вокально-инструментальной музыки был замещен жанром танцевальной музыки. При этом необходимо отметить, что музыка призвана носить развлекательный, фоновый характер.

Об этом же говорит анализ структуры современных музыкальных композиций, называемых «треками».

Трек — звуковая дорожка, музыкальное оформление. Как правило, этот термин относится к такому течению современной музыки, как «клубная музыка» — танцевальная музыка, ставшая особо популярной на рубеже XX—XXI века и непосредственно связанная с деятельностью диск-жокеев. Каждый танцевальный трек имеет определенную структуру [9]:

- Вступление (16 тактов, как правило, во вступлении играет один музыкальный инструмент — большой барабан или бочка);



- Инструментальный припев (16 тактов, основная «художественная нагрузка» танцевального трека, легко запоминающийся, повторяющийся мотив);
  - Куплет (8 тактов);
  - Припев (8 тактов);
  - Куплет (8 тактов);
  - Припев (16 тактов);
  - Куплет (16 тактов);
  - Припев (16 тактов);
  - Проигрыш (24 такта);
  - Брейк (8 тактов);
  - Припев (16 тактов);
  - Инструментальный припев (16 тактов);
  - Окончание (16 тактов).

Основная группа задействованных в таком треке инструментов — ударные. Иногда используется вокал (женский или мужской), тембровые характеристики которого носят инструментальный оттенок. В основном вокальная партия находится в верхней tessiture, голоса певцов работают в режиме твердой атаки и «форсации». Прослушивание такой музыки невольно накладывает отпечаток на работу голосового аппарата слушателя, а использование повторяющихся ритмических конструкций и опора на группу ударных инструментов в инструментальной части оказывают воздействие на физиологические функции организма человека.

Личность ребенка и современное музыкальное искусство.

Для наиболее полной характеристики влияния современной музыки на становление личности детей проводился анализ наиболее популярных среди детей музыкальных композиций.

Возраст детей: 8—11 лет.

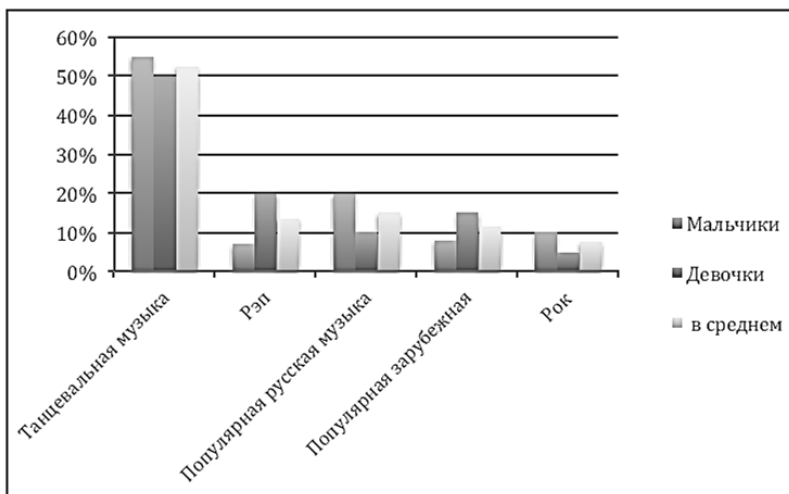
Количество детей: 20 человек, из них мальчиков — 8 человек, девочек — 12 человек.

Исследуемый материал:

- список популярных музыкальных композиций.

Результаты исследования:

Данный анализ проводился на основе материалов опросника, в котором детям было предложено перечислить 10 любимых музыкальных композиций (песен, треков и т. д.). Результаты теста отражены в диаграмме 1.



**Диаграмма 1. Музыкальные предпочтения детей в современном мире**

В Диаграмме 1 мы можем наблюдать статистику музыкальных предпочтений современных детей в возрасте 8—13 лет. Исходя из этих данных, можно выделить четыре наиболее популярных музыкальных направления: танцевальная музыка (в среднем ей отдают предпочтение 52,5 % детей, из опрошенных девочек — 55 %, мальчиков — 50 %), рэп (в среднем — 13,5 %, девочек — 20 %, мальчиков — 7 %), популярная русская музыка (в среднем — 15 %, мальчиков — 20 %, девочек — 10 %), популярная зарубежная музыка (в среднем — 11,5 %, девочек — 15 %, мальчиков — 8 %), рок (в среднем — 7,5 %, девочек — 5 %, мальчиков — 10 %). Следует отметить, что во всех этих направлениях в структуре музыкальных композиций преобладает следование четким правилам (на подобие структуры трека, см. выше), высокая насыщенность музыкальной ткани ритмическими конструкциями и группой ударных инструментов), в вокальной музыке — ограниченность диапазона пределами ч4-ч5 (чистой кварты-чистой квинты). Такая «ограниченность» популярных среди детей музыкальных стилей и направлений не может не сказаться на степени развития у них художественного вкуса и музыкальных способностей.

Возвращаясь к вопросу о работе голосового аппарата в процессе слушания музыки, можно предположить, как воздействует прослушивание танцевальных треков на голосовой аппарат ребенка.

Интересно в этой связи упомянуть об опытах Е.Н. Малютина и В.И. Анцышкиной, которые, обследуя музыкантов, обнаружили сильное покраснение голосовых связок у скрипачей и духовиков после длительной игры на музыкальных инструментах. Объясняя это явление, авторы высказали предположение, что во время игры музыканты поют про себя то, что играют. Это приводит к настолько сильному утомлению голосовых связок, что некоторым после долгой игры бывает трудно даже говорить [1]. Проецируя этот опыт на работу голосового аппарата ребенка во время слушания музыки, можно сделать следующие выводы:

1. Прослушивание музыкальных треков, в которых используются вокальные «вставки» высокой тесситуры, с явными признаками форсации (перенапряжения) голосов исполнителей, оказывает пагубное воздействие на детские голоса. Детский голос — тонкий инструмент, находящийся до 18 лет в процессе активного роста и развития. Как известно, только к 10 годам у детей складывается мышечный остов голосового аппарата. Следовательно, прослушивание музыки с использованием экстремальных вокальных приемов и форсированного пения неизбежно ведет к порче детских голосов, результатом долговременного прослушивания может стать хроническое покраснение слизистой голосовых складок ребенка, приобретение детскими голосами синдрома «постоянной охриплости» (хронический ларингит). Если охарактеризовать влияние прослушивания на развитие качеств певческого голоса, то необходимо особо отметить нарушение вокально-слуховой координации, ухудшение интонации.

2. Чрезмерное и долговременное прослушивание клубных треков пагубно воздействует на музыкально-эстетический вкус ребенка, ввиду ограниченности выразительных средств подобной музыки.

3. «Ограниченность» современной музыки, отсутствие мелодизма и чрезмерная активность ритмической ткани влияет на психоэмоциональный фон ребенка, может вызывать у детей депрессивные состояния и настроения.

### **Заключение**

Современная музыка, вопреки переживаниям родителей и педагогов, накладывает неизгладимый отпечаток на развитие подрастающего поколения и, конечно, не может не сказываться на развитии музыкальных способностей. Несмотря на то что многие дети обладают задатками для развития музыкальных способностей и потенциалом для достижения высоких результатов, показатели воздействия на них современной музыки не могут быть проигнорированы. Стоит также отметить тот факт, что вокальная музыка

низкого качества, независимо от того, исполняет ее ребенок или является слушателем, помимо пагубного воздействия на художественный вкус детей, может привести к порче детских голосов. В этой связи в качестве одного из способов уменьшения негативного воздействия современной музыки на детей, рекомендуется разработка и внедрение новых форм организации культурно-досуговой деятельности детей, новых форм проведения занятий, на которых дети смогут приобщиться к образцам классической музыки.

### **Список литературы:**

1. Активная природа слушания / [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://files.regentjob.ru/books/vokal/morozov/0707.html>.
2. Гете И.В. Избранные философские сочинения. М., 1964. — 520 с.
3. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. М.: Музыка, 2000. — 367 с.
4. Лазарев М.Л. Сонатал / [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://mam2mam.ru/articles/favorites/article.php?ID=1599>.
5. Лейтес Н.С. Психология одаренности детей и подростков. М.: Академия, 1996. — 416 с.
6. Национальная психологическая энциклопедия / [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://vocabulary.ru/dictionary/44/word/socialnaja-sreda>.
7. Петрушин В.И. Музыкальная психология. М.: Владос, 1997. — 400 с.
8. Райнов Б. Массовая культура. София: Наука и Искусство, 1974. — 489 с.
9. Секреты диджеинга от DJ JM / [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.jm.kiev.ua/articles/track-structure>.
10. Теплов Б.М. Проблемы индивидуальных различий. М., 1961. — 267 с.
11. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М., 1947. — 335 с.
12. Юркевич В.С. Одаренный ребенок: иллюзии и реальность. М.: Просвещение, 2000. — 136 с.

# ДЕКОНСТРУКЦИЯ ХРИСТОЛОГИЧЕСКОГО АСПЕКТА В ИСКУССТВЕ ПОСТМОДЕРНА

*Шлыкова Светлана Петровна*

*редактор редакционно-издательского отдела  
Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова,  
г. Саратов*

*E-mail: [shlikova2008@rambler.ru](mailto:shlikova2008@rambler.ru)*

## DECONSTRUCTION OF CHRISTOLOGICAL ASPECT IN POSTMODERNISM

*Svetlana Shlykova*

*editor of printing and publication department  
of Saratov Conservatory named after L.V. Sobinov,  
Saratov*

### АННОТАЦИЯ

Статья обращена к феномену трансгрессии, эксплицированному культурной парадигмой XX века и трактуемому как пересечение границ понятия, выход за его пределы и приобретение им нового атрибутивного наполнения, деструктирующего ранее зафиксированные и, как правило, табуированные для интерпретации смыслы. В данной работе рассматривается одно из наиболее распространенных направлений трансгрессивных стратегий в современном культурном пространстве — нарративная деконструкция христологического аспекта.

### ABSTRACT

The article is devoted to the phenomenon of transgression revealed by the cultural paradigm of the 20<sup>th</sup> century. This phenomenon is interpreted as a crossing of the concept borders, its overflow and acquisition of new attributive content, which destroys formerly recorded and generally taboo meanings for interpretation. This article briefly reviews one of the prevailing directions of transgressive strategies in the modern cultural space — the narrative deconstruction of a christological aspect

**Ключевые слова:** постмодерн; трансгрессия; авангард; христологический аспект

**Keywords:** Post-Modernism; transgression; avant-garde; christological aspect.

Исследуя культурные парадигмы прошлого и нынешнего веков, нельзя не соприкоснуться с феноменом трансгрессивного искусства, сложившегося в рамках культурного целого. Философы постмодернизма связывают трансгрессию с радикальными художественными практиками XX века. Трансгрессия — одно из ключевых настроений и поведенческих стратегий авангардного искусства прошлого и нынешнего веков. Одно из наиболее распространенных направлений трансгрессивных стратегий в современном культурном пространстве — деконструкция христологического аспекта в искусстве. Произошедший на рубеже XIX—XX веков поистине тектонический сдвиг в пространстве европейской мысли и культуры, изменил отношение искусства к христологическому аспекту.

Впрочем, истоки этого ментального сдвига лежат несколько глубже в истории. Уже рационалистическая эпоха Классицизма начала отказываться от «гипотезы Бога» (Лаплас), строя общество на атеистических и гуманистических идеалах, создающих секуляризованное общество. В 30—40 гг. XIX в. в немецкой библеистике, например в трудах ученых теологического факультета Тюбингенского университета, уделялось большое внимание проработке текстов Нового завета и проблемам первохристианства. Эти исследования во многом определили позиции таких авторов, как Давид Штаус и Эрнест Ренан, написавших свои одноименные труды «Жизнь Иисуса» (1836 и 1863 гг. соответственно) под непосредственным влиянием критического анализа представителей данной «исторической школы».

Конец XIX века ознаменовался именами мыслителей — Ф.М. Достоевского и Ф. Ницше, чьи духовные поиски и метания, богоискательство и богоборчество внесли в умы заряд такой взрывной силы, что он озарил собою не только все XX столетие, но и век нынешний. Ментальное пространство России было буквально под властью пророческого духа Ф.М. Достоевского, чью роль в становлении и формировании философской системы рубежа веков, в развитии экзистенциально-антропологической концепции личности трудно переоценить, чье «художественное изображение мира, действительного и воображаемого, стоит ближе к Божественной правде, чем философское» [5, с. 83].

Достоевский близок С. Кьеркегору, прошедшему и описавшему все степени отчаяния личности и пришедшему к мысли, что «вера — это высшая страсть в человеке. В каждом поколении, возможно,

существуют многие, кто вообще не приходит к ней, но ни один не идет дальше» [4, с. 111]. Но вторая половина XX века явила миру трансгрессивное искусство, представители которого пошли намного дальше, перешагнув предел и веры, и свободы, к которым можно адресовать слова Н. Бердяева: «Слишком свободен стал человек, слишком опустошен своей пустой свободой» [1, с. 4].

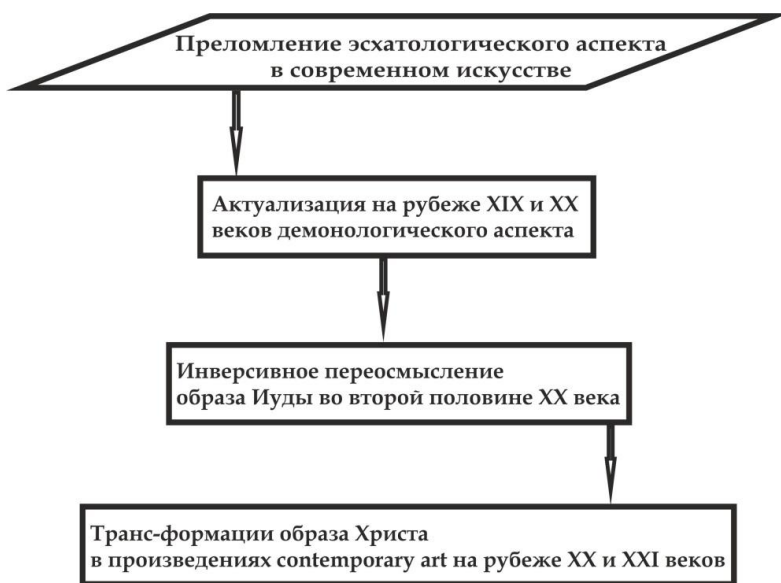
Пожалуй, первым трансгрессивным посылом человечеству было пресловутое «Бог умер» (или «Бог мертв») Ницше. Обращаясь к вопросам интерпретации христологического аспекта в искусстве, нельзя пройти мимо этой хрестоматийно-афористической формулировки, поскольку столь короткая фраза вобрала в себя огромный пласт философских умозаключений не одного только Ницше, и на долгие годы стала повелителем дум целого ряда поколений мыслителей и художников, в результате «появившейся вакансии» примеривающих на себя роль демиурга (свидетельство этому можно найти, например, в сакраментальном скрябинском «Я Бог», в отождествлении себя с «голгофником оплеванным» В. Маяковского, который провозгласив себя тринадцатым апостолом, воскликнул: «Довольно пророков! Мы все Назареи!», в заявленном К. Малевичем: «Все явное в природе мощью своего совершенства — Бог. Постижение Бога или постижение вселенной, как совершенного, стало его (человека. — С.Ш.) первенствующей задачей... Признав вселенной совершенство — признал Бога и тем самым признал то в природе, что она не мыслит, мыслит только он. Ибо Бог, как абсолют совершенства природы, не может больше мыслить» [6, с. 10—11]. И как финал — «...таким признанием он выделил себя в мыслящее существо и вывел себя из совершенства Божеского творения. ...Я на вершине миров или миры поглощены мною, я овладел всеми совершенствами, “я Бог”» [6, с. 28]).

Впрочем, от Бога слова Ницше отвратили только тех, у кого никогда в душе Его и не было. Величайший парадоксалист С. Дали откомментировал данный постулат в своем духе: «Впервые открыв Ницше, я был глубоко шокирован. Черным по белому он нагло заявлял: «Бог умер»! Каково! Не успел я свыкнуться с мыслью, что Бога вообще не существует, как кто-то приглашает меня присутствовать на его похоронах! У меня стали зарождаться первые подозрения. ... Ницше пробудил во мне мысли о Боге» [3, с. 14—16].

Фатальное изменение светская культура претерпела в начале XX века — произошло крушение всех столпов, на которых она держалась, и на ее месте возникло нечто иное, онтологическая суть которого и вылилась в деформации всех традиционных устоев

и принципов, накопленных человечеством. Тотальный атеизм большевизма и советского режима, ужасы Второй мировой войны (известен факт, когда в Освенциме узники-евреи совершили «суд над Богом», признав его виновным в том, что Он допустил подобные злодеяния), послевоенный научно-технический прорыв (освоение космоса, дальнейшие открытия в области ядерной физики и генетики) аккумуляровались в концепты постмодернистской парадигмы, в радикальных устремлениях которой уже не отрицание Бога, а ирония над ним.

Рассмотрим в данной статье динамику отношения современного искусства к религиозной тематике как находящейся в постоянном фокусе внимания культурного процесса. Процесс переосмысления строго зафиксированной и табуированной для интерпретации эсхатологической тематики в произведениях искусства можно представить в виде алгоритма, асимптотические фазы которого, несмотря на историческую дискретность, детерминируют каждый последующий этап (См. схему).



*Рисунок 1.*

Проанализируем третью составляющую данного алгоритма. На рубеже XX и XXI веков представители радикального крыла поставангарда, художники трансгрессивной направленности, интер-



претируя образ Христа в своих произведениях, разрабатывают собственную теодицею как часть современного искусства и современной культуры. Здесь не имеет значения, в какой технической манере он выполнен, реально или абстрактно, живописное это полотно, перформанс, хэппенинг или инсталляция, экшн или образ в кинематографическом произведении, он, прежде всего, изменен ментально, потеряв свою сакральность и святость. Именно при обращении художника к теологической тематике, христологическому аpektу, встает наиболее остро вопрос: «разрешить или отказать искусству в праве быть трансгрессивным»? И как согласуются между собой свобода творчества и «ответственность художника» за свои произведения?

Эти вопросы возникают уже при обращении к послевоенному творчеству Германа Нитча, идеолога «венского акционизма». Еще в начале своей творческой деятельности он создавал картины в основном на религиозные сюжеты, в первую очередь Распятия. Впоследствии его акции — «живопись действия» 1960-х гг. — стали весьма своеобразным аналогом религиозных мистерий, которым он придал объемное измерение. В них переживание сакрального неотделимо от переживания экстатического, в котором кульминационный катарсический экстаз достигается в результате жестко выстроенной концепции, в основе которой создание нового религиозного искусства на грани христианства и язычества. Но это не экстаз, который, по словам Н. Бердяева, «есть всегда выход за пределы того, что поработает и подавляет, есть выход к свободе» [2, с. 356], это, скорее, призыв переживать эстетические феномены по ту сторону добра и зла, где кровавые мистерии художника погружают человека в самую бездну его сущности.

Идея «Шестидневной пьесы» о шести днях творения, распятия, смерти и воскресении, зародилась у Нитча в 1957 году — после «Откровений» от Освенцима и Нюрнберга. Видимо, также посчитав, что «искусство после Освенцима невозможно», в любом случае, не в эстетическом абрисе прошлых эпох, он облек в формат своих акций ницшеанское дионисийство и вагнеровский «синтез искусств — *Gesamtkunstwerk*», взявшись за христианство и язычество, за кровь и плоть, показав, что скрывается за внешне благопристойным фасадом современной венской культуры, завуалированным позолотой Климта, утонченным стилем Штефана Георге и темброво-раскрашенной мелодией Шёнберга. А после, создав свой собственный Сецессион, принялся истолковывать Священное Писание, совершенно перейдя порог толерантности и легитимности.

У известного своими инсталляционными проектами английского художника Дэмиана Херста многие произведения с религиозными коннотациями: например, инкрустированный бриллиантами человеческий череп из платины «За любовь господ» (2007), с англ. — *for the love of God* — дословная цитата из Первого послания Иоанна: «Ибо это есть любовь к Богу» (1 Ин. 5:3), инсталляция с распятой коровьей тушей называется «Смерть Бога» (2006), композиция «Иисус и ученики» (2004), в которой 12 коровьих голов, плавающих в боксах с формальдегидом плюс один пустой бокс для Иисуса, и одно из последних «творений» Херста — полотно “*The Holy Trinity*”, выставившееся в экспозиции ICONS в петербургской галерее «Ткачи» в марте-апреле 2013 г., на котором Божественная триада — «Бог Отец», «Бог Сын» и «Святой Дух» — представлена в виде статистической диаграммы, сводящей христианское учение к бухгалтерии, социологическому измерению и технико-прагматическому восприятию. Схематичное изображение плоского цилиндра, поделенного на три равные доли с указанием их процентной величины — 33 и 3 в периоде, окрашенные в белый, синий и красный цвета (заявленный триколор читается явной аллюзией на цвета государственных флагов), воспринималось бы исключительно диаграммой маркетингового исследования или статистического отчета, если бы не коннотативные отсылки — «Бог-Отец», «Бог-Сын» и «Святой Дух».

Художник, совмещая совершенно разноплановые визуальные образы и вербальные, транслирует трансгрессивную идею, в которой слово выступает концептом, зрительный же образ — денотатом передаваемого смысла. Ответ на вопрос, что скрывается за подобной аксонометрией Святой Троицы: провокативная игра на снижение религиозных святынь или попытка перейти в цифровое воплощение кантовской идеи «чистого разума», в которой процентное членение 33 и 3 в периоде выступает некой математической константой, не поддающейся визуализации, и вслед за числом  $\pi$  (где, как известно, отношение длины окружности к диаметру также является постоянной и немногим более 3-х) становится трансцендентным и иррациональным воплощением сакрального, остается за зрителем.

В этом же ряду работы Ганса Рудольфа Гигера, швейцарского художника, прозванного «художником Зла», которые носят крайне богохульственный характер; выворачивая наизнанку образы причастия, распятия и крестных мук, он живописует победу материи над духом, Сатаны над Христом, лейтмотивы его творчества — агрессия, страдание, убийство и самоубийство, воплощающиеся в чудовищных демонических образах. Инверсия христологического

аспекта обозначена и в следующих произведениях: Ричарда Бэггьюли «Северная линия», на которой изображен сидящий в вагоне метро Иисус, обнимающий двух пассажиров подземки, каждый из которых читает газету, не обращая на Бога никакого внимания; Ноэля Кунихана «Хочоющий Христос» (1972); Брета Уитли «Боже Мой, Боже Мой!» (1980); Макса Папески “*It’s a bird, it’s a plane, it’s Superjesus*” (2012), на которой Христос возносится как реактивная ракета в костюме голливудского супергероя и др.

Но, пожалуй, самыми провокативными и шокирующими стали выставочные процессы нынешнего века в России, на которых были представлены арт-объекты на классические библейские сцены, имеющие нарочито нелепый вид поделки или антиискусства, выполненные в стилистике откровенного китча. Это художественные выставки: «Осторожно, религия!» (2003) и «Запретное искусство — 2006» (2007), проходившие в Музее и общественном центре имени Андрея Сахарова; экспозиция работ художников Дмитрия Врубеля и Виктории Тимофеевой «Евангельский проект» (2009), где неприглядные картины современной действительности были снабжены евангельскими цитатами; выставка «Двоесловие/Диалог», работавшая в мае 2010 года в притворе храма св. мученицы Татианы при МГУ, цель которой — помочь развитию диалога между Церковью и современной культурой — так и не была достигнута; художественный проект “Icons” («Иконы»), сформированный на базе Пермского музея современного искусства, презентация которого состоялась в мае 2012 г. в Краснодарском музее современного искусства и в марте-апреле 2013 г в петербургской галерее «Ткачи»; в апреле-июне 2013 г. в Санкт-Петербурге прошла выставка «Манифесто 2013», представляющая провокативные арт-работы молодых итальянских художников, среди которых известный своими скандальными работами Макс Папески; 20 сентября 2012 г. в «Гельман-галерее» в московском центре современного искусства «Винзавод» прошла персональная выставка молодой художницы Евгении Мальцевой «Духовная брань», название которой, по замыслу создателей, корреспондирует с изречением апостола Павла: «...наша брань не против крови и плоти, но против начал, против властей, против мироправителей тьмы века сего, против духов злобы поднебесных» (Еф 6:12).

Понимание и оценка актуального искусства не поддается критериям оценки традиционно принятых форм искусства, решающих зачастую лишь эстетические задачи. Художники трансгрессивной направленности, реагируя на острые темы, не задумываются

об эстетической стороне создаваемого произведения, символы и знаки которого только кажутся бессознательным и безотчетным потоком. В отличие от традиционного искусства, которое всегда свидетельствует об индивидуальном творческом акте и обращено от одной личности к другой, в современном искусстве акцент существенно смещен в сторону коллективного послания. Современное трансгрессивное искусство — это в первую очередь стратегии и коммуникации, это «послание для масс». Но главным и определяющим в оценках трансгрессивного искусства остается понимание той цели, которую ставит перед собой художник: провокация ради провокации, шокирующее воздействие как пиар-ход или попытка достучаться до сердец, поиск новых путей обретения духовности.

В одном случае провокация остается основным содержанием и сутью стратегии современного искусства, при этом его вторжение в культурные, ментальные и сакральные пространства с целью их дискредитации — главная задача и единственная форма существования такого рода трансгрессии. И чем удачнее такая провокация, чем сильнее реакция на нее — тем выше статус события *contemporary art*, «священное писание», своеобразная триада которого — перформанс «Месса» (60—70-е гг.) Германа Нитча, фотоколлаж “*Piss Christ*” (1987) Андерса Серрано и фильм «Антихрист» (2009) Ларса фон Триера, которые пытаются занять свою нишу в современном культурном пространстве, претендуя на доминирующую роль в нем, синтезируют лишь антисмыслы и антиценности.

Но есть и другая трансгрессия, также шокирующая и провоцирующая зрителя, но в конечном итоге заставляющая думать и выходить за пределы догматичных представлений, в том числе и на библейские темы. После осознания того, что слова Ницше «Бог умер!» не оказали должного воздействия на человечество, не подтолкнули общественную мысль к поиску духовности, искусство XX века прибегает к более сильным, шокирующим средствам, чтобы пробудить косную массу. Чрезвычайно важно в этой связи, что интернет-пространство дает возможность узнать мнения огромного количества людей о современном искусстве трансгрессивной направленности. Так, нам показалась достойной внимания дискуссия, развернувшаяся в интернет-блогах по поводу прошедшей в прошлом году выставки «Иконы». В ходе *NET*-диалога участники сошлись в едином мнении по поводу картины Евгения и Людмилы Семеновых «Гайная вечеря», на которой в роли апостолов выступили люди с синдромом Дауна. Это трансгрессивное переосмысление канонического события из жизни Христа, шокирующее предвзятого, ортодоксального зрителя,

многие после обсуждения восприняли по-иному — возможно только такие люди, с детской чистой душой, достойны быть апостолами Бога. Заставить людей мыслить иначе, под другим углом взглянуть на привычные вещи, шаблонные установки, что в итоге ведет к катарсическому очищению и поиску духовности, — в этом видится смысл трансгрессии в ее положительном ракурсе.

Отношение искусства к религиозной тематике никогда не было постоянным. В искусстве античности или средневековья всегда был религиозный контекст, но уже во времена ренессанса религиозные образы совершенно свободно трактовались, отличаясь от средневековых канонов. Конец XIX века принес новый взгляд на мир и человека в этом мире, божественная суть мироздания оказалась поколебленной. XX век уже всюду апеллирует смысловыми категориями *Иного*, в которых человек не рассматривался более венцом мироздания, да и само мироздание не представлялось совершенным. Заявленный постулат о «смерти Бога» стал знаменем первой половины XX века, постмодерн дошел до пределов, до разрушения сущностных оснований бытия, до абсолютной инверсии теологических представлений — в произведениях искусства образ Христа постулируется через игру, иронию, провокацию, шокирующее воздействие от которых ведет, в одном случае, к поискам новых смыслов и новой духовности или к полной дезинтеграции сакрального — в другом.

Поиски, переосмысляющие сферу сакрального сквозь призму современного мира, должны быть, но это должны быть поиски богоприсутствия (иначе — духовности), а не пустая констатация богооставленности, поиски духовно возвышающего человечество, поиски Света, а не Тьмы. Поиск новых путей не должен стать поиском бездны, антигуманистических идей, как в свое время в рассуждениях о сверхчеловеке Ницше услышали лишь призыв к поиску «внешнего» сверхчеловека, в то время как философ мыслил о «внутреннем», который должен состояться как сверхчеловек по отношению к себе самому, а не к другому. Так и трансгрессивное искусство должно вести поиски *иного* во внутреннем — духовном — содержании человека, а не довольствоваться внешними проявлениями эпатажирующих, провокативных акций. Выход за пределы познанного должен вестись в направлении поиска новой духовности, ведущей к катарсическому обновлению человека, а не в направлении пресловутого имморализма, нигилизма, пустого отрицания, за которыми видится *не выход* за пределы, а примитивная *выходка* маргинала от искусства.

Поэтому так особенно важно проанализировать те явления трансгрессии, которые вписаны в контекст христологического аспекта, поскольку все — и возвышенное, и чудовищное, что происходит с человеком в мире и отражается в произведениях искусства, в конечном итоге, соотносится с его отношением к Богу. Мысль, слово, поступок — все обращено к нему, даже если это богоборчество постмодерна, за которым скрывается ни что иное как тоска по утраченному Абсолюту.

### **Список литературы:**

1. Бердяев Н.А. Кризис искусства (Репринтное издание). М.: СП Интерпринт, 1990. — 48 с.
2. Бердяев Н.А. Царство Духа и царство Кесаря / сост. П.А. Алексева. М.: Республика, 1995. — 383 с.
3. Дали С. Дневник одного гения / пер. с фр. О. Захаровой. М.: ЭКСМО, 2006. — 464 с.
4. Кьеркегор С. Страх и трепет. М.: Республика, 1993. — 383 с.
5. Лосский Н.О. Бог и мировое зло / сост. А.П. Поляков и др. М.: Республика, 1994. — 432 с.
6. Малевич К. Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика. Витебск: издание УНОВИС, 1922. — 40 с.

## **СЕКЦИЯ 4.**

### **ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ**

#### **4.1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА**

##### **ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ МОТИВА СНА В РОМАНЕ «МАСТЕР И МАРГАРИТА» М.А. БУЛГАКОВА**

*Иванова Евгения Сергеевна*

*аспирантка*

*Тамбовского государственного технического университета,*

*г. Тамбова*

*E-mail: [prickle912@mail.ru](mailto:prickle912@mail.ru)*

##### **ARTISTIC ORIGINALITY OF THE DREAM MOTIF IN THE NOVEL «THE MASTER AND MARGARITA» OF M.A. BULGAKOV**

*Ivanova evgeniia Sergeevna*

*post-graduate student of the Tambov State Technical University,*

*Tambov*

#### **АННОТАЦИЯ**

Статья представляет специальный анализ мотива сна на примере конкретных снов персонажей, его устройства как художественного приема, его особенностей как сюжетообразующего и композиционного элемента. Найден новый ракурс в истолковании и понимании всей совокупности снов романа. Раскрывается уникальность и идейная художественная значимость изучаемого мотива. Работа дает представление о важнейшем компоненте творческого осмысления

действительности, оригинальном авторском взгляде, способствует расширению представлений о художественном методе писателя.

#### ABSTRACT

It presents a special analysis of the importance of sleep, using examples of specific characters' dreams, by examining its use as an artistic device and its role as an element of the plot and composition. This paper reveals a new perspective in the interpretation and understanding of the role of dreaming in the novel. The work provides insight into the most important components of a creative interpretation of reality. Bulgakov's original view is useful in understanding his artistic method.

**Ключевые слова:** мотив сна, прецедентный феномен, культурная традиция, диалог культур.

**Keywords:** dream motif, precedent phenomenon, cultural traditions, dialog of cultures.

Одним из выдающихся классиков русской литературы XX века по праву считается Михаил Афанасьевич Булгаков (1891—1940), чье имя воспринимается специалистами-филологами, литературоведами, культурологами, философами, даже непрофессиональными читателями прошлого и нынешнего веков неоднозначно, чьи произведения каждый раз прочитываются и понимаются по-новому. О феномене Булгакова пишут и спорят много, загадку личности и произведений пытаются разгадать ученые различных отраслей знания, избирая для своих исследований тот или иной аспект булгаковского творчества. Наш интерес представляет мотив сна, характерный для мировидения и миропредставления писателя.

Использование мотива сна в произведении — плодотворная литературная традиция. Во все времена мастера слова вплетали сны в канву своих творений, что создавало особую атмосферу в произведении и использовалось с определенной целью. В истории русской литературы данная традиция представлена многими именами. Мы обнаруживаем прецеденты снов в произведениях А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, М.Е. Салтыкова-Щедрина, И.А. Гончарова, И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, М.А. Шолохова и других русских мастеров слова.

В настоящее время многочисленные научные работы выполняется в сравнительно-сопоставительном ключе: «Булгаков и русская литература» (В.А. Жданова, С.А. Кабакова, Н.В. Кузьмичева, Ю.А. Кузнецова), «Булгаков и мировая литература» (Бу Конг Хао), «Булгаков и литературные традиции» (М.Ю. Белкин, Н.А. Нагорная,



В.И. Немцев), «Писательская художественная система» (О.И. Акатова, Л.В. Воронин, В.В. Зимнякова, Ю.А. Кумбашева, Кан Су Кюн, Т.Ю. Малкова, И.А. Обухова, Н.А. Плаксицкая, Н.С. Пояркова, Е.А. Савина) и ряд других проблем. Данная научная статья находится в русле одного из названных вопросов. Ее цель — исследовать художественные особенности мотива сна в творчестве писателя в рамках русской литературной традиции.

Актуальность выбранной темы на сегодняшний день обусловлена интересом литературоведения к проблеме культурного диалога на основании использования мотива сна в литературном произведении. В этом отношении произведения М.А. Булгакова с использованием сновидческого мотива представляют собой органическую часть художественного мира писателя, раскрывающие, с одной стороны, мотивные параллели с классиками и современниками, с другой — отражающие авторскую самобытность. Нами рассматриваются только сны персонажей, не берутся во внимание родственные и близкие ко сну состояния (дремота, видения, бред, галлюцинации, грезы и другое).

В настоящей работе внимание также уделяется разработке проблемы художественного своеобразия мотива сна как явления, имеющего прецедентный характер в русской литературной традиции в целом и в рамках творчества М.А. Булгакова.

Изучению мотива сна посвящено немало исследовательских трудов, среди авторов последних лет можно выделить работы О.В. Дедухиной, Ю.О. Ершенко, Ю.А. Кумбашевой, Н.А. Нагорной, Е.И. Рабиновича, Н.А. Юсефзадегучана; среди исследователей-булгаковедов, изучающих мотив сна — О.И. Акатову, В.В. Зимнякову, Кан Су Кюна, И.С. Урюпина, Л.Е. Хворову, Н. Ярош и других.

Цель настоящей работы — выявить художественное своеобразие мотива в романе «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова.

Сформулированная цель реализуется в решении следующих задач:

- проанализировать характер мотива сна в конкретном произведении;
- раскрыть особенности рассматриваемого мотива в каждом конкретном случае и сделать вывод о художественном своеобразии мотива сна в романе М.А. Булгакова;
- рассмотреть мотив сна как прецедентный феномен в творчестве М.А. Булгакова;
- осмыслить прецедентность мотива сна как важнейшую составляющую для характеристики писательского мировоззрения.

В качестве объекта исследования выбран роман «Мастер и Маргарита», в котором наиболее ярко отразились художественные и мировоззренческие представления М.А. Булгакова, основанные на использовании мотива сна.

Предмет исследования составляет художественное своеобразие мотива сна в романе «Мастер и Маргарита».

В качестве теоретико-методологической базы использованы труды русских и зарубежных философов: Ю.М. Лотмана, Н. Малькольма, И.А. Розова, П.А. Флоренского, З. Фрейда, Э. Фромма — в которых рассмотрены вопросы сна и сновидений в их общей и частной характеристике, а также затронут вопрос использования приема сна в литературе.

В процессе работы был учтен опыт исследований советских и современных булгаковедов: И. Белобровцевой, В.Г. Боборыкина, З.Г. Галинской, В.В. Зимнякову, Е.А. Иваншиной, Ю. Кондаковой, С. Кулюс, Кан Су Кюна, Т. Поздняевой, Е.В. Пономаревой, И.С. Урюпина, З.Г. Харитоновой, Л.Е. Хворовой, посвященных изучению различных аспектов творческого наследия писателя и, в частности, касающихся в некоторой степени осмысления мотива сна в произведениях М.А. Булгакова.

Учтена многолетняя творческая деятельность кафедры русской и зарубежной литературы ФГБОУ ВПО «Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина» ФГБОУ ВПО «Тамбовский государственный технический университет» в области булгаковедения.

В процессе исследования применялись текстологический, культурно-исторический, сравнительно-исторический, аксиологический методы и подходы.

Научная новизна работы заключается в том, найден новый ракурс в истолковании и понимании всей совокупности снов романа. Точка зрения на мотив сна как прецедентный феномен, воспринимающийся в позитивном ключе, является новой в литературоведении. Раскрывается уникальность и идейная художественная значимость изучаемого мотива. Работа дает представление о важнейшем компоненте творческого осмысления действительности, оригинальном авторском взгляде, наше исследование способствует расширению представлений о художественном методе писателя.

Теоретическая значимость работы состоит в:

- анализе своеобразия мотива сна как явления прецедентного характера, демонстрирующего определенные мировоззренческие установки автора;
- рассмотрении функции снов в романе, их символики;

- определении и уточнении понятия «художественный мир» писателя;
- глубоком проникновении в специфику творчества М.А. Булгакова и выявлении индивидуальных, оригинальных авторских черт.

Практическая значимость заключается в возможности использования материалов в процессе дальнейшего научного изучения творчества М.А. Булгакова, при уточнении его художественного наследия; при подготовке к проведению лекций, практических занятий, школьных уроков по литературе в старших классах.

Апробация работы. Основные ее положения апробированы: на заседании методического объединения учителей русского языка и литературы в МАОУ СОШ №13 с углубленным изучением отдельных предметов (Тамбов, 2012), в рамках научно-методологического семинара, посвященному творчеству М.А. Булгакова в Институте филологии Тамбовского государственного университета им. Г.Р. Державина (Тамбов, 2012), на XIV Международной научно-практической конференции «Современные проблемы гуманитарных и естественных наук» (Москва, 2013).

А.М. Ремизов в «Огне вещей» отмечал, что «редкое произведение русской литературы обходится без сна» [16]. Традиционно сны используются авторами для лучшего понимания характеров героев, объяснения их слов и поступков, проникновения в глубинные уголки души персонажей [9]. Названные возможности реализуются на основании общности знаний, специальных или бытовых, писателя и читателя. Конечно, традиционное — не значит единственное или закрытое, запрещающее отход от него. Использование мотива сна в каждом отдельном произведении для автора индивидуально, сны приобретают оригинальный характер, специфические черты, которые раскрывают новые грани смысла. Специальный анализ снов героев романа «Мастер и Маргарита» позволит решить поставленные задачи и достигнуть цели исследования.

Нет сомнения, в литературе и речи не может идти о сне, как просто физическом состоянии. Сон в литературе — особый прием, призванный передать замысел автора «в замаскированном виде» [23].

Сон в романе — один из важнейших сюжетобразующих и композиционных элементов. Черда упоминаний и описаний снов героев начинается в середине романа, а именно с 15 главы, которая так и названа «Сон Никанора Ивановича». Босой засыпает, «изредка издавая тяжелое страдальческое мычание», и, постепенно оказываясь

во власти сна, он «перестает ворочаться и стонать, задышал легко и ровно» [3].

В основе сна Никанора Ивановича были события и переживания минувшего дня. Нельзя не заметить и не почувствовать сатирический булгаковский тон во всей главе. Сатира автора направлена на современную ему советскую действительность.

Театрализованное представление во сне Никанора Ивановича Босого — это некое судилище, куда человек попадает для «спроса по всем пунктам» [14]. Конечно, театр, вызов на сцену, прочая атрибутика — это метафора. Если обратиться в отдаленные по времени от Булгакова годы, то, к примеру, у В. Маканина (повесть «Стол, покрытый сукном и с графином посередине») метафорой являлся некий стол, за который приглашался человек для «разговора». Маканинский стол представляет собой «пространство охоты». Те, кто «копается в душе», охотятся на «конкретную человеческую жизнь», «жизнь теплую, живую, с бьяками, с заблуждениями, с ошибками и непременно с признанием вины» [14]. Использование мотива сна необходимо для достижения фантастического эффекта, с помощью которого писателю удастся выявить «бесчисленные уродства быта» [19].

Сравнение пространства булгаковского приснившегося театра и маканинского стола новое, еще не рассматривавшееся в литературоведении. Оно логично вытекает из ряда других, хорошо изученных, проблем. Исследователь Е.В. Паниткова в кандидатской диссертации «Традиции русской классики в творчестве В.С. Маканина 1980—1990 годов (Булгаков, Достоевский)» говорит о том, что сопоставление авторов «вполне уместно и тем более оправдано, что писатели принадлежат к одной сложной и противоречивой эпохе прошлого столетия, их сближает «одиночество» в литературе» [15], находит сходство прозы на основе использования «завуалированной фантастики». Кроме того, играет роль важнейшая и актуальная проблема социокультурной реальности, облекаемая в формулу противопоставления «личность-система». Например, в прозе Е.И. Замятина («Мы») находим вариацию данного конфликта, выраженную в оппозиции «я-мы». Булгаков говорит о проблеме, выражая ее в форме сна, что расширяет возможности описания и восприятия «фантастической нелепицы бытовой повседневной городской жизни» [24]. Таким образом автор стирает пространственный и временные рамки, говоря о проблеме больной, остро ощущаемой в настоящий момент, тесно связанной с исторической эпохой самого

автора, особым взглядом на советское время, однако и проблемой философской, вневременной, то есть существовавшей всегда.

В этом же ключе построена система снов романа. Сон Никанора Ивановича, связанный с проблемами общества в широком смысле, противопоставлен прочим снам в «Мастере и Маргарите», отражающим интуитивные, субъективные чувства того или иного героя, связанные с их внутренними, индивидуальными переживаниями. Объединяет сны романа позитивное их восприятие: сон дарует успокоение душе, наполненной заботами и тревогами действительности.

Ежедневную суету усиливает появление в Москве Воланда и его свиты. Нечистая сила проникает в жизнь каждого отдельного человека, оказывая влияние на ход и развитие дальнейших событий. Зло, по Булгакову, сосуществует с нами в реальной действительности. Интересно, что в романе «нечисть» не способна «просочиться» в сон персонажей. Таким образом, автор разрушает традиционное понимание сна как «посредника» между потусторонним и земным мирами, о чем говорил П. Флоренский в одной из статей по искусству [22], или что, например, присутствует в произведениях у А.С. Пушкина, или Н.В. Гоголя. У Булгакова реальность оказывается тем самым «темным» пространством, где злые силы имеют власть над человеком. Его герои не боятся засыпать, наоборот, жаждут «избавиться от мирской суеты и повседневных забот, забыться и стряхнуть с себя бремя всевозможных хлопот и тревог» [17], призывают сон к себе.

Чтобы предаться сладости сна, Пилат совершает некий ритуал. Он психологически (морально) освобождается от социальных, политических, бытовых оков, так же освобождает от оков одежды свое тело: «Судорожно зевнув, прокуратор расстегнул и сбросил плащ, снял опоясывающий рубаху ремень с широким стальным ножом в ножнах, положил его в кресло у ложа, снял сандалии и вытянулся» [3].

С освобождением души и тела он «теряет связь с тем, что было вокруг», в действительности. Пилат «даже рассмеялся во сне от счастья, до того все было прекрасно и неповторимо на прозрачной голубой дороге. Он шел в сопровождении Банги, а рядом с ним шел бродячий философ» [3]. Здесь сон — это «возможность переиграть жизнь, изменить ее катастрофический ход» [20].

Сон дарит счастье и главной героине романа Маргарите, которая просыпается «с предчувствием, что сегодня наконец что-то произойдет» [3]. Ее сон оказывается вещим. Прецеденты таких снов мы находим, например, в «Слове о полку Игореве» (сон Святослава),

у В.А. Жуковского (сон Вадима), А.С. Пушкина (сон Татьяны, Петра Гринева), А.Н. Островского (Сон Катерины) и других.

Своеобразие сна Маргариты раскрывается в построении и организации сновидческого пространства, в основе которого пространственная и эмоциональная градация, психологическое нагнетание, открытый финал, недосказанность. Своеобразие сна Маргариты заключается в аллегорическом и сюжетном планах [8].

Следующее упоминание о снах читатель может заметить в сопоставлении «мертво спящего человека в подворотне» и полного огней неспящего города; «бессонную и шумную Садовую» и лежащего «в глубоком сне мастера», чье «ровное дыхание было беззвучно» [3]. Оппозиция тишины и шума, сна и бодрствования очевидна, но здесь есть и другая оппозиция, заключающаяся в противопоставлении мира сна и фантазии миру города.

«Город, — отмечал Кан Су Кюн, — понятие в высшей степени онтологическое» [10]. Исследователь считает, что «Город, в изображении Булгакова, представлен как хаос мироздания, нечто непрочное, текучее, непостоянное, суетное, а оттого странное, загадочное и тревожное» [10].

Многие русские мастера слова в своих стихах и прозе затрагивали тему города. Вспоминаются имена А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, А.А. Блока. Мы привыкли их называть «петербургскими», так как их творчество пропитано духом этого туманного демонического города, наполнено его мистической атмосферой, фантастическими персонажами. М.А. Булгаков так же населяет город сверхъестественными героями (представителями нечистой силы), описывает поразительные события, но происходящие уже в Москве, которая «живет странную, неестественной жизнью» [2]. В сознании русских писателей город в широком смысле — чудовище, уничтожающее все прекрасное и светлое в человеке, убивающее в нем природное начало. Не можем не отметить, что у Булгакова и это «чудовище» способно «засыпать» и видеть сны («Белая гвардия»).

Мир города полон противоречий, конфликтов, тогда как мир снов согласуется с нашими желаниями, стремлениями, согласуется он и с устрашающей действительностью, репродуцируя ее, преобразая, поэтому герои романа «Мастер и Маргарита» «засыпают с улыбочкой на губах» [3].

Мотив сна как прецедентный феномен интертекстуален: мы обнаруживаем его наличие не только в творчестве различных авторов разных эпох, но и в разных текстах одного автора, а именно у Булгакова мотив сна присутствует в романах «Белая гвардия»,

«Записки покойника», рассказе «Дьяволиада», пьесе «Бег», ряде фельетонов и других произведениях.

Мотив сна как прецедентный феномен оказывается, как мы убедились, и внутритекстовым. В «закатном» романе описано более пяти снов, каждый из которых, безусловно, важен в плане познавательном и эмоциональном. Кроме того, каждый из снов оказывает положительное воздействие на сновидца, словно «вылечивая» измученную душу. Так, жена больного профессора «торопит его ложиться спать», чтоб наутро он проснулся «спокойным и здоровым» [3], а Маргарита обещает мастеру: «Сон укрепит тебя, ты станешь рассуждать мудро» [3].

Исследователь О.И. Акатова в кандидатской диссертации «Поэтика сновидений в творчестве М.А. Булгакова» замечает, что сны описаны «в тексте почти с медицинской точностью, учитывая не только психологическое состояние сновидца до момента засыпания, но и влияние соматических источников на протекание сна и пробуждение» [1]. Последним сном романа, заключительным элементом, становится сон Ивана, который видит «какие-то возвышенные и счастливые сны», пока в его слабом, нервном организме действует «жидкость густого чайного цвета» [3]. Но в этот сон врывается кошмар, который «будит ученого и доводит до жалкого крика в ночь полнолуния» [3]. Зимнякова В.В. в кандидатской диссертации «Роль онейросферы в художественной системе М.А. Булгакова» говорит, что «сны-кошмары — один из излюбленных видов сновидений в литературе, что связано с характерным для них ощущением хрупкости бытия и экзистенциальных мотивов страдания, одиночества, вины...» [7]. Повторяющийся полуночный кошмар Ивана спровоцирован страшными событиями действительности. Нам важно отметить этот факт, так как он становится доказательством связи пространства мистического (ирреального) и пространства действительности (реального), а именно тех эмоций, которые получены героем в настоящей жизни. Булгаков пишет, что «после укола все меняется перед спящим», но меняется лишь сюжет его сновидения, связь с потусторонним никуда не девается, наоборот, Иван теперь может вести диалог с героями своих снов:

...Это — тот номер сто восемнадцатый, его ночной гость. Иван Николаевич во сне протягивает руки к нему и жадно спрашивает:

— Так, стало быть, этим и кончилось?

— Этим и кончилось, мой ученик, — отвечает номер сто восемнадцатый... [3].

Возможность диалога миров посредством сна — наиболее устойчивое и распространенное понимание природы сна. Прецеденты общения «посюстороннего» с «потусторонним» находим, прежде всего, в произведениях Н.В. Гоголя («Портрет», «Майская ночь, или Утопленница» и другие), которого Булгаков «особой любовью любил» [6], «неизменно ставил себе в образец» [4], находим их и у Н.С. Лескова («Леди Макбет Мценского уезда»), И.С. Тургенева («После смерти (Клара Милич)») и других.

Художественное своеобразие мотива сна в романе «Мастер и Маргарита» заключается:

- прецедентном характере мотива сна;
- в позитивном восприятии всей системы снов романа;
- во «врачевательной», лечебной функции снов;
- в логике ориентации пространства и времени во снах героев;
- в особом чувстве реальности, которая оказывается, невероятнее вымысла. Реальность, по Булгакову, «темное» пространство, куда проникает с определенной целью зло, тогда как сон — пространство душевного «освобождения»;
  - в смешении настоящего и мистического;
  - в творческой деятельности самого сна, который олицетворен, наделен волей выбора даровать человеку сновидения или нет; который организует целый мир как со знакомыми персонажам лицами, так и вымышленными, то есть рожденными самим сновидением (Дунчиль Сергей Герардович, красотка Ида Геркулановна, рыжий владелец бойцовых гусей, Канавкин Николай, артист-конферансье и других);
  - в метафорической функции сна. Роман строится на символах, постоянной антитезе, всевозможных контрастах света и тьмы, добра и зла, солнца и луны. Солнце символизирует наши мирские, повседневные дела, происходящие под руководством разума, луна — символ ночи, затухание рационального и доминирование чувственного, приобщения к тайнам мира, проникновение в сферу бессознательного, в мир снов. М.А. Булгаков подробно описывает лунное «поведение», что подготавливает читателя (психологически настраивает) к восприятию сюжета сна, предвосхищает и определяет дальнейшие события. По нашему мнению, сон находит материальное выражение в образе луны, которая «обрушивает потоки света» [3] на героев, оказывающихся в ее власти («жертвы луны»). С наступлением ночи, по древним поверьям, душа покидает тело и витает в иной сфере, так и сон ассоциируется у нас с душой, которую луна-тело высвобождает и наделяет собственной властью.



## Список литературы:

1. Акатова О.И. поэтика сновидений в творчестве М.А. Булгакова. Автореферат диссертации...канд. филол. наук. Саратов, 2006. — С. 6.
2. Булгаков М.А. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита: Романы. М., 1988. — С. 43.
3. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита: роман / Михаил Булгаков. М., 2011. С. 181, 359, 245, 336, 433, 445, 447, 433, 445, 446, 447.
4. Булгаков М.: Письма. Жизнеописание в документах. М., 1989. — С. 535.
5. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М., 1994. — С. 31.
6. Ермолинский С. Из записок разных лет. М., 1990. — С. 68.
7. Зимнякова В.В. Роль онейросферы в художественной системе М.А. Булгакова: Дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2007. — С. 69.
8. Иванова Е.С. Логика ориентации пространства сна Маргариты в «закатном» романе М.А. Булгакова // Современные проблемы гуманитарных и естественных наук [Текст]: материалы XIV международной научно-практической конференции 26—27 марта 2013 г. В 2 т.: Т. I / Нау.-инф. Издат.центр «Институт стратегических исследований». М., 2013. — С. 366.
9. Иванова Е.С. Мотив сна в повести Н.В. Гоголя «Портрет» // Язык и культура: сборник материалов II научно-практической конференции. Новосибирск. Изд. НГТУ, 2012. — С. 148.
10. Кан Су Кюн. Диалог в эпических и драматических произведениях М.А. Булгакова: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. — С. 86, 96.
11. Караулов Ю.Н. Роль прецедентных текстов в структуре и функционировании языковой личности // Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М., 1987. — С. 216.
12. Красных В.В. Виртуальная реальность или реальная виртуальность? М., 1998. — С. 45, 52, 64.
13. Красных В.В., Гудков Д.Б., Захаренко И.В., Багаева Д.В. Когнитивная база и прецедентные феномены в системе других единиц и в коммуникации // Вестник Московского государственного университета 9. Филология. — 1997. — № 3. — С. 62—75.
14. Маканин В. Стол, покрытый сукном и с графином посередине // Онлайн библиотека eLib.com, 2012 [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://www.elib.com/Владимир\\_Маканин/Стол\\_покрытый\\_сукном\\_и\\_с\\_графином\\_посередине/1/](http://www.elib.com/Владимир_Маканин/Стол_покрытый_сукном_и_с_графином_посередине/1/) (дата обращения 10.08.13).
15. Паниткова Е.В. Традиции русской классики в творчестве В.С. Маканина 1980—1990 годов (Ф.М. Достоевский, М.А. Булгаков): Дис. ... канд. филол. наук. Орел, 2004. — С. 5.
16. Ремизов А.М. Огонь вещей. М, 1989. — С. 144.

17. Розов А.И. Психологические аспекты религиозного удвоения мира // Вопросы философии, — 1987. — № 2. — С. 120.
18. Руднев В.П. Культура и сон // Даугава, — 1990. — № 3. — С. 123.
19. Сахаров В.И. М.А. Булгаков в жизни и творчестве. М., 2004. — С. 32.
20. Смелянский А.М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1989. — С. 174.
21. Федунина О.В. Поэтика сна в романе: «Петербург» А. Белого, «Белая гвардия» М. Булгакова, «Приглашение на казнь» В. Набокова: дисс. ... канд. филол. наук. М., 2003. — С. 28.
22. Флоренский П. Иконостас // Флоренский П. У водоразделов мысли. I. Статьи по искусству. Париж, 1985. — С. 193.
23. Фрейд З. Толкование сновидений / Пер. с нем. СПб., 2011. — С. 100.
24. Химич В.В. «Странный реализм» Михаила Булгакова. Екатеринбург, 1995. — С. 100.

## **СВОЕОБРАЗИЕ ЯЗЫКОВЫХ СРЕДСТВ В РАССКАЗАХ ПАНТЕЛЕЙМОНА РОМАНОВА**

*Спивачук Валентина Александровна*  
*преподаватель Хмельницкого национального университета,*  
*г. Хмельницкий*  
*E-mail: [spivachuk\\_vo@ukr.net](mailto:spivachuk_vo@ukr.net)*

## **PECULIARITY OF LANGUAGE IN PANTELEIMON ROMANOV'S SHORT STORIES**

*Valentina Spivachuk*  
*teacher of Khmelnytsky National University,*  
*Khmelnytsky*

### **АННОТАЦИЯ**

В статье проанализировано своеобразие языковых средств в рассказах П. Романова. Автор статьи сосредоточила внимание на анализе средств композиции повествования, с помощью которых П. Романов создавал художественно-актуальные картины и образы, а также отличающиеся большим искусством словесные миниатюры.

## ABSTRACT

The article analyzes the uniqueness of language tools in P. Romanov's stories. The article focused on the analysis of the composition of the narrative which helps P. Romanov created artistic and relevant pictures and images, as well as the great art of verbal different miniatures.

**Ключевые слова:** сюжет, рассказ, язык, диалог.

**Keywords:** plot, short story, language, dialogue.

Пантелеймон Сергеевич Романов (1885—1938) — писатель необычной творческой судьбы. Большой вклад в литературу он сделал благодаря огромному художественному багажу. Творческая судьба П. Романова пережила этап широкой известности, любви и почитания читателей, а также незавидную долю опальных писателей и поразительное непонимание критики. П. Романова обвиняли в «безоглядочном анекдотизме» (Г. Горбачев, Конст. Федин, Г. Хризич), равнодушной насмешке «над обречённым юродством социальным и бытовым [10, с. 87]» (Пакентрейгер), ориентации на «мещанина» (С. Ингулов, И. Машбиц-Веров, Н. Эрлих), хотя сам Романов, пытаясь оправдаться, писал «мещанство в литературе больше всего, по-моему, характеризуется отсутствием глубоких и широких обобщений, когда писатель схватывает самую последнюю новость и спешит её преподнести первым. И эта новость уже на другой день становится старой [11, с. 29]». Н.Н. Фатов, напротив, ставил его манеру писать на один уровень со стилем русских классиков, потому что процессы личностного и творческого формирования П. Романова окрашены главным стремлением — понять, как и каким образом великие писатели добивались столь поразительного эффекта воздействия, что их творения воспринимаются как живая жизнь. «Я стал читать классиков и увидел, что главным их общим свойством является живость, ясность и яркость изображения [1, с. 26]». Именно эти особенности создания художественной реальности станут доминирующими в рассказах П. Романова. Поэтому позже критики назовут его достойным приемником и продолжателем «традиций Гоголя, Гончарова, Тургенева, Льва Толстого [8, с. 17]», Чехова и других писателей-классиков, как раз благодаря схожести художественных принципов и средств воссоздания действительности.

Критические отклики на произведения П. Романова затрагивают многие аспекты особенностей сюжетной и жанровой структуры его произведений. Исследование творческого наследия писателя отобразены в книгах, статьях, диссертациях Е. Никитиной,

А. Лежнёва, Г. Логвина, С. Семёновой, А. Солженицына, В. Шухмина и др. Но, невзирая на многочисленность работ посвящённых творчеству писателя, отдельно вопрос о своеобразии языковых средств в рассказах Пантелеймона Романова не рассматривался.

Целью данного исследования является раскрытие особенностей языковых средств в произведениях писателя.

Язык рассказов П. Романова отличается от языка других писателей. Его рассказы невозможно спутать с произведениями любого другого автора повествовательной прозы.

В понимании языка П. Романов следовал традициям русской классической литературы. Он многому учился у своих предшественников — А. Пушкина, Л. Толстого, Ф. Достоевского, И. Тургенева, Н. Гоголя, А. Чехова и др. «Влияние Гоголя, Толстого и Пушкина сказывалось на мне в выработке простоты, ясности и познания законов художественного изображения» [7, с. 58]. Критик С. Никоненко отмечает, что П. Романов работает «кропотливо, относится к каждому слову, к каждой своей строчке строго, придирчиво» [9, с. 17]. «Романов шлифовал каждую фразу, вычёркивал абзацы и целые страницы, и всё ради того, чтобы любой читатель мог его понять, чтобы между ним — автором — и читателем возникло полное взаимопонимание» [9, с. 17].

Так, в воссоздании природы писатель использовал различные средства выразительности речи, обнаруживая при этом «особенную близость к Тургеневу» [8, с. 178]. «Подобно Тургеневу, Романов чуток к настроениям природы, он живёт с ней одной жизнью, порой как бы растворяется в ней. Он улавливает в ней даже тончайшие нюансы, характерные детали-полутона, недоступные обычному глазу» [8, с. 178]. Например, в рассказе «У парома» (1926) П. Романов использует эпитеты, метафоры и персонификацию при обрисовке окружающей природы: *«За рекой, над дугами, в туманной теплой мгле стоял над концами красный рог месяца и освещал всю окрестность неясным, призрачным светом.*

*Река под тенью высокого берега чернела внизу, и только изредка от плеснувшейся рыбы тусклый луч ущербного месяца на секунду загорался в изгибе струи»* [12, с. 195].

У П. Романова пейзажи красочны, колоритны, изящны. Он описывал так, «чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина» [6, с. 160] всего целого. В рассказе «Звезды» (1927) изображается поздняя осень: *«грязная осенняя дорога от станции шла к опушке. На оголённых ветвях висели капли тумана, и мокрый жёлтый лист насорился в глубокие колеи.*

*Туман висел над мокрым полем, и на каждой травинке озимей держались капельки*» [12, с. 304]. Такое описание сразу даёт возможность представить полную картину холодной осени, когда сыро и неуютно человеку в такую погоду находиться на улице, а грязь размокшей земли не даёт и шагу ступить.

В рассказах П. Романова иногда присутствует гоголевский гиперболизм, в котором он смягчает и умеряет «яркие краски» [8, с. 179]. Таковы, например, гиперболические выражения в описании пространства перед домом Николая из рассказа «Русская душа»: *«огромное пространство, слившееся с ржаными полями и уходившее в безграничную даль»* [4, с. 33]; или расстояния до звёзд («Звёзды», 1927): *«искрившиеся в бесконечной высоте звёзды»* [12, с. 319]

П. Романов также близок к стилю Л. Толстого: «та же точность и ясность в назывании вещей, чувств, состояний, та же обычность, привычность средств изображения, но вместе с тем — большая метафоричность» [13, с. 53]. Так, в рассказе «Комната» (1925) при описании внешности старушки П. Романов одним предложением передаёт ту атмосферу, в какой доводилось умирать бабушке на склоне лет: *«в дальней комнате в углу на кровати лежала ссохшаяся старушка с восковым заострившимся лицом и неподвижно смотрела перед собой, коротко и часто дыша»* [12, с. 94]. Деталью *«в дальней комнате в углу»* [12, с. 94] П. Романов показывает ненужность присутствия старушки и что родственники уже не могут дожидаться, чтобы разделить имущество.

Рассказы П. Романова в большинстве своём построены на диалоге. Диалоги здесь разнообразны, посвящены многим темам, но в диалогах сосредоточено действие. Данное обстоятельство даёт возможность говорить о том, что самосознание персонажей в рассказах П. Романова сплошь диалогизировано, поэтому «диалог здесь не предверие к действию, а само действие. Он и не средство раскрытия, обнаружения как бы готового характера человека; нет, здесь человек не только проявляет себя вовне, а впервые становится тем, что он есть» [2, с. 338].

Из диалогов персонажей узнаём и о долгом ожидании поезда, и о бестолковщине, неразберихе на железной дороге, о халатности её работников, и о том, в каких условиях приходится ехать пассажирам. Так, когда поезд поднимался на подъём, он неожиданно рванул и остановился, только из диалога персонажей узнаём, что случилось и как им надо действовать дальше: *«Что стал? Ай потеряли что?»* [4, с. 141] — спросил один персонаж.

На что кондуктор ответил: *«Что же вы, дьяволы, сидите! — видите, машина не берёт, не можете слезть?..»* [4, с. 141]. И все пассажиры слезли с поезда, а потом, когда поезд разогнался, заскакивали на ходу, а не успевшие ухватиться испуганно махали руками вслед уходящему поезду. Работники железной дороги, не обращая внимания на неисправности в поездах, тем не менее, пытаются «обучать» простой народ: *«Вот окаянный народ-то, каждому объясняй да ещё по шее толкай, а чтоб самим к порядку привыкать, этого — умрёшь, не добьёшься»* [4, с. 144]. Эта финальная фраза служит развязкой рассказа, но ни в коем случае не развязкой сложившейся ситуации. И выхода из этой ситуации нет, потому что переломить национальный характер русского человека никому не под силу.

Обо всех действиях в рассказе читатель узнаёт из диалогов пассажиров поезда. «Предоставив слово персонажам, автор отходит в сторонку, но, как опытный драматург, держит в руках все нити, незаметно направляя ход событий» [5, с. 254]. Диалог у П. Романова, примыкая к авторскому повествованию, «как бы продолжает его. Диалог не только подтверждает, иллюстрирует мысли автора, но развивает их, конкретизирует. Поэтому отпадает необходимость в словах, вводящих диалог. Они только бы отвлекали внимание читателя» [3, с. 58—59]. В рассказах П. Романова диалог персонажей раскрывает характеры персонажей и идею произведения. Рассказы, построенные на диалогах, отражают социальное положение персонажей, их настроения, переживания, чувства.

Так, в рассказе «Поросёнок» (1923) из диалога двух соседок становится известно, что поросёнок занимает главенствующее место в семье одной из соседок, его *«за ушами чешут»* [1, с. 328], *«намедни»* [1, с. 329] купали, а оберегают лучше, чем родных пять ребятишек, которые *«босиком, с грязными, загорелыми ногами»* [1, с. 329] носятся по улице. И если за поросёнка переживают, что он *«на еду ленив»* [1, с. 328], поэтому приходится *«насильно»* [1, с. 328] кормить *«понемножку да почаще»* [1, с. 328], то покормить детей — *«наказание»* [1, с. 329], потому что *«столько летом едят, что сил никаких нет»* [1, с. 329]. Поэтому у матери возникает лишь одно желание: *«Смерти, что ли, на них нету?»* [1, с. 330]. Так из короткой зарисовки становится понятно, что для матери поросёнок ближе и роднее собственных детей, которых можно и голодом поморить, и не лечить, если болеют, потому что *«по нынешним временам дети — крест господень»* [1, с. 328], так как *«ни в огне не горят, ни в воде не тонут»* [1, с. 330]. Поэтому проще махнуть на них рукой, чтобы *«на глазах не вертелись»* [1, с. 329]

и не мешали «*в гувернантки на старости лет*» [1, с. 328] к поро-  
сёнку наняться.

Для рассказов П. Романова типичен короткий, лаконичный диалог. Иногда встречаются диалоги, в которых на короткую реплику-вопрос следует пространный ответ, содержащий обстоятельные рассуждения персонажа или его рассказ о своей жизни, о каком-либо событии. Такое построение даёт автору возможность выяснить те или иные обстоятельства жизни персонажей, показать сущность психологии, внутренний мир персонажа, строй его мыслей, его истинное отношение к происходящему вокруг. Например, в рассказе «Государственная собственность» (1918) крестьяне всю дорогу рассказывали, как они разрушали и разворовывали всё помещичье. Но П. Романов одной лишь фразой раскрыл и показал читателю отношение персонажей к государству:

«— *Всё в пользу государства?*

— *Всё в пользу, пропади оно пропадом*» [4, с. 85].

Ещё одной особенностью повествовательной манеры П. Романова является наличие сказа в рассказах писателя, если считать, что «элемент сказа, то есть установки на устную речь, обязательно присущ всякому рассказу» [2, с. 326]. Почти все рассказы П. Романова написаны в форме диалога. Персонажи, рассказывая о себе или разговаривая между собой, говорят так, как они умеют, употребляя просторечно-народные слова. Так, в рассказе «Беззащитная женщина» (1918) персонаж говорит, после того, как пьяный дезертир шлёпнулся в грязь: «*Его спервоначалу же можно было окоротить, как двоим зайтить бы сзади, да за руки...*» [4, с. 79]. В этом устном речевом потоке персонажа угадывается личность, не тождественная автору. П. Романов изображал простой русский народ с его говором, проблемами, ломкой корневого российского быта послереволюционной России.

Подводя итог, можно сказать, что язык П. Романова отличается традиционной простотой; в его лексике совсем не отразилось современное словотворчество, и в его синтаксисе не нашли никакого применения новые, отступающие от обычной литературной нормы, конструкции. В языковом отношении, как и в общей композиции, писатель идет вслед за классиками и не стремится к принципиальным нововведениям. Речь П. Романова легко понимается и, не отличаясь ни новизной, ни особенной выразительностью, свидетельствует о высокой языковой культуре автора, что не так часто встречается в нашей литературной современности.

Пользуясь простым, традиционным языком, старыми приемами стиля и архитектоники, П. Романов умеет создавать художественно-

актуальные картины и образы, а также отличающиеся большим искусством словесные миниатюры.

Будучи последовательным реалистом, наследником традиций великой русской литературы XIX века, П. Романов стремился отражать реальность такой, какова она есть. При этом он избегал в своём творчестве тенденции выпячивания, нигде не давал авторских оценок изображаемым событиям и явлениям. Рассказы П. Романова часто освещены гоголевско-чеховским юмором с неизменным осадком грусти, сатиры и скрытого пессимизма, иногда этот юмор сопровождается пафосом трагикомизма.

### **Список литературы:**

1. Антология сатиры и юмора России XX века. Т. 34. Пантелеймон Романов. М.: Эксмо, 2004. — 704 с., ил.
2. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М. Бахтин. М.: Художественная литература, 1972. — 470 с.
3. Бельчиков Ю.А. О диалогах у Глеба Успенского / Ю.А. Бельчиков // Русская речь. — 1982. — № 2. — С. 57—61.
4. Библиотека Юмора и Сатиры. Пантелеймон Романов. М.: Правда, 1991. — 400 с.
5. Злобина М. Ключи Пантелеймона Романова / М. Злобина // Новый мир. — 1989. — № 9. — С. 253—258.
6. Изучение языка писателя. Сборник статей : под ред. Н.П. Гринковой. Л.: Учпедгиз, 1957. — 280 с.
7. Наши современные писатели о классиках. Пантелеймон Романов // На литературном посту. — 1927. — № 5—6. — С. 58.
8. Никитина Е.Ф. Беллетристы современники. Статьи и исследования. Вып. 1 / Е.Ф. Никитина, С.В. Шувалов. М.: Никитинские Субботники, 1927. — 207 с.
9. Никоненко С.С. Я не описываю смешных положений / Ст. Никоненко // Антология сатиры и юмора России XX века. Т. 34. Пантелеймон Романов. М.: Эксмо, 2004. — С. 9—23.
10. Пакентрейгер С. Талант равнодушия. (Пант. Романов) / С. Пакентрейгер // Печать и революция. — 1926. — № 8. — С. 86—94.
11. Писатели о мещанстве. Пантелеймон Романов // На литературном посту. — 1929. — № 6. — С. 28—29.
12. Романов П.С. Избранные произведения / Пантелеймон Романов. М.: Худож. лит., 1988. — 400 с.
13. Федоров А.В. Язык и стиль художественного произведения / А. Федоров. М.-Л.: Гослитиздат, 1963. — 132 с.



## 4.2. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ

### ЛИРИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ В НОВЕЛЛЕ В. СТЕФАНИКА «ВЕЧЕРНИЙ ЧАС» И ПОВЕСТИ А. ЧЕХОВА «СТЕПЬ»

*Ботнаренко Наталия Михайловна*

*аспирант кафедры мировой литературы  
Прикарпатского национального университета им. В. Стефаника,  
г. Ивано-Франковск*

*E-mail: [natasha-botnarenko@rambler.ru](mailto:natasha-botnarenko@rambler.ru)*

### LYRICISM OF ARTISTIC NARRATION IN THE SHORT STORY BY V. STEFANYK «THE EVENING HOUR» AND THE STORY BY A. CHEKHOV «STEPPE»

*Natalia Botnarenko*

*post-graduate student of the Department of World Literature  
of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,  
Ivano-Frankivsk*

#### АННОТАЦИЯ

В статье на примере компаративного анализа новеллы В. Стефаника «Вечерний час» и повести А. Чехова «Степь» исследуется процесс лиризации повествования. Внимание акцентируется на лирико-эпической жанровой природе текстов, а именно, особенностях жанровой формы бессюжетного произведения медитативного характера.

#### ABSTRACT

In the article, basing on the example of comparative analysis of the short story by V. Stefanyk «The Evening hour» and the story by A. Chekhov «Steppe», is investigated the process of lyricism of the narrative. The attention is accented on the essence of lyric-epic genre of the analysed texts, namely, features of genre form of plotless work of meditative character.

**Ключевые слова:** лиризм, жанр, нарратив, хронотоп.  
**Keywords:** lyricism, genre, narrative, chronotop.

Художественно-эстетическая оценка жанровых тенденций в украинской и русской литературе конца XIX — начала XX в. дает основания утверждать о лирико-эпической жанровой природе некоторых произведений. Ведь в «переходную эпоху» нивелируются традиционные нарративные модели с логической причинно-следственной последовательностью событий. Возникает жанровая форма бессюжетного произведения медитативного характера, которая дает писателю возможность точно воспроизвести ход внутренних психологических переживаний, чувств персонажей. Как отмечает В. Я. Звизняцковский, «лиризация литературы» является закономерным процессом конца XIX — начала XX в., «лирической потенцией», которая органично присуща малой прозе (как жанру более «эмоциональному» по своей природе и по отношению к «концептуальному» жанру романа) [3, с. 46]. В. Хализев, в частности, обнаружил определенное различие эпических произведений и лирической прозы на композиционно-языковом уровне. Литературовед аргументировано доказал, что для эпических произведений характерно обобщающее изображение действительности, а лирической прозе свойственны единичные состояния человеческого сознания: эмоционально окрашенные размышления, волевые импульсы, впечатления, внерациональные ощущения и устремления. Если в лирическом произведении и обозначается какой-либо событийный ряд (что бывает далеко не всегда), то довольно скупо, без тщательной детализации [7, с. 199].

Учитывая лирическую художественную установку нарратора, непосредственно-рефлективное выражение мыслей, чувств, самоанализ внутреннего мира, эмоциональные переживания персонажей, особую ритмическую организацию повествования, среди прозы В. Стефаника и А. Чехова, несомненно, выделяются новелла «Вечерний час» и повесть «Степь». В данном случае поэтику художественного дискурса подчеркивают медитативные оттенки повествования, где доминирует не реализация определенной темы, идеи, а характер лирического переживания, воплощенный в раздумье. В частности, О. В. Казанова идентифицирует жанровую разновидность произведения В. Стефаника «Вечерний час» как этюд, в основе которого воссоздана динамика впечатлений, различных чувств, внутреннего состояния героя [4, с. 144]. На эту мысль наводит бессобытийность сюжета, сходство мотивов, образов, символов с теми, что наблюдаются в лирических автобиографиях В. Стефаника «Мое слово» и «Дорога».

В свою очередь, многие исследователи отмечают видимую «бессобытийность» сюжета повести А. Чехова «Степь» (люди едут по степи — больше, собственно, ничего не происходит), отсутствие главного персонажа, завуалированность авторского голоса, как бы растворяющегося в субъективных восприятиях, чувствах и едва намеченных эмоциональных движениях героев, импрессионистических пейзажных зарисовках, передаче человеческих состояний через случайные реплики и жесты [8, с. 178—181].

Новелла В. Стефаника «Вечерний час» и повесть А. Чехова «Степь» строятся на основе сюжета, который состоит из фрагментарных картинок (воспоминаний героем прошлого в новелле «Вечерний час» и впечатлений персонажа в повести «Степь»), навеянных определенным настроением, логически не связанным между собой. Поэтому манера изложения в произведениях приближена к технике «потока сознания». «Своеобразие этого нарративного приема, — пишет О. В. Казанова, — в новеллистике Стефаника проявляется через трансперсональное углубление нарратора в сознание героя. Наблюдается неупорядоченность, коллажность в выражении мыслей и чувств главного персонажа» [4, с. 156—157]. Н. Г. Владимирова отмечает, что для прозы Чехова также характерно использование техники потока сознания, — «сознание интересует его...», он «... самый тонкий и скрупулезный исследователь человеческих отношений» [2, с. 49]. В «Степи» «из потока впечатлений мальчика, на первый взгляд хаотичных и бессистемных, автор отбирает только те, которые сохраняют самые характерные черты образа» [1, с. 76]. В памяти героя новеллы «Вечерний час» всплывают отдельные зрительные образы, которые ассоциативно связываются с прошлыми жизненными ситуациями. Герой вспоминает эпизоды своего детства, находясь в веселом настроении. Этими воспоминаниями вызвано ощущение гармонии, покоя, что передается через внутренний монолог персонажа и акцентируется замечаниями нарратора.

Лирическая тональность в новелле В. Стефаника «Вечерний час» и повести А. Чехова «Степь» художественно представлена прежде всего в ритме повествования, лексических и синтаксических повторах, интонации. В новелле Стефаника динамику воспоминаний подчеркивают особенности синтаксического состава повествования. В монологических высказываниях героя-рассказчика преобладают короткие предикативные предложения, в которых наблюдается формальное и семантическое акцентирование глагольных форм. Образуется поспешный ритм повествования, который соотносится с ходом отрывочных воспоминаний, ощущений субъекта речи.

В данном случае используется «...нарративный прием аналепсиса — возвращение в прошлое, воспоминания, через которые лирический повествователь как бы вновь «переживает себя», осознает пройденную жизнь» [4, с. 145]. Знаковым становится изображение человеческого характера в субъективном переживании: «Боже мой, не в силах я уже надвязать оборванную нитку! Она тогда уже оборвалась, когда мама мыла мне ноги и драла старую рубашонку на чистые онучи, а папа чистил сапожки. Все мы тогда плакали [...]. А потом я бродил в этом мире и гнулся ради куска хлеба, как лоза, и выносил на себе сотни презрительных взглядов» [6, с. 57]. Напротив, в повести Чехова «Степь» вместо поспешного ритма повествования, сталкиваемся с более замедленным ритмом. Это достигается с помощью резонантного принципа построения целого, который будет применяться писателем в рассказах, повестях и особенно в пьесах: повторы, переключки отдельных слов, образов, мотивов. «Весь текст «Степи» пронизан такими переключками, повторами. И совсем не случайно, а явно намеренно автор использует одни и те же слова в разных описаниях и определениях» [8, с. 179]: загорелое лицо мальчика — и загорелые холмы; мельница, машущая крыльями, — и сюртук Мойсея Мойсеича взмахнул фалдами, точно крыльями; шестеро косарей — шесть громадных сторожевых овчарок — шесть колесниц и шестерки лошадей — шестеро подводчиков и др.

В лирической прозе В. Стефаника и А. Чехова внимание акцентировано на выразительных свойствах внутреннего мира героя, его чувствах, что воспроизведено с помощью народного мелоса и пейзажа. В частности, использование поэзии народной песни создает соответствующий элегически-минорный тон повествования, внушает ряд настроений, ассоциаций. В новелле «Вечерний час» песня воспринимается как рефрен, который разбивает текст на условные фрагменты — периоды воспоминаний, обозначенные разными оттенками настроения, эмоционального состояния персонажа. В повести «Степь» поэзия народной песни коррелирует с величественной природой степи: «Песня тихая, тягучая и заунывная, похожая на плач и едва уловимая слухом, слышалась то справа, то слева, то сверху, то из-под земли...» [9, с. 24].

Пейзаж в структуре художественного текста отыгрывает особую роль, приобретает выразительное психологическое наполнение. Писатели в произведениях прибегают к средству художественного параллелизма, где природа выступает элементом того настроения, в котором находится персонаж. Следовательно, в художественных текстах «Вечерний час» и «Степь» возникает типичный для лиричес-

кой прозы так называемый «субъективный хронотоп» [5, с. 130—136], в основе которого лежит пространственно-временная локальность (пространство и время воображения, впечатлений, сознания персонажа). В новелле Стефаника хронотоп представлен через воображение героя, его восприятие: «...когда восходит вечерняя звезда, голос по росе стелется [...]. Всех чарует вечерний час. [...] Вот движется по небу белое облачко, с золотыми краями [...] и оставляет позади себя белые лилии, а само все спешит дальше и сеет, сеет цветы по синему небу, – а через час нет уже ни лилий, ни облачка. Только голубое небо зыбится, как голубое море. Правда, он тогда грустил» [6, с. 56]. В повести Чехова пространственно-временные координаты также переданы через впечатления героя: луч солнца приобретает своеобразную фантастическую меру длины и ширины пространства. Днем Егорушке кажется, что свет идет к нему с самого края земли. На глазах у него полосы света как бы отмеряют гигантские расстояния от линии горизонта к бричке: «Сначала, далеко впереди, где небо сходится с землею, [...] поползла по земле широкая ярко-желтая полоса; через минуту такая же полоса засветилась несколько ближе, поползла вправо и охватила холмы; [...] полоса света, подкравшись сзади, шмыгнула через бричку и лошадей, понеслась навстречу другим полосам, и вдруг вся широкая степь сбросила с себя утреннюю полутьму, улыбнулась и засверкала росой» [9, с. 14]. Ночью же хронотоп обретает негативную семантику и коррелирует с настроением, переживаниями Егорушки, которому кажется, что с наступлением темноты светлая степь покрывается черным одеялом: «Даль была видна, как и днем, но уж ее нежная лиловая окраска, затушеванная вечерней мглой, пропала, и вся степь пряталась во мгле, как дети Мойсея Мойсеича под одеялом» [9, с. 45].

Таким образом, весьма показательным для прозы В. Стефаника и А. Чехова становится процесс модернизации художественных форм, вызванный взаимодействием эпических и лирических компонентов. Возникает жанровая форма бессюжетного произведения медитативного характера. Манера изложения в данном случае близка к технике «потока сознания»: наблюдается неупорядоченность, коллажность в выражении мыслей и чувств персонажей. Лирическая тональность характеризуется особым ритмом повествования, лексическими и синтаксическими повторами. В частности, у Чехова сталкиваемся с замедленным, спокойным ритмом, а у Стефаника превалирующим является более поспешный ритм повествования, который соотносится с ходом отрывочных упоминаний, ощущений субъекта речи. Также в лирической прозе особое значение приобретает

экспликация в художественном тексте народного мелоса, пейзажных зарисовок, которые коррелируют с динамикой внутренних чувств персонажей. В основе нарратива — принцип «впечатления», что способствует дальнейшему проникновению в сферу мыслей действующих лиц. Отсюда доминирует трансформация в лирической прозе субъективного хронотопа, где пространство и время переданы через воображение, чувства, сознание персонажа.

### Список литературы:

1. Буянова Е.Г. Особенности поэтики повести А.П. Чехова «Степь» // Художественный метод А.П. Чехова: межв. сб. науч. трудов; [Отв. редак. В.Д. Седегов]. Ростов-н/Д.: Издательство РГПИ, 1982. — С. 75—80.
2. Владимирова Н.Г. А.П. Чехов с «русской точки зрения» Вирджинии Вулф // Вестник Новгородского государственного университета. Серия «Гуманитарные науки». Новгород, — 2009. — № 51. — С. 49—51.
3. Звняцковский В. Новелістика А. Чехова і М. Коцюбинського. К.: Наукова думка, 1987. — 107 с.
4. Казанова О.В. Новелістика В. Стефаніка і родо-жанрові особливості української малої прози кінця ХІХ — початку ХХ століття: дис. ... канд. філол. наук: спец. 10. 01. 01. Одеський національний університет імені І.І. Мечникова. Одеса, 2008. — 200 с.
5. Котович Т.В. Развивая теорию хронотопа // Хронотоп и окрестности: юбилейн. сб. в честь Николая Панькова; [под ред. Б.В. Орехова]. Уфа: Вагант, 2011. — С. 130—144.
6. Стефаник В. Новеллы (перевод с украинского) / [ответ. ред. Ф.П. Погребенник]. М.: Наука, 1983. — 288 с.
7. Хализев В.Е. Теория литературы: учебник для студентов высших учебных заведений. М.: Высшая школа, 1999. — 240 с.
8. Чехов А.П. Энциклопедия / [сост. и науч. ред. В.Б. Катаев]. М.: Просвещение, 2011. — 696 с.
9. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М.: Наука, 1974—1982. — Т. 7: Рассказы. Повести (1888—1891). М.: Наука, 1977. — 724 с.

**МИФОПОЭТИКА ЛЕГЕНДЫ «НАШ ДОМ»  
В СТРУКТУРЕ РОМАНА А. ЖАКСЫЛЫКОВА  
«ДОМ СУРИКАТА»**

*Джундубаева Алла Абдрахмановна*

*докторант*

*Казахского национального педагогического университета им. Абая,  
г. Алматы, Казахстан*

*E-mail: [alla\\_1376@mail.ru](mailto:alla_1376@mail.ru)*

**MYTHOPOETICS OF THE LEGEND “OUR HOUSE”  
IN THE STRUCTURE OF A NOVEL  
BY A. ZHAKSYLYKOV “A MEERKAT’S HOUSE”**

*Alla Dzhundubaeva*

*candidate for a doctor’s degree*

*of Kazakh National Pedagogical University named after Abai, Almaty,  
Kazakhstan*

**АННОТАЦИЯ**

В статье представлен мифопоэтический анализ вставной легенды «Наш дом» в структуре романа современного казахстанского писателя Аслана Жаксылыкова «Дом суриката», выявлены ведущие мотивы и образы легенды, основные мифонимы и мифологемы. Проведенное исследование позволяет говорить о ключевой роли истории «Наш дом» в понимании философской концепции всего произведения, о средоточии в ней основного замысла романа.

**ABSTRACT**

The article presents a mythopoetic analysis of an inserted legend “Our house” in the structure of a novel by a modern Kazakhstani writer Aslan Zhaksylykov “A Meerkat’s House”. There are elicited key motives and images of the legend as well as principal mythonyms and mythologemas. The conducted research allows speaking about a key part of the story “Our house” within the meaning of the philosophical conception of the whole work and about a leading tendency of the novel in it as a center.

**Ключевые слова:** легенда, миф, мифоним, мифологема, мотив, архетип.

**Keywords:** legend; myth; mythonym; mythologema; motive; archetype.

Роман «Дом суриката» является четвертой частью романной тетралогии А. Жаксылыкова «Сны окаянных», высоко оцененной научным сообществом Казахстана как «крупное событие в современной русскоязычной казахстанской прозе» [1]. Сквозной проблемой всех четырех романов цикла является проблема глобального экологического кризиса, в условиях которого необходимо выжить человечеству. Выступая структурными и идейно-философскими компонентами цикла, романы тетралогии вместе с тем являются и самостоятельными произведениями, достойными отдельного обсуждения. Роман «Дом суриката» в этом смысле не исключение.

В настоящей работе мы коснемся одного из ведущих композиционных элементов данного романа — легенды «Наш дом» — и попытаемся определить ее роль в структуре всего произведения.

История «Наш дом» определяется как легенда самим рассказчиком: «Приключилась эта история вскоре после нашумевшего поединка дедовского кобыза с воинством червей. Легенда об этих событиях долго жила в нашем крае» [2, с. 45]. Возникает, таким образом, символично-мифологический план повествования. Главенствующую роль в нем приобретает *мифологема «дом»*, связанная изначально в романе с *мотивом апокалипсиса*: «Ивовый потолок, сплетенный из прутьев, на честном слове державшийся на жердях и матке, без того источенных древоточцами, не выдержал тяжести урожая, а также напора кабанов, дружно вышедших на ристалище, и рухнул с оглушительным треском, напугав окрестных ворон и галок» [2, с. 45—46].

Так рушится дом, в котором жил рассказчик в детстве, а для его деда вместе с домом рушится и весь мир: «Дед наш заметно осунулся в бесконечных заботах и хлопотах, выражение глубокой скорби присохло к его запавшему лицу, порой он с удивлением озирался вокруг, как бы впервые видя прежний и одновременно такой неузнаваемый мир. Вздыхая, он то и дело приговаривал, что таково само существование, превратно и ненадежно оно. Ветер перемен крошит даже скалистые горы, что говорить о бедном жилище, облюбованном совами и филинами, охаянном воронами и галками...» [2, с. 46].

В противоположность мироощущению деда приводится восприятие окружающего мира детьми: «...наш детский мир был



огромен, бесконечен, оглушительен, пронизан невероятностью, освещен надеждой» [2, с. 46].

Автор, таким образом, расширяет мифологему «дом» до мифологемы «мир» и переводит произведение в философскую плоскость. Ключевая роль при этом принадлежит образу деда, знаменующему собой *архетип мудрого старика*, и связывается в произведении с двумя мотивными рядами:

1. печаль → скорбь → угасание жизни → бренность мира;
2. сохранение родовых корней → продолжение традиций → утверждение жизни.

Оба мотива тесно переплетаются с мифологемой «дом»: «Еще сильнее обрадовались мы, услышав от деда достаточно осмысленную фразу, видимо еще на стадии намерения одобренную всем аулом: «Надо строить новый дом. Надежный дом — крепость человека на земле и на небесах». На эту светлую новость мы ответили дружным «Ура!» [2, с. 46]. Для деда новый дом является символом возрождения мира, продолжения жизни.

Ключевая в произведении мифологема «дом» наполняется по ходу развития сюжета все новыми коннотациями. Так, например, она наделяется антропоморфными чертами: «Наш дом, приготовившийся явиться на божий свет из пустоты, еще не собранный в бревенчатую конструкцию, пребывавший в виде тополиной и осинової рощи, тем не менее был заметно раздосадован нашим вторжением. «Ну, вы, непоседы, потише!» — цыкнул он на нас голосом сочной листвы» [2, с. 47].

Примечательно, что дом строится именно из тополя и осины. Тополь связан с мифологемой «мирового дерева»: в казахской мифологии — Байтерек (буквально — изначальный тополь, Мать-тополь) [3, с. 64]. Научное название осины — *Populus tremula*, т. е. «тополь трясущийся» [9]. Кроме того, осина по поверьям многих народов является деревом, отгоняющим злых духов, из нее изготавливали домашние обереги. Таким образом, снова очевидна параллель между постройкой дома и созданием мира: дом = мироздание, основа основ.

В связи с этим приведем обширную цитату из текста: «Уже тогда, в ту раннюю пору, заметил я между делом, что у Нашего дома характер еще какой ребяческий, бесконечно наивный и неуловимо текущий. Еще не родившись, не явившись на свет первозданный, но тотчас отреагировав на наше поведение, он засмутился, застыдился, не на шутку закапризничал. Наверное, он хотел дать стрекоча или удариться в несусветный рев, но когда пятки малышей

зашлепали по тугим бокам, защекотали неудержимо, он забыл обо всем и залился чудо-юдовским смехом. Его смех был так явственен, что взрослые как по команде прекратили работу, прислушиваясь к переливам солнечной игры, прыскавшей меж листьев, а дед, весь как-то глубоко озарившись, подумал немного и негромко сказал: «Наш дом будет хорошим и еще каким веселым» [2, с. 48].

Дом предстает здесь не просто номинативным образом, а становится главным героем произведения. Не случайно его объективная нарицательность заменяется многозначной номинацией: «Наш дом», — представленной как имя собственное. «Чудо-юдовский» смех Нашего дома связывает его с фольклорной сказочной традицией и обозначает мотив древне-родовой связи поколений этого дома.

Но помимо этой связи рассказчик обнаруживает еще более глубокую связь, постулируемую в произведении мифологемой «дом»: «Дом получился ладный, высокий, широкий, со светлыми окнами, балкончиками, венчавшими невиданную в этих краях мансарду и смотревшими на восток и запад, то есть на восход и закат солнца» [2, с. 48].

Открытость дома востоку и западу связывает два эти мировые пространства, ставшие символами не просто двух частей света, но и двух разных миров. Дом, таким образом, становится здесь символом мирового единства. Единство времени, цикличность бытия выражаются *мифологемами «восход и закат»*, связанными с *мифологемами «дня и ночи», «света и тьмы», «жизни и смерти»*.

*Солнце* — еще одна важная мифологема в художественном мире романа: «Солнце — самое чудесное диво этого мира. <...> Затаив дыхание, следили мы за рождением и восшествием светила на небесную гору, неописуемого божества, осеняющего щедро и широко светоперстами весь мир, всю тварную вселенную, известную и неизвестную, видимую и невидимую. Взявшись за руки, взирали мы на рождение нового дня, с какой-то минуты бегущего прямо на нас от дальних восточных холмов багряно-кипенной лавой, сияющими грудями лугового многоцветия, — грандиозным нашествием света. <...> Так начиналось каждое новое утро для нас в Нашем доме» [2, с. 51].

Солнце — древнейшее божество мифологических систем практически всех народов мира. Звучащий в тексте гимн солнцу, по сути, гимн самой жизни, всему мирозданию.

Как показывает рассмотренная цитата, мифологема «Солнце» соотносится с мифологемой «дом». Возникает образ «солнечного

дома» — дома, как бы благословленного солнцем. Особый смысл это приобретает в следующем контексте: «Дед выглядел гордым. Еще бы, его строение выступило не личной собственностью, а коммуной, приютившей десяток-два аульных ребятишек. На этом замысле и создавался большой дом, иначе власти ни за что не разрешили бы простому деревенскому старику возведение здания с мансардой» [2, с. 48].

Здесь возникает явная *аллюзия на Ноев ковчег*, образующая логическую цепочку мифологем: старик → общий дом → солнце → новый день → новая жизнь.

Интересна связь всех этих мифологем на фоне философского осмысления жизни рассказчиком: «Привечал зарю и дед, выжидая на крыльце, как будто в предвидении явления долгожданного родича. Однажды я заметил рядом с ним странного малыша, кургузого, с несуразно крупной головой, большим животом и нелепыми лягушачьими ногами. Он стоял, прижавшись головой к бедру старика, и его смоляные глазища мерцали миллионами огоньков. Я тогда не знал, что это и есть Наш дом, и решил, что дед привел на постой какого-нибудь нашего троюродного братика и, по-видимому, сиротку» [2, с. 51].

И далее: «Дед тоже сосредоточенно, долго, с какой-то невыразимой печалью и тревогой всматривался в неуклонное падение крыльев заката. Мы не знали, не могли ведать, какие мысли и чувства владели сердцем старика, с каких-то пор повернувшегося душой в сторону Большой ночи. Нас разделяла пропасть неизведанного, неопознанного нами, детьми. Только стал я время от времени замечать рядом с ним на заре и на закате дня смутную призрачную фигуру утконосого малыша, весьма тихого и доверчивого, всегда державшегося за штанину деда» [2, с. 52].

*Мифологема ночи*, связанная с архетипом тьмы, в соединении с авторским эпитетом «Большая» несет в себе *сакральный смысл* и выступает здесь, на наш взгляд, *метафорой смерти*, того таинственного неизведанного потустороннего мира, о котором человек ничего не знает, но к которому неизбежно идет.

Что касается персонифицированной связи деда — *материального хозяина дома* — с «Нашим домом» — *хозяином-духом* этого дома, то она восходит к древним мифам и верованиям всех народов, что у жилища есть своя душа, свой дух, который всегда живет в доме.

Автор реализует этот миф буквально: «...я без лишних слов понимал, почему Наш дом выходит из его укрытия только к деду, ведь именно он задумал и с необоримой силой возмечтал о нем, потом

искусно уговорил народ и начальство воплотить дом. Так он и вызволил его из безымянного тополиного, осинового плена, и Наш дом был высвобожден из пустоты древесной, немоты и маеты бессвязной толщи, запутавшейся в волокнах времени, в колдовстве древоточцев, в ворожбе мотыльков и бабочек, в трепете и дрожании, колыхании листьев, осыпающихся уже внутри почек, чреватых осенью...» [2, с. 52—53].

Основная же история дома разворачивается с появлением *главной героини* — *Майи*: «Мы, деревенские сорванцы, видали всяких, но от Майи с первой же минуты у нас голова пошла кругом. И не мудрено! По-моему, такой девчонки свет не видывал еще с эры драконов, наверняка не увидит и после! Появление в те дни в нашем задрипанном ауле такой стрекозы-егозы, электрической ведьмочки, как Майя, стало для всех нас странным и необъяснимым событием, но с весьма серьезными последствиями» [2, с. 54].

Для понимания роли образа Майи в мифопоэтике романа нужно попытаться объяснить само *значение имени «Майя»*. На наш взгляд, толкований может быть несколько, и все они не исключают, а дополняют друг друга:

1. «Майя» — трансформировавшаяся транскрипция имени «Умай» — одного из имен Великой Матери в прототюркской мифологии [4, с. 16].

2. «Майя» — название древнейшей исчезнувшей цивилизации, отличающейся высоким развитием в разных областях науки и искусства [5].

3. «Майя» (санскр. букв. «иллюзия», «видимость») — в индийской религиозно-философской традиции особая сила, или энергия, которая одновременно скрывает истинную природу мира и обеспечивает многообразие его проявлений [6].

4. «Майя» с древнеиндийского — «мать, кормилица» [10].

Как видим, этимология имени «Майя» выводит нас на *мифологему праматери*, символизирующую женское родовое, природное, жизнотворящее начало.

Здесь же находит отражение тема главенства женщины — матриархата, заложенная в названии этой части тетралогии — «Дом суриката». Сурикаты — животные, сохранившие матриархальные отношения внутри родового клана.

Отсюда, возникает интересное соотношение: *Дом суриката* — *Наш дом*. Первый — дом животных, второй — дом людей. В «доме суриката» главой является, условно говоря, женщина, и в «Нашем доме» хозяйкой как бы становится женщина. Автор проводит некую

аналогию между укладом жизни животных и людей и провозглашает приоритет женского, жизнеутверждающего начала в доме человека. «Наш дом» выступает своего рода отражением «дома суриката», служит проявлением связи человека с миром животных, с миром природы, демонстрирует общность всех живых существ. Особая роль при этом отводится женщине как символу созидания, сохранения и продолжения рода.

В контексте произведения это определяет образ Майи как матери, главы семьи, устроительницы дома. И действительно, подтверждение этой мысли находим в тексте: «Мансарда раздражающе сияла, была в глаза своей душераздирающей непривычной чистотой — картина невыносимая для истинного мальчишеского сердца. Полностью игнорируя мужское население Нашего дома, Майя колдовала и ворожила <...>» [2, с. 55]. И: «Майя всего за пару часов играючи взяла власть в свои руки, жизнь потекла по новому руслу, а мы никак не могли привыкнуть к столь неприятному перевороту в нашем мире» [2, с. 57].

Что касается третьего толкования имени «Майя», то оно обнаруживается в тексте за счет таких деталей, как неожиданное появление Майи, ее загадочность и некая нереальность для окружающих. Не случайно в финальной части главы рассказчик признается в ощущении «привиденности» всей этой истории.

Интересно проследить взаимосвязь Майи с Нашим домом, который появляется в момент веселья детей в честь победы Майи над Муратом: «Малец моргнул пару раз, затем лицо искривилось, и вдруг на нас хлынул густой басовитый рев. И это было самым потрясающим, слезы брызгали на пол и тотчас шустро расплзались тараканами, жужелицами, мокрицами» [2, с. 60].

И здесь же: «...наша горница продолжала заполняться полчищем всевозможных насекомых, тараканов, жуков, щелкунчиков, многоножек, всякой нечистью, обожающей гниль и сырость. Бурный порыв ветра распахнул окна, ночь глянула на нас с возмущением: дескать, кто здесь обижает ее дитя, и на постель, на пол полетели ворохи свежей листвы, похоже, осиновая и тополиная рощи посылали гонцов на помощь своему маленькому *Ие*. И я ощутил, что живем-то мы среди джугарных полей, лесов, облаков и неба, стены же — только ширмы, обманно наволоченные нами самими, на самом деле мы находимся в полной власти грозных стихий» [2, с. 61].

Данные фрагменты текста наполнены глубоким мифологическим подтекстом. Здесь реализуется существующее в казахской мифологии представление о трех уровнях мироздания: верхнего (облака, небо),

среднего (ветер, леса, поля, рощи, люди) и нижнего — подземного (жуки, тараканы, мокрицы и т. д.).

Связывая воедино людей, насекомых, природные стихии, автор тем самым создает модель единого мира, не разделенного временем и пространством, в котором все равноценно и равнозначно. И все это отразилось в образе малыша — Нашего дома, огромный круглый живот которого, наполненный насекомыми, возможно, символизирует саму землю, ее недра, как основу мироздания.

«*Ие* — в мифологии древних тюрков духи, являющиеся хозяевами различных мест и предметов» [3, с. 85]. Таким образом, дом одушевляется, становится подобным человеку.

И не случайна особая связь Нашего дома с Майей, как изначально с дедом: «Как Майя догадалась это сделать, не знаю, но она вдруг обняла малыша, прижала его к груди и от всей души чмокнула его в запячканную щеку. И тотчас нас окружила тишина, звенящее, огромное половодное безмолвие» [2, с. 61]. И: «Когда малыш уснул, мы столпились вокруг кровати, во все глаза разглядывая человекоподобную кочерыжку, так удобно разбросавшуюся на девичьей постели. Уродца родила на наших глазах внутренняя пустота дома, вверило ли его нам Провидение — это было, конечно, неизвестно. Если вверило, то для чего, и почему приезд Майи так странно совпал с появлением карлика?» [2, с. 62—63]. Как нам видится, привязанность Нашего дома к деду, а затем к Майе является *аллегорией связи поколений и передачи духовных основ рода от предков к потомкам*.

Вся многозначность образа Майи раскрывается в ее взаимоотношениях с Муратом и Нашим домом. *Мурат* — *идеологический антагонист Майи*. Мужское имя Мурат имеет арабские корни и означает «цель», «стремление». Борьба за реку между Муратом и Майей является аллюзией борьбы между добром и злом и отсылает к исторической борьбе казахского народа за свои территории.

Победа Майи над Муратом является воплощением победы добра над злом, победы женского, светлого, жизнеутверждающего начала над разрушающим мужским: «Возвращаясь с речки, мы валили шумной ватагой, наш атаман Майя гордо вышагивала впереди, на ее голове красовался венок из свежих цветов, в пакетике горстка яблок — дань побежденных. Не только село и окрестности, но и весь джугарный мир безраздельно принадлежал нам...» [2, с. 58].

*Миротворческая, созидательная роль Майи* обнаруживает себя и в ее поединке с Муратом, жаждавшим реванша за свое поражение и готовым доказать свою принадлежность к роду батыра Мамая

и подтвердить доблесть своих предков: «Мура спокойно ждал удара, но произошло неожиданное. Майя приблизилась к парню, мягко взяла его руку и прижалась губами к тыльной стороне его ладони» [2, с. 69]. Найдя правильные слова, она мудро решает конфликт с Муратом:

«— Хочу сказать, что рада видеть такого джигита, который готов один выйти против сорока, потом вновь бросить вызов еще другим. Два века назад такие батыры прогнали вражеские полчища, которые наполовину вырезали наш народ. Никто не может здесь сравниться с тобой в храбрости. Я во всеуслышание это говорю! Однако никогда не унижай слабых, защищай беззащитных, пусть это будет даже сурок. Таков путь истинного воина. Понял это?» [2, с. 69].

Майя демонстрирует здесь свою гуманную жизненную позицию и призывает и Мурата принять ее. «С тех пор Мурат старался быть с нами. Он появлялся сразу после завтрака с железным посохом в руке и старым рюкзаком за спиной. Взяв с собой припасы съестного, мы, возглавляемые Майей, на весь день уходили в поход по окрестным косогорам и ущельям» [2, с. 69].

*Образ Мурата в произведении амбивалентен.* С одной стороны, подчеркивается его сила и смелость, роднящая его с героическими предками, защищавшими родную страну от чужаков. С другой стороны, он выступает здесь олицетворением зла, жестокости, жажды мести и в связи с этим — оторванности от рода.

Амбивалентность Мурата показывают следующие фрагменты из текста: «И все время он ссылался на авторитет своего деда, охотника Мустафу. В десятый раз повторял Мурат нам историю, как однажды Мустафа на горной тропе в одиночку схватился с медведем. Там в горах мы охотно верили байкам Мурата, не осмеливаясь оспаривать подвиги легендарного странника, о котором слышали и раньше. Подолгу жить в одиночку в лесу, ночевать в волчьих лесах и медвежьих логох, бродить по диким местам, где витают тени зловещих Ие, жезтырнаков и сорелей с медными когтями — разве это само по себе не было подвигом, достойным всяческого уважения?» [2, с. 70].

Данная цитата подтверждает первую сторону, выделенную нами при характеристике образа Мурата, — силу и смелость, идущую от предков. Так, например, значение имени «Мустафа» с арабского — «избранный, чистый». Следовательно, эта характеристика деда отчасти становится и характеристикой его внука Мурата.

Использованные здесь мифообразы: Ие, Жезтырнак и Сорели, — подчеркивают смелость деда и внука, но в то же время показывают и некий их собственный демонизм, способный противостоять

демонизму упомянутых мифологических персонажей. Об Ие мы уже рассказывали выше.

«*Жезтырнак* — «латунный коготь». Злое демоническое существо в облике красивой молодой женщины с латунным носом и латунными когтями, обладает чудовищной силой и громким пронзительным голосом, своим криком она убивает птиц и мелких животных» [3, с. 79].

«*Сорель*. У казахов — лесной дух. Его считают мужем и главой албасты. Очень высокий рост (выше деревьев), большое туловище, длинные и худые конечности, большие когти. Он имеет человеческий облик, но вместо ступней у него копыта. Этимология слова легко объясняется с помощью казахского языка: «сорель» от «серей» — «вытянувшийся в длину, очень длинный», образ может быть заимствован из мифологии сибирских народов, татар или русских» [3, с. 128].

Вторую сторону Мурата — злость и воинственность можно увидеть из следующего фрагмента: «Однажды Мурат на привале продемонстрировал нам занятный секрет своего посоха. Ухватившись за выступ на железной штуковине, он дернул вниз, и из конца трубки с лязгом выскочил длинный штык, заточенный обоюдоостро. Это было самое настоящее оружие, которым можно было колоть или рубить с размаху» [2, с. 70].

И здесь снова возникает противоречие в образе Мурата, связанное с его посохом. «*Посох* — атрибут жреческой функции. В сказках, эпосах и легендах о жрецах или святых — один из основных атрибутов жреца, волшебника или святого, проповедника какой-либо веры. В сказках он выступает в качестве орудия колдуна, чародея» [3, с. 126].

Таким образом, посох как деталь, сопровождающая Мурата, как бы указывает на владение им волшебными свойствами, помогающими делать добро. Однако трансформация посоха в упырь — оружие — искажает его изначальную функцию и характеризует Мурата как *героя-трикстера*, что станет ясным в финале главы.

Важную роль в художественном мире романа играют *звукотись* и *цветотись*, приобретающие особое значение при описании дома и поля — еще одного ведущего пространства в произведении. Обратимся к тексту:

1. «Заворковали голуби под крышей, затем внизу зазвенели, наперебой застучали ложки, вилки, откликнулись стеклянными голосами стаканы, пиалки, ахнули ведра, кастрюли, — все население кухни отозвалось зовущей воле, расправило крылья и подняло



пространство в полет несметный, кружение пушистокрылого, мягкойейного Уку-филина» [2, с. 65].

2. «И вдруг лавина хрустальных бусинок рухнула на ступени музыкальной лестницы, разом помчались вниз по клавишам нашего сердца упоительные звуки, и над потоком полетели стаи красных, оранжевых, желтых, багряных, зеленых лепестков и листьев наших полей, кукурузных и подсолнуховых, гречишных и пшеничных, обрывков света, смешавших навечно смех и топот, крики и улыбки, волнение и восторг, гонку с небом и землей, травами и птицами...» [2, с. 65].

И *мифологема «солнце»*, о которой уже говорилось выше, и *мифологема «поле»*, сквозная для всей легенды, — отражают древнюю мифотрадицию: «Мы чувствовали — поле говорило с нами, оно показывало нашу судьбу, события мира, и от многого, открывшегося нашим глазам, холодело сердце» [2, с. 72], «Поле умело рисовать, и мы, сидя рядом с Майей на теплых камнях, видели на желтых пространственных страницах то летящих журавлей, то бредущих старцев, то бегущих волков, то размашистую птицу Симуург, накрывшую крыльями полмира» [2, с. 71].

Все перечисленные в данной цитате образы связаны с казахской мифологией:

- *мифологема «летающие журавли»* отсылает к древним представлениям казахов об их происхождении от водоплавающих птиц, наиболее распространенная версия — происхождение от белого лебедя [3, с. 110],
- *мифологема «бегущие волки»* также связана с древним поверьем о происхождении казахов от прародительницы волчицы,
- *мифологема «бредущие старцы»* рождает образы дервишей, пророков, «людей Божьих», существующих в мифологии всех народов,
- *мифологема «птица Симуург»* — в иранской мифологии вешая птица, иногда симург выступал орудием судьбы [3, с. 127].

Таким образом, *мифологема «поле»* выступает символом судьбы народа, памяти о первопредках, символом связи поколений, свидетелем национальной истории и моделью мира для человека.

Можно провести следующую параллель: дом — это микрокосм человека, его личное пространство; поле — макрокосм человека, пространство, связывающее его со своим родом, с национальными корнями.

В связи с этим примечательно, что поле не принимает Мурата, и он это чувствует: «Таким было поле, и мы никогда никому не выдавали его свойств, в том числе и Мурату».

Мурат, видимо, толком не вникал в наши отношения с полем, во всяком случае, здесь он рядом с нами не задерживался. Ссылаясь на дела, он быстро уходил, чем-то раздраженный» [2, с. 72].

Символично, что кульминация легенды разворачивается именно на поле: «И вдруг мы увидели сумеречный силуэт, раскинувшийся по полю. *Тень напоминала фигуру воина в черном одеянии, мерцающей темной накидке, вооруженного каким-то оружием, похожим на трезубец* (курсив здесь и далее в цитатах наш — А.Д.). *Зловещая фигура* словно из-под земли появилась, разрастаясь по пространству. Силуэт, клубясь, лохматясь, издали плыл к нам, нацеливая трезубец прямо на нас. <...> Мы были готовы дать стрелочка, настолько были ошеломлены. И все разом облегченно вздохнули, когда внезапно из пшеницы вынырнул Мурат. Он что-то возбужденно кричал, размахивая правой рукой. Когда он оказался ближе, мы разглядели у него в руке симпатичного суслика, крепко схваченного за шкирку» [2, с. 72—73].

Здесь происходит решающее противоборство между Майей и Муратом, которое является очевидной *аллегорией борьбы добра и зла*.

Поясним данный тезис, приведя довольно обширный набор цитат, имеющих, на наш взгляд, ключевое значение:

«— Это не грызун и не враг, а хозяин поля. Отпусти его, — сказала Майя, глядя на Мурата сузившимися зрачками. <...>

— Пойми — это хозяин пшеницы, не мы — люди, а они — жители поля. <...>

— Отпусти его, прошу тебя, — спокойно сказала Майя, глядя куда-то в сторону на поле. И мы вновь увидели дымный призрак, на сей раз он был уже у края пшеницы, столбом холода сквозил через зыбкую толщу растений.

— Нет! — огрызнулся Мурат, глаза его зло сверкнули. Тут рюкзак ожил, и в следующую минуту, совсем некстати, Наш дом выглянул на божий свет» [2, с. 73].

«— Это — Наш дом! — дружно сказали мы, моментально сомкнув кольцо вокруг Мурата.

— Наш... Тьфу! Ваш дом?! Вы что, спятили? — Красные пятна поплыли по лицу Мурата, в одной его руке висел полуживой суслик, в другой отчаянно дергался карапуз» [2, с. 73].

«Развязка приближалась. *От черного тумана отделился клочок тьмы и юрко метнулся к Мурату*. И тут Майя неуловимым движением

ударил его по руке атамана и подхватила выпавшего ушастика» [2, с. 73—74].

После спасения Нашего дома Майей в противовес образу черного призрака — символа зла — возникает волшебный образ облака розового света как символа добра: «Мы оказались затопленными мягкими, странно шекочущими звуками, которые кружили вокруг, вздымались *облаком неопишимо розового теплого света*. Этот свет трогал нас, вызывал желание кувыряться в беззаботном смехе. Мы растроганно улыбались. Из ушей малыша вылетела *стая бабочек махаонов*, потом еще и еще. Вскоре мы оказались окруженными несметным количеством *бабочек-парусников*, которые дождем реяли, витали вокруг нас, озаря тихим шелестящим свечением» [2, с. 74].

*Мифологема «бабочка»* — символ души во всех мифологиях. И если в начале истории из тела Нашего дома выползали насекомые, имеющие связь с низовым пластом земли, и описание этого носило намеренно приземленный, физиологический характер, то бабочки связаны с воздухом — верхним, надземным пространством — это своего рода освобождение души Нашего дома. Возникает параллель с рождением бабочки из гусеницы и еще одна — превращение гадкого утенка («уткопалого малыша») в прекрасного лебедя.

Наш дом оказывается воплощением света и жизни: «Между тем малыш спрыгнул с рук Майи, колом подкатился к тельцу суслика. Он поднял окровавленный комок и, мерцая своими кошмарными глазищами, из которых стаями вылетали миллионы светлячков, принялся обдувать суслика трубочками-губами» [2, с. 75].

Происходит чудо — Наш дом возвращает суслика к жизни. Если Майя и Наш дом несут в себе созидающее, жизнеутверждающее начало, то Мурат — разрушающее, демоническое.

Неслучайно в связи с этим его исчезновение: «Началось что-то необразимое. Орал, грозил кулаком Мура, подступая к Майе. Малыш извивался в руках сестры и громко свистел, его губы вытянулись дрожащей трубочкой. Черные пенные волны побежали по полю. Свист становился все сильнее, он как-то странно воздействовал на нас, тысячами горячих змеек бегая по спине и показывая позвоночный нерв. Предгрозовой ветер широко дохнул исполинским зевом, и *пыльный смерч одурело понесся* над пшеницей, по широкой дуге приближаясь к нам. Растения заговорили бесчисленными голосами, качаясь из стороны в сторону, они предупреждали нас о *драконьей силе*, косматым вихрем мчащейся на горстку людей. *Поле как будто обезумело*» [2, с. 74—75]. И далее: «Серый кипенный

воздух ревел буйволом, буря набирала силу, охватывая разломаченными вихрями всю долину. По дорогам мчались, дико крутя, смерчи. *Небо* казалось *безжалостно исполосованным когтями и железной чешуей свирепого чудища* [2, с. 75].

Мифологема «Дракон» — изначально тотемный персонаж, он амбивалентен. «Однако «персидский зороастризм, и более поздний ислам описывают змею негативно, в персидском сказочном фольклоре и письменной литературе образ змеи сформировался как символ зла, в период влияния персидской литературы и языка на Среднюю Азию и кочевой мир, здесь, в том числе и в казахском фольклоре, появилось восприятие змеи и дракона как «символа абсолютного зла» [4, с. 274].

В образе Дракона в художественном мире романа реализована *метафора тотального зла*, уничтожающего человека. Агрессивная, жестокая сущность Мурата делает его изгоем, «чужаком» среди «своих». Он, как инородное тело, «выталкивается» из объединяющего его сородичей пространства поля.

Знаменательна в этом смысле последняя цитата, связанная с Муратом: «Внезапно все стихло. Вдалеке клином пробивалась через чертополох фигура бегущего человека. Над нами воцарилась провальная тишина» [2, с. 75].

Чертополох в народной традиции является травой, отгоняющей чертей и всякую нечисть. Он означает грех, скорбь, проклятие Бога при изгнании из рая.

Символом «рая» в данном случае выступает поле — сакральное в произведении пространство.

Таким образом, используя мифологическую атрибутику, автор посредством ситуации побега Мурата воссоздает *мифологему «изгнания из рая»* и реализует свою идею, которая нам видится в следующем: отрыв от национальных истоков, попрание народных традиций и устоев, равнодушие к народной мудрости, жестокое, необдуманное обращение с собственной природой, — неизбежно влекут к потере человеком самого себя и к одиночеству.

В отличие от ухода Мурата, уход малыша Нашего дома окружен другой атрибутикой: «Мы стояли неподвижно. По лицу Майи катились слезы, она не отрывала взгляда от малыша. Тот с сусликом в руках уходил *в густую пшеницу*, а навстречу ему спешили тысячи уморительных карапузов, переваливаясь на коротких ножках. Малыш так и не оглянулся на нас. Вскоре пшеница поглотила Наш дом, и в безмолвии неба и земли нам вдруг почудилось, что мы никогда не знали с этим странным существом и вообще эта невероятная история никому и не привиделась на краю большого поля-джугары.

Может быть, это и так, только нам стало очень грустно, и мы вернулись домой опечаленными» [2, с. 75—76].

Если Мурат уходит сквозь чертополох, то Наш дом уходит в густую пшеницу, являющуюся у всех народов символом жизни и добра. Более того, Мурат уходит один в никуда, Наш дом же уходит со спасенным им животным к подобным ему самому существам. И густая пшеница, и тысячи карапузов, встречающих Наш дом, выступают воплощением некоего единства множественности. И преподав людям урок добра и братства, Наш дом присоединяется к этому единству.

На наш взгляд, в этом кроется авторский замысел: единственный путь к спасению человека в условиях глобальной экологической и техногенной катастрофы — в возврате к своим корням, в укреплении связи со своим родом, со своей землей, со своей природой, в сохранении собственной духовной сущности и в следовании национальным нравственным ценностям.

Финал главы амбивалентен, как сам миф по своей природе. Сомнения рассказчика в реалистичности описанной им истории соответствуют сказочной традиции разных народов, формулируемой как «то ли было, то ли небыло», «было ли, не было» и прочее. В итоге вся легенда «Наш дом» в структуре романа «Дом суриката» воспринимается как неомиф, финал которого заставляет читателя задуматься об истинной сущности человека, о его отношении к природе, своей истории и своему будущему.

Таким образом, мифопоэтический анализ вставной истории «Наш дом» позволил, по крайней мере частично, обнаружить и раскрыть в ней смысловые коды, заложенные, как нам кажется, автором для декодирования читателем философской концепции всего романа «Дом суриката».

### **Список литературы:**

1. Абишева О.К. Опустевшие небеса, или медитации над бездной. А. Жаксылыков. Тетралогия «Сны окаянных». Роман первый «Поющие камни». — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.zonakz.net/blogs/user/abdraman-xotar1902/4317.html> (дата обращения 28.10.2013).
2. Жаксылыков А.Ж. Дом суриката. Четвертая книга романного цикла «Сны окаянных». Алматы: Ценные бумаги, 2008. — 434 с.
3. Кондыбай С. Казахская мифология. Краткий словарь. Алматы, "Нурлы Алем", 2005. — 272 с.

4. Кондыбай С. Мифология предказахов / Пер. с каз. яз. З. Наурызбаевой. Алматы: 2008. — 436 с.
5. Майя (цивилизация) — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://ru.wikipedia.org/wiki/Майя\\_цивилизация](http://ru.wikipedia.org/wiki/Майя_цивилизация).
6. Майя (философия) — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://ru.wikipedia.org/wiki/Майя\\_\(философия\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/Майя_(философия)) (дата обращения 28.10.2013).
7. Мелетинский Е.М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // Мировое древо. — 1993. — Вып. 2. — С. 9—62.
8. Мифы народов мира: Энциклопедич. словарь. В 2-х т. Т. 1 672 с.; Т. 2-720 с. М., 1998.
9. Осина — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Осина> (дата обращения 28.10.2013).
10. Происхождение имени Майя — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://www.astromeridian.ru/imya/znachenie\\_imeni\\_Maija.html](http://www.astromeridian.ru/imya/znachenie_imeni_Maija.html) (дата обращения 28.10.2013).
11. Чертополох — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://herbalogya.ru/library/carduus.php> (дата обращения 28.10.2013).
12. Юнг К.Г. Архетип и символ / Сост. и вступ. статья А.М. Руткевич. М., 1991. — 304 с.

**УКРАИНСКАЯ ПРОЗА  
О ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЕ:  
ВЛИЯНИЕ СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКОГО КАНОНА  
И МЕСТНЫЕ МОДИФИКАЦИИ**

*Должанская Юлия Викторовна*

*аспирант Харьковского национального педагогического университета  
имени Г. С. Сковороды,  
г. Харьков  
E-mail: [Yuli69@ukr.net](mailto:Yuli69@ukr.net)*

**THE UKRAINIAN PROSE  
ABOUT THE WORLD WAR II:  
SOCIALIST REALISM CANON IMPACTS  
AND LOCAL MODIFICATIONS**

*Dolzhanskaya Julia*

*postgraduate student of Kharkov National Pedagogical University  
named after G. Skovoroda,  
Kharkov*

**АННОТАЦИЯ**

В статье исследуются закономерности развития украинской прозы на тему Второй мировой войны, анализируется специфика произведений, продиктованная временем, манера подачи материала, построение образа героя и врага. Особое внимание акцентируется на периоде 1960—1980-х годов, когда литература приближается к трагической трактовке военных событий.

**ABSTRACT**

The article examines some regularities of The Ukrainian World War II prose development, analyzed the specificity of works influenced by the time, the manner of presentation, the construction of the hero and the enemy images. Particular attention is paid to the period of the 1960-1980s, when literature becomes closer to tragic interpretation the military events.

**Ключевые слова:** украинская проза; социалистический реализм; Вторая мировая война; оккупация; герой; враг.

**Keywords:** The Ukrainian prose; socialist realism; The World War II; occupation; the hero; the enemy.

Тема Второй мировой войны является одной из ведущих в официальной украинской литературе 1940—1980-х годов. В центре внимания писателей находится героический и одновременно трагический опыт войны и оккупации, который отчасти стал важным этапом для украинской культуры в плане репрезентации советских ценностей и дальнейшего развития литературы и искусства.

Критическое наследие советских исследователей, обращавшихся к проблематике произведений украинской литературы на тему войны, является объемным [1; 4; 6; 11]. Однако идеологическая ангажированность работ не дает полного представления о затронутой проблеме. Среди современных литературоведов наиболее широко эту тему изучила И. Захарчук [7].

В своей статье мы попытаемся взглянуть на украинскую военную прозу 1940-1980-х годов сквозь призму современности, охватить некоторые произведения, которых не коснулась И. Захарчук, таким образом вернуть в литературоведение имена забытых писателей. В этом и заключается актуальность нашего исследования. Кроме того, мы имеем целью проследить как канонические элементы украинского эпоса, что подпадают под соцреалистические догмы, так и модифицированные, которые характеризуются отступлением от канона и позволяют выделить национальную версию войны.

В начале войны наибольшее распространение получают публицистические жанры, которые в первую очередь выполняли агитационную функцию и служили средством быстрого донесения информации. «Когда обстановка на фронтах молниеносно менялась, было не до написания больших эпосов. Даже те писатели, для которых основной формой творчества стал роман, теперь обращаются к динамическим и оперативным жанрам», — отмечает в своей работе М. Левченко [11, с. 25], среди прозаических форм — это рассказы и новеллы: «Патриот», «Черный крест» П. Панча, «Анька» С. Скляренко, «Десятая смерть», «Без права смерти» Ю. Смолича, «Столяриха» М. Стельмаха и другие. Главные герои этих произведений принимают непосредственное участие в борьбе, раньше они вели обычный образ жизни, работали в колхозе или были интеллигентами, но в ситуации войны проявляют чрезвычайный героизм, реализуя воспитательную миссию советской литературы.

В этом контексте стоит вспомнить новеллу Ю. Яновского «Дед Даниил с “Социализма”» [17], где рассказывается о полтавском колхознике, что помогает бойцам Красной армии добраться к своим. Рискуя собственной жизнью, Даниил проводит их степью ночью, помогая обойти немецкие патрули. Похожие мотивы изображения



героического помощника солдатам находим и в рассказе А. Довженко «Ночь перед боем» [5], где среди прочего дед Платон перевозил через Десну отступающих красноармейцев. Таким способом в литературе формируется образ равнодушного к событиям войны советского гражданина, который не находится в рядах армии, но пытается помочь в меру своих сил и возможностей.

В украинской литературе военного периода главной становится тема Родины. Она охватывает широкие социально-политические аспекты (Родина — Советский Союз), которые трактовались с точки зрения тогдашней идеологии, а также аспекты духовно-исторические (Родина — Украина, родной край) и глубоко интимные (отчий дом, мать, дети, жена).

А. Довженко в своих рассказах, опубликованных в годы войны, а также повестях, вышедших в свет несколько позже, уже после ослабления идеологической цензуры, стремится постичь душу именно украинского, а не вообще советского человека. Писатель утверждает украинский народ как участника героической борьбы, поднимает проблемы не только общечеловеческие, но и конкретно-национальные. В частности семья Запорожцев с киноповести «Украина и огне» [5] символически воспринимается как олицетворение трагичности всего украинского народа, силой втянутого в войну.

Еще одной чертой военной и послевоенной соцреалистической украинской литературы является описание жизни советских людей и деятельности подпольных организаций на оккупированной гитлеровцами территории. Писатели пытались показать трагическое положение своего народа, в то же время, не отходя от идеологических норм. Поэтому часто в романах, повестях и рассказах на первый план выходит герой, что оказавшись в оккупации, сохраняет человеческую честь и достоинство, верность Отечеству и коммунистической партии, а в случае необходимости героически принимает смерть.

Так, сохраняет верность внутренним обязанностям Бармаш из повести В. Козаченко «Цена жизни» [8]. Пройдя физические и душевные испытания, плен и пытки, герой находит в себе силы подняться на борьбу и организовать партизанский отряд. Также Ю. Смолич в романе «Они не прошли» [16] изображает среди прочего путь приобщения героини Ольги Басаман к активной борьбе с врагом. Несколько позже В. Козаченко в «Аттестате зрелости» [9] также обращается к проблеме становления и выбора жизненной позиции в период оккупации на примере образов молодых подпольщиков — Юрка и Кати.

В первые послевоенные годы в критике распространение получает так называемая теория «бесконфликтности», согласно

которой литература должна была показывать и анализировать только борьбу хорошего с лучшим, а советская действительность непременно должна быть «светлой». Показательна в художественном плане трилогия «Знаменосцы» О. Гончара, где сочетаются характерные для того времени идеологические элементы и одновременно все лучшее, что можно было взять с украинского эпоса. Также выходят повесть В. Козаченко «Сердце матери», сборник рассказов и очерков Л. Первомайского «Атака на Ворскле», М. Шумило «Голубой зенит» и другие. «Именно послевоенное художественное сознание отличается поразительным разрывом между личным травматически-прозаическим опытом войны и его официальной ... парадной героической кодификацией» [7, с. 101], — пишет по этому поводу И. Захарчук.

Вскоре теория «бесконфликтности» была осуждена властями, зато появляется понятие «типичности», предложенное в свое время В. Белинским. Оно означало изображение наиболее характерных тенденций жизни. Советская критика придала ему идеологическую окраску: «чем полнее и достовернее писатель воспроизводит взгляды партии на насущные жизненные проблемы, тем больше признаков типичности имеет его произведение», — замечает И. Захарчук [7, с. 43].

После смерти Сталина постепенно в советской литературе наблюдается преодоление схематизма и иллюстративности, обогащение текстов средствами психологического анализа. Однако рамки соцреализма остаются и продолжают сковывать искусство. И все же несомненным стало проблемно-тематическое расширение границ украинской прозы. Все чаще наблюдается обращение к повседневной жизни человека, к сфере его переживаний.

Примечательно, что в поле зрения писателей второй половины 50-х — начала 60-х годов, попадает не только героика войны, но и морально-этическая проблематика, переживания и стремления людей в жестоких условиях действительности. Растет вес тех текстов, которые поднимают вопрос духовных уроков войны. Среди таких произведений стоит назвать «Листья летят против ветра» В. Бондаря, «Человек и оружие» О. Гончара, «Маки» С. Мушника, «Дикий мед» Л. Первомайского, «Водоворот» Гр. Тютюнника и др. В литературе этого периода, по словам И. Захарчук, наблюдается «попытка “очеловечить” помпезно-героические схемы первичной военной рецепции» [7, с. 313]. Часто поднимается вопрос «цены победы», а подвиг трактуется не только в героической плоскости, а зачастую в трагической.

Например, С. Мушник в повести «Маки» [13], проникшись новейшими веяниями шестидесятников, практически отходит

от соцреалистического изображения действительности и патетически-героической модели войны, приближается к трагической ее трактовке. Автор психологически тонко рисует моральную травму от пережитого во всех без исключения главных героев произведения.

Не теряет своей актуальности использование писателями элементов автобиографичности и документальности. Свои наблюдения и пережитое непосредственно на фронте рассказывают И. Багмут в «Записках солдата» [2] и С. Мушник в повести «Наша четвертая» [14]. Герои этих произведений вершат свой повседневный подвиг. Здесь война показана не с официально-парадной, а с будничной стороны. Это искренние рассказы о реальных фронтовых друзьях. Но силой своего таланта, писателям удалось отдельные факты собственной биографии превратить в картины художественной действительности, найти компромисс между исторической правдой и правдой художественной.

Все чаще в литературе звучат мотивы «украденного войной детства». Для творчества Гр. Тютюнника фигуры «детей войны» становятся магистральными. Так же В. Козаченко в «Письмах из патрона» [8] говорит о судьбе детей, осиротевших из-за войны, С. Мушник пишет повесть «Маки» [13] как исповедь матери, которая на протяжении многих лет боялась признаться сыну, что его воспитал не родной отец.

Украинская литература второй половины XX века, развиваясь в общем русле советской соцреалистической культуры, отличается своей ориентацией на фольклорные традиции. Стремясь утверждать национальное, писатели опираются в первую очередь на героические жанры устного народного творчества, реализуя таким образом партийную установку на литературу «национальную по форме, социалистическую по содержанию». Фольклорные мотивы прослеживаются в частности в произведениях В. Вакуленко «Отзовись, мое сердце», Ю. Герасименко «Мартовский ветер», П. Клименко «Смертью смерть назови», Ю. Мушкетика «Жестокое милосердие», С. Мушника «Купальский огонь», «Маки», М. Стельмаха «Дума о тебе» и др.

Литовский литературовед В. Кубилюс называет стилизацию под песни «первым шагом писателя в фольклор ... в поисках своего неповторимого лица» [10, с. 23], вторым шагом исследователь называет психологическую интерпретацию фольклорных мотивов, а третьим — шаг в народную мифологию [10, с. 24]. Вместе с тем критик не отрицает, что стилистика под народные жанры должна подчиняться законам творческой трансформации [10, с. 34].

Например, в «Думе о тебе» М. Стельмах «свободно вплетает в реалистическую канву произведения легендарные сказочные мотивы, что дополняют повесть поэтической окраской, образной выразительностью и силой» [4, с. 47]. Да и самим названием романа уже с обложки автор декларирует ориентацию на фольклор. Далее обращает на себя внимание поэтический зачин каждой из глав романа, что по своей форме напоминает заплачку народной думы. Романтически-легендарная атмосфера присутствует также в повести В. Земляка «Гневный Стратион». Образы главных героев подаются в героико-поэтическом свете, отчетливо прослеживается народно-поэтическая символика. Л. Первомайский свой роман «Дикий мед» называет «современной балладой» [15], делая акцент на романтическом пафосе произведения и авторской трансформации жанра.

Фольклорные мотивы прослеживаются в повести С. Мушника «Купальский огонь» [12]. Автор символически называет пламя от пожара на заводе «купальским», проводя аналогию с древним обрядом очищения. Персонажи мысленно переносятся в ночь на Ивана Купала и, взявшись за руки, прыгают через костер. Следовательно, поджег, сделанный героями произведения, может трактоваться как метафорическое очищение родного завода от немецких оккупантов. С. Мушник возвеличивает подвиг Тернового и Мазенко, подчеркивает их высокое чувство долга перед Родиной.

Поэтому, если показательными для создания положительного образа советского человека являются его моральные качества, патриотизм, верность коммунистическим идеям и героизм, присущий фольклорным персонажам, то при создании образа немца акцент писателями делается на идеях нацизма, часто ссылаясь на учение Ницше о сверхчеловеке.

И. Захарчук замечает, что «во времена советско-нацистского вооруженного противостояния особую роль играло идеологическое оружие, острие которого направлено на демонизацию фигуры врага» [7, с. 99]. Исследовательница доказывает, что фашист в соцреализме предстает «воплощением мирового зла, разрушителем всех моральных норм, а самое главное — врагом советской государственной системы. При этом ипостаси нациста как носителя идеологии и немца как представителя этнического сообщества ... полностью отождествлялось» [7, с. 100]. Однако образ врага в литературе на военную тематику не сводится к показу фашиста, немца — внешнего врага и захватчика, зачастую отрицательными персонажами в текстах есть враги «внутренние» — предатели, полиция, дезертиры, военнопленные.

Достаточно широко противопоставление положительных героев и врагов показано в прозе, что поднимает проблему подпольной борьбы на оккупированной территории, например, в романах И. Головченко и А. Мусиенко «Золотые ворота» и «Черное солнце» [3] или повести С. Мушника «Купальский огонь» [12]. Война в текстах трактуется как всенародная битва, где никто не может остаться в стороне, когда же кто-то решается, то автоматически приравнивается к предателям и врагам. Изображению их образов в упомянутых произведениях уделено достаточно внимания, причем в равной степени полно освещаются враги как внешние — немцы, так и внутренние — предатели. Так в «Золотых воротах» и «Черном солнце» примером внутреннего врага может служить персонаж Иван Кушниренко, который еще до оккупации проявил себя подлым и лживым. Поэтому читатель не удивляется, когда Иван выдает врагам руководителя подпольной группы Евгения Броварчука. Подобную ситуацию видим и в повести «Купальский огонь», где таким отрицательным персонажем, например, является Коцюба. Его негативные черты характера так же проявляются еще до войны, однако в период оккупации достигают апогея своего выражения. Изображения таких изначально негативных персонажей позволили авторам более ярко на их фоне нарисовать образы положительных героев.

Итак, обращение писателей к теме Второй мировой войны в украинской литературе, с одной стороны, подчиняется четким догмам социалистического реализма и освещает войну как всенародную героическую битву, где не только бойцы Красной армии, но и мирные жители поднимаются на борьбу. Основным фактором для сознательно мыслящего активного человека есть любовь к Родине, т. е. Советскому Союзу, и ненависть к врагам. С другой стороны, война во многих художественных текстах, особенно в 1960—1980-х годах, переходит из плоскости героической в плоскость трагическую, глубоко интимную. Все чаще писатели поднимают вопрос о роли украинского народа в войне, акцентируют внимание на национальной трагедии, показывая ее сквозь призму фольклорных мотивов и этноментальных характеров.

### **Список литературы:**

1. Агеева В.П. Пам'ять подвигу. К.: Наук. думка, 1989. — 272 с.
2. Багмут І. Записки солдата. К.: Дніпро, 1975. — 503 с.
3. Головченко І.Х., Мусієнко О.Г. Золоті ворота; Чорне сонце; Романи: Тетралогія. К.: Дніпро, 1981. Кн. 1 — 557 с.
4. Голубева З.С. Нові грані жанру. К.: Дніпро, 1978. — 280 с.

5. Довженко О. Кіноповісті. Оповідання. К.: Наук. думка, 1986. — 710 с.
6. Дяченко О. С. Подвиг народу. К.: Дніпро, 1984. — 248 с.
7. Захарчук І. Війна і слово. Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму. Луцьк: Твердиня, 2008. — 404 с.
8. Козаченко В. Твори: У 4-х т. К.: Дніпро, — 1979. — Т. 1. — 534 с.
9. Козаченко В. Твори: У 4-х т. К.: Дніпро, — 1979. — Т. 3. — 576 с.
10. Кубиліос В. Формирование национальной литературы — подражательность или художественная трансформация? // Вопросы литературы, — 1976. — № 8. — С. 21—56.
11. Левченко М. Художній літопис вогненних років. К.: Дніпро, 1977. — 227 с.
12. Мушник С. Купальський вогонь. Харків: Прапор, 1972. — 126 с.
13. Мушник С. Повісті Північної прохідної. Харків: Прапор, 1967. — 200 с.
14. Мушник С. При шляхах маки цвітуть. Повісті. Оповідання. К.: Рад. письменник, 1982. — 152 с.
15. Первомайський Л. Дикий мед. Сучасна балада. К.: Держлітвидав УРСР, 1963. — 502 с.
16. Смолич Ю. Твори: У 8-ми т. К.: Дніпро, — 1983. — Т. 6. — 1985. — 446 с.
17. Яновський Ю.І. Оповідання. Романи. П'єси. К.: Наук. думка, 1984. — 574 с.

## **РЕАЛИЗАЦИЯ ОБРАЗОВ-СИМВОЛОВ В УКРАИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА**

*Повар Марина Григорьевна*

*преподаватель кафедры украинской и мировой литературы  
Харьковского национального педагогического университета  
имени Г. С. Сковороды,  
г. Харьков*

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

## **REALIZATION OF CHARCTERS-IMAGES IN UKRAINIAN LITERATURE OF THE XXTH CENTURY**

*Marina Povar*

*teacher of department of Ukrainian and world literature  
of the Kharkov national pedagogical university  
of the name G. S. Skovoroda,  
Kharkov*

### **АННОТАЦИЯ**

В статье проанализирована символика земли, зерна в творчестве украинских писателей в аспекте эстетико-философских исканий и реализации разработанных мифопоэтических образов-символов. Анализ текстов показал, что в произведениях образы-символы приобретают авторскую оригинальную обработку, обозначенные ассоциативными рядами представлений автора/лирического героя. Образная символика маркирована народно-поэтической семантикой, что отображает художественный мир поэта, его мировоззрение и этноментальные установки.

### **ABSTRACT**

In this article symbolics of earth, grains, in work of the Ukrainian writers are analysed in the aspect of aesthetical-philosophical searches and realization developed the poet of miphopoetical characters-images. The analysis of texts showed rotined that in poet's works of characters-images get author original processing, marked the associative rows of presentations of lyric hero. Graphic symbolic marked national semantics, display artistic word of the author, his point of view. The artistic feature of characters in the

works has emotionally valued character, marked the internal worries of lyric hero.

**Ключевые слова:** символ, образ земли, символический ряд, мифопоэтика, этноментальные ландшафты.

**Keywords:** symbol, character, appearance of earth, symbolic row, ethnomental landscapes.

Современное литературоведение обнаруживает неизменный интерес к литературному процессу XX века, к особенностям его эволюции, развития отдельных понятий. Главное место среди них занимают образы-символы. Образная символика дает реципиенту представление о внутреннем мире лирического героя/автора, которое маркировано национальными и авторскими формантами. Несмотря на пристальное внимание к символу со стороны академического литературоведения за последние десятилетия и появление основательных трудов, проблематика образной символики остается дискуссионным вопросом, поскольку каждый писатель вкладывает свое понимание в трактовку общепринятых значений определенного символа или образа.

Изучение и осмысление символики и её толкование в интерпретации писателя дает возможность лучше понять специфику авторского сознания определенной эпохи, поэтому актуальность данного исследования обеспечивается тем фактом, что в опубликованных ранее источниках анализ выбранного нами для исследования материала не проводился. Проследим эволюцию трактовки образной символики на материале творчества украинских писателей XX века.

Образы-символы занимают одну из магистральных линий в творчестве украинских писателей XX века. Поэтому цель нашего исследования — выяснение значения доминантных образов-символов в их творчестве. Указанная цель предусматривает решение следующих задач: выяснить значение образной символики; определить ее художественные особенности в интерпретации писателей.

Природа художественного образа всегда предусматривает определенные обобщения, всегда утверждает определенную эстетико-философскую систему. Писатель так или иначе опирается на действительность, но он не является рабом фактов. Н. Гуляев отмечал, что художественное творчество «нельзя представить без отбора материала, его переработки в соответствии с той идеей, которая развивается в произведении» [3, с. 87].



Ю. Боров толкует образ как мышление и как рождение «особенной реальности», которая имеет черты представления, обогащенного мысленной деятельностью» [1, с. 156]. Л. Резникова дает определение образа как определенной эстетической системы, которая имеет много значений: 1) «художественная ткань», изображение жизни; 2) чувственный способ отражения реальности; 3) «макрообраз» поэта как тип характера или персонажа в произведении искусства и «микрообраз», который требует от себя совокупность изображающих средств (в литературе — метафоры, метонимии, сравнения)» [9, с. 165].

Л. Зеленов расширяет границы истолкования образа и соотносит его с художественной деятельностью, выделяя при этом три проблемы, связанные со структурой образа-замысла; образа-произведения; образа-восприятия [5, с. 65—66]. Исследователь подчеркивает, что образ постоянно пребывает в движении, что он лишен статики, при этом постоянно взаимодействует с реципиентом.

А. Потебня акцентирует внимание на том, что «в момент восприятия поэтического произведения человек имеет дело со сложным художественным образом, и применение, осознание его значения зависит от запаса воспринятого им раньше» [8, с. 24]. То есть реципиент создает собственную систему образов, которую накладывает на воспринятое раньше, и, таким образом, он, по сути, создает новое произведение.

Собственно, разгадка художественного текста социально-исторических, духовных и национальных факторов в качестве универсального эстетического космоса включает в себя комплекс, который наиболее точно характеризует природу как художественного образа в частности, так и природу образной системы в целом.

Наиболее ярким проявлением влияния народной поэтики является образность, а в ее системе — символ как конденсированный код экзистенциальной составляющей сознания народа, как носитель его духовно-этических ценностей, выработанных на протяжении многих веков.

В словаре иностранных слов при толковании термина «символ» отмечается, что это «условное обозначение какого-либо предмета, понятия или явления» [10, с. 613].

Л. Донецких под словом-символом подразумевает и образ-символ, который, как отмечает исследователь, является «разновидностью художественного образа в эмоционально-смысловой плоскости и может объединять такое, что в содержании самого образа

отсутствует, но раскрывается на эстетическом уровне и в идейно-художественном контексте» [4, с. 130].

Наиболее распространенным образом-символом является «земля». В украинской культуре она имеет несколько значений, и поэтому символична знаковость этого неоднородного образа: астральный и космический символ, образ матери-кормилицы и образ земли-Отчизны. Земля — символ жизни, богатства, щедрости, плодородия; позитивного и негативного начал, света и темноты; грехопадения, места изгнания человека из рая [13].

Английский исследователь Дж. Тресседер отмечает: «Земля — универсальный символ плодородия и хлеба насущного. Земля была представлена в мифологии в основном богинями материнства, такими, как античная Гея» [12, с. 109].

Символика земли имеет разветвленную систему в творчестве украинских писателей и создает ряд лексем-символов следующим способом: земля → поле → пшеница → колос → зерно.

Концепт «земля» представляет геоцентрическую модель символического мира писателя и репрезентируется преимущественно в метонимической эстетической плоскости. Например, образ земли у М. Коцюбинского, О. Кобылянской, А. Малышка, В. Бондаря, И. Выргана, И. Муратова, В. Дрозда и многих других актуализируется через сакрализацию, обращаясь к универсальному символу «своя сторона-земля». Архетип земли в персонально-неповторимом авторском сознании является великой и щедрой силой, которая олицетворяет экзистенцию постоянного возрождения жизни, его непрерывное движение и развитие.

Образ земли сочетается с «цветом», «ветвями», «пением-щебетом», ассоциируется с эдемским садом.

В поэзии образ земли ассоциируется с черноземом, полем, зерном, эти символы становятся маркерами неповторимой художественной модели мира. Чернозем выступает сразу в нескольких значимых плоскостях: в значении плодородной земли; продолжения жизни после смерти; отношения к земле-кормилице как сакральному локусу.

М. Коцюбинский, выстраивая образ земли, воспроизводя путь его мифологизации, исследует и раскрывает глубинные устои психологических процессов, которые происходят в сознании лирического героя. Прослеживается видоизменение семантической нагрузки данного образа в значении эстетического созерцания, ощущения полного катарсиса человеческой души как пространства, которое имеет божественную силу:

Земля в художественном видении А. Малышка появляется в натурфилософской ипостаси, очерчивается антропологическими

связями. Человек и земля в макром мире Украины и микромире села воспринимаются как взаимозависимые константы. Мир, в котором находится лирический герой/автор, приобретает сакральность путем веры в праведность земли, архаику национального универсума. В духовном, моральном и категориальном измерениях земля появляется как этнофилософема. Зрительная, слуховая описываемость сочетается с внутренним восприятием образа земли, материализуясь, то есть определяя таким образом самобытное мироощущение поэта. Данную модель видим и в творчестве В. Дрозда.

Следовательно, пространство земли является полифункциональным и многоплановым символом, разворачивание которого происходит с помощью других лексем: поле, пшеница, колос, зерно. Они представляют линейную связь и соответствуют мифологическому мысленному этноматериальному пространству поэта.

Поле — символ достатка и плодородия, богатства. Н. Сумцов, исследуя этимологию лексемы «поле», отмечал, что „такие слова, как *поле*, старослов. — *piro*, лит. — *kwetys*, гот. — *hwaiteis*, — сначала принадлежали быту пастухов, а потом получили значение земледельческих слов. Так, слово *поле* хотя и употреблялось в значении местности, которая укрыта пшеничными растениями, но в действительности, в старом своем значении, содержит в себе понятие великого открытого пространства без леса» [11, с. 169].

Продолжая символический ряд, следует выделить символы зерна и пшеницы. Архетип „зерно” обычно ассоциируется с рождением жизни, божественным даром [12, с. 112], а также с познанием, наукой [15, с. 177]. Символы *пшеница*, *пшеничное поле* имеют схожую трактовку.

Символика зерна и пшеницы толкуется как непрерывность бытия, благосостояние и форма духовных ценностей в творчестве И. Выргана. Зерно имеет силу, которая возвышает человека, становится центром исконного представления предков о круговороте универсума: зерно имеет магическую силу продолжения жизни после смерти.

Обратимся к Библии, где Иисус Христос говорит: «Если пшеничное зерно не упадет в землю и не умрет, то оно останется всего лишь зерном. Если же оно умерло, то из него появится много зерен» [12, с. 109].

Символика зерна — это символика неразъемной связи жизни и смерти, прошедшего и будущего, это — генетический код предков как проявление их духовной первосущности. Образ хлебного поля — это прежде всего символ хлеборобского труда, которому подчинена вся жизнь украинца.

Таким образом, символами поля, пшеницы и зерна украинские писатели XX века актуализируют онтологические и гносеологические проблемы, которые являются определяющими во временном пространстве их произведений: от предков — до современников, от жизни — к смерти. Подводя черту под рассмотрением наиболее репрезентированных образов, нужно отметить, что символический ряд названными концептами в творчестве писателей не ограничивается. В языковой картине художников находим разнообразие образов-символов, что может быть предметом пристального изучения в последующих исследованиях.

Таким образом, можем сделать вывод, что реализация образов-символов в украинской литературе XX века происходит благодаря широкому использованию украинскими писателями фольклорного материала, который не просто копируется, а переосмысливается и осовременивается, приобретает соответственные значения, в зависимости от контекста художественного произведения и его поэтико-жанровых доминант.

### **Список литературы:**

1. Боров Ю.Б. Эстетика. Ростов н/Д.: Феникс, 2004. — 700 с.
2. Войтович В. М. Украинская мифология. К.: Лыбидь, 2002. — 663 с.
3. Гуляев Н.А. Теория литературы в связи с проблемами эстетики. М.: Высшая школа, 1970. — 379 с.
4. Донецких Л.И. Слово и мысль в художественном тексте. Кишенёв: Штиинца, 1990. — 166 с.
5. Зеленов Л.А., Куликов Г.И. Методологические проблемы эстетики. М.: Высшая школа, 1982. — 176 с.
6. Маслов И. Гуманизм правды: Борис Харчук и Федор Абрамов: сборник научных трудов, посвященный юбилею доктора филологических наук, профессора С.В. Ломакович / [за общ. ред. В.М. Терещенка, П.Б. Ткач] // *Verba magistri/ Языкознание. Литературоведение. Журналистиковедение. Педагогика. Методика. X.*, 2008, — С. 447—483.
7. Потапенко О.И. Дмитренко М.К., Потапенко Т.И. и др. Словарь символов. К.: Ред. журнала „Народоведение”, 1997. — 156 с.
8. Потебня А.А. Эстетика и поэтика слова: Сборник. К.: Искусство, 1985. — 302 с.
9. Резникова Л.В. Использование понятийно-эстетической схемы при анализе литературных произведений // Науч. зап. Харк. нац. пед. ун-та им. Г.С. Сковороды. Сер.: Литературоведение. — 2004. — Вып. 4. — Ч. 3. — С. 161—169.
10. Словарь иностранных слов / За ред. О.С. Мельничука. К., 1974. — 775 с.

11. Сумцов Н.Ф. Символика славянских обрядов: Избранные труды. М.: Изд-я фирма «Восточная литература» РАН, 1996. — 296 с.
12. Тресидер Дж. Словарь символов. [пер с англ. С. Палько]. М.: ФАИР ПРЕСС, 2001. — 448 с.
13. Украинская жизнь в Севастополе. Словарь символов/ [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [ukrlife.org / main/ evshan/ Symbol\\_z. Htm](http://ukrlife.org/main/evshan/Symbol_z.htm) (дата обращения 10.10.2013).
14. Украинские символы / М. Дмитренко, Л. Иванникова, Г. Лозко и др. К.: Ред. журнала «Народоведение», 1994. — 139 с.
15. Ушкалов Л.В. Григорий Сковорода: Семинарий. Харк. нац. пед. ун-т им. Г.С. Сковороды. Х.: Майдан, 2004. — 875 с.
16. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Сост. В. Андреева, В. Куклев, А. Ровнер. М.: Локио; Миф, 2000. — 576 с. — («AD MARGINEM»).

## **КОНЦЕПЦИЯ УРБАНИЗАЦИИ В ПРОЗЕ ТОНИ МОРРИСОН**

***Угляр Людмила Викторовна***

*аспирант, Дрогобицкий государственный педагогический университет  
имени Ивана Франка,  
г. Дрогобич,  
преподаватель, Государственное высшее учебное заведение  
«Ужгородский национальный университет»,  
г. Ужгород  
E-mail: [lv\\_uhlyay@mail.ru](mailto:lv_uhlyay@mail.ru)*

## **CONCEPT OF URBANIZATION IN TONI MORRISON'S PROSE**

***Lyudmila Uglyay***

*postgraduate student, Drogobych State Pedagogical University  
named after Ivan Franko,  
Drogobych,  
lecturer, State Higher Educational Establishment  
“Uzhgorod National University”,  
Uzhgorod*

## АННОТАЦИЯ

Целью статьи является изучение негативного влияния урбанистической среды на личность героев в прозе Тони Моррисон с помощью критического анализа ее творчества. Город рассматривается как воплощение внутреннего мира человека. Психоаналитический метод позволил определить причины, которые приводят к потере личностной идентичности в условиях приграничных ситуаций.

### ABSTRACT

The aim of the article is investigation of the negative impact of urban environment on the personality of the characters in Toni Morrison's prose with the help of the critical analysis of her writing. The city is considered as the embodiment of man's inner world. Psychoanalytical method helped find out the reasons which lead to the loss of personal identity in crisis situations.

**Ключевые слова:** урбанизация; афро-американское население; культура; приграничная ситуация; идентичность.

**Keywords:** urbanization; Afro-American population; culture; crisis situation; identity.

Эпоха индустриальной революции XVIII века дала толчок к динамическому расширению городов. Осознание, а следовательно, и переосмысление взаимосвязи города и человека пронизывает все зоны человеческой деятельности, отображаясь в литературе. Стоит отметить: изображение города видоизменялось от реализма и натурализма к модернизму и постмодернизму; его положительные характеристики постепенно перерождались в отрицательные. Этот процесс происходит и по ныне, увеличивая разнообразие взглядов и убеждений ученых в зависимости от исторических реалий и культурных изменений [12, с. XV]. Так, ведущий германский социолог Макс Вебер (1864—1920) в студии «Образ общества» определил несколько дефиниций понятия «город». Одна из них — замкнутое поселение, поскольку соседство со всех сторон отделяется стенами. Такое поселение настолько большое, что в нем отсутствуют характерные для соседей знакомство и близкое дружеское общение [3, с. 309]. Ведь урбанизм является источником политического порядка, социального хаоса, а также интеллектуального всплеска [12, с. 3].

Процесс урбанизации нашел свое отражение в художественной литературе, активируя воображение и эмоции реципиентов. Ведь писатели создают разнообразные образы, наполненные идейно-

художественным значением. Они побуждают реципиента отождествлять себя с героями текстовых полотен и сопереживать описываемому. Таким образом, образно-эмоциональное восприятие литературных произведений обуславливает органическую связь между автором и читателем, являясь своего рода диалогом [10, с. 97]. Стоит отметить, что в XX веке возникает новая жанровая форма — урбанистический роман. К его характерным стилистическим характеристикам относится наличие целостных, композиционно и тематически завершенных частей, в которых воспроизведены разнообразные политические, экономические и культурные реалии урбанистического мира [8, с. 96]. Как аргументировано отметил американский ученый Ричард Леган, прочтение текста является формой познания города [12, с. 8]. Отсюда — потребность понять историческую природу города [15, с. 3].

Героями урбанистического романа, как правило, являются молодые люди, которые отправляются из провинциальной местности в большой город. Нередко они находятся в поисках спасения от определенного давления (расового, гендерного классового, языкового, религиозного и др.), свободы и богатой полноценной жизни. Это побуждение красноречиво подчеркнула Тони Моррисон в романе «Джаз» («Jazz», 1992): “...if they have their way and get to the City, they feel more like themselves, more like the people that always believed they were” [14, с. 35] / «...если они направляются в Город и попадают туда, они в большей мере чувствуют себя собой, в большей мере, нежели люди, которыми они всегда себя считали» (перевод — Л. У.). В свою очередь, в городе нивелировались родовые различия, что знаменовало переход в свободное состояние [3, с. 332]. Это означало оторваться от своих корней, очертив тенденцию к индивидуализму, и, как следствие, обостряло чувства одиночества человека в пространстве города. Именно изображение такого положения стало лейтмотивом литературных произведений.

Большой город приобрел символическое значение надежды на новую, лучшую жизнь, предоставляя мечтателям мнимые безграничные возможности. Целью бегства в город является духовное исцеление, возрождение личности, начало жизни с другим «Я». В результате, мегаполис становится сферой несбывшихся мечтаний и нарушенных обещаний, трагического опыта и разочарований. «Автор не столько изображает действительность, — справедливо подчеркнул Александр Астафьев, — сколько выражает сущность вещей, подает их индекс, признак и именно на этом строит свой концепт, в основе которого — известный психологический закон естественного соперничества между ощущением и образом, между

внешней и внутренней жизнью» [2, с. 164]. Таким образом, отказ от консервативных социальных ценностей привел к потере личностной идентичности. Это сводится к переживанию травматического опыта героями. Для прозы, в которой расовый вопрос находится на первом месте, такие мотивы особенно актуальны. Здесь внимание уделяется прежде всего изображению города во времена массовой миграции чернокожих американцев с рабовладельческого Юга к Северу, где начиналось становление демократии. Несмотря на то, что демократия была лишь в зачаточном состоянии и не получила распространения на все слои населения, люди становились на путь мнимой для тех времен свободы.

Ричард Леган справедливо утверждал: город — это специфический тип мышления, присущий человеку на физиологическом уровне. Познание города означает познать урбанизированного себя, узнать город изнутри [12, с. 287]. Город и текст — неразделимые истории, а прочтение города — другой вид прочтения текста. С другой стороны, город постмодерна характеризуется сложностью декодирования его черт. Текстуализация города создает его собственную реальность, становится способом видения города с его динамикой [12, с. 291].

Взаимодействие человека и города — неотъемлемая составляющая культуры, которую разделяют на городскую и деревенскую [16, с. 274]. Термин «культура» может означать как искусство, так и определенный образ жизни с его определенными значениями и ценностями [13, с. 1]. Одновременно культура охватывает и ежедневные действия людей, и общественные ценности определенного исторического периода. К тому же, культура в определенных местностях изменяется под влиянием различных общественных факторов. Например, «белая» североамериканская культура изменилась под влиянием других общественных групп, среди них — бывшие рабы, которые мигрировали на север в поисках лучшей судьбы [13, с. 200]. Именно поэтому для больших городов, в отличие от маленьких городков и деревень, свойственен мультикультурализм.

Процесс урбанизации наиболее активно развернулся в развивающихся странах. Город считается достижением цивилизации. Зато провинция воспринимается на уровне воплощения регрессии. Однако существует и другой аспект такого представления: переезд в большой город — это отказ от законов природы, а деревня — это первичная человеческая среда. Подтверждением этому является известное выражение английского поэта Уильяма Купера: “God made the country, and man made the town” [11, с. 34] / «Бог создал деревню, а человек создал город». А американская писательница Джейн Джекобс в книге «Смерть и жизнь больших американских городов»



(“The Death and Life of Great American Cities”, 1961) отметила: «Мы, люди, — единственные в мире существа, которые строят города» [5, с. 12]. Город в литературе перестал быть фоном для изображения основных событий, он подвергся симбиозу с человеческим сознанием, чувствами, поступками [9, с. 65]. В этом плане творчество афро-американской писательницы Тони Моррисон — не исключение.

Проза Тони Моррисон богата на символические образы. Они ориентированы на выделение функциональных принципов (образы города, предка, знака, места и т. д.). Ведь символы являются средствами, которые влияют на сознание. Им присуща вариативность, которая простирается в субъективном воссоздании картин мира. В произведениях Тони Моррисон город изображен как символ надежды на новую жизнь для поработанных чернокожих американцев, которые готовы принять его со всеми опасностями.

Романы Тони Моррисон помогают читателю понять особенности процесса урбанизации конца XX — начала XXI века в США. В ее произведениях существует органическая связь между структурой текстов и идейной наполненностью. Такой подход обеспечивает реципиенту получение информации не только о тематике и образности города, но и о его истории, объясняя специфику расовых, культурных, экономических предпосылок в городском замкнутом пространстве.

Анализируя контрасты города (мегаполис-городок, белые-чернокожие, мужчины-женщины, Север-Юг, богатые-бедные, хаос-упорядоченность), где смешивается несовместимое, Тони Моррисон выделяет и контрасты человеческих возможностей его жителей: “That’s the City for you. One wore spats, and one had a handkerchief in his pocket same color as his tie” [14, с. 132] / «Вот вам и Город. Один носил короткие гетры, а у другого был платок в кармане такого же цвета, как галстук» (перевод — Л. У.). В этом ключе целесообразно процитировать утверждение Малколма Майлза: «Для людей с привилегиями город позволяет выразить свой статус, свободу и интеллектуально развиваться. Что касается бедных, то он может стать таким же центром давления, как и предыдущая деревенская среда» [13, с. 9]. Урбанизация порождает не только деградацию природной среды, но и социальное неравенство, бедность и унижение. Иными словами, людям, живущим в крупных городах, свойственна дегуманизация. Итак, социальное неравенство присуще преимущественно таким мегаполисам, как Нью-Йорк. Этот вопрос приобрел особую остроту на рубеже XIX—XX веков в условиях поселения в нем бывших рабов.

Город XX века ассоциируется с толпой, в которой люди становятся отчужденными и теряют свою индивидуальность. Человек

чувствует себя одиноким в толпе (“the lonely man in the crowd” [12, с. XV]). Зато в маленьком городке или деревне человеческие отношения основаны на близости и эмоциях, на признании индивидуальности и неповторимости каждого жителя. По убеждению Тони Моррисон, в городе человек может быть одновременно и одиноким, и частью коллектива.

По наблюдению М. Майлза, большие города являются очагом анонимности среди толпы. Они — будто сфера свободы [3, с. 8]. Для них характерно социальное многообразие, состоящее из различных классовых, гендерных или расовых групп [13, с. 16]. Адаптация в большом городе равносильна адаптации в дикой природе: некоторым она удастся, а остальных ждет неудача [12, с. 286]. Ведь в городе действует известный закон джунглей — «выживает сильнейший». В Соединенных Штатах Америки увеличение количества городов и их населения прямо пропорционально становлению демократии в стране [12, с. 2]. Эстетическое восприятие города осуществляется в соответствии с эстетическими ценностями эпохи. В целом американские романы содержат антиурбанистические мотивы, указывая на то, что искусственное (созданное человеком) не может быть лучше естественного (созданного Богом).

Текст на языке оригинала:

“... the American novel has been the vehicle of anti-urban passions and sentiments [...]. But anti-urban feeling is not limited to portraits of American cities. [...] writing about cities usually accents the negative” [16, с. 269].

Текст на языке цели:

«...американский роман является двигателем антиурбанистических страстей и сантиментов [...]. Но чувство антиурбанизма не ограничивается образностью американских городов. [...] Тексты о городах обычно сконцентрированы на негативе» (перевод — Л.У.).

Образ города является одним из центральных в романе «Джаз» Тони Моррисон. Впрочем, мотивы урбанизации присутствуют и в других ее прозаических полотнах. Например, в романе «Самые голубые глаза» (“The Bluest Eye”, 1998) описаны сложности городской жизни афроамериканцев с проекцией на такие аспекты, как феминизм и расизм. В свою очередь, в раннем произведении «Любимица» (“Beloved”, 1987) город предстает надеждой на лучшую судьбу для бывших рабов. Но именно роман «Джаз» можно назвать урбанистическим романом, учитывая такие его признаки, как «идейно-проблемное, образное, композиционно-сюжетное и словесное отражение» [7, с. 12]. Произведение представляет читателю оригинальный образ Нью-Йорка начала XX века. Писательница акцентирует

внимание на действии пограничных ситуаций, когда «Я-личность», попав в сети городской жизни, не в состоянии вырваться из него бесследно для внутреннего состояния героя. Процесс личностного разрушения является символическим выражением «потери подлинности» (И. Зимомря) населением [6, с. 74]. Именно это происходило с афроамериканцами.

В романе «Джаз» Нью-Йорк отличается определенной диктатурой образа жизни. Живя в большом городе и желая рационально и благополучно организовать свою жизнь, герои вынуждены учитывать ряд взаимосвязанных факторов: законы, правительственную политику, культурные события, условия образования и т. п. Мегapolis ставит своих жителей в определенные рамки, за которые не стоит выходить, ведь последствия могут оказаться непоправимыми. Это проиллюстрировано на примере протагонистов романа Джо и Вайолет — молодых супругов, которые переехали из Вирджинии в Нью-Йорк с надеждой на лучшую судьбу.

Город совершенно меняет героев, исключая их возвращение в родной дом в провинции. Они становятся другими людьми с другими взглядами на жизнь и изувеченными судьбами. Покинув дом, героям так и не удалось спрятаться от давления и обрести счастье на чужбине. Желание вернуться в родной городок ассоциируется с библейским примером израильтян, которые хотели найти землю обетованную. После длительных поисков они так и остались с нереализованной мечтой. То же самое произошло с африканцами, которые были принудительно вывезены из родного континента в Северную Америку. С годами они ассимилировались с местным населением и стали другим народом — афроамериканцами. Возвращение для них становится невозможным, поскольку идентичность героев оказывается в корне измененной. В аналогичной ситуации оказалась и главная героиня романа Вайолет. Она не могла вернуться в Вирджинию после длительного проживания в Нью-Йорке.

Текст на языке оригинала:

“NO! *that* Violet is not somebody walking round town, up and down the streets wearing my skin and using my eyes shit no *that* Violet is me! The me that hauled hay in Virginia and handled a four-mule team in the brace” [14, с. 95—96].

Текст на языке цели:

«НЕТ! та Вайолет — не кто-то, кто бродит вокруг городка, вверх и вниз по улице, кто носит мою кожу и пользуется моими глазами, черт возьми, не та Вайолет я! Я, которая тянула сено в Вирджинии и тянула группу с четырьмя волами в ярме» (перевод — Л.У.).

В урбанистической прозе Тони Моррисон зримо поднимается религиозная тематика. Подчеркивается родство с притчей об изгнании из райских кущ Адама и Евы. Эдемом обычно изображается маленький городок, где родились и росли протагонисты. Почувствовав желание получения материальных благ и подвергаясь соблазнам, они становятся чужими не только на родине, но и на новой земле. Кроме того, чужими они становятся и друг для друга. Ведь, оторвавшись от своих корней, они не смогли найти душевного покоя на чужбине. Так, используя библейскую аллюзию, автор переосмысливает историю об Адаме и Еве. Мегалополис, полный соблазнов, безвозвратно искажает их судьбы. Джо изменяет жене с молодой девушкой Доркас, которую сам и убивает из ревности. Вайолет, придя на похороны любовницы Джо, совершает попытку изувечить ее лицо. Итак, духовность, свойственная афроамериканцам, нивелируется обоими героями под влиянием жажды материальных благ и наслаждения. По справедливому наблюдению И. Зимомри, «контраст между желанным гармоничным существованием и имеющимся дисгармоничным миром порождает в процессе самопознания реальные эмоциональные изломы в сознании «Я-личности» [6, с. 80].

Переход от устоявшихся традиций к социальному хаосу оказывается слишком болезненным для неопытных и амбициозных молодых людей. В романе художественно мастерски описана реальность, в которую герои попали после переезда в Нью-Йорк.

Текст на языке оригинала:

“We lived in a railroad flat in the Tenderloin. Violet went in service and I worked everything from whitefolks shoe leather to cigars in a room where they read to us while we rolled tobacco. I cleaned fish at night and toilets in the day till I got in with the table waiters. And I thought I had settled into my permanent self, the fifth one, when we left the stink of Mulberry Street and Little Africa, then the flash-eating rats on West Fifty-third and moved uptown” [14, с. 127].

Текст на языке цели:

«Мы жили в железнодорожной квартире в Тендерлоин. Вайолет ходила прислуживать, а я делал все — от обувной кожи белых до сигар в комнате, где они читали нам, пока мы закручивали табак. Я чистил рыбу ночью и уборные днем, пока не стал официантом. И я считал, что нашел себя настоящего, в пятый раз, когда мы покинули вонь Малбери Стрит и Малую Африку, затем — плотоядных крыс на Западной Пятьдесят третьей и переехали подальше от центра» (перевод — Л. У.).

В целом город в романе выступает воплощением внутреннего мира героев. Ведь «источник зла находится не в природной испорченности человека, а в человеческом невежестве и несовер-

шенстве человеческих отношений» [4, с. 24]. Таким образом, Тони Моррисон указывает на скудность чернокожего перед стихийным величием общественного большинства мегаполисов в постколониальный период в США. Целостность большого города заключается в его хаотичности, суете и неустроенности. Ему присущ стремительный анонимный образ жизни с разделением труда и специфическим отношением к окружающему миру [1, с. 210]. Объекты приобретают вес только как участники процессов [5, с. 12]. В этом смысле Тони Моррисон подчеркивает масштабность влияния городской культуры и остро акцентирует на социальных проблемах урбанизации.

### Список литературы:

1. Амин Э., Трифт Н. Внятность повседневного города // Логос. — 2002. — № 3/4. — С. 209—233.
2. Астаф'єв О. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем: [монографія] / [наук. ред. О. Ковальчук]. Київ: Смолоскип, 1998. — 313 с.
3. Вебер М. Избранное. Образ общества. М.: Юрист, 1994. — 704 с.
4. Гіп'єч В. Образ міста в творах Себастьяна Фабіана Кленовича // Краєзнавство: науковий журнал. — Київ: Нац. спілка краєзнавців України; Ін-т історії України НАН України, — 2013. — № 2. — С. 21—26.
5. Джекобс Дж. Смерть и жизнь больших американских городов / Пер. с англ. М.: Новое издательство, 2011. — 460 с.
6. Зимомря І.М. Австрійська мала проза ХХ століття: художня світобудова: [монографія] / [наук. ред. Р.Т. Гром'як]. Дрогобич-Тернопіль: Посвіт, 2011. — 396 с.
7. Зимомря І. Романи Емми Анд'євської: психологічний дискурс. Монографія. Дрогобич: Коло, 2004. — 148 с.
8. Ковальова Т.П. Образ міста в романі Тоні Моррісон "Jazz" // Вісник Житомирського державного університету. Філологічні науки. ЖДУ: Житомир, — 2009. — Вип. 45. — С. 95—98.
9. Степанова Г.А. Місто на межах: естетичні грані образу в літературі перехідних епох // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і Літературознавство. Міжвузівський збірник наукових статей, присвячений Міжнародній науковій конференції „Місто як текст: літературні проєкції”. 10—11 вересня 2009 р. Бердянськ: Вид-во БДПУ, — 2009. — Вип. ХХП. — С. 61—71.
10. Степугина Т.В. Город и искусство: субъекты социокультурного диалога. М.: Наука, 1996. — 286 с.
11. Cowper W. The Task: a Poem. In Six Books. Philadelphia: Bennet and Walton, Market-Street, 1811. — 212 p.
12. Lehan R. The City in Literature: an Intellectual and Cultural History. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1998. — 337 p.

13. Miles M. Cities and Cultures. London and New York: Routledge, 2007. — 243 p.
14. Morrison T. Jazz. London: Vintage Books, 2001. — 229 p.
15. Mumford L. The City in History: Its Origins, Its Transformations and Its Prospects. San Diego / New York / London: A Harvest Book Harcourt, Inc., 1961. — 657 p.
16. Tuttleton J.W. City Literature: States of Mind // Modern Age. A Quarterly Review. United States: Intercollegiate Studies Institute, September — 1990. — Vol. 33. — № 3. — P. 269—279.

## **НЕМЕЦКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР В ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ГЕРМАНИИ**

*Щербакова Александра Васильевна*

*д-р филол. наук, профессор  
Тамбовского филиала Российской академии народного хозяйства  
и государственной службы при Президенте РФ,  
г. Тамбов  
E-mail: [liebherz@mail.ru](mailto:liebherz@mail.ru)*

## **GERMAN NATIONAL CHARACTER IN GERMANY'S JOURNALISTIC LITERATURE**

*Alexandra Shcherbakova*

*doctor of philological sciences, professor at Tambov branch  
of the Russian Academy for national economy and civil service  
under the President of the RF,  
Tambov*

### **АННОТАЦИЯ**

Характер и менталитет немцев отражается в немецком языке в виде культурных концептов. Ключевым концептом немецкой культуры является «порядок». Порядок выступает как организующая сила немецкой нации. В статье даётся интерпретация различных сторон порядка в Германии.

## ABSTRACT

Character and mentality of the Germans are reflected in their language as cultural concepts. It is order which services as key concept of German culture. It is an organizing power of German nation. The article gives interpretation of different sides of order in Germany.

**Ключевые слова:** характер и менталитет немцев; концепт «порядок»; порядок как организующая сила немецкой нации; интерпретация различных сторон порядка в Германии.

**Keywords:** character and mentality of the Germans; concept of order; order as an organizing power of German nation; interpretation of different sides of order in Germany.

Характерные особенности чужого народа предстают перед читателем не только в произведениях художественной литературы, но также и в публицистике. Так, ясное представление о типичном немце складывается при чтении аналитических обзоров, комментариев и интервью в журнале *fluter*, ведущем общественно-политическом издании ФРГ, а также после знакомства с произведениями современных писателей-публицистов, например, с книгой рассказов о сегодняшней Германии “Deutschlandalbum” Акселя Хаке, репортёра газеты “Süddeutsche Zeitung”. Сюда же можно отнести и последнее произведение журналиста Вольфганга Койдля “Gebrauchsanweisung für Deutschland”, написанное им в виде «инструкции» для русских, желающих посетить его родину, предварительно познакомившись с обычаями и традициями немцев. Вся книга проникнута искренней любовью писателя к Германии, её народу, к немецкому языку, но вместе с тем полна иронии по отношению к некоторой специфике национального характера, доходящей порой до абсурда.

Изучение культуры народа через язык, а именно, посредством стержневых слов и ключевых концептов в соответствующей языковой картине мира, позволяет пролить свет на целый ряд проблем, связанных с характером и менталитетом конкретных этносов. Современная лингвистика исходит из того факта, что языковые концепты опосредуются тремя составляющими языковой картины мира — миром действительности, миром мышления и миром языка.

Каждый язык по-своему отражает картину мира. Границы этой картины определяются традициями, привычками, предрассудками и стереотипами. Передавая соответствующие знания из поколения в поколение, носители языка являются носителями своей культурной

идентичности. Бесспорно при этом то, что некоторые межэтнические различия осознаются лишь на подсознательном уровне [6, с. 5—10].

В человеческом сознании национальные характеры осмысляются, как правило, через оппозицию «свой-чужой». «Чужие» становятся предметом шуток, анекдотов и насмешек, основанных на стереотипных представлениях. Так, французы предстают легкомысленными, русские — ленивыми, американцы — деловитыми, англичане — чопорными, шотландцы — жадными, ирландцы — пьяницами, евреи — предприимчивыми, чукчи — простодушными, немцы — помешанными на порядке, замуштрованными дисциплиной и поэтому ограниченными [5, с. 139; 4, с. 35; 1, с. 163].

В немецкой культуре одним из главных элементов является понятие порядка, упорядоченности. Авторы учебного пособия «Межкультурная коммуникация» пишут о том, что «территория Германии не столь обширна и протяжённа, но на всём пространстве заметна упорядоченность, устроенность» [2, с. 109].

В.Г. Зусман, отмечая тот факт, что в концептосфере немецкого языка идея упорядоченности содержится в константе «немецкий/немецкое», пишет о немецкой ментальности следующее: «Ментальность немцев, увиденная с точки зрения концепта (константы) «немецкий/немецкое», предстаёт следующим образом: «немецкое» (Deutsch) есть упорядоченное, чёткое, переводимое, прямое, ясное (deutlich). История немецкой культуры и немецкой ментальности будет стремиться реализовывать и обратный ход: «ясное, открытое, упорядоченное, прямое» — означает «немецкое» [3, с. 185].

Концепт немецкой культуры Ordnung («Порядок») охватывает все сферы общественной и духовной жизни. Порядок имеет следующие значения: 1) упорядоченное состояние, упорядоченный образ жизни, 2) следование правилам, установленным государством и контролируемым им, 3) общественная иерархия, 4) особая форма объединения людей (Gemeinschaft), 5) религиозная, космическая организация мира.

В немецкой культуре сложилось отношение к порядку как к высшей добродетели, нравственному долгу, как к Богу. Такое понимание порядка отчасти сохранилось и в сегодняшней Германии.

Для современной немецкой культуры константа «порядок» остаётся актуальной. Вместе с тем достаточно часто её рассматривают критически, даже скептически. Лексема “ordentlich” (любящий порядок) может значить: «прямолинейный», «однозначный», «узкий». Однако чиновничий механизм Германии, организация федеральных структур функционирует строго в соответствии с чётким порядком.



Порядок остаётся в Германии центральным элементом общественной и духовной жизни нации.

Концепт “Ordnung” реализуется в немецком языке в отдельных словах, словосочетаниях, устойчивых выражениях, фразеологизмах, пословицах, поговорках и т. п. В них отражены этические нормы, правила социальной жизни и поведения в обществе, отношение немецкой нации через её культуру и язык к миру, другим народам и культурам.

В Германии иностранца поражает прежде всего порядок, чистота и дисциплина. (Alles wirkt geordnet, sauber und diszipliniert). Как удаётся немцам осенью во-время убирать листву, а зимой снег? Видишь идеально чистые вокзалы, станции метро, электрички пригородных поездов. Везде и всегда всё начищают до блеска, натирают полы, убирают (Immer und überall wird gewienert, gebohntert und geputzt), ибо везде должен быть порядок (Ordnung muss sein!).

Порядок проявляется в соблюдении определённых правил и норм. Для современного немца очень важно вести размеренный образ жизни. С раннего возраста детей приучают делать всё своевременно. В 10—12 часов ребёнок может играть на игровой площадке, а через час-другой уже нельзя шуметь и нарушать священный послеобеденный отдых соседей. Нельзя выбивать ковёр во дворе в неполаженное время, открывать-закрывать двери гаражей, так как это может нарушить покой жителей.

Любовь к порядку (die Ordnungsliebe) у немцев, что называется, в крови. Они просто помешаны на порядке (Die Deutschen haben einen Ordnungsfimmel). Это проявляется во всём, в разных аспектах жизни. Вспомним сцену из книги А. Хаке “Deutschlandalbum”.

Отец автора, ветеран Второй мировой войны, принимая у себя дома своего сына, располагает (ordnet) на обеденном столе строго в ряд солонку, перечницу, сахарницу, ящичек с листками бумаги для записей, шариковую ручку и т. д. Сына злит, что отец, занятый расстановкой предметов на столе, ничего не спрашивает его о жизни, и он намеренно нарушает весь **порядок**: убирает солонку, переворачивает перечницу, снимает крышку с сахарницы, берёт листок и что-то чиркает на нём. Но отец молча восстанавливает нарушенный порядок (Er stellte seine Ordnung wieder her). Кажется, что заведённый порядок вещей занимает его больше всего.

Сын не сразу понимает, что в отце живёт страх, порождённый минувшей войной. Этот страх можно побороть только, создавая порядок. (Der Vater beruhigte seine Angst durch Ordnung. Überall, wo er war, musste er sofort Ordnung herstellen, seine Ordnung, auch am Esstisch

neben seinem Sohn). Отец был человеком, уцелевшим благодаря порядку. (Es war ein Mann, am Leben gehalten durch Ordnung).

После некоторых раздумий сын приходит к убеждению, что в Германии порядок стал организующей силой страны. (Ordnung ist zu einem konstituierenden Element dieses Landes geworden). И доньше превосходно функционирующая система социального страхования, социальная рыночная экономика и многое другое — всё это порядок, в котором немцы чувствуют себя как дома. (Die bisher so wunderbar funktionierenden Sozialversicherungen, die soziale Marktwirtschaft sind alles Ordnungen, in denen sich die Deutschen zu Hause fühlen). Возможно, в других странах, размышляет далее А. Хаке, чувство защищённости дают собственному народу история, идеалы Конституции, музыка, литература, искусство. У немцев же это их системы, их порядок. Поэтому принцип статус-кво в Германии так популярен. Он символизирует национальную идентичность. (In anderen Ländern mögen die Geschichte, die Ideale der Verfassung, die Musik, Literatur, Kunst für ein Gefühl von Geborgenheit im eigenen Volk sorgen. Die Deutschen haben stattdessen ihre Systeme. Ihre Ordnung. Deshalb ist der Status quo in Deutschland so beliebt. Er gehört zur nationalen Identität) [7, с. 108].

Любовь к порядку проявляется в разных ипостасях. Часто это выражается как необходимость дисциплины. Скажем, немец-пешеход никогда не перейдёт улицу на красный свет. Будет стоять и ждать, пока не загорится зелёный, хотя поблизости не видно и не слышно никакого транспорта. Как отмечает В. Койдль, «немцы добровольно позволяют зашнуровывать себя в корсет новых предписаний, правил и норм». (Die Deutschen lassen sich freiwillig in ein Korsett immer neuer Vorschriften, Regeln und Normen einschnüren) [8, с. 130].

Приверженность порядку проявляется в немецком характере как точность, аккуратность (Pünktlichkeit), граничащая с педантизмом. Так, особой статьёй в немецком домашнем хозяйстве является уборка мусора, металлолома, макулатуры, различных отходов. Аксель Хаке, автор книги “Deutschlandalbum”, описывает данную ситуацию с большим юмором. «У других народов», — пишет автор, — «в хозяйстве не всегда найдётся хотя бы одна корзина для отходов. В нашей же любимой Германии это все четыре». (“Wo andere Länder nicht mal einen Abfallkorb aufstellen, da hat unser liebes Deutschland gleich vier”) [7, с. 30]. У многих в квартире есть специальная комната (das Müllsortierzimmer), где мусор сортируется. В отдельных вёдрах хранятся пустые консервные банки, крышки от йогурта, батарейки, стекло, пластмасса и даже негодные (помятые или поцарапанные)

буферы автомашин (Stosstangen). Во дворах стоят контейнеры, предназначенные для разных видов отходов. Бутылки из зелёного стекла надо бросать в один контейнер, из коричневого — в другой, бесцветное стекло — в третий. Если вы спутали и бросили не в тот контейнер, то стоящий рядом житель дружелюбно поправит вас. Если ему возразить, мол, какая разница, то услышите стандартный аргумент: «Если бы все так делали...» (“Wenn das alle täten...”). Тогда, мол, наступил бы хаос, апокалиптический беспорядок (Chaos, die apokalyptische Unordnung) и т. д.

Уборку мусора невозможно исключить из принципов немецкой жизни. (Es war nie die Rede davon, die Abfallbeseitigung von den Lebensmaximen auszunehmen). В каждом регионе сознательные, экологически озабоченные граждане аккуратно соблюдают соответствующий календарь (Abfallkalender) и точно помнят, когда вывозится стекло, когда пластик и т. д. Они знают, что негодные бамперы бросают не в контейнер для металлолома (Alt metallkörbe), а в специальные контейнеры (Altstos stangenbehälter). При этом во избежание грохота при сбрасывании бамперов гражданам предписывается «обувать» их в старые резиновые покрышки (Altreifen). Согласно соответствующему закону (das Stosstangen wiederverwertungsgesetz), бамперы утилизируют, после чего из них изготавливают новую продукцию. В этом проявляется другая сторона немецкой любви к порядку — бережливость, тяга к экономии (Sparsamkeit).

С бережливостью имеем дело и в ситуации «Покупки» (das Einkaufen). Это, как известно, любимое занятие нации. Для немца дело престижа — дешево купить и при этом сэкономить деньги (billig einkaufen und dabei Geld sparen). Такое случается во время распродаж товаров по сниженным ценам в конце зимнего и летнего сезонов (Winter — und Sommerschlussverkauf). Не так важно, что именно ты покупаешь. Намного важнее, сколько ты при этом сэкономил. У немцев в ходу поговорка: «Скупость сладострастна» (“Geiz ist geil”), ибо покупки доставляют удовольствие в итоге лишь тогда, когда с каждым израсходованным евро сэкономишь деньги (Einkaufen macht schliesslich nur Spass, wenn man mit jedem ausgegebenen Euro Geld spart).

Об экономности, граничащей со скупостью, может свидетельствовать ситуация, когда компания друзей, знакомых посещает ресторан. В таких случаях за столом царит народная мудрость: «Лучше пусть живот лопнет, чем что-либо останется хозяину» (Lieber den Magen verrenken, als dem Wirt was schenken). Всё, за что заплачено, съедается подчистую. В конце трапезы официант спрашивает, как гости

намерены оплатить счёт: «отдельно или вместе?» (“getrennt oder zusammen?”) и «Сколько Вы съели хлеба?» (“Wie viel Brot haben Sie gehabt?”). Обычно каждый платит по счёту только за себя. Хлеб считается отдельно. Бывает, что в компании кто-то платит за свои две булочки, которые он съел из хлебницы [8, с. 67].

Установка в жизни: делать всё как следует (wie es sich gehört) приводит к тому, что некоторые исследователи, отмечающие отличительные черты характера этносов, говорят иногда о трёх «П» немцев. Это: penibel (педантичный), pingelig (порядочный, чрезмерно аккуратный), perfektionistisch (стремящийся к совершенству, доводящий всё до совершенства).

Таким образом, концепт “Ordnung” (порядок) является ключевым в концептосфере немецкого языка. В немецкой культуре концепт воплощает любовь немецкого народа к упорядоченности, чёткости, ясности, пунктуальности, аккуратности, чистоте, бережливости, дисциплине и т. д. Порядок служит в Германии главной организующей силой общественной и духовной жизни нации. Это находит яркое отражение в немецкой публицистической литературе нашего времени.

### **Список литературы:**

1. Гришаева Л.И., Цурикова Л.В. Введение в теорию межкультурной коммуникации. Воронеж: ВГУ, 2004. — 424 с.
2. Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Киринозе З.И. Межкультурная коммуникация. Системный подход: Учебное пособие. Нижний Новгород: изд-во НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, 2003. — 192 с.
3. Зусман В.Г. Немецкое //Межкультурная коммуникация: Учеб. пособие.
4. Нижний Новгород: Деком, 2001. — С. 184—197.
5. Сухих С.А. Этноспецифические помехи в деловой межкультурной коммуникации //Межкультурная коммуникация и проблемы национальной идентичности. Воронеж: ВГУ, 2002. — С. 33—41.
6. Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация: Учебное пособие. М.: Слово, 2000. — 262 с.
7. fluter. Sommer 2011. № 39. Thema: Sprache.
8. Hacke Axel. Deutschlandalbum. Verlag Antje Kunstmann GmbH, München 2012. — 222 S.
9. Koydl W. Gebrauchsanweisung für Deutschland. Piper Verlag GmbH, München 2012. — 232 S.

### 4.3. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ТЕКСТОЛОГИЯ

#### ПРИМЕНЕНИЕ ПОНЯТИЯ «МЕТАТЕКСТ» К ПРОИЗВЕДЕНИЮ СЛОВЕСНОГО ИСКУССТВА

*Бердник Елена Станиславовна*

*канд. филол. наук, старший научный сотрудник,  
ведущий научный сотрудник кафедры истории украинской  
литературы и фольклористики  
Донецкого национального университета,  
г. Донецк*

*E-mail: [berdnyko@gmail.com](mailto:berdnyko@gmail.com)*

#### APPLICATION OF NOTION «METATEXT» TO A WORK OF VERBAL ART

*Olena Berdnyk*

*candidate of Philology Degree, senior Researcher, Senior Research Fellow,  
Department of History of the Ukrainian literature and folklore,  
Donetsk National University,  
Donetsk*

#### АННОТАЦИЯ

Суть проблемы состоит в отсутствии целостной, четко структурированной концепции применения понятий с составляющей «мета-» относительно словесного художественного текста. Рассматривая метатекст как объект виртуальной реальности, который возникает в момент восприятия реципиентом авторского художественного словесного текста, автор этой статьи предлагает собственную концепцию метатекста как варианта эстетического объекта. Предложенное определение понятия «метатекст» является результатом синтеза трех методологий: рецептивной эстетики, структурализма и герменевтики.

#### ABSTRACT

The essence of the problem lies in lack of integral clearly structured concept of applying notions with «meta»-component towards a verbal

literary text. Viewing the text as an object of virtual reality which appears at the moment the recipient apprehends the original verbal literary text, the author of this article suggests her own concept of metatext as a variant of aesthetic object. The suggested definition of «metatext» notion stems from the synthesis of 3 methodologies: receptive aesthetics, structuralism and hermeneutics, metalinguistics being a part of the latter.

**Ключевые слова:** метатекст; эстетический объект; произведение; художественный текст; интратекстуальность; интертекстуальность; смысл.

**Keywords:** metatext; aesthetic object; work of art; literary text; intratextuality; intertextuality, meaning.

Интертекстуальные и коммуникативные аспекты художественного текста закономерно взаимосвязаны, поскольку интерес к интертекстуальности возникает в контексте рассмотрения художественного текста как высказывания. Коммуникативный аспект словесных произведений многогранен. Речь пойдет о триединстве, своеобразном трилоге, между автором, реципиентом и эстетическим объектом во время дешифровки реципиентом знакового материала, манифестирующего авторское произведение. В такой ситуации реципиент пытается постичь авторское *произведение как таковое*, а не узнать что-либо о нем. Именно в этот момент создается определенный над-текст, или метатекст.

Метатекст осмысливается как филологическое и специальное теоретико-литературное понятие, как категория металингвистики, как органическая составляющая теоретико-литературоведческого анализа. В своей концепции в основном учитываем достижения литературоведения XX века. Имеется в виду, прежде всего, научное наследие М.М. Бахтина и работы ученых, творчески развивших его идеи: работы по структурно-семиотической эстетике и герменевтике. В ходе определения семантики понятия «метатекст» использована также концепция А.А. Потебни о природе поэтического слова и произведения словесного искусства, а также идея В.И. Тюпы об инфратексте.

Сочетание разных методологий обусловлено тем, что в концепции структуралистов, в частности представителей Пражского лингвистического кружка, даже «в самой постановке вопросов есть немало сродного с идеями А.А. Потебни» [6, с. 22]. Справедливым считаем высказывание И.М. Дзюбы, что система взглядов А.А. Потебни открыта для других методов, применяя которые, можно продолжать

развитие идеи создания новой науки о художественной литературе, базирующейся на подобии слова и словесного художественного произведения [6, с. 14]. К тому же, мы абсолютно согласны с Н.Н. Ильницким, что «положения о возможностях и границах воспринимаемых смыслов, обусловленных внутренней формой слова (поэтического произведения), сформулированные А.А. Потебней, имеют определенные точки соприкосновения с подходом, разрабатываемым теорией филологической герменевтики... в ее современной разновидности, которая предусматривает не только восстановление смысла изначального, заложенного автором, но также принятие во внимание новых смысловых наслоений» [6, с. 15]. Как известно, Г.-Г. Гадамер определяет такую методологию как «реконструкцию» и «интеграцию» [5, с. 218]. Составляющей современной герменевтики является также металингвистика М.М. Бахтина. Рассмотрение ним словесного художественного текста как завершеного высказывания, на наш взгляд, созвучно исследованиям текста как разновидности сигнала структуралистом А.М. Пятигорским. Поэтому синтез нескольких подходов и методологий считаем не только оправданным, но и довольно-таки перспективным.

Понятие «метатекст» невозможно, на наш взгляд, объяснить, не учитывая природу поэтического слова, а также природу словесного искусства. Основой современных представлений о природе поэтического слова является концепция В. Гумбольдта — А.А. Потебни. Поэтическое слово у А.А. Потебни — слово, которое имеет внутреннюю форму, в котором осознается его внутренняя форма. Благодаря этому, в слове происходит как бы расширение семантики за счет ряда смысловых ассоциаций, к которым мысленно прибавляется воспринимающий. Этот ряд *задан* внутренней формой, но не *обусловлен* ею жестко. «Внутренняя форма слова, провозглашенная говорящим, дает направление мысли [здесь и далее подчеркнуто нами. — Е. Б.] слушателя, но она только возбуждает этого последнего, дает только способ развития в нем значений, не определяя границ его понимания слова» [8, с. 48].

В концепции А.А. Потебни слово представлено в двух его возможных состояниях: как слово с актуализированной внутренней формой и как слово, ее утратившее, когда она «забылась», как «прозаическое» слово, которое равнозначно понятию. В то же время ученый обосновывает, что «в языке постоянно происходит мелкое, но в результате мощное превращение поэтических форм на прозаические» [10, с. 103].

Особенно ценны для понимания понятия «метатекст», на наш взгляд, высказывания А.А. Потебни, что «искусство является языком поэта, и как при помощи слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении искусства; смысл этого последнего (когда оно закончено) развивается не в искусстве, а в тех, кто понимает... Этот смысл, который проектируется нами, то есть вкладывается в само произведение, действительно обусловлен его внутренней формой... заслуга поэта не в том *minimum*е смысла, который мыслился ему при сотворении, а в определенной гибкости образа, в силе внутренней формы возбуждать разнообразнейшие смыслы... Рассказы живут столетиями не ради своего буквального смысла, а ради того, который в них может быть вложен... с забвением внутренней формы произведения искусства теряют свою ценность» [8, с. 49]. Эти мысли А.А. Потебни противоположны убеждению В. Гумбольдта, что идея, смысл словесного художественного произведения воплощается в определенном образе как некая данность, готовая к потреблению, то есть, что художественное произведение выражает готовую мысль, готовую идею, готовый смысл.

Способность внутренней формы слова и словесного художественного текста возбуждать в реципиенте (адресате) развитие его собственной мысли приводит, на наш взгляд, к созданию воспринимающим в момент рецепции художественного текста своего представления о смысле этого текста, приводит к порождению виртуального текста, метатекста («виртуальный [от лат. *virtualis* — сильный, способный] — 1) Возможный, который может или должен проявиться при определенных условиях... 2) Который не имеет физического воплощения или отличный от *реального* воплощения...» [12, с. 109.]). Во время этой рецепции происходит акт познания. Из аналогичности акта творения и акта познания следует, что реципиент может понимать художественный текст настолько, насколько он принимает участие в его творении. Ведь во время рецепции реципиент путем претворения смысла, содержащегося в его мысли, путем «расшифровки» [9, с. 258], выстраивает свою версию, так сказать свой вариант авторского художественного текста.

Свое развитие мысли А.А. Потебни получили в работах М.М. Бахтина, который в пределах поэтического слова выделил две его разновидности: собственно художественное («поэтическое») и художественно-прозаическое, «романное» слово. Если потенциальная широта художественно-поэтического слова реализуется в пределах одного и единственного сознания и языка, то широта



художественно-прозаического слова, по мнению М.М. Бахтина, достигается через «полноту диалогических откликов» в слове, то есть множество смыслов, «населяющих» слово, осмысливаются не просто как однородные, а как потенциально нескончаемый мир сознаний и языков, диалогично обращенных друг к другу [4, с. 137—144]. «Поэтическое» и «романное» слово М.М. Бахтин трактует в пределах поэтического слова А.А. Потебни, хотя у последнего «полнота диалогических откликов» (М.М. Бахтин) поэтического слова является имманентным (изначальным) его свойством. Вообще, на наш взгляд, проблематично определение М.М. Бахтиным «поэтического слова» как принадлежащего одному сознанию. Ведь любое свое произведение автор создает с целью вызвать определенную ответную реакцию реципиента, поскольку любое художественное произведение как высказывание обращено если не к конкретной, то к потенциальной аудитории.

Впервые ученый пишет о метафизическом аспекте изучения речи в работе «Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках» [3]. В этом труде определяется проблема словесных текстов в гуманитарных науках и постулируется взгляд на текст как на высказывание. М.М. Бахтин подчеркивает, что событие жизни текста, то есть его действительная суть, всегда развивается на границе двух сознаний. Даже если художественное произведение воспринимается несколькими реципиентами одновременно, в любом случае происходит диалог между автором и каждым отдельно взятым реципиентом, к которому очень часто присоединяется тот третий или группа лиц, который(-ые) является(-ются) исходной(-ыми) точкой(-ами) для двуголосого слова.

Таким образом, ученый утверждает, что действительное событие жизни текста развивается на границе двух сознаний, двух субъектов, во время диалога особенного вида, который является «сложным взаимоотношением текста (предмета изучения и обдумывания) и создаваемого обрамляющего контекста (спрашивающего, возражающего и т. д.), в котором реализуется мысль ученого, познающая и оценивающая» [3, с. 229]. Исследователь А. Попович, уделяя в своих работах внимание языковедческим вопросам, такой «обрамляющий контекст» называет метатекстом [17]. Мы же различаем развитие действительной сути художественного текста и другого особенного диалога, то есть обрамляющего контекста, который, по сути, является уже анализом воспринятого со-творенного художественного текста (метатекста).

В целом считаем необходимым продолжать исследование метафизической проблематики, начатое А.А. Потебней и развитое М.М. Бахтиным, — как в русле ее теоретического осмысления, в частности относительно понятия «метатекст», так и относительно конкретных проявлений словесного творчества.

Взгляду М.М. Бахтина на текст как на высказывание, по нашему мнению, во многом созвучен подход к тексту как разновидности сигнала А.М. Пятигорского. В статье «Некоторые общие замечания относительно текста как разновидности сигнала» [11] исследователь так же рассматривает текст не как предмет лингвистики, где он функционирует как сложное целое, а в контексте теории сигнализации, где текст фигурирует как элементарное понятие [11, с. 145]. Такой ракурс исследования открывает новые возможности для понимания соотношенности и взаимоотношения между такими понятиями, как текст и функция текста.

В пределах этого подхода художественным является текст, который создается для неопределенного объекта, следовательно — неопределенных пространства и времени. То есть функция художественного текста — это связь между субъектом и неопределенными объектом, временем и пространством [11, с. 152]. Эта связь является временной, метамнемонической, поскольку объект неопределенный, а поэтому и функция — метамнемоническая [11, с. 149, 151]. В случае определенности объекта, например, когда делается календарная заметка в записной книжке или заметка с адресом или телефоном, такой текст выполняет мнемоническую функцию и именно поэтому не может быть «литературным» (А.М. Пятигорский), художественным. Таким образом, в субъективную ситуацию создания текста входит метамнемоническая функция, которая предусматривает запоминание информации (знания), заложенной в художественном тексте и созданной ним самим как, пользуясь терминологией Ю.М. Лотмана, «смыслопорождающим семиотическим механизмом» [7, с. 144].

В то же время, автор, создавая текст, сам конструирует воспринимающий объект, то есть, создавая текст, он выстраивает модель этого объекта, и этот физически несуществующий объект принимает участие в субъективной ситуации [11, с. 150]. Вероятность восприятия текста является вероятностью того, что идеальному объекту будет соответствовать объект реальный. Поскольку текст должен вызывать ответное действие объекта, которое проявится или в изменении поведения объекта, или в сигнале с его стороны, или в текстовом сообщении, все эти действия также идеально конструируются автором текста. А. М. Пятигорский отмечает,

что любая связь, неопределенная относительно объекта, будет связью идеальной [11, с. 150]. Поэтому текст любого литературного произведения является разновидностью текста с функцией идеальной связи.

Принимая во внимание положения А.М. Пятигорского о создании текста как разновидности сигнала, нельзя не заметить, что они близки взглядам М.М. Бахтина на текст как высказывание, действительное событие жизни которого, его действительная суть, всегда развивается на границе двух сознаний, автора и реципиента, общение между которыми происходит посредством этого словесного художественного текста. Ведь «высказывание изначально выстраивается с учетом возможных ответных реакций, ради которых оно, собственно, и создается. Роль других, ради которых строится высказывание <...> является в высшей степени выдающейся <...> эти другие, для которых моя мысль впервые становится действительно мыслью (и только в таком случае и для меня самого) не пассивные слушатели, а активные участники речевого общения. Говорящий с самого начала ожидает от них ответа, активного соответствующего понимания» [2, с. 275]. Такое сопоставление наглядно подтверждает возможность синтезировать, казалось бы, абсолютно далекие концепции.

Слово «метатекст» состоит из двух частей. Современный словарь иностранных слов так поясняет значение составляющей «мета-»: «первая составная часть сложных слов: 1) которая означает последовательность за чем-то, переход к чему-то иному, изменение состояния, превращение, напр.: *метагенез, метафаза*; 2) в современной логической терминологии используется для обозначения таких систем, которые, в свою очередь, служат для исследования или описания других систем, напр.: *метатеория, метаязык*» [13, с. 373]. Поскольку имеем дело с художественным текстом, то считаем приемлемым в качестве основного взять первое значение, то есть семантика понятия «метатекст» ясно указывает, что оно означает измененный, превращенный текст. Сразу возникает ряд вопросов, по меньшей мере такие: какой именно текст подлежит превращению, кто является творцом превращений и каким образом они происходят?

По логике вещей, превращению подлежит авторский вариант инфратекста [14, с. 14—15] (эстетического объекта), манифестированный ним в виде объективного знакового материала или художественного текста. Преобразователем (творящим изменения, превращения) будет выступать реципиент (адресат). Создавая свою версию «эйдоса смыслового целого», пережитого в состоянии вдохновения, автор пребывает в некоей ситуации связи с другими лицами (независимо от того, существуют ли они на самом деле или нет) либо с самим

собой, ведь «создание каждого текста предполагает возможность такой связи» [11, с. 146]. Более того, мы рассматриваем художественный словесный текст как высказывание, а «высказывание изначально выстраивается с учетом возможных ответных реакций, ради которых оно, собственно, и создается. Роль других, ради которых строится высказывание <...> является в высшей степени выдающейся <...> эти другие, для которых моя мысль впервые становится действительно мыслью (и только в таком случае и для меня самого) не пассивные слушатели, а активные участники речевого общения. Говорящий с самого начала ожидает от них ответа, активного соответствующего понимания» [2, с. 275].

Но ведь при помощи слова невозможно *передать* другому свою мысль, поскольку внутренняя форма слова пробуждает в реципиенте развитие *его* собственной мысли: «Внутренняя форма слова, провозглашенная говорящим, дает направление мысли слушателя, но она только возбуждает этого последнего, дает только способ развития в нем значений, не определяя границ его понимания слова» [8, с. 48]. То есть понимание происходит не путем усвоения предложенной мысли, а путем порождения реципиентом (адресатом) своей собственной мысли, в определенной степени детерминированной внутренней формой слова. Нам также импонирует убеждение А.А. Потебни, что «искусство является языком поэта, и как при помощи слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении искусства; смысл этого последнего (когда оно закончено) развивается не в искусстве, а в тех, кто понимает...» [8, с. 49]. Это высказывание является основанием считать креативную деятельность реципиента в момент восприятия художественного текста равноценной творчеству автора в момент творения художественного произведения.

Поскольку «язык во всем своем объеме и каждое отдельно взятое слово соответствует искусству, притом не только по своим стихиям, а и способом их соединения» [8, с. 48], то «то, что смысл слова способен возрастать» [8, с. 48], является свидетельством способности к возрастанию и смысла художественного текста. Эту его особенность подчеркивает также Ю.М. Лотман, называя ее «смыслопорождающим механизмом» [7, с. 144]. Сам по себе художественный текст, конечно, ничего породить не способен. Порождение смысла происходит во время диалога между текстом и реципиентом (близким или удаленным во времени и пространстве адресатом (М.М. Бахтин)).

По аналогии можем утверждать, что смысл, порождаемый реципиентом во время восприятия художественного текста (авторской

манифестации инфратекста), обусловлен внутренней формой инфратекста, который является инвариантом и авторской версии, и версии реципиента.

Суть заявленной концепции состоит в том, что метатекст понимается как вариант эстетического объекта, который так же, как и в исследованиях В.И. Тьюпы, отождествлен с инфратекстом или эйдосом смыслового целого [14, с. 15]. Эстетический объект, на наш взгляд, является инвариантом и для авторского произведения, манифестированного в знаковом материале художественного словесного текста, и для произведения реципиента (метатекста), порождаемого в ситуации диалога реципиента с автором в момент декодирования (дешифровки) авторского текста. Собственно этот диалог является возможным, благодаря существованию эстетического объекта, первичного для всех эвентуальных версий, каждая из которых высвечивает какую-то новую грань эстетического объекта, что и обеспечивает «живучесть» (А.А. Потебня) художественных текстов в веках. Акцентируем, что эстетический объект «вырастает на границах произведения путем преодоления его материально-вещной определенности» [1, с. 280] только при условии создания реципиентом собственной версии авторского произведения в ситуации восприятия художественного текста. Такое восприятие является действительной формой существования этого произведения. Иначе говоря, авторское произведение, которое является вариантом эстетического объекта, аутентично присутствует во время прочтения (восприятия), поскольку манифестирующий его художественный текст прочитывается не с целью узнать что-либо о произведении, а с целью узнать, *каким оно есть как таковое*, что является «фактом онтологического значения» [16]. В ситуации, когда реципиент не принимает участия в создании метатекста, не происходит диалога, и, следовательно, не постигается эйдос смыслового целого, то есть не возникает условий для «вырастания» эстетического объекта. Таким образом, реципиент обречен на создание метатекста во время общения с автором посредством художественного текста, поскольку «искусство является языком поэта, и как при помощи слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении искусства; смысл этого последнего (когда оно закончено) развивается не в искусстве, а в тех, кто понимает...» [8, с. 49].

Теоретиками интертекстуальности, в частности Н.А. Фатевой [15, с. 20], последовательно доказывается тот факт, что механизмом метаязыковой рефлексии является интертекстуальность.

По аналогии к этому утверждаем, что механизмом рецепции художественного текста также является интертекстуальностью поскольку автора и реципиента можно рассматривать как отдельные тексты, поэтому диалог, который происходит между ними в ситуации восприятия реципиентом художественного текста, является диалогом интертекстуальным. Такой подход к автору и реципиенту обуславливается также отношением к словесному художественному тексту как высказыванию, которое предполагает отзыв на него, ответную реакцию со стороны адресата в ситуации диалога между ними. Между подструктурами художественного текста также происходит своеобразный «диалог», поэтому можем утверждать, что кроме интертекстуальности механизмом рецепции художественного текста является также интратекстуальность.

Таким образом, метатекст — это виртуальный текст, создаваемый реципиентом во время диалога-сотворчества с автором посредством словесного художественного текста, являющегося целым завершенным высказыванием, содержащим авторскую систему видения и оценивания мира познания и поступка. В процессе творения этого виртуального текста происходит порождение новых смыслов посредством интер- и интратекстуальности как механизмов рецепции, а также за счет налагающего свой отпечаток опыта реципиента. Таким образом происходит приращение смысла текста, создаваемого во время рецепции, следовательно, он будет большим чем просто сумма смыслов составляющих частей художественного текста, являющегося авторской манифестацией эстетического объекта.

### **Список литературы:**

1. Бахтин М.М. К эстетике слова // Контекст: Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1974. — С. 258—280.
2. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1977. — С. 237—280.
3. Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Русская словесность: От теории словесности к структуре текста: Антология. М.: Academia, 1997. — С. 227—244.
4. Бахтин М.М. Слово в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. — С. 72—233.
5. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. — 367 с.
6. Ільницький М.М. Леонід Білецький — історик українського літературознавства // Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики. К.: Либідь, 1998. — С. 7—26.

7. Лотман Ю.М. Текст и полиглотизм культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3-х томах. Таллинн: Александра. Т. 1: Статьи семиотики и типологии культуры. — С. 142—147.
8. Потебня О.О. Думка й мова // Потебня О.О. Естетика і поетика слова: Збірник. Пер. з рос. / Упоряд., вступ. ст., приміт. І.В. Іваньо, А.І. Колодної. К.: Мистецтво, 1985. — С. 32—72.
9. Потебня О.О. З лекцій з теорії словесності // Потебня О.О. Естетика і поетика слова: Збірник. Пер. з рос. / Упоряд., вступ. ст., приміт. І.В. Іваньо, А.І. Колодної. К.: Мистецтво, 1985. — С. 245—264.
10. Потебня О.О. Из записок з теорії словесності // Потебня О.О. Естетика і поетика слова: Збірник. Пер. з рос. / Упоряд., вступ. ст., приміт. І.В. Іваньо, А.І. Колодної. К.: Мистецтво, 1985. — С. 103—140.
11. Пятигорский А.М. Некоторые общие замечания относительно текста как разновидности сигнала // Структурно-типологические исследования: Сб. статей. М.: Изд-во АН СССР, 1962. — С. 144—154.
12. Словник іншомовних слів / Уклад.: С.М. Морозов, Л.М. Шкарапута. К.: Наук. думка, 2000. — 680 с.
13. Современный словарь иностранных слов: Ок. 20000 слов. СПб: Дуэт, 1994. — 752 с.
14. Тюпа В.И. Литературное произведение: между текстом и смыслом // Тюпа В.И., Фуксон Л.Ю., Дарвин М.Н. Литературное произведение: проблемы теории и анализа. Выпуск 1. Кемерово: Кузбассвузиздат, 1997. — С. 3—78.
15. Фатеева Н.А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе // Известия АН. Серия литературы и языка. — 1997. — Т. 56. — С. 12—21.
16. Miko F. Aspekty literarneho textu. Nitra, 1989. — P. 34.
17. Popovič A. Problemy literárnej metakomunikácie. Teória metatextu. Nitra, 1975. — 293 s.

Научное издание

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

Сборник статей по материалам  
XXIX международной научно-практической конференции

№ 10 (29)

Октябрь 2013 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 02.11.13. Формат бумаги 60x84/16.  
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.  
Усл. печ. л. 15,5. 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