



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

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

№ 7 (38)  
Июль 2014 г.

Издается с мая 2011 года

Новосибирск  
2014

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

В 59

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 рецензент НП "СибАК";

**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;

**Кривошей Ирина Михайловна** — канд. искусствоведения, проф. кафедры камерно-концертмейстерского искусства Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова.

**В 59 В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии / Сб. ст. по материалам XXXVIII междунар. науч.-практ. конф. № 7 (38). Новосибирск: Изд. «СибАК», 2014. 154 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>
МУЗЫКА КАК ОДНО ИЗ СРЕДСТВ ВОСПИТАНИЯ ГРАЖДАНИНА В КУЛЬТУРЕ ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ Бахтизина Дильбяр Исмаиловна	7
ПРОЦЕСС МОДЕЛИРОВАНИЯ ЯЗЫКА У МОНОЛИНГВОВ И БИЛИНГВОВ Вигель Нарине Липаритовна	12
ЯЗЫК И КУЛЬТУРА В СОВРЕМЕННОЙ КОМПЬЮТЕРНОЙ СЕТЕВОЙ КОММУНИКАЦИИ Игнатьева Юлия Евгеньевна Карпенко Виталий Евгеньевич	16
РАЗВИТИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В МЕЖКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ПЕРМСКОГО КРАЯ Филимонова Наталия Владимировна	20
<b>Секция 2. Языкознание</b>	<b>27</b>
<b>2.1. Русский язык Языки народов Российской     Федерации</b>	<b>27</b>
РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЛИНГВОКУЛЬТУРЕМЫ «РОЗА» В РУССКОЙ ПОЭЗИИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА Аверина Марина Анатольевна	27
СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ АССИМИЛЯЦИЯ АНГЛИЦИЗМОВ, ЗАИМСТВОВАННЫХ В КОНЦЕ XX — НАЧАЛЕ XXI ВЕКА Ваганова Наталья Вячеславовна	32
АТРИБУТЫ МОЛЧАНИЯ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ: КОРПУСНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ Грудева Елена Валерьевна Трубкина Ксения Романовна	37
ЛЕКСИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ХАРАКТЕРИСТИКИ ЛЕТНЕГО ВРЕМЕНИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ К.-Э.К. КУДАЖЫ Кужугет Шенне Юрьевна	45

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ БИБЛЕИЗМОВ В СМИ Швидченко Анна Юрьевна Полякова Лилия Сергеевна Макарова Елена Витальевна Южакова Юлия Владимировна	50
<b>2.2. Германские языки</b>	<b>56</b>
ЛИНГВОКУЛЬТУРНАЯ СПЕЦИФИКА САДОВО- ПАРКОВОГО ИСКУССТВА ВЕЛИКОБРИТАНИИ Джумагалиева Алия Сатвалдовна	56
ВЕРБАЛИЗАЦИЯ КОНЦЕПТА «ZEIT» (ВРЕМЯ) В ТВОРЧЕСТВЕ ТОМАСА МАННА (НА МАТЕРИАЛЕ ЯЗЫКА РОМАНА „ВОЛШЕБНАЯ ГОРА“) Королёва Наталия Александровна	62
СЕМАНТИКО-СИНТАКСИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА ВЫСКАЗЫВАНИЙ С ОДНОКОРЕННЫМИ ПРОИЗВОДНЫМИ ОТ ГЛАГОЛА ЕХРЕСТ Самойлова Марина Николаевна	68
ГЕНДЕРНЫЕ РАЗЛИЧИЯ В РЕЧЕВОМ ПОВЕДЕНИИ (НА ПРИМЕРЕ ЯЗЫКОВОЙ КОМПЕТЕНЦИИ ЭТНИЧЕСКИХ НЕМЦЕВ КРАСНОЯРСКОГО КРАЯ) Сержанова Жанна Александровна	73
<b>2.3. Теория языка</b>	<b>79</b>
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ НА ИНОСТРАННОМ ЯЗЫКЕ КАК ОСОБЫЙ ВИД УЧЕБНОГО ТЕКСТА Рогалева Анна Анатольевна	79
<b>2.4. Прикладная и математическая лингвистика</b>	<b>84</b>
ЭФФЕКТИВНОСТЬ И ДОПУСТИМОСТЬ РЕКЛАМЫ ИНФОБИЗНЕСА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ Чернецкая Мария Александровна	84

<b>Секция 3. Искусствоведение</b>	<b>91</b>
<b>3.1. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура</b>	<b>91</b>
НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ МАТЕРИАЛОВ И ИНСТРУМЕНТОВ В КИТАЙСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ЖИВОПИСИ He Ци	91
<b>3.2. Теория и история искусства</b>	<b>96</b>
ПИСАТЕЛЬ И ХУДОЖНИК: К ПРОБЛЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СИНТЕЗА (Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ-М.В. ДОБУЖИНСКИЙ-И.С. ГЛАЗУНОВ) Золотарева Лариса Романовна	96
ОСОБЕННОСТИ «ВЗАИМОСВЯЗЕЙ» ЭСТРАДЫ И ТЕЛЕВИДЕНИЯ Совгира Татьяна Игоревна	105
ЖАНР НЮ В ТВОРЧЕСТВЕ БИЛЛА БРАНДТА И ТРАДИЦИИ СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ФОТОГРАФИИ Шик Ида Александровна	110
<b>Секция 4. Литературоведение</b>	<b>116</b>
<b>4.1. Русская литература</b>	<b>116</b>
ОБЩИЕ ЧЕРТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Г.Ф. КВИТКИ-ОСНОВЬЯНЕНКО И Н.В. ГОГОЛЯ Бологова Ксения Олеговна	116
АЛЛЮЗИВНОСТЬ ЭПИТЕТНЫХ СТРУКТУР В НАРОДНОМ РАССКАЗЕ Л. ТОЛСТОГО «ЧЕМ ЛЮДИ ЖИВЫ» Волощук Марина Борисовна	123
БАТАЛЬНАЯ ТЕМА В ЛИРИКЕ Н.М. КАРАМЗИНА Скибин Сергей Михайлович	131
<b>4.2. Литература народов стран зарубежья</b>	<b>136</b>
ЕВРЕЙСКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ САМУИЛА ЯКОВЛЕВИЧА МАРШАКА Бескровная Елена Наумовна	136

ЮНГИАНСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ БИБЛЕЙСКИХ МОТИВОВ В ПОВЕСТИ ЕВГЕНИИ КОНОНЕНКО «ЖЕРТВА ЗАБЫТОГО МАСТЕРА» Колесник Галина Николаевна	144
СМЫСЛООРГАНИЗУЮЩИЕ ФУНКЦИИ ГЛАГОЛОВ И ГЛАГОЛЬНЫХ СОЧЕТАНИЙ В ПОЭТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В.С. ВЫСОЦКОГО Намакштанская Инна Егоровна Романова Елена Валерьевна	149

**СЕКЦИЯ 1.**  
**КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

**1.1. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ**

**МУЗЫКА КАК ОДНО ИЗ СРЕДСТВ ВОСПИТАНИЯ  
ГРАЖДАНИНА В КУЛЬТУРЕ ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ**

*Бахтизина Дильбар Исмаиловна*

*канд. филос. наук, доцент Сибайского института  
Башкирского государственного университета,  
РФ, г. Сибай*

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

**MUSIC AS ONE OF AGENCY OF EDUCATION OF CITIZEN  
IN ANCIENT GREECE CULTURE**

*Bakhtizina Dilbar*

*associate professor  
of Sibay Institute (filial) of Bashkir State University,  
Russia, Sibay*

**АННОТАЦИЯ**

Статья посвящена анализу взглядов древнегреческих философов на роль музыки в жизнедеятельности полиса. Античные мыслители ценили музыку за ее возможности как эффективного средства воспитания молодежи. Платон и Аристотель рассматривали музыку в качестве одного из путей духовного совершенствования гражданина греческого полиса.

**ABSTRACT**

The article is devoted to the analysis of Ancient Greece philosopher's views to role of music in polis life. Ancient thinkers appreciate music as

an effective means of educating the youth. Platon and Aristotel regarded music as a way of spiritual perfection of a citizen of the Greek polis.

**Ключевые слова:** музыка; Древняя Греция; воспитание.

**Keywords:** music; Ancient Greece; education.

Онтологичность музыки определяется тем обстоятельством, что она обладает собственным, относительно независимым бытием. Музыка представляет собой особый мир со своими законами, которые, являясь в какой-то мере уникальными и отражающими специфику музыки, в то же время соотносятся с закономерностями мироздания. Музыка, как и любой вид искусства, является отражением приобретенных человеком знаний о мироздании. Воплощенные в особой, звуковой форме, они составляют пласт неявного знания человека, который питает его духовную сущность.

Издавна сложилось так, что музыка часто рассматривалась не как самостоятельная ценность, а как средство достижения чего-то иного. В древности наблюдаются первые примеры такой трактовки музыки. Поднявшись от чисто прикладного назначения в качестве звукового сопровождения трудовых или военных процессов, музыка обрела собственное бытие, но не независимость. В Древней Индии музыку ценили как путь к эзотерическому знанию о мироздании, такому, которое достигается через мистический акт приобщения к высшему миру. Музыка создавала особый настрой, который предоставлял возможность приближения к миру трансцендентного, закрытого для обычного, эмпирического взгляда.

В Древнем Китае и Древней Греции музыка трактовалась как эффективное средство воспитания. Многофункциональность музыки нашла применение в практике Древней Греции, будучи средством приобщения к тайному знанию, лечения, развлечения, сопровождения ритуалов. Но воспитательная функция музыки приобрела в античной философской мысли поистине государственное значение.

По аналогии с гимнастикой, служащей для телесного воспитания, музыка ценилась как средство воспитания души. Еще у Дамона, о котором упоминает Сократ, реализуется античный принцип калокагатии как единства этического и эстетического. «Музыкальная красота», как пишет Д. Золтаи, сочетается в его представлениях с «музыкальной добродетелью» [2, с. 40], причем, приоритет отдается именно «добродетели». Таким образом, красивой, то есть, ценной, признается такая музыка, которая полезна для души человека. Дамону,



как предполагают, принадлежит первенство открытия идеи отбора музыки в целях нравственно-эстетического воспитания гражданина полиса. Позднее его мысли развили Платон и Аристотель, усилиями которых сложилась теория этоса. Этос стал теорией, в которой было найдено идеальное для античной культуры соотношение между содержанием искусства и его воздействием на человека. Оно позволяло осуществить отбор существовавшего в музыкальной практике материала с целью выявления степени его полезности для полиса.

Музыка с этой точки зрения приобретала значение сохранения тех ценностей, которые обеспечивали жизнеспособность древнегреческого полиса. Все, что способствовало укреплению духовного единства граждан, признавалось полезным, и, следовательно, красивым в музыке. В данном случае актуализировалась мысль Сократа о том, что красиво все полезное и целесообразное. Д. Золтаи был прав, характеризую этос в качестве важной части идеологии полисного общества [2, с. 41]. Музыка стояла на страже этнической идентичности, позволявшей отличать свое от чужого, и, следовательно, укреплять единство полиса. Это проявлялось, в частности, в высказываниях мыслителей о чуждости эллинскому духу музыкальных заимствований с Востока.

Античные мыслители были правы в том отношении, что музыка обладает огромными возможностями незаметного воздействия на личность человека. Проникая в подсознание, музыка оставляет там неизгладимый след, который позднее сказывается на характере и поведении человека. Раствориться в чуждой культуре проще всего через музыку, специфика которой делает ее понятной для человека разных народов. Легкость понимания чужой музыки, а также ее звуковая привлекательность, позволяет ей закрепляться в подсознании. Платон был прав, когда говорил, что музыка проникает в душу.

Особой строгостью отношения к музыке отличается позиция Платона, требовавшего от нее сурового аскетизма. Отношение к музыке как к чувственному наслаждению было связано и с опасностью восточных влияний. Кроме того, в подобном отношении к музыке проявляется личностный взгляд на нее. Наслаждение — глубоко личный процесс, отражающий вкусовые предпочтения человека, не всегда совпадающие с общественным мнением, выступающим как объективная истина. В данном случае объективная истина составляет некое усредненное содержание, являющееся результатом обобщения, лишённого личностного оттенка. Наслаждение музыкой, представляющее собой острое переживание ее ценности, невозможно без наличия эстетических приоритетов, даже если они неосознанны. Несовпадение

личного вкуса и общественных «предписаний», указывающих на значимость музыки, создает коллизию между полисом и его гражданином. Это, в свою очередь, уменьшает в человеке чувство принадлежности к полису, чувство общности с ним. Отдельный человек воспринимает себя не как часть целого, а как самостоятельную ценность. Тем самым он не сливается с обществом, а противостоит ему. Здесь нет смысла говорить о разрушении родовых связей между членами общины, но это один из тех намеков, которые устремлены в будущее и закрепляют за отдельным человеком право на несогласие с обществом. Разрушение незыблемости государства, как известно, начинается с несогласия отдельных его граждан с общей позицией, поэтому Платон был прав, считая, что это отрицательно сказывается на гражданской позиции эллина.

В «Тимее» Платон использует характерное выражение «бессмысленное удовольствие» и предлагает установить «путем твердых законов бодрящие песни, по своей природе ведущие к надлежащему» [5]. Гармоничность человека была одним из идеалов древних греков, а в музыке, по словам Платона, все, что «с помощью звука приносит пользу слуху, даровано ради гармонии» [5]. Мыслитель постоянно подчеркивает, что музыка нужна не для удовольствия, а «против разлада в круговращении души, долженствующее привести ее в строю и согласовать с самим собой». Более того, он решительно осуждает тех, кто относится к музыке как к удовольствию, считая, что это развращает человека. «Служебная» роль музыки постоянно подчеркивается тем, что она сопоставляется с гимнастикой как зарекомендовавшее себя с древности средство воспитания души [4]. Платон замечает, при этом, что людям, занятым деятельностью, требующей физических нагрузок, следует «упражнять душу, занимаясь музыкой и всем тем, что относится к философии». В идее гармоничного развития личности, которое требует разнообразия видов деятельности, уравнивающих духовные и физические силы человека, действует закон меры, которому не должно быть чуждо все доброе и прекрасное [5].

Человек, способный стоять на страже государственных интересов, должен, по мнению Платона, обладать мужеством и стойкостью. Для формирования такого характера нужны соответствующие лады и ритмы. Платон осуждает «расслабляющее» действие ионийского и лидийского ладов, противопоставляя им дорийский, и, отчасти, фригийский, и ритмы, которые должны соответствовать «скромной и мужественной жизни» [4]. Аристотель вторит ему, утверждая, что наиболее подходящий лад для воспитания соответствующего

характера эллина — дорийский, но, при этом критикует Платона за упоминание фригийского лада. Он ставит на одну позицию характер фригийского лада и выразительные возможности флейты, утверждая, что «тот и другая имеют оргиастический, страстный характер» [1, с. 289], чуждый греческой культуре.

Забота о содержательности музыки наводит Платона на мысль о том, чтобы «ритм и напев следовали за соответствующими словами, а не слова — за ритмом и напевом» [4]. Другими словами, назначение музыки состоит в том, чтобы выполнять вспомогательную роль «прояснения» и дополнения поэтического текста. Следует заметить, что в античные времена истинной считалась именно вокальная музыка. Отражением данной установки являются рассуждения Аристотеля о сравнительной ценности лиры и флейты. Аристотель пишет, что «игра на флейте создает помеху в деле воспитания, так как при ней бывает исключена возможность пользоваться речью» [1, с. 286]. Свободнорожденным эллинам, считает Аристотель, нужно заниматься музыкой для воспитания нравственных качеств [1, с. 287].

А.Ф. Лосев отмечает прикладной характер искусства Древней Греции. Чистое эстетическое чувство, при котором музыка ценилась не за какие-то прикладные качества, а сама по себе, еще не сформировалось. Широкое использование музыки в качестве средства исцеления и воспитания, свидетельствует, по его словам, о том, что «искусство оценивается в античности не столько эстетически и художественно, сколько практически, утилитарно, и, в конечном счете, космически» [3, с. 95]. Гармоничность космоса, который был предметом восхищения древних греков, создавалась за счет уравновешенности всех составляющих его элементов и сил. Именно отсюда идет та уравновешенность и пластичность древнегреческого искусства, которая требует «спокойствия, устойчивости, беспорывности» [3, с. 97]. Стихийная сила музыки тоже должна была быть ограничена для созидания гармоничного внутреннего мира гражданина древнегреческого полиса.

Античные мыслители пытались оказать воздействие на процессы, которые носят стихийный характер, и в силу этого, неуправляемы. Музыка должна была стать одним из факторов воспитания души истинного эллина. Отбор музыки, полезной для эллина, стал механизмом защиты от чуждых влияний, в чем проявилось естественное стремление оградить государство от тех веяний, которые могли бы со временем привести к его распаду.

### **Список литературы:**

1. Аристотель. Политика. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2010. — 393 с.
2. Золтаи Д. Этос и аффект М.: Прогресс, 1977. — 372 с.
3. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2000. — 624 с.
4. Платон. Государство// [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://www.Platon\\_state.pdf](http://www.Platon_state.pdf) (дата обращения 13.07.2014).
5. Платон. Тимей// [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.litmir.net/br/b=160266> (дата обращения 13.07.2014).

## **ПРОЦЕСС МОДЕЛИРОВАНИЯ ЯЗЫКА У МОНОЛИНГВОВ И БИЛИНГВОВ**

*Вигель Нарине Липаритовна*

*д. филос. наук, профессор кафедры Истории и философии  
Ростовского государственного медицинского университета,*

*РФ, г. Ростов-на-Дону*

*E-mail: [22nara@mail.ru](mailto:22nara@mail.ru)*

## **PROCESS MODELLING LANGUAGE IN MONOLINGUALS AND BILINGUALS**

*Narine Wiegel*

*Ph.D., professor of the department History and philosophy*

*Rostov state medical university,*

*Russia, Rostov-on-Don*

### **АННОТАЦИЯ**

Данная статья посвящена процессу компьютерного моделирования обработки языка у монолингвов и билингвов в контролируемой симулятивной среде. Анализируются модели языковой обработки понимания разговорного языка на уровне лексико-грамматической и фонетической активации, учитывая индивидуальные языковые способности: возраст, возраст овладения вторым языком, базисный язык.

## ABSTRACT

This article is devoted to process of computer modelling of language handling at monolinguals and bilinguals in the controlled colorable environment. Models of language processing understanding of a spoken language at the level of lexical, grammatical and phonetic activation are analyzed, considering individual language abilities: age, age of mastering second language, basic language.

**Ключевые слова:** монолингвы; билингвы; понимание разговорного языка; моделирование речевую обработки; языковое взаимодействие.

**Keywords:** monolinguals; bilinguals; spoken language comprehension; modelling speech processing; language interaction.

«Жизнь человека может быть уподоблена непрерывной игре различных ипостасей его языковой субъективности с миром» [1, с. 55]. Нервные когнитивные механизмы оказывают существенное влияние на понимание речи более чем одного языка — «способа каким человек вступает в просвет бытия» [2, с. 58]. Например, для того, чтобы распознавать слова билингвам «как людям уникальным и неповторимым» [3, с. 31] в своей индивидуальности зачастую требуется доступ к информации из обоих языков одновременно. Кроме того, признаки сопутствующих факторов, такие как лексические частоты, как известно, влияющие на одноязычную обработку, также могут влиять на двуязычную обработку, как в рамках одного языка, так и второго, третьего и т. д. Билингвическая ситуация осложняется особенностями мультилингвального опыта, а также таких параметров как возраст овладения вторым языком, относительное знание двух языков и базисный язык.

Один из способов при помощи которого мы наилучшим образом можем понять взаимодействие и различие двух языков в рамках единой системы является компьютерное моделирование языковой системы. Компьютерное моделирование обработки языка позволяет создавать имитацию контролируемой среды, где манипулируя специфическими факторами можно прогнозировать их влияние на языковую обработку. Кроме того, *модель* может служить в качестве важнейшего инструмента для уточнения предположений о работе и формировании языков.

Разработка многочисленных билингвальных моделей основана на процессе ознакомления и обработки монолингвальной литературы. Более ранние модели двуязычной обработки языка основывались на одноязычной *нейросетевой* модели. Например, *билингвальные*

**интерактивные активации** исходили как продолжение активации одноязычной интерактивной модели и фокусировались на обработке визуально-орфографической составляющей.

Аналогично, **модель двуязычного лексического доступа** была основана на монолингвальном восприятии речи. В 2002 году Ли и Фаркас развили **самоорганизующуюся модель билингвальной обработки**, суть которой в распределенной модели нейронной сети, которая обеспечивает лексику билингвального доступа под влиянием самооценки организации распределенных лексических моделей. Многие черты **самоорганизующейся модели билингвальной обработки** были расширены Чжао и Ли (2007, 2010 гг.), чтобы создать развивающуюся лексику самоорганизующейся модели, которая захватывает билингвальную лексику взаимодействия и развития.

Важно, что процесс билингвальной модели — это не простое добавление второго языка к существующей архитектуре, а, скорее, расширение предыдущих исследований с целью оптимизировать билингвальное динамическое взаимодействие двух языков. Поскольку билингвальное взаимодействие двух языков может быть осмыслено во многих аспектах, различия между различными билингвальными моделями служат для выявления некоторых вопросов и проблем, связанных с двуязычной языковой обработкой. Например, *в то время как двуязычные интерактивные активации возрастают, самоорганизующиеся модели билингвальной обработки встроенного словаря билингвальной модели лексического доступа на лексическом уровне разделяют два языка.*

Различие в архитектуре системы заключается во взаимодействии двух языков. Например, встроенная лексика позволяет проанализировать употребление лексических единиц разных языков, оказывающих непосредственное влияние друг на друга, в то время как разделяемые языки предполагают независимую лексическую обработку.

Представленные в данной статье модели вносят предположение о том, как лексические элементы распределены по категориям. Интеграция двух языков на лексическом уровне в **Двуязычной интерактивной активации** + требует использования языковых тегов, принадлежащих к Я1 или Я2. В отличие от вышеуказанной, модели **Двуязычного лексических доступа** и **Самоорганизующейся модели обработки** не маркируются. **Двуязычная модель лексического доступа** основывается на информации "глобального языка" (часто состоящую из семантических и синтаксических подсказок), чтобы сгруппировать слова вместе, в то время как в **Самоорганизующаяся модель обработки** использует фонотактику. Для любой модели

биллингвальной обработки языка вопросы лексической организации и классификации являются критическими.

Для того, чтобы изучить организацию лексики по категориям в биллингвальном понимании речи, в настоящей статье представлено языковое взаимодействие биллингва в *модели двуязычного разговорного языка*, формирующегося при динамике языка.

*Двуязычные интерактивные активации + Двуязычная модель лексического доступа* могут проникнуть в установившуюся систему биллингвальной обработки, но часто должны быть тщательно, вручную закодированы, чтобы запечатлеть изменения, присущие двуязычной системе. Эти изменения могут быть существенными, так как биллингвальная обработка языка может быть не только под влиянием долгосрочной функции, к примеру, возраст, владение языком, которые являются либо фиксированными, либо, как правило, меняются постепенно, но также краткосрочный функции, как недавнее наложение, которое может привести к быстрым изменениям.

Механизм обучения в *самоорганизующейся модели биллингвальной обработки* наполняет модели возможностью развиваться динамичнее и гибче. Таким образом, биллингвальное языковое взаимодействие для понимания речи сочетает в себе как распределенные, так и частные модели, стремясь максимально точно имитировать естественный процесс биллингвального разговорного языка и понимания. Кроме того, модель двуязычного языкового взаимодействия нейросети для понимания речи представляет специализированные компьютерные модели обработки разговорного языка у биллингвов, способствующие кросс-языковой и кросс-культурной активации, которая совершенствуется в течение времени.

### **Список литературы:**

1. Алоян Н.Л., Черникова В.Е. Человек в современном культурном пространстве. Изд-во «Антей». Ростов-н/Д., 2009.
2. Алоян Н.Л. Трагедия как модус бытия человека: диссертация доктора философских наук / ГБОУ ВПО «Ставропольский государственный университет». Ставрополь, 2008. — 290 с.
3. [Н.Л. Алоян и др.]; под общ. ред. О.И. Кирикова. Философия, вера, духовность: истоки, позиция и тенденции развития. Книга 13. Воронеж: ВГПУ, 2007. — 300 с.

# ЯЗЫК И КУЛЬТУРА В СОВРЕМЕННОЙ КОМПЬЮТЕРНОЙ СЕТЕВОЙ КОММУНИКАЦИИ

**Игнатъева Юлия Евгеньевна**

*студент Сумского государственного  
педагогического университета имени А.С. Макаренко,  
Украина, г. Сумы  
E-mail: [streetage00@mail.ru](mailto:streetage00@mail.ru)*

**Карпенко Виталий Евгеньевич**

*канд. филос. наук, доцент, Сумской государственной  
педагогической университет имени А.С. Макаренко,  
Украина, г. Сумы  
E-mail: [v\\_k@ukr.net](mailto:v_k@ukr.net)*

## LANGUAGE AND CULTURE IN CONTEMPORARY COMPUTER NET COMMUNICATION

**Julia Ignatyeva**

*student  
of Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko,  
Ukraine, Sumy*

**Vitaliy Karpenko**

*candidate of Philosophical Sciences, associate professor,  
Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko,  
Ukraine, Sumy*

### АННОТАЦИЯ

В статье предлагается вариант постановки проблемы языка и культуры в современной компьютерной сетевой коммуникации. По мнению авторов в то время как научно-технологический процесс развивается в геометрической прогрессии, человек со своими культурными достижениями, уникальной языковой системой, национальными особенностями, пренебрегая установленными нормами и принципами, делает шаг назад.

### ABSTRACT

The problem statement of language and culture in the contemporary modern network communication is examined in this article. According



to the authors while scientific and technological process is developing exponentially, people with their cultural achievements, unique language, national characteristics, neglecting established norms and principles, takes a step back.

**Ключевые слова:** язык; культура; компьютерная сетевая коммуникация.

**Keywords:** language; culture; computer net communication.

Последняя информационная революция явилась предпосылкой возникновения новой социальной среды — компьютерного виртуального мира. Внедрение новых технологий, стремительная информатизация общества, появление трансконтинентальных коммуникационных сетей способствовали переходу общества на более высокий уровень развития, что привело к трансформации социально-культурных процессов и как следствие, повлияло на языковую ситуацию. Каков результат информационного переворота: духовная деградация или культурный прогресс? Стремительное языковое развитие или, напротив, обеднение языка и угроза потери национальных особенностей?

На сегодняшний день виртуальное общение представляет собой многогранную социокультурную систему, которая опирается больше на научно-технический прогресс, нежели на мыслительную деятельность и духовно-культурную сферу. Интернет, как и любое крупномасштабное социальное явление, имеет амбивалентный характер. Выведя на первый план информационную индустрию, объединив людей разной территориальной принадлежности и открыв доступ ко всемирной базе данных, глобальная сеть несет в себе также определенную угрозу для развития общества в случае иррационального и бесконтрольного использования ее ресурсов.

Так, с возникновением компьютерной коммуникации зародились некоторые сомнения относительно благотворного влияния социальных сетей на субъектов общественного бытия. В первую очередь, речь идет о социальной деградации участников виртуального общения, и как результат — дезадапционное поведение и изолированность в реальном мире.

Другая проблема находит свое отражение в современной языковой ситуации и состоянии культуры речи. Одной из предпосылок к изменениям в социальной сфере послужило глобальное распространение «олбанского языка», характерной чертой которого является использование эрративов и нецензурной лексики, что в значительной

степени искажает орфографические и этические нормы русского языка, и приводит к утрате литературной чистоты.

Такие лексические процессы, как использование словарных сокращений, употребление сленга и жаргонных выражений, нарушение правил пунктуации, деструкция слов безусловно расширяют возможности экономии времени и усилий, но, с другой стороны, неизбежно приводят к снижению уровня грамотности и, в некоторых случаях, к нарушению логичности речи. Таким образом, стремление упростить лексические единицы, избежать избытка информации в процессе сетевой коммуникации, сделать процесс общения более удобным и быстрым объясняет частое использование аббревиатур, понимание которых может вызвать некоторую трудность, в частности у людей которые не являются «завсегдатаями» социальных сетей.

Приведем примеры языковых сокращений английского языка и варианты их значений:

1. TIA — thanks in advance (заранее спасибо), that is all (это все), take it away (убери это), that is alright (все в порядке) [3];

2. IRL — in real life (в реальности), information retrieval language (информационно-поисковый язык);

3. LOL — lots of love (много любви), laughing out loud (громко смеясь) [4];

4. BTW — between (vt;le)? by the way(rcfnfb)? back to work (dthyenmcz r hf,jnt)? be that way (jcnfdqcz nfrbv ;t) [3]\$

5. MOF — matter of fact (ytjcgjhbvsq afrn)? male or female (ve;xbyf bkb ;tyobyf)? Mistake of fact (afnrbxtcrfz jib,rf)? my online friends (vjb jykfy lhepmz) [3]\$

6. GA — go ahead (продолжай), go away (уйди), general answer (общий ответ);

7. GTG — got to go (вынужден уйти), get together (собираться).

Уже на этом материале можно заметить разрушение традиционного речевого этикета, отчасти потерю индивидуализации общения (когда его разноплановые нюансы, обычно передаваемые разнообразным спектром языковых средств, сводятся к нескольким буквам) и т. п. Необходимо подчеркнуть, что, как мы видим, стремление к упрощению обернулось излишней зависимостью актуализируемых значений от контекста, и в итоге квази-упрощением коммуникации. Следует отметить, что стандартные нормы делового общения также подверглись тенденциям экономии речевых усилий и упрощения лексических единиц:

**incl** — include (включать)

**intl** — international (международный)

**Ld, ltd** — limited (ограниченный)

**M&S** — marketing & sales (маркетинг и продажи)

**P&L** — profits & losses (прибыли и убытки).

Данные сокращения используются в определенной сфере употребления, за рамками которой для них также характерна полисемия.

Так как пользователи социальных сетей практически лишены акустических и невербальных средств (интонационной стороны речи, эмоциональной насыщенности, тембра голоса, жестикуляций и мимики), недостаток эмоциональной окраски компенсируется путем введения графических изображений – смайлов, которые несут в себе коннотативное значение. Смайл, как паралингвистическое средство, не подчиняется грамматическим понятиям и используется с целью придания речи экспрессивности и эмоциональной окраски, что значительно упрощает сетевое общение. Однако, естественно, всех особенностей живого общения смайлы передать не могут.

В целом социальные сети оказывают все большее влияние на общелитературную норму, подстраивая ее под себя. А среди прочего именно в языковой системе проявляются тенденции развития общества, национальный характер, самобытность и духовность, представляющие собой культурное достояние.

«Картина мира», которая служит фундаментом для системы значений знаков человеческого языка, задана неявно. По мнению многих ученых, чем более сложной является эта «картина мира», тем сильнее зависимость психики человека от языка, который он использует. В то же время такая зависимость может не осознаваться [1, с. 508]. Например, В.Л. Шульц и Т.М. Любимова предлагают рассмотреть креативный потенциал тенденции, которая концептуализирует язык как метаструктуру, детерминирующую социально-исторические структуры и имеющую опережающий потенциал и прогностическую валидность [2, с. 47]. Такой теоретический подход разрабатывался В. фон Гумбольдтом, Э. Сепиром, А.А. Потебней и многими другими учеными. Упрощение, искажение языка тут означает изменения в мышлении.

Интеграция заимствований, использование окказиональных лексических единиц существенно влияет на картину состояния национальных языков, что непосредственно отражается на культурных процессах, стирая границы между национальными особенностями. В данном случае уместно привести цитату польского писателя и футуролога Станислава Лема: «Современная цивилизация: обмен ценностей на удобства». Нельзя не согласиться, что определяющими

факторами современного информационного общества являются скорость, комфорт и лаконизм, в ущерб смыслу, общепринятым правилам и проверенным временем традициям.

В то время как научно-технологический процесс развивается в геометрической прогрессии, человек со своими культурными достижениями, уникальной языковой системой, национальными особенностями, пренебрегая установленными нормами и принципами, делает шаг назад.

### **Список литературы:**

1. Костюк В.Н. Язык // Новая философская энциклопедия. М., — 2010. — Т. 4. — С. 507—508.
2. Шульц В.Л., Любимова Т.М. Язык как метареальность и прогностическая структура // Вопросы философии. — 2008. — № 7. — С. 38—50.
3. Acronyms. The Free Dictionary Farlex, 2014. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://acronyms.thefreedictionary.com> (дата обращения 29.06.2014).
4. Mohankumar D. Internet Slang Wordpress, 2011. — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://dmohankumar.wordpress.com/2011/07/20/internet-slang> (дата обращения 29.06.2014).

## **РАЗВИТИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В МЕЖКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ПЕРМСКОГО КРАЯ**

***Филимонова Наталия Владимировна***

*старший преподаватель*

*кафедры народных инструментов и оркестрового дирижирования  
Пермской государственной академии искусства и культуры,*

*РФ, г. Пермь;*

*аспирант Челябинской государственной  
академии культуры и искусств,*

*РФ, г. Челябинск*

*E-mail: [shulepova\\_82@mail.ru](mailto:shulepova_82@mail.ru)*

# DEVELOPMENT OF INSTRUMENTAL PERFORMANCE IN A CROSS-CULTURAL SPACE OF PERM KRAI

*Filimonova Nataliya*

*senior teacher of the Department of folk instruments and orchestral  
conducting of the Perm state Academy of art and culture,  
Russia, Perm;  
graduate of the Chelyabinsk state Academy of culture and arts,  
Russia, Chelyabinsk*

## АННОТАЦИЯ

В статье предпринята попытка посмотреть поэтапное развитие инструментального исполнительства, рассматриваются культурные истоки данного явления, осмыслиется опыт исполнительской практики, анализируются социокультурные функции, а также формы и жанры музыкальной культуры Пермского края.

## ABSTRACT

In the article attempt to look at the phased development of instrumental performing, discloses cultural backgrounds of this phenomenon, interprets experience of performance practice, analyzes social-cultural functions, as well as forms and genres of music cultures of Perm region.

**Ключевые слова:** инструментальное исполнительство; регион; музыкальная культура; технологии.

**Keywords:** instrumental performing; region; music culture; technologies.

Изучение культурно-художественной жизни российской провинции в последние годы становится одним из приоритетных, и это совершенно закономерно. Еще полвека назад основные культуротворческие процессы — создание художественных ценностей, их трансляция исследование и т. п. — были сосредоточены в столичных центрах. А в наши дни можно с уверенностью говорить о том, что периферия живет не менее интенсивной жизнью, чем центр. Более того — без изучения региональной проблематики сегодня невозможно понимание путей и особенностей российского культурного процесса в целом.

Инструментальное исполнительское искусство Прикамья прошло долгий путь через широкое распространение любительского музицирования в XVII—XVIII веках к формированию в XX веке профессиональной исполнительской культуры, которая к началу XXI века

приобрела не только региональное и даже не только общероссийское значение.

Письменные источники и уральский фольклор донесли до нас сведения о народном инструментарии прошлого. Вне всякого сомнения, инструментальная музыка Прикамской земли была тесно связана с музыкальным бытом сельского и горнозаводского населения. В сёлах Прикамья во второй половине XX века были найдены старинные инструменты — гудок, гусли, звучащие луки, деревянные барабаны. Народная инструментальная музыка довольно продолжительное время развивалась в рамках непрофессиональных, устных традиций.

Попытаемся очертить общую картину исторического развития музыкального исполнительства в крае.

Сегодня музыкальная летопись Пермского края существует в виде анонсов и афиш, мемуаров и статей в периодической печати, скурых строк приказов и кратких упоминаний в научных трудах. И все же, по этим документам, по большей части разрозненным, можно воссоздать основные события и явления музыкальной жизни Прикамья.

Так, первые ростки профессиональной музыкальной культуры появились и начали развиваться на территории края еще в XVI-м веке в Усолье-Вычегодском, где располагались владения семьи Строгановых, внесших огромный вклад в экономическое и культурное развитие края [1, с. 17].

Следующий век — XVIII-й — был ознаменован началом 1-го периода промышленного освоения Урала. Именно тогда были основаны будущие центры музыкальной культуры — города — и города-заводы, в том числе, наряду с Екатеринбургом, Нижним Тагилом и другими — Пермь. Долгое время после город был только административным центром губернии [2, с. 6—9].

К концу XVIII-го — началу XIX-го века относится и появление первых ростков русской музыкальной жизни.

Большое внимание уделялось музыкальному воспитанию в начале и середине XIX столетия: в училище детей канцелярских служащих, где постоянно организовывались музыкально-литературные вечера и проводились престижные балы. Еще одним местом проведения музыкальных вечеров и аристократических балов было Благородное собрание. Столичная пресса отмечала «очень недурной для провинции оркестр» под управлением дирижера Г. Горна. Центром культуры XIX-го века был и Дом Смышляева, где располагались купеческий клуб, общественное собрание, городская дума. В середине столетия

здесь «играла в карты и слушала заезжих гастролеров», а в конце века в этом доме располагалась Городская театральная дирекция.

Центром притяжения творческой интеллигенции конца XIX века был и дом семьи Дягилевых — сегодня школа-гимназия № 11 им. Дягилева. Первым Дягилевым в Прикамье был Дмитрий Васильевич, приехавший в конце XVIII-го века из Екатеринбурга — одаренный музыкант, художник, литератор, коллекционер. Видным деятелем Пермской губернии был Павел Дмитриевич Дягилев — дед будущего импресарио. Землевладелец, религиозный человек, благотворитель, обустроивший свои поместья на территориях Прикамья, построивший Никольский храм в Бик-Барде, помогал и в строительстве каменного здания Пермского театра.

Иван Павлович Дягилев (дядя С.П.) вместе с Константином Сперанским, почетным пермским виолончелистом, были организаторами и старшинами Пермского музыкального кружка, открытого в 1874 году. В последней четверти XIX-го века кружок представлял собой единственную музыкальную организацию, деятельность которой была активной. В знаменитой гостиной домашних концертах в исполнении членов пермского музыкального кружка звучала музыка Бетховена и Глинки, Шопена и др.

С 60 годов XIX века наступает возрождение коллективного музицирования на русских народных инструментах в России. Это прогрессивное движение коснулось и Пермской губернии. С 1870-х годов в губернии было налажено производство гармоник. Крупные мастерские находились в Осинском, Оханском, Кунгурском и Пермском уездах, а также в Чердыни замечательными мастерами Ф. Клюкиным и С. Трефиловым.

В начале 1900-х годов появились и балалайки с домрами. По примеру Великорусского оркестра в клубах Пермской губернии создавались ансамбли и небольшие оркестры. Так, газета «Пермские ведомости» 1905 году сообщала, что в концертах можно было услышать хор балалаечников под управлением Л.Ф. Виноходова<sup>1</sup>, оркестры балалаечников и мандолинистов, а на станции Чусовая был оркестр балалаечников-любителей.

В послереволюционный период государство выдвигает на первый план задачу массового приобщения народа к классическому музыкальному наследию и организации учебных заведений с целью

---

<sup>1</sup> *Вечер драматического кружка // Пермские ведомости, 1905. – 11 окт.*

обучения игре на народных инструментах. Определённый вклад в решение этой задачи внесла и Пермская область. Так в 1927 году в музыкальной школе Перми открывается класс народных инструментов. Это способствовало дальнейшему развитию любительского исполнительства.

Вместе с тем, в коллективах остро ощущался недостаток квалифицированных руководителей.

Первая в Прикамье профессиональная музыкальная школа была открыта в 1886 году Эдуардом Кабеллой, пианистом, дирижером, композитором. Выпускник Миланской консерватории в Перми дирижировал театральным оркестром в антрепризе Вельского. Школа просуществовала до отъезда музыканта из города в 1891 году.

В 1914 году в Пермской губернии была предпринята попытка создания Императорского музыкального училища. Это учебное заведение возникло на базе профессиональной музыкально-драматической школы супругов Басовых-Гольберг, где велось обучение по консерваторским программам. В здании училища также располагалась нотная библиотека. Училище просуществовало до 1917 года.

В двадцатом столетии музыкальная культура Прикамья развивалась параллельно новым тенденциям нового советского искусства. Одним из больших событий в развитии городской культурной инфраструктуры в 30-е годы стало открытие филармонии — концертной организации, которая ставила перед собой, прежде всего, просветительские цели. Однако филармония долгое время не имела собственного концертного зала, и филармонические концерты проходили на разных площадках Перми, городов и районов Пермской области.

В 20-е годы были заложены основы системы музыкального образования. Открылись первые детские музыкальные школы, затем — музыкальный техникум (впоследствии — Пермское музыкальное училище, а ныне — Пермский музыкальный колледж), где первыми инструментами для изучения были баян, аккордеон, балалайка. В 60-е годы добавились музыкальные училища в крупных городах области на севере Пермского края — в Березниках — и на юге — в Чайковском; было открыто культурно-просветительное училище (ныне — колледж искусства и культуры), музыкально-педагогическое училище, созданное по инициативе Д.Б. Кабалева и носящее его имя. В них продолжалось обучение на таких народных инструментах, как домра, балалайка, баян, аккордеон.

Инструментальное исполнительство на русских народных инструментах формировалось на протяжении веков, переживая



периоды подъёма интереса, и периоды почти полного забвения. В Пермской губернии уже с начала XX столетия существуют «оркестры» и «кружки» балалаечников. А в 20—30-е годы начинается активное развитие любительского исполнительства в сёлах и городах Пермской области. Во второй половине прошлого столетия в Прикамье существовало несколько ярких коллективов: ансамбль народных инструментов Всероссийского общества слепых, оркестр русских народных инструментов при ДК имени Ленина и ансамбль ДК Горького, самодеятельные оркестры русских народных инструментов посёлков Ильинский и Платошино.

Огромную роль в развитии музыкальной культуры Перми играли и самодеятельные музыкальные коллективы, и самодеятельное творчество.

Но, несмотря на активное развитие инструментального исполнительства, квалифицированных кадров по-прежнему катастрофически не хватало.

Чтобы решить данную проблему, приказом Министерства культуры в 1975 году основан Пермский государственный институт культуры. Тогда были открыты только две специальности: народное творчество и библиоковедение. Сегодня в вузе 13 направлений подготовки: инструментальное исполнительство, народное художественное творчество и др. В 1991 году институт культуры преобразован в Пермский государственный институт искусства и культуры, а с 2013 г. — Пермская государственная академия искусства и культуры.

Инструментальное исполнительство Пермского края, без сомнения, развивается в русле тех же процессов, которые формируют отечественную музыкальную культуру, сохраняя при этом свою индивидуальность. И в связи с этим, в Перми работает несколько ярких коллективов, которым удается решать множество профессиональных и просветительских задач: это Пермский военный губернский оркестр и Пермский русский народный оркестр.

В 1990 году по инициативе его бессменного художественного руководителя, заслуженного деятеля искусств России, профессора Виктора Салина. На протяжении нескольких лет музыканты — студенты и преподаватели ПГАИК, музыкальных училищ, педагоги детских музыкальных школ города бескорыстно, на общественных началах, отдавали свое свободное время репетициям и выступлениям. Только спустя пять лет был получен официальный статус коллектива: Пермский русский народный оркестр при областном Департаменте искусств и культуры, а ныне — Русский народный оркестр Пермской краевой филармонии [3, с. 56].

XXI век внес свои коррективы в развитие музыкальной культуры региона. Во-первых, это доминирование проектных технологий в деятельности культурных институтов. Во-вторых, это сочетание традиционных и инновационных форм и методов демонстрации культурных событий. В-третьих, это влияние медиа-технологий и проникновение их во все формы и жанры музыкальной культуры.

Пермь — культурная и музыкальная столица Западного Урала. Сегодня это не только строка из энциклопедии, но и некая константа, не требующая специальных доказательств. Среди музыкальных брендов Прикамья — Академический театр оперы и балета им. П.И. Чайковского и новый, суперсовременный Органный зал областной филармонии, образовательные учреждения культуры, яркие и самобытные творческие коллективы, создающие имидж региона в России и за рубежом и сложившаяся, приносящая весомые результаты в виде побед на конкурсах и фестивалях различного уровня система музыкального образования.

Особая музыкальность Перми и пермской публики — один из реально существующих феноменов, ставший базой для пермского культурного мифотворчества. Природа этого явления лежит и в богатом историческом прошлом Пермской губернии и в многогранном культурном настоящем Пермского края. Собрание, изучение, обобщение, систематизация данных о развитии и современном состоянии инструментального исполнительства в музыкальной культуре региона может и должна стать темой серьезных научных изысканий.

### **Список литературы:**

1. Баталина-Корнева Е.В. Я изучаю «Музыкальную культуру Прикамья» / Е.В. Баталина-Корнева. Пермь: Перм. гос ин-т искусства и культуры, 2007. — 127 с.
2. Музыкальное исполнительство Прикамья / отв. ред. Н.Б. Зубарева. Пермь: Перм. гос ин-т искусства и культуры, 2008. — С. 6—9/
3. Чебыкина Т.И. Прикамский феномен: Пермский русский народный оркестр. Пермь: Пермское кн. изд-во, 2006. — 100 с.

## СЕКЦИЯ 2. ЯЗЫКОЗНАНИЕ

### 2.1. РУССКИЙ ЯЗЫК ЯЗЫКИ НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

#### РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЛИНГВОКУЛЬТУРЕМЫ «РОЗА» В РУССКОЙ ПОЭЗИИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

*Аверина Марина Анатольевна*

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

#### REPRESENTATION LINGUO-CULTUREME «ROSE» IN THE SILVER AGE OF RUSSIAN POETRY

*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,  
Russia, Ozersk*

#### АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются семантические свойства лингвокультуры «роза», репрезентируемой в русской поэзии серебряного века. Автор приходит к выводу, что «роза» в поэзии серебряного века — центр мироздания, символ пламенного человеческого сердца.

## ABSTRACT

The article deals with the semantic properties lingvokulturemy "rose", the represented in the Russian poetry of the Silver Age. The author concludes that "rose" in the poetry of the Silver Age - the center of the universe, a symbol of the flame of the human heart.

**Ключевые слова:** лингвокультурология; лингвокультурема; репрезентация; семантика; поэзия.

**Keywords:** cultural linguistics; lingvokulturema; representation; semantics; poetry.

Лингвокультурология — раздел лингвистики, исследующий проявления культуры народа, которые отразились и закрепились в языке. Изучение языка как феномена культуры — это новое видение мира сквозь призму национального языка, сориентированное на культурный фактор в языке и на языковой фактор в человеке, когда язык выступает как выразитель особой национальной ментальности.

Базовое понятие лингвокультурологии — лингвокультурема. Вслед за В.А. Масловой мы понимаем под этим термином совокупность форм языкового знака, рассматривающая взаимосвязь и взаимовлияние языка, его содержания и культурного смысла, вложенного в него отдельной личностью или нацией. Особенной чертой лингвокультуремы является то, что, в отличие от концепта, изучающего знания, хранящиеся в памяти нации или в памяти отдельной личности, она рассматривает значение и смысл, вложенный в языковую единицу, с целью изучения языкового сознания, ментальности, культурных традиций и ценностей, национальной или индивидуальной картин мира [5].

Предметом нашего исследования являются семантические свойства лингвокультуремы «роза», репрезентируемой в русской поэзии серебряного века. В нашем понимании роза — безукоризненный, образцовый цветок, символ сердца, центра мироздания, а также божественной, романтической и чувственной любви.

В толковом словаре В.И. Даля лексема «*роза*» определяется как 'куст и цветок' [3]. В словаре С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой конкретизируется это значение, указывается, что «*роза*» — 'декоративный кустарник с крупными махровыми, обычно ароматными, цветками разнообразной окраски и со стеблями, покрытыми шипами, а также цветки этого растения' [6, с. 682]. Кроме того, в данном словаре зафиксировано специальное значение лексемы: *роза* — 'архитектурное или ювелирное украшение, схематически воспроизводящее форму такого цветка' [6, с. 682]. В кратком толковом

словаре под редакцией В.В. Розановой указано следующее значение анализируемой лексемы — ‘растение с красивыми цветами’ [4, с. 168]. В академическом четырехтомном словаре русского языка значение лексемы **«роза»** совпадает с тем, которое зафиксировано в словаре С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой [7, т. 3, с. 726].

Проведенный анализ словаря синонимов З.Е. Александровой показал, что лексема **«роза»** входит в следующий синонимический ряд: **роза — розан — царица цветов** [2, с. 472].

По данным фразеологического словаря под редакцией А.И. Молоткова, лексема «роза» является компонентом двух фразеологизмов: **усеять (усыпать) чей-нибудь путь розами** («сделать чью-нибудь жизнь легкой, счастливой»); **роза ветров** («ветры, дующие одновременно в разных направлениях»); а слова, производные от нее, — компонентами двух фразеологизмов: **смотреть сквозь розовые очки** («не замечать недостатков в ком-либо или в чем-либо, идеализировать кого-либо или что-либо»); **в розовом свете (цвете)** («идеализированно, лучше, чем есть на самом деле») [9, с. 413].

Вышеуказанные фразеологические единицы относятся к разным семантико-грамматическим классам: предметные фразеологизмы (**роза ветров; царица цветов**), процессуальные (**усеять путь розами; смотреть сквозь розовые очки**), качественно-обстоятельственные (**в розовом цвете**).

Проведенный анализ оригинальной картотеки дает возможность выделить десять семантических групп — репрезентантов лингвокультуры «роза» в русской поэзии серебряного века.

Наиболее представлена семантическая группа, в которой анализируемая лингвокультура «роза» выражает эмоции, возникающие при отсутствии удовлетворения, потере чего-либо. В ходе анализа материала картотеки нами выявлены следующие семы: «печаль», «сожаление», «огорчение», «грусть», «боль», «тоска», «уныние».

*Но милы мне на розовом стекле  
Алмазные и плачущие горы,  
Букеты роз, увядших на столе,  
И пламени вечернего узоры.*

Блок А.А. Его.

В данном примере лингвокультуремой «роза» выражается боль лирического героя от потери возлюбленной.

Вторую позицию занимает семантическая группа, в которой лингвокультура «роза» является средством выражения любви. Назовём семы, репрезентируемые описываемой единицей: «настоящая

любовь», «безответная любовь», «несчастливая любовь», «плотская любовь».

*Но **роза**, принесенная в отель,  
Забытая нарочно в час прощанья  
На томике старинного издания  
Канцон, которые слагал Рюдель...*

Гумилев Н.С. Роза.

В этих поэтических строчках лексема «роза» является символом прощанья.

*Все возьми, но этой **розы** алой  
Дай мне свежесть снова ощутить.*

Ахматова А.А. Последняя роза.

В приведённом выше стихотворении Ахматовой лингвокультурема «роза» символизирует настоящую, вечную любовь лирической героини, за которую та готова отдать все, чтобы ее вновь испытать.

В поэзии серебряного века роза выступает и символом молодости, нежности, невинности и чистоты лирической героини, а также страсти пылкой лирического героя.

*Красной **розой** поцелуй веет,  
Лепестками тая на губах.*

Есенин С.А. Персидские мотивы.

Роза — это и символ счастья, воссоединения лирического героя со своей возлюбленной. Она несёт душевный покой и умиротворение.

*Улыбнемся вместе. Ты и я.  
За такие милые края.*

*Ветер с моря, тише дуй и вей —  
Слышишь, **розу** кличет соловей.*

Есенин С.А. Персидские мотивы.

Поэты обращали пристальное внимание на внешность цветка: красные или белые его лепестки, пышные бутоны, «золото кудрей».

*Красавица с мушкой на щечках,  
Как пыльная **роза**, сидит.*

Белый А. Объяснение в любви.

В исследуемых стихах мы ощущаем приятный аромат и благоухание роз.

*Отравила взглядом и дыханьем.  
Слаще **роз** дыханьем, и ушла —  
В белый май с его очарованьем,  
В лунные, слепые зеркала...*

Гумилев Н.С. Любовь весной.

Лингвокультурема «роза» навеивает воспоминания о минувшем дне, о пережитых страданиях. «Помнишь *розы* из кисейной бумаги?» — спрашивает лирический герой стихотворения И. Северянина «Ты ко мне не вернешься...».

В поэзии серебряного века роза считалась символом и духовного совершенства: поэтического творчества, вдохновения.

*Расцветает дух, как **роза** мая,*

*Как огонь, он разрывает тьму.*

Гумилев Н.С. Солнце духа.

Таким образом, лингвокультурема «роза» в поэзии серебряного века — центр мироздания, а также божественной, романтической и чувственной любви. Это безукоризненный, образцовый цветок, символ пламенного человеческого сердца.

### Список литературы:

1. Аверина М.А. Лингвокультурема «конь» в русской фольклорной картине мира // Инновации в науке. — 2013. — № 22. — С. 95—98.
2. Александрова З.Е. Словарь синонимов русского языка. М.: Русский язык, 1986.
3. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1995.
4. Краткий толковый словарь / сост. И.Л. Городецкая, Т.Н. Поповцева, М.Н. Судоплатова, Т.А. Фоменко; под ред. В.В. Розановой. М.: Русский язык, 1985.
5. Маслова В.А. Лингвокультурология. М.: Академия, 2001.
6. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М.: ООО «ИТИ Технологии», 2003.
7. Словарь русского языка: В 4-х т. Т. 3. М.: Русский язык, 1983.
8. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В 4 т. Т. III. М.: Прогресс, 1971.
9. Фразеологический словарь русского языка / под ред. А.И. Молоткова. М.: Русский язык, 1987.

# СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ АССИМИЛЯЦИЯ АНГЛИЦИЗМОВ, ЗАИМСТВОВАННЫХ В КОНЦЕ XX — НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

*Ваганова Наталья Вячеславовна*

*канд. филол. наук, доцент Нижегородского государственного  
университета им. Н.И. Лобачевского,  
РФ, г. Нижний Новгород  
E-mail: [dianasuh@mail.ru](mailto:dianasuh@mail.ru)*

## WORD BUILDING ASSIMILATION OF THE WORDS LOANED FROM THE ENGLISH LANGUAGE AT THE END OF XX — BEGINNING OF XXI CENTURY

*Vaganova Natalia*

*candidate of philological sciences, Associate Professor of Lobachevsky  
Nizhny Novgorod State University,  
Russia, Nizhny Novgorod*

### АННОТАЦИЯ

Статья посвящена описанию словообразовательной ассимиляции слов, заимствованных из английского языка в конце XX — начале XXI века. Англицизмы характеризуются быстрой адаптацией в словообразовательной системе языка-реципиента. Результатом адаптации является приобретение существительными членности разных степеней и производности ядерного, промежуточного и периферийного типов.

### ABSTRACT

The article is devoted to the description of word building assimilation of the words, loaned from the English language at the end of XX — beginning of XXI century. The English loans are characterized by the quick adaptation in the word building system of the language recipient. The result of this adaptation is acquiring of dividedness of different degrees and derivation of nuclear, interim and peripheral types by nouns.

**Ключевые слова:** заимствования; членность; производность; ядерный тип; промежуточный тип; периферийный тип.

**Keywords:** loan words; dividedness; derivation; nuclear type; interim type; peripheral type.



Начиная с середины 80-х годов конца XX века и в течение почти трех десятилетий русский язык переживал процесс массового заимствования новых слов, в основном из английского языка. За последние несколько лет волна англицизмов уменьшилась и мы можем наблюдать постепенное сокращение поступления новых слов. Однако вопрос об адаптации новых заимствований в фонетической, графической, семантической, словообразовательной и грамматической (морфологической) системах языка-реципиента остается актуальным.

Та масса новых заимствований, которая пришла в современный русский язык, в разной степени ассимилирована в языке-приемнике. Признаком наиболее успешной интеграции иноязычий в язык-реципиент может считаться, по нашему мнению, словообразовательная адаптация. Она заключается во вступлении англицизмов в словообразовательные связи с: а) другими этимологически однокоренными словами, заимствованными в этот же период; б) этимологически однокоренными словами языка-источника, заимствованными ранее; в) словами языка-реципиента. Результатом процесса ассимиляции является приобретение заимствованиями членимости и производности.

Вопросы членимости рассматривались в работах многих лингвистов (Е.А. Земская, М.В. Панов, А.Н. Тихонов, Н.А. Янко-Триницкая). Построение шкалы членимости основано на сопоставительном подходе, суть которого состоит в том, что в зависимости от повторяемости корневых и аффиксальных морфем, обладающих общим значением, иноязычные слова распределяются по шкале от высшей ступени — полностью членимые слова с неуникальными корневыми и аффиксальными морфемами — до низших ступеней — частично членимые слова с уникальными аффиксальными либо корневыми морфемами.

Не все членимые слова являются производными, т. е. такими, которые имеют производящую основу. Но и производные слова неоднородны. Согласно теории производности, предложенной И.А. Ширшовым, слова могут быть ядерного, промежуточного и периферийного типов производности. В основу типологии производности исследователем положены следующие два признака: одновременный учет характера корня в производных единицах гнезда и соотношение формы и смысла в производных и производящих [5, с. 9]. Производные ядерного типа сложнее производящих по форме и смыслу и содержат свободный корень (*стол — столик*). Промежуточный тип производности выявляется в производных, если они сложнее производящих по смыслу при равенстве формы, при этом в словах функционирует квазикорень (*фашизм — фашист*). Производные

периферийного типа содержат в себе связанный корень, который и выступает в качестве формальной производящей базы, поскольку в словах типа *ввергнуть* — *извергнуть* наблюдается равенство формы и смысла, следовательно, они не могут состоять в отношениях производности. Ведь «для возникновения словообразовательных связей необходимы отношения привативности, когда производная основа сложнее производящей или по форме и смыслу, или только по смыслу (при равенстве формы)» [5, с. 12]. Отношения привативности выделяются между связанным корнем *-верг-* и производными *ввергнуть*, *извергнуть*, *повергнуть*, поэтому можно предположить, что связанный корень *-верг-* является условно производящим для дериватов *ввергнуть*, *извергнуть* и др.

Англицизмы современного периода характеризуются довольно быстрым обретением членимости в языке-реципиенте [1, с. 60]. Среди них есть как производные, так и непроизводные слова. В целом можно выделить следующие группы простых англицизмов:

1) полностью членимые заимствования с неуникальными корневыми и аффиксальными морфемными элементами: *мониторинг*, *шопинг*, *контроллинг*, *серфер*, *мерчендайзер*, *дайвинг*, *трейдер* и др.

В свою очередь, слова данной группы классифицируются на следующие подгруппы:

а. англицизмы ядерного типа производности, который выявляется в следующих англицизмах суффиксального характера: в существительных с суффиксом *-инг*, имеющих процессуальную семантику (*рентинг* (производное от существительного *рента*), *тестинг* (*тест*), *листинг* (*лист*)); в существительных с суффиксом *-ер/-ор*, имеющих предметную или агентивную семантику (*тостер* (*тост*), *трастор* (*траст*)); а также в существительных с суффиксами: *-изм*, *-мент* со значением «общественно-политические, научные или эстетические направления, системы, учения, качества, склонности, действия или состояния» (*сексизм* (*секс*), *имиджмент* (*имидж*)), *-оид* со значением подобия (*фактоид* (*факт*)); в англицизмах с префиксами: *супер-* (*супермаркет*), *гипер-* (*гипермаркет*), *интер-* (*интерфакс*), *инфра-* (*инфраструктура*), *нон-* (*нон-стоп*); в существительных префиксально-суффиксального (*ре-сейл-ер*) и префиксально-флексийного (*ре-микс* — производное от глагола *миксовать*) характера;

б. заимствованные слова промежуточного типа производности, в которых выделяется квазикорень. Этот тип производности отмечен только в англицизмах суффиксального характера: в существительных с суффиксом *-инг* (например: *киднэппинг*, ср. *киднеппер*, *франчайзинг*, ср. *франчайзор*), с суффиксом *-ер/-ор* (*трансформер*, ср.

*трансформировать, менеджер, ср. менеджмент*); в трех существительных с суффиксом *-тор/-тер/-атор (компьютер)*, а также в существительных с суффиксами: *-ист* со значением «лицо по принадлежности к общественно-политическому, идеологическому направлению» (*популист*), *-изм (популизм)*, *-оид (гуманоид)*, *-мент (менеджмент)*;

в. слова периферийного типа производности, в которых функционирует истинно связанный корень. Он представлен в небольшом количестве существительных с суффиксами:

*-инг*. К этой группе принадлежат существительные *айсинг* и *футинг*, в которых вычленяются корни *айс-* и *фут-*, встречающиеся в других заимствованных ранее словах: *айсберг, футбол*;

*-ер/-ор*. Данный суффикс выделяется в следующих новых англицизмах: *фризер, принтер*. В словах выделяются связанные корни *фриз-*, *принт-*, которые также встречаются в существительных *антифриз, репринт*;

*-изм*. Этот аффикс можно встретить в слове *эйджизм*, которое относится к периферийному типу производности, поскольку в нем выделяется связанный корень *эйдж-*, содержащийся также в новом заимствованном из английского языка композите *тинэйджер*.

Периферийный тип производности квалифицируется также у существительных префиксального характера с префиксом *ре-* (*ремейк*), префиксально-суффиксального (*супер-виз-ор*, ср. связанный корень *вид-/виз-* в таких словах, как *телевизор, тепловизор* и т. д.) и префиксально-флексионного (*ре-принт*) характера.

2) Вторую группу составляют слова, находящиеся ниже по шкале членимости, в которых выделяется неуникальный корень и уникальная аффиксальная морфема. Эта группа самая малочисленная и представлена только тремя словами: *топлесс, онлайн, офлайн*. Например, в англицизме *топлесс* 'без верхней части одежды, с обнаженной грудью' при мотивации его словом *топ* 'легкая женская блузка простой формы на бретельках, которые могут завязываться' выделяется свободный корень *топ-* и остаточная часть *-лесс*. Данное заимствование соответствует английскому простому производному прилагательному *topless*, где *top-* — 'верх', а *-less* — суффикс со значением отсутствия, отрицания чего-либо. В соответствии с этимологическим и позиционным (занимает позицию суффикса) критериями часть *-лесс* можно квалифицировать как уникальный суффикс со значением отрицания, аналогов которому в русском языке еще нет.

3) В третью группу входят непроемные слова с низшей степенью членимости, в которых вычленяется неуникальный аффикс

и остаточная уникальная корневая морфема. Членимость таких слов основана на принципе повторяемости аффикса с той же узко специальной семантикой в хорошо членимых производных словах с неуникальным корнем (см. об этом в [3, с. 236]). Например, среди новых англицизмов выделяется большая группа существительных с суффиксом *-ep/-op* со значением 'лицо, характеризующееся определенной сферой деятельности, занятием, действием': *хакер, адвайзер, букер, фрикер, хилер* и некоторые другие. Данная группа является самой многочисленной среди новых заимствований.

Итак, в целом современные заимствования из английского языка обладают высокой степенью членимости. Наличие большого числа членимых слов среди этимологически простых производных англицизмов обусловлено такими факторами, как одновременное заимствование нескольких родственных слов и приток существительных с одинаковым суффиксальным элементом, имеющим узкоспециальную семантику.

### **Список литературы:**

1. Ваганова Н.В. Современные заимствования из английского языка: семантико-словообразовательный аспект (на материале англицизмов конца XX — начала XXI века в современном русском языке). Дис...канд. фил. наук: 10.02.01. Нижний Новгород, 2005. — 280 с.
2. Земская Е.А. Словообразование как деятельность. М.: Наука, 1992. — 220 с.
3. Панов М.В. О степенях членимости слов // Развитие современного русского языка. 1972. Словообразование. Членимость слова. М., 1975. — С. 234—239.
4. Тихонов А.Н. Членимость и производность слов типа физик // Развитие современного русского языка. 1972. Словообразование. Членимость слова. М., 1975. — С. 186—191.
5. Ширшов И.А. Явление декорреляции и синхронная производность // Проблемы описания словообразовательных гнезд. Коллективная монография. М.: «Прометей», МПГУ, 2005. — С. 6—16.
6. Янко-Триницкая Н.А. Словообразование в современном русском языке. М.: Индрик, 2001. — 503 с.

## **АТРИБУТЫ МОЛЧАНИЯ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ: КОРПУСНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ**

***Грудева Елена Валерьевна***

*д-р филол. наук, профессор,  
Череповецкий государственный университет,  
РФ, г. Череповец  
E-mail: [egrudeva@gmail.com](mailto:egrudeva@gmail.com)*

***Трубкина Ксения Романовна***

*студент 5 курса направления «Филология (русский язык и литература)»,  
Череповецкий государственный университет,  
РФ, г. Череповец  
E-mail: [9211300209@mail.ru](mailto:9211300209@mail.ru)*

## **ATTRIBUTES OF SILENCE IN THE RUSSIAN LANGUAGE: CORPUS-BASED RESEARCH**

***Elena Grudeva***

*doctor of Philology, professor of Cherepovets State University,  
Russia, Cherepovets*

***Ksenia Trubkina***

*5th year student of specialty “Philology (Russian language and literature)”,  
Cherepovets State University,  
Russia, Cherepovets*

### **АННОТАЦИЯ**

В статье представлена попытка анализа феномена молчания в лингвистическом аспекте. Предметом анализа стала характеристика адъективных словосочетаний, в состав которых входит существительное «молчание». Источником языкового материала послужил подкорпус нехудожественной литературы в рамках Национального корпуса русского языка ([www.ruscorpora.ru](http://www.ruscorpora.ru)).

### **ABSTRACT**

The article presents an attempt of analysis of silence phenomenon in linguistic aspect. The subject of the analysis appeared to be the characteristics of adjectival phrases which contain the noun “silence”. The source

of language material is a subcorpus of non-fiction literature in terms of Russian National Corpus ([www.ruscorpora.ru](http://www.ruscorpora.ru)).

**Ключевые слова:** атрибуты молчания; корпусное исследование; адъективные словосочетания.

**Keywords:** attributes of silence; corpus-based research; adjectival phrases.

*О чем невозможно говорить, о том следует молчать.*

Людвиг Витгенштейн

Молчание — универсальный феномен, сопровождающий человека с самого рождения и до последнего его вздоха. Молчание так же, как и говорение, способно передавать множество смыслов. Молчание выступает предметом изучения самых разных гуманитарных наук — теологии, культурологии, философии, литературоведения, лингвистики.

В отечественной лингвистике специальные исследования, посвященные различным аспектам молчания, стали появляться в конце 80-х — начале 90-х годов XX века в связи с развитием коммуникативного подхода к языку, в частности с возросшим интересом к невербальным средствам коммуникации (см. работы Н.Д. Арутюновой, В.В. Богданова, С.В. Крестинского, Г.Г. Почепцова и др.) [1, 2, 3, 5, 7, 8, 9, 11, 12]. В ряде работ молчание рассматривается как особый тип речевого акта [5, 8, 11], причём с точки зрения выражаемых интенций таких речевых актов множество: молчание может выступать симптомом душевного неблагополучия, выражать позицию согласия или несогласия, самоустранения, незнания и т. д. По мнению Н.Д. Арутюновой, подобно тому, как в синтаксисе существует понятие нулевой связки или в словообразовании понятие нулевого суффикса или нулевого окончания, так же можно говорить и о «нулевом речевом акте», чем и является молчание [2, с. 110].

С развитием корпусной лингвистики у лингвистов появилась возможность проводить исследования на представительном языковом материале, собранном в кратчайшие сроки [6]. Задача нашего исследования заключалась в том, чтобы выявить специфику молчания как речевого акта особого рода путём структурно-семантического анализа типичных словосочетаний, в которых функционирует существительное *молчание*, в русском языке. Источником языкового материала послужил Национальный корпус русского языка ([www.ruscorpora.ru](http://www.ruscorpora.ru); далее — НКРЯ). Поиск контекстов осуществлялся в подкорпусе нехудожественной литературы.

Нами были проанализированы извлечённые из НКРЯ словосочетания, образованные по следующим трём моделям: «прилагательное + сущ. *молчание*», «сущ. *молчание* + предикат», «сущ. *молчание* + сущ. в Р. п.». Выбор указанных синтаксических моделей обусловлен высокочастотным употреблением в их составе существительного «молчание». В данной статье будут рассмотрены только адекативные словосочетания.

Модель «прилагательное + сущ. *молчание*» позволяет выявить типы протекания молчания, отношение к молчанию, выраженное именами прилагательными, а также отчасти принадлежность речевого акта молчания тому или иному субъекту (в случае употребления в составе указанного типа словосочетаний притяжательных прилагательных в прямом значении).

По данным, извлечённым из НКРЯ, с существительным «молчание» употреблено свыше 250 разных прилагательных. Из них наиболее частотными оказались: *глубокое* (74), *полное* (70), *долгое* (68), *гробовое* (47), *общее* (23), *мертвое* (22), *упорное* (22), *неловкое* (21), *тягостное* (15), *совершенное* (14), *благоговейное* (14), *скорбное* (14), *мрачное* (14), *абсолютное* (13), *длительное* (13), *вечное* (13), *тяжелое* (12), *минутное* (11), *всеобщее* (11), *вынужденное* (11), *продолжительное* (10), *торжественное* (10), *угрюмое* (10), *созерцательное* (9) и т.д.

Приведём примеры из НКРЯ:

*Одна из причин в том, что порой поезда задерживаются в тоннеле — и наступает **глубокое молчание**.* [Елена Кибальник. Гаев к Путину ездит на метро (2001) // «Аргументы и факты», 2001.04.04; НКРЯ]

*Я делаю какие-то смешные трюки, много трюков, но никто не смеется. Публика хранит **абсолютное молчание**. Я уже делаю что-то невообразимое.* [Юрий Никулин. Снимаем обыкновенную шляпу с необыкновенной головы (1979); НКРЯ]

*После **долгого молчания** разговор переходит на общее место — разную современную гадость и мерзость, и, право, чувствуешь себя точно разбитым, окунувшись в этот зловонный омут.* [И.С. Никитин. Письма (1853—1861); НКРЯ]

*Зрители должны смеяться, а тут **гробовое молчание**.* [Василий Катанян. Прикосновение к идолам (1998); НКРЯ]

Обнаруженные прилагательные достаточно разнообразны с точки зрения семантики, условно они были распределены нами по 5 тематическим группам. Одна из таких условно выделенных групп — **Время**. В неё вошли следующие прилагательные: *вековое, вечное, годовичное,*

*годовое, двадцатипятилетнее, двухлетнее, двухмесячное, десятилетнее, десятидневное, долгое, длительное, долготное, долговременное, затяжное, короткое, минутное, многодневное* и др. Всего к тематической группе «Время» было отнесено 66 разных прилагательных.

Как видим, прилагательные, несмотря на наличие в значении каждого из них темпоральной семы, имеют разную семантику. Некоторые из них указывают на протяженность, длительность молчания: *долгое, длительное, долговременное, недолгое, короткое, затяжное*. Некоторые прилагательные содержат в себе семантику с указанием точного времени продолжения молчания: *годовое, двадцатипятилетнее, двухлетнее, двухмесячное, двухдневное, получасовое* и т. д. Исходя из этого, мы можем сказать, что валентность продолжительности молчания заполняется темпоральными прилагательными с разной семантикой. Часть прилагательных обозначает не продолжительность, а точку на временной оси, когда происходило молчание; это прилагательные, связанные с указанием дня, месяца и точного времени суток: *утреннее, сегодняшнее, январское*.

В тематическую группу **Религия** вошли следующие прилагательные: *благое, молитвенное, общецерковное, религиозное, Христово*. В религиозно-мистическом аспекте молчание является необходимым условием для общения с Богом. Приведём примеры контекстов употребления существительного *молчание* в составе такого рода словосочетаний:

*Естественная любовь, любовь падшая, разгорячает кровь человека, приводит в движение его нервы, возбуждает мечтательность; любовь святая прохлаждает кровь, успокаивает и душу, и тело, влечет внутреннего человека к **молитвенному молчанию**, погружает его в упоение смирением и сладостью духовною.* [епископ Игнатий (Брянчанинов). О прелести (1846); НКРЯ]

Словосочетание «молитвенное молчание» в данном случае сообщает о том, что тот, кто пребывает в молитве, внутри себя обращается к Богу, а речевые звуковые проявления при этом отсутствуют.

*На постамент водрузили гроб философа, представив его для обозрения толпе многочисленных зрителей, собравшихся вокруг него, и **религиозное молчание** сменялось бурными рукоплесканиями* <...> [Владимир Легойда. Религиозность в безрелигиозную эпоху. Статья вторая // «Альфа и Омега», 2000; НКРЯ].

В тематическую группу **Темперамент и чувства** вошли прилагательные, связанные с обозначением эмоциональной сферы: *беспристрастное, безумное, вежливое, возбуждающее, враждебное,*



*вредное, гордое, грозное, злое, изумленное, невозмутимое, неловкое, неприязненное, неприятное, обиженное, паническое, позорное, скорбное, спокойное, страшное, строгое, стыдливое, суровое, сухое, угрожающее* и др.

В такого рода словосочетаниях оценка молчания может быть дана как со стороны адресата (ср. *неприятное, сухое*), так и со стороны адресанта (ср. *изумленное, невозмутимое, паническое, позорное* и др.) речевого акта молчания. Например:

*Или другой ученый, демонстративно признавшийся перед лицом аудитории в любви к Путину; признание было встречено **вежливым молчанием**.* [Ирина Прусс. Десятый // «Знание — сила», 2003; НКРЯ]

*Заклячая сие, уверяю ваше превосходительство, что я с Перфильевичем переписываться никогда намерен не был; и ныне, равно как прежде сего пародию его на «Тамиру», все против меня намерения и движения пропустил бы я **беспристрастным молчанием** без огорчения, как похвалу от его учителя без честолюбивого услаждения, если бы я не опасался произвести в вас неудовольствие слушанием.* [М.В. Ломоносов. 1753 октября 16. И.И. Шувалову (1753); НКРЯ]

Тематическая группа **Литература** представлена двумя прилагательными — *тютчевское, тыняновское*. Данная тематическая группа была выделена в связи с обнаружением согласованных с существительным «молчание» относительных прилагательных, образованных от имён собственных *Тынянов* и *Тютчев*, связанных с областью литературоведения, а именно обозначающих литературных деятелей — Ф.И. Тютчева и Ю.Н. Тынянова. Ср. контексты употребления такого рода словосочетаний:

*У меня настроение под давлением **тыняновского молчания** и всего ленинградского прошлого с Гуковским, Пушкинским Домом, etc.* [Эмма Герштейн. Мандельштам в Воронеже (по письмам С.Б. Рудакова) (1985—2002); НКРЯ]

*Это «**тютчевское молчание**» — так о поэзии Петровых, пожалуй, еще не говорил никто.* [Татьяна Бек. «Их протирают, как стекло» (1999) // «Дружба народов», 1999.07.15; НКРЯ]

В примере с «тютчевским» и «тыняновским» молчанием мы видим, какое значение приписывается этому феномену — отсутствие какой-либо реакции или отклика на что-либо. На наш взгляд, стихотворение Ф.И. Тютчева “Silentium” сыграло важную роль в употреблении слова «молчание» в разных контекстах. В художественных текстах молчание выполняет различные функции: изобразительную, психологическую (характерологическую), оценочную.

Изображение молчания в литературном произведении служит средством создания психологизма. По мнению Г.И. Берестнева, главным образом разочарование в слове и языке заставляет поэта обратиться к молчанию: «Примером может служить “Silentium” Тютчева. Здесь мы находим и номинативную недостаточность слова (*Как сердцу выразить себя?*), семантическую его недостаточность (*Другому как понять тебя? (.) Мысль изреченная есть ложь*), и возможный выход из этой ситуации (*Молчи.*), предполагающий истинное понимание» [4, с. 139].

Наконец, тематическая группа **Культура** представлена двумя прилагательными – *английское, русское*. Семантика молчания в русской и английской культуре существенно различается, что, в частности, находит отражение в русских выражениях *русское молчание* и *английское молчание*. Ср.:

*Володька на своей парте замкнулся в холодном английском молчании.* [А.С. Макаренко. Книга для родителей (1937); НКРЯ]

В приведенном примере можно увидеть, как отражается в русском языке проявление молчания в английской культуре. Русскими английское молчание воспринимается как «холодное». Как известно, англичане считают молчание важным аспектом в правилах поведения в обществе, и это отражается в традициях, обычаях, привычках. Молчание для англичан — умение выдержать паузу — является показателем образованности и воспитанности. «Холодное молчание» англичан — правило британского этикета. Что же касается отношения в русской культуре к английскому молчанию как к холодному, то если обратиться к толкованию лексемы *холод* в толковом словаре С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой, обнаруживаем среди многих значений следующее:

*«перен., только ед.* Неприятное впечатление или чувство отчужденности, одиночества, заброшенности, безнадежности и т. п., вызываемое чем-н. (книжн.). *Пустынной тишиной и холодом могилы сменился юношеский пыл.* Некрасов. *Порой мне холод душу леденит.* Блок. || Безучастно-эгоистическое отношение к кому-чему-н., равнодушие (книжн.). *От него веет холодом. Отнесся к нему с холодом»* [10, с. 614].

Можно сказать, что молчание со стороны англичан воспринимается русскими холодным, как знак безразличия, равнодушия и крайней сдержанности в проявлении чувств.

Подводя итоги, следует сказать, что наиболее насыщенной оказалась тематическая группа «Время». Иными словами, при определении молчания важным оказывается указание на продолжительность этого действия / состояния (именно такого рода

прилагательные с темпоральной семой в значении составляют абсолютное большинство слов этой группы).

Хронологически НКРЯ содержит тексты, написанные в период с середины XVIII века и по настоящее время. Проведенное нами исследование показало, как явление молчания воспринималось в русской культуре в разное время, и как это восприятие со временем менялось, и соответственно менялся характер молчания. Так, в XVIII веке, по данным НКРЯ, молчание чаще всего характеризовалось следующими прилагательными: *беспристрастное, благоговейное, благопристойное, благородное, великое, глубокое, печальное, почтительное, пристойное, учтивое*, но самыми популярными атрибутами молчания были *глубокое* и *благоговейное*. Например:

*Сколько учёные наши споры о избрании сочинений были прежде живы и громогласны, толико по сем настало **глубокое молчание**.* [Н.И. Новиков. «О высоком человеческом достоинии» (1777), НКРЯ]

В XIX веке в сочетании с существительным «молчание» встречаются такие прилагательные, как: *благочестивое, гробовое, долгое, красноречивое, краткое, мертвое, минутное, молитвенное, мрачное, продолжительное, трусливое, тяжелое*. Из них наиболее употребительными оказались прилагательные *долгое* и *гробовое*. Например:

*Простите, бога ради, **долгое молчание**, но мне было очень трудно написать то, что я хотел, и одно письмо я изорвал.* [В.Г. Короленко. Письма 1896 г. (1896); НКРЯ]

В текстах XX века встречаются следующие атрибуты молчания: *абсолютное, глубокое, гробовое, зловещее, неловкое, непозволительное, полное, строгое, таинственное, торжественное, тяжелое*, из которых самыми популярными, по данным НКРЯ, являются *торжественное* и *глубокое* (как и в XVIII веке). Например:

*Наступила минута **торжественного молчания**: городской голова махнул свитком, пелена развернулась и упала и, под восторженные крики «ура» и пение хоров, запевших «Славься» Глинки, предстала фигура Пушкина с задумчиво склоненной над толпою головой.* [А.Ф. Кони. Тургенев (Статьи и воспоминания о писателях) (1908); НКРЯ].

В начале XXI века встречаются следующие атрибуты молчания: *гордое, гробовое, долгое, изумленное, напряженное, невозмутимое, общественное, полное, сосредоточенное, странное, терпеливое, тягостное*. Их них самые частотные — *полное* и *неловкое*. Например:

*Он посмотрел на меня каким-то странным взглядом, воцарилось **неловкое молчание**, которое прекратилось только со следующим вопросом.* [Юлия Вишневецкая. «Дальнейшая война не угодна Богу» // «Русский репортер», № 1 (1), 17—24 мая 2007, НКРЯ]

Таким образом, семантический анализ прилагательных, выступающих в роли определений к слову *молчание*, с учётом хронологического аспекта показал, что в XVIII веке в характеристике молчания доминировала эмоциональная оценка, в XIX веке основным являлся временной аспект, а в XX и XXI вв. — психофизиологическая оценка.

Представляется, что причиной изменения характера молчания и отношения к нему (что находит отражение в адъективных словосочетаниях, включающих существительное «молчание») послужили изменения морального, общественного, политического, экономического состояния русского общества.

### Список литературы:

1. Арутюнова Н.Д. Феномен молчания // Язык о языке / Под общим руководством и редакцией Н.Д. Арутюновой. М.: Языки русской культуры, 2000. — С. 417—436.
2. Арутюнова Н.Д. Молчание и чувство // Логический анализ языка: Язык речевых действий / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова, Н.К. Рябцева. М.: Наука, 1994. — С. 178—183.
3. Арутюнова Н.Д. Молчание: контексты употребления // Логический анализ языка. Язык речевых действий / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова, Н.К. Рябцева. М.: Наука, 1994. — С. 106—117.
4. Берестнев Г.И. Зов несказанного: язык в его отношении к трансцендентным смыслам // Человек. — 1996. — № 1. — С. 135—143.
5. Богданов В.В. Молчание как нулевой речевой акт и его роль в вербальной коммуникации // Языковое общение и его единицы: Сб. науч. тр. Калинин: Изд-во КГУ, 1986. — С. 12—18.
6. Грудева Е.В. Корпусная лингвистика. 2-е изд. М.: Флинта, 2012. — 164 с.
7. Крестинский С.В. Коммуникативная нагрузка молчания в диалоге // Личностные аспекты языкового общения. Калинин, 1989. — С. 92—98.
8. Крестинский С.В. Акт молчания и постулаты речевого общения // Тверской лингвистический меридиан. Вып. 2. Тверь, 1999. — С. 75—80.
9. Крестинский С.В. Молчание как объект лингвистического исследования. Калинин: Изд-во КГУ, 1988. — 27 с.
10. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М.: Азбуковник, 1992. — 944 с.
11. Почепцов Г.Г. Молчание как речевой акт, или How to do things without words // Коммуникативные единицы языка: Сб. науч. тр. МГПИИЯ. Вып. 252. М.: МГПИИЯ, 1985. — С. 43—52.
12. Сеничкина Е.П. Молчание: лингвистический аспект // Русский язык в России на рубеже XX—XXI вв.: Материалы международной научной конференции. Самара, 2003.

**ЛЕКСИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ХАРАКТЕРИСТИКИ  
ЛЕТНЕГО ВРЕМЕНИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ  
К.-Э.К. КУДАЖЫ**

*Кужугет Шенне Юрьевна*

*аспирант кафедры тувинской филологии и общего языкознания  
Тувинского государственного университета,  
РФ, г. Кызыл*

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

**LEXICAL MEANS OF SUMMER TIME CHARACTERISTICS  
IN THE WORKS OF K.-E. K. KUDAZHY**

*Shenne Kuzhuget*

*post graduate student of Department of Tuvan Philology and General  
Linguistics, Tuvan State University,  
Russia, Kyzyl*

*Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ № 14-34-01212.*

**АННОТАЦИЯ**

В статье представлен анализ лексических средств характеристики летнего времени в прозе народного писателя Республики Тыва Кызыл-Эника Кыргысовича Кудажы. На материале произведений писателя описаны особенности концептуализации времени, приведена лексико-семантическая классификация временных единиц. Выявлены основные лексические средства выражения летнего времени, характеризующие природные явления.

**ABSTRACT**

The article presents an analysis of lexical means of summer time characteristics in the prose of national writer of the Republic of Tuva Kyzyl-Enik Kyrgyzovich Kudazhy. Based on the works of the author the peculiarities of conceptualization of time are described; lexical-semantic classification of time units is given. Key lexical means for expression of summer time that characterize natural phenomena have been identified.

**Ключевые слова:** летнее время; категория времени; лексическая единица; глагольная форма.

**Keywords:** summer time; a category of time; lexical unit; verb form.

Мы рассматриваем средства выражения категории времени в произведениях народного писателя Республики Тыва Кызыл-Эника Кыргысовича Кудажи. В произведениях широко представлена лексика, характеризующая циклические природные явления, особенности хозяйственной жизни тувинцев, определенные повадки и привычки диких и домашних животных, именуемая как народный календарь тувинцев.

В народных календарях проявляется соотношенность природного и культурного времени. Алтайцы, хакасы и тувинцы отразили в названиях месяцев свои сезонные занятия охотой, земледелием, собирательством и т. д. Фенологические наблюдения зафиксированы в названиях типа «месяц большой жары», «месяц большого мороза», «месяц кукушки», «месяц бурундука» и т. д. Таким образом, для носителей традиционной культуры был важен сезон, наполненность времени конкретными занятиями, а не месяц в его современном понимании [2, с. 52].

Наряду с грамматической категорией времени в тексте художественного произведения большое значение имеют лексические средства, которые служат для выражения времени. Общая функция этих слов в тексте — указание на время действия изображаемых событий. Лексические средства, обладающие темпоральными значениями, могут быть выражены служебными и знаменательными частями речи. К единицам лексического уровня, описывающим какие-либо временные значения, относят имена существительные, прилагательные и наречия.

В данной статье мы говорим об одном из трех признаков времен года — о природных явлениях и о средствах их выражения. Подчинение природному ритму придает циклическому календарю антропоморфный характер, точками отсчета служат не события, а природные циклы. Лексемы содержат в своем значении указание на особенность природных изменений, происходящих в то или иное время года.

Лето — одно из самых долгожданных времен года тувинцев. Летнее время у тувинцев считается самой молочной порой, данное время года отличается изобилием молочных продуктов, что является главным в жизни кочевника-скотовода. М.М. Содномпилова отмечает: «Индикаторами летнего времени были растения, и благодаря им в летний цикл включались поздняя осень и ранняя осень. В летний период у бурят выделялось время, когда лист ивы становился с ушко ягненка, — это время совершения жертвоприношений божествам местности и предкам, период *шар набша* — время «желтой листвы»,

лучшее время для упокоения (возвращения к предкам), и многие другие временные промежутки, актуальные для разных традиций полиэтнического монгольского мира» [1, с. 40]. Для тувинской языковой картины мира также основными временными репрезентантами летнего времени являются растения и природные явления.

Мы разделили летнее время на 3 периода:

1. *Чайның башкы айы* ‘первый летний месяц’ (букв. ‘лета начальный месяц’);
2. *Чайның ортаа айы* ‘средний летний месяц’ (букв. ‘лета средний месяц’);
3. *Чайның адак айы* ‘последний летний месяц’ (букв. ‘лета последний месяц’).

В начале летнего времени самым разнообразным бывает растительный мир. В произведениях писателя всего нами выявлено 10 слов и словосочетаний: *чай казанчада келир* ‘начало лета’ (букв. ‘лето подходило к крыльцу’), *омт-сиген шала көк* ‘зеленоватая трава’; *омт-сиген хөлбеңнээр* ‘колыхаться трава’; *хадыңнар мөңгүннелир* ‘серебрятся березы’, *теректер агарар* ‘расцветать деревья’, *талдар агарар* ‘расцветать ивы’, *анай-хаактар частыр* ‘расцветать вербы’; *чечектер сүстүп чыдар* ‘много цветочков как половодье’; *чиргилчиннелир* ‘покрываться маревом’; *чайыктаар* ‘лить’.

Начало летнего времени выражено авторским метафорическим сочетанием *чай казанча=да кел=* ‘начало лета’ (букв. ‘лето подходило к крыльцу’).

(1) *Чай казанчада келген. Чаагай, чылыг хуннер эгелээн* (КК Д., 108).

чай=Ø                      казанча=да              кел=ген                      чаагай

чылыг

лето=NOMпорог=LOC              приходит=PP              хороший

теплый

хүн=нер                      эгелэ=эн

день=PL=NOM              начинать=PP

‘Лето начиналось (букв. ‘Лето подходило к крыльцу’). Начались прекрасные теплые дни.’

В описании середины летнего времени нами выявлено 25 слов и словосочетаний: *омт-сиген быжар* ‘созреть трава’; *омт-сиген хөлбең-чиндиң* ‘развевающаяся трава’; *агызыг* ‘пахнувший каменной полынью’, *каңгызыг* ‘пахнувший тимьяном’, *омт-сиген кадар* ‘высохнуть трава’; *чайның изии* ‘летняя жара’; *чаьс чагбас* ‘нет дождей’; *каңдаашкын* ‘засуха’; *хар* ‘снег’.

Время спелой травы в середине летнего времени выражено глагольной формой *быш*= ‘созревать’. Приятный запах окружающей действительности выражен прилагательными *агызыг* ‘пахнущий каменной полынью’, *каңгызыг* ‘пахнущий тимьяном’.

(2) *Оьт-сиген бышкан, агызыг, каңгызыг* (КК УчУХ, 3т., 64).

оьт=сиген=Ø быш=кан агызыг

каңгызыг

трава=NOM созреть=PP пахнущий каменной

полынью пахнущий тимьяном

‘Трава созрела, пахло полынью и тимьяном.’

В пору жаркого времени трава начинает высухать. Это время выражается глагольными формами *өрттөн*= ‘гореть’, *кадар*= ‘высухать’, *каңдаар*= ‘становиться сухим’.

(3) *Чээнектиң оьт-сигени куурартыр кадып алган* (КК УчУХ, 1 т., 331).

Чээнек=тиң оьт=сиген=и куурартыр кады=п

кал=ган

Чээнек=GEN трава=3POSS=NOM серый

высохнуть=CV AUX=PP

‘Трава Чээнека высохла от жары.’

В описании последнего месяца летнего времени нами выявлено 2 лексемы, характеризующие природные явления: *кааң* ‘жара’; *дээр уян* ‘унылое небо’.

Конец летнего времени характеризуется отсутствием дождей, хорошей погодой. Это время выражено именами существительными *кааң* ‘жара’, *чаашкын* ‘дождь’.

(4) *Кааң. Чаашкын чөп. Дээр уян. Соок-даа эвес, изиг-даа эвес* (КК УчУХ, 3т., 188).

кааң=Ø чаашкын=Ø чөп дээр=Ø уян

жара=NOM дождь=NOM небо=NOM унылый

соок=даа эвес изиг=даа эвес

холод=NOM=PRТCL NEG жара=NOM=PRТCL NEG

‘Жара. Нет дождей. Унылое небо. Ни холодно, ни жарко.’

Таким образом, среди лексических средств выражения времени при описании летнего времени в произведениях К-Э. Кудажи выделены словосочетания (14 ед.), глагольные формы (5 ед.), имена существительные (4 ед.) и прилагательные (2 ед.), характеризующие атмосферно-метеорологические природные явления.



**Список текстовых источников:**

**КК, Д** — Кызыл-Эник Кудажы. Дунзаа. Кызыл, 1988.

**КК, УчУХ, 3 т.** — Кызыл-Эник Кудажы. Уйгу чок Улуг-Хем. 3 том. Кызыл, 1989. — 328 с.

**КК, УчУХ, 1 т.** — Кызыл-Эник Кудажы. Уйгу чок Улуг-Хем. 1 том. 2-ги үндүрүлгө. Кызыл, 1996. — 368 с.

**Условные сокращения в глоссах:**

AUX — вспомогательный глагол;

CV — деепричастие;

GEN — генитив;

NEG — отрицание;

LOC — локатив,

NOM — номинатив;

POSS — посессив;

PL — множественное число;

PRTCL — частица;

PP — причастие прошедшего времени,

Ø — знак, указывающий на нулевую морфему.

**Список литературы:**

1. Содномпилова М.М. Мир в традиционном мировоззрении и практической деятельности монгольских народов. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2009. — 366 с.
2. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Пространство и время. Вещный мир. Новосибирск: Наука, 1988.

## **ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ БИБЛЕИЗМОВ В СМИ**

***Швидченко Анна Юрьевна***

*старший преподаватель,  
Магнитогорский государственный технический университет,  
РФ, г. Магнитогорск  
E-mail: [heidelbeere-as@yandex.ru](mailto:heidelbeere-as@yandex.ru)*

***Полякова Лилия Сергеевна***

*канд. филол. наук, доцент  
Магнитогорского государственного технического университета,  
РФ, г. Магнитогорск  
E-mail: [lilitmgn@mail.ru](mailto:lilitmgn@mail.ru)*

***Макарова Елена Витальевна***

*старший преподаватель,  
Магнитогорский государственный технический университет,  
РФ, г. Магнитогорск  
E-mail: [alena.makarova.79@mail.ru](mailto:alena.makarova.79@mail.ru)*

***Южакова Юлия Владимировна***

*старший преподаватель,  
Магнитогорский государственный технический университет,  
РФ, г. Магнитогорск  
E-mail: [julia\\_south@mail.ru](mailto:julia_south@mail.ru)*

## **FUNCTIONING OF BIBLICAL EXPRESSIONS IN THE MEDIA**

***Anna Shvidchenko***

*assistant professor of Magnitogorsk State Technical University,  
Russia, Magnitogorsk*

***Lilia Poliakova***

*candidate of philological sciences, associate professor of Magnitogorsk  
State Technical University,  
Russia, Magnitogorsk*

**Elena Makarova**

*assistant professor of Magnitogorsk State Technical University,  
Russia, Magnitogorsk*

**Julia Juzhakova**

*assistant professor of Magnitogorsk State Technical University  
Russia, Magnitogorsk*

## АННОТАЦИЯ

В статье описываются принципы функционирования библейских крылатых единиц в СМИ.

## ABSTRACT

This article is an attempt to describe the principles of functioning of Biblical winged expressions in media.

**Ключевые слова:** библейские крылатые единицы; СМИ; язык; речь.

**Keywords:** Biblical winged expressions; media; language; speech.

Слова, устойчивые словосочетания и выражения, возникшие на основе библейских образов, сюжетов и притч, принято называть *библейзмами*. Библейзмы, как и остальные крылатые единицы (КЕ), различаются по степени употребительности. Некоторые из библейзмов практически полностью вышли из широкого употребления (*Мене, мене, текел упарсин; сосуд скудельный, чающие движения воды*), часть библейзмов используется редко (*Мафусаилов век, раздирать на себе ризы, во многоглаголании несть спасения*), но большая часть библейзмов широко используется в устной и письменной речи, особенно библейзмы с нейтральной стилистической коннотацией, которая придает им высокую износоустойчивость (*зуб за зуб, капля в море, стереть с лица земли, примета времени*).

Библейзмы широко представлены в живой речи носителей русского языка и в средствах массовой информации (СМИ). Как КЕ, библейзмы чутко реагируют на все изменения в социальной, культурной, политической и экономической жизни общества. Как пишет С.Г. Шулежкова в монографии «Крылатые выражения русского языка, их источники и развитие», «крылатые выражения принадлежат по преимуществу к экспрессивным языковым единицам, а «кажда экспрессии», свойственная и средствам массовой коммуникации, и устному общению, вызывает к жизни все новые

и новые языковые единицы и отправляет в пассивный запас «отработанный материал»» [6, с. 17].

Изучение и сопоставление лексикографических источников, наблюдение за разговорной речью, языком телевидения, газет и интернет-ресурсов позволяют утверждать, что часть библеизмов со временем становится малоупотребительной, другая часть полностью выходит из употребления, а некоторые библеизмы, напротив, переживают «второй расцвет».

Журналисты, политики, общественные и культурные деятели достаточно активно употребляют библеизмы, обращаясь к ярким библейским образам и сюжетам. Существует определенная группа библейских КЕ, которая весьма обширна и в большинстве своем стилистически нейтральна (*сделать себе имя, увлечь в сети, умыться руки, излить душу, рвать на себе волосы, краугольный камень, корень зла* и т. п.). Эти КЕ широко употребляются в языке СМИ. Лишь некоторые из них содержат в своей компонентной структуре и в семантике отсылку к библейским образам и сюжетам (*каждой твари по паре, нести свой крест, тьма крошечная, хранить как святыню, манна небесная, не от мира сего, на седьмом небе* и т. п.).

По нашим наблюдениям, коренные изменения и потрясения в политической, экономической и культурной жизни носителей языка актуализируют определенные библейские КЕ, которые в силу специфичности заключенного в них значения ранее не имели столь широкого употребления, но в новых условиях оказались способными даже к порождению новых КЕ.

Так, с началом мирового экономического кризиса в 2008 году в СМИ можно было обнаружить всплеск интереса к выражению *фараоновы тощие коровы*, по аналогии с которыми журналисты стали использовать обороты *семь тучных коров, семь тощих коров, семь тучных лет, семь тощих лет*. Все эти выражения напоминают библейскую историю, связанную с пребыванием проданного братьями в египетское рабство Иосифа. В Книге Бытия рассказывается о том, как однажды египетский фараон увидел во сне семь тощих коров, которые съели семь тучных коров, но остались такими же тощими. Его сон растолковал Иосиф, предупреждая о грядущем неурожае после нескольких лет изобилия (Быт: 29—31). В наиболее авторитетных словарях крылатых слов и выражений крылатое выражение (КВ) *фараоновы тощие коровы* описано (Михельсон, т. 2, 1903, 436; Займовский 1930, 365; Ашукины 1966, 691; Хлеба, Мокиенко, Шулежкова 2003, 593—594; Грановская 2003, 274—275; Серов 2003,

747; Дубровина 2010, 681), *семь тощих коров и семь тучных коров* (Берков, Мокиенко, Шулежкова, т. 2, 2009, 335; Дубровина 2010, 691) [1, т. 2, с. 500], в то время как единицы *семь тучных лет* и *семь тощих лет* пока ещё не зафиксированы в эпиграфических справочниках.

В Словаре крылатых слов и выражений русского языка В.П. Беркова, В.М. Мокиенко и С.Г. Шулежковой дается следующее толкование выражения *фараоновы тощие коровы*: «1. Иносказ. [в ед. ч.]. О худом, изможденном человеке. 2. Презр. О бесталанных и корыстных людях, которые сами ничего достойного создать не могут, но пользуются плодами труда людей талантливых, деятельных» [1, т. 2, с. 500]. В том же словаре приводится толкование выражения *семь тощих коров и семь тучных коров*: «О людях, обществах, партиях, чья жадность и неуёмная деятельность, направленная на присвоение чужих богатств, идей, всегда оказывается бесплодной» [1, т. 2, с. 335].

К.Н. Дубровина в Энциклопедическом словаре библейских фразеологизмов так характеризует семантику КВ *фараоновы тощие коровы* и *семь тощих коров*: «Люди, группы, сообщества, которые своими устаревшими, отжившими идеями и бесплодной деятельностью губят все новое и прогрессивное» [2, с. 681].

Библеизмы *семь тучных коров* и *семь тучных лет*, *тучные коровы* и *тучные годы [лета]*, по нашим наблюдениям, означают ‘время богатства и изобилия’, в то время как библеизмы *семь тощих коров*, *семь тощих лет*, *тощие коровы*, *тучные коровы*, *тощие годы/лета*, *тучные годы [лета]* в наши дни имеют значение ‘время упадка, голода и бедности’.

Выражения *семь тощих коров*, *семь тучных коров*, а также родственные им *семь тощих лет*, *семь тучных лет* и их сокращённые варианты *тучные/тощие годы [лета]* можно встретить в выступлениях политиков, экономистов, в интернет-переписке блогеров и аналитиков, а также в заглавиях публицистических статей, посвященных экономическому кризису и его последствиям. Так, министр финансов РФ Алексей Кудрин в разгар кризиса в 2008 году на IV ежегодной конференции «Рынки капитала. Россия на фоне мирового финансового кризиса» выступил с речью, которую начал с пересказа притчи о семи фараоновых коровах, где использовал эпитеты *хороший* и *богатый* вместо компонента КВ *тучный*, а компонент *тощие* заменил прилагательным *плохие*. Несмотря на вариации, общий смысл высказывания отсылает нас к библейскому сюжету: «За семью хорошими годами последуют семь плохих лет, а Стабилизационный фонд — это хранилище зерна, наполненное во время богатых лет».

В заголовках статей на финансово-экономическую тему в электронных и печатных изданиях с 2008 года встречается множество заголовков, напоминающих КВ *фараоновы тощице/тучные коровы*: «Время *тощих коров*» Александр Шнайдер, «Паблиц», 04.12.2008; «Семь “*тощих*” лет от Кудрина», Елена Зиброва, РБК Дейли, 01.02.2010; «*Тучные годы*» вернутся в Россию не скоро», Александр Романов, «Созидатель», 16.03.2012; «Из *тучных лет* — в *тощице годы?*» Виталий Тарлавский, «Экономика и жизнь», 20.11.2013; «Кабинет Касьянова: чем помогли России реформы накануне *тощих лет?*» Олег Буклемишев, «Форбс», 24.12.2004; «*Семь тучных лет*» Маргарита Папченкова, Максим Товкайло, «Ведомости», 29.05.2014.

Необходимо отметить, что актуализировались выражения с более нейтральной, чем *фараоновы тощице коровы*, стилистической коннотацией, хотя и не потерявшие связь с известным библейским сюжетом (*семь тощих коров, семь тучных коров, семь тощих лет, семь тучных лет, тучные годы/лета, тощице годы/лета*). Это еще раз подтверждает мысль о том, что наиболее употребительными оказываются библеизмы с нейтральной стилистической коннотацией.

Выражения *прикрываться фиговым листком* (произошло от выражения «фиговый листок» и чаще используется в значениях ‘лицемерить’, ‘пытаться скрыть неблагоприятные намерения’) и *не ведают, что творят* всегда отличались высокой частотностью употребления, но стали особенно востребованными в политическом дискурсе весной 2014 года с началом политического кризиса на Украине, отголоски которого затронули Россию. Данные библеизмы с глубинным философским подтекстом и яркой эмоционально-оценочной коннотацией широко используются в украинских и российских СМИ, в выступлениях политиков («*Прикрывшись фиговым листком* Кургиняна», Александр Токарев, «Завтра» 08.07.2014; «*Фиговый листок* Крыма *прикроет* России потерю Украины» Сергей Супинский «Интв» 15.03.2014; «Россия попирает красные линии, а Обама *держится за свой фиговый листок*» Пол Родерик Грегори, «Forbes», 04.06.2014; Виталий Чуркин в интервью СиЭнЭн 20.02.2014: «Европа *не ведает, что творит* на Украине»; «Змей Горыныч в Киеве *не ведает, что творит*» Надежда Алексеева, «Правда», 20.03.2014).

Наблюдение за развитием фонда библейских КЕ позволяет приблизиться к пониманию процессов его функционирования, его роли в формировании национальной системы языка и национальной языковой картины мира.

### Список литературы:

1. Берков В.П., Мокиенко В.М., Шулежкова С.Г. Большой словарь крылатых слов и выражений русского языка: ок. 5000 ед.: в 2-х т. / под ред. С.Г. Шулежковой. 2-е изд., испр. и доп. Магнитогорск: МаГУ; Greifswald: Ernst-Moritz-Arndt-Universitaet, — 2009. — Т. II. Н-Я — 737 с.
2. Дубровина К.Н. Энциклопедический словарь библейских фразеологизмов. М.: Флинта, Наука, 2010. — 808 с.
3. Макарова Е.В. Способы функционирования межкультурной коммуникации в художественном произведении // Актуальные проблемы современной науки, техники и образования: материалы 70-й межрегиональной научно-технической конференции. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. Гос. Тех. Ун-та им. Г.И. Носова, — 2012. — Т. 2. — С. 58—60.
4. Полякова Л.С. Понятие «речевое поведение»: теоретические аспекты // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. — Владикавказ: Издательство Северо-Осетинский государственный университет им. К.Л. Хетагурова, — 2012. — Вып. 14. — С. 44—47.
5. Швидченко А.Ю. Современное состояние фонда библеизмов // Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах: Сб. ст. участников IV междунар. науч. конф., 25—26 апр. 2008 г. Челябинск: ООО «Издательство РЕКПОЛ», — 2008. — Т. 3. — С. 496—499.
6. Шулежкова С.Г. Крылатые выражения русского языка, их источники и развитие. М.: Азбуковник, 2001. — 288 с.
7. Южакова Ю.В. Языковая толерантность и СМИ // Проблемы прикладной лингвистики: Сборник статей Международной научно-практической конференции. Пенза, 2004. — С. 420—423.

## 2.2. ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

### ЛИНГВОКУЛЬТУРНАЯ СПЕЦИФИКА САДОВО-ПАРКОВОГО ИСКУССТВА ВЕЛИКОБРИТАНИИ

*Джумагалиева Алия Сатвалдовна*

*аспирант кафедры профессиональной иноязычной коммуникации,  
ФГАОУ ВПО «Волгоградский государственный университет»,*

*РФ, г. Волгоград*

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

### LINGUOCULTURAL PECULIARITIES OF ENGLISH LANDSCAPE GARDENING

*Dzhumagalieva Aliya*

*postgraduate student, Department of Professional foreign language  
communication, the Volgograd State University,  
Russia, Volgograd*

#### АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается лингвокультурный феномен английского этноса — ландшафтный дизайн сада. Статья отражает динамику современного развития садово-паркового искусства Великобритании и описывает характерные черты раскрываемого явления с точки зрения лингвокультурных номинаций.

#### ABSTRACT

The author of this article considers linguocultural phenomenon of the English society — landscape gardening. The article reflects dynamics of modern development of British landscape gardening and describes characteristic features of the revealed phenomenon from the point of view of its linguistic naming units.

**Ключевые слова:** сад со стороны дворового фасада здания; палисад; садово-парковое проектирование городской среды; сад на крыше; садовая герилья; пешеходный мост-сад; лингвокультурный феномен; языковая номинация.



**Keywords:** back garden; front garden; roof garden; guerrilla gardening; garden bridge; linguocultural phenomenon; linguistic naming units.

Сущность английского ландшафтного дизайна заключается в имитации естественной природы: отличие пейзажного парка от регулярного сада с его прямолинейной планировкой в том, что композиция пейзажного комплекса включает групповые посадки, отдельно стоящие деревья, водоемы с извилистыми берегами, лужайки и поляны произвольной формы, криволинейные дорожки, по обеим сторонам которых в свободном порядке расположены беседки, павильоны, иногда фонтаны [4, p. 232]. Следовательно, английский ландшафтный парк – не только клочок естественной природы, но и самостоятельный архитектурно-планировочный комплекс, где все природные компоненты подчинены целенаправленной эстетической организации.

XX век упрочил теплое отношение англичан к личным садам и садоводству в целом. В качестве реакции на неустойчивость и накаленность обстановки окружающего мира садовые композиции выступают в роли оазисов тишины и покоя. Чем больше искусственности проникает в жизнь — в одежду, еду, быт, тем большей натуралистичности англичане добиваются в садоводстве. Небольшие в размере частные сады, воспроизводящие естественность дикой природы, клумбы и миксбордеры, где в ярких узорах сливаются полевые, садовые и лесные растения, широко распространены в Великобритании. Для того чтобы в этом убедиться, достаточно просто прогуляться по улочкам небольшого городка или деревни и насладиться изящными, неповторимыми садиками.

Традиции частной жизни англичан проявляются в их естественном желании иметь собственный дом с обособленным земельным участком для создания неповторимых садовых композиций. При этом озеленение пространства сада, даже самого маленького, играет не менее важную роль, чем само жилище. Даже небольшие клочки земли, непригодные для садоводства в любой другой стране, в Англии находят достойное применение в виде миниатюрных садово-парковых комплексов.

Как правило, территория типичного природного домика состоит из сада со стороны дворового фасада здания (*back garden*) и палисада (*front garden*). В обеспеченных районах владельцы могут позволить себе палисад большего размера, а дом располагается вдалеке от дороги. В кварталах проживания малообеспеченных людей зеленые

насаждения перед домом состоят из полосы земли, огражденной забором и калиткой, к которой ведет тропинка от дороги.

Озелененные участки перед домом, как правило, окружены забором (*a fence*) или живой изгородью (*a hedge*). Для создания полупрозрачной изгороди (*semi-see-through screen*), обеспечивающей одновременно сохранность личного пространства владельца сада и возможность для соседей любоваться цветочными композициями со стороны улицы, англичане используют высокие, редкие растения (*tallish airy plants*): василистник делавей (*“Hewitt’s Double”*), шалфей (*Salvia uliginosa*), вербена буэнос-айрэсская (*Verbena bonariensis*). В композиции палисада применяют теневыносливые благоухающие растения, (*shade-tolerant fragrant plants*) такие как ромашка (*chamomile*), яснотка (*lamium*) душица (*golden marjoram*), низкие почвопокровные растения (*low ground-cover plants*) и др. [7]. Такого рода озелененные площадки имеют более аккуратную и ухоженную композиционную организацию, чем сад позади дома. Это обусловлено тем, что англичане затрачивают значительное количество времени на полив (*watering*), прополку (*weeding*) и уход за растениями, с тем чтобы сад имел вид, достойный восхищения окружающих. В Великобритании вы не увидите ни одного англичанина, мирно сидящего в своем палисаднике, так как согласно К. Фоксу, такие сады предназначены для получения эстетического наслаждения сторонних наблюдателей, соседей, в то время как владельцы проводят время в палисаднике исключительно за работой, подрезая кусты, пропалывая сорняки или разговаривая с соседями о садовых делах [2].

Сад со стороны дворового фасада здания (*back garden*) частично неухожен и небезупречно аккуратен и представляет собой не всегда упорядоченные смешанные посадки древесных растений: декоративных многолетних (*ornamental perennials*), двулетних (*biennials*) и однолетних культур (*annuals*) и цветочных посадок. Композиционный план сада вариативен и включает: лужайку (*lawn*), тропинку (*path*), обязательное наличие клумб (*flower-bed*), миксбордеров (*mixed-border*), мощеную площадку для установки садовой мебели (*garden furniture*), искусственный водоем (*water pond*) [1]. Несмотря на это сад позади дома, во всей своей скучности и не оригинальности, — чудесное место для приятного времяпрепровождения, встречи с друзьями за чашечкой чая, кормлением птиц и обсуждением погоды, бездельников, правительства и бытовых вопросов. Безусловно, даже сильно запущенный сад англичанина — это результат более значительных усилий, чем земельные участки населения других стран [2, p. 126].

Классовое разделение английского общества влияет на все сферы жизни социума, и в большей степени на содержание и планировку сада. С точки зрения Куэст-Ритсона, историка английского садоводства, сад считается маркером экономического и социального положения владельцев сада [6]. Представители среднего класса делают акцент на более пестрой цветовой палитре, и планировка их упорядочена, в то время как сады элиты английского общества представляют менее упорядоченную и ухоженную композицию, но выглядят естественнее с преобладанием нежных, блеклых тонов [2, p. 127].

Наряду с развитием ландшафтного дизайна частных садов развивается садово-парковое проектирование городской среды. Так, парковые комплексы Лондона разнообразны в стиле и композиционном решении, объединяя в себе историю садово-паркового искусства всего человечества — от садов Древнего Рима до регулярных садов Франции, Италии и Испании. Город спроектирован таким образом, что в каждом районе есть парк в шаговой доступности. Вход в парки Лондона бесплатный, кроме Королевского ботанического сада (*Royal Botanic Gardens, Kew*) и Лондонского зоопарка (*London Zoo*). Всего в Лондоне насчитывается около 150 парков, которые условно можно разделить на королевские (*Hyde Park, Saint James Park, Kensington Gardens, Richmond Park, The Green Park, Greenwich Park, Bushy Park, The Regent's Park*) и окружные парки, обслуживаемые отдельными территориально-административными единицами.

Преобладающая часть населения Англии проживает в плотно населенных городских районах, где широкое распространение получило явление “*window-gardening*”, выращивание декоративных растений в специальных контейнерах, устанавливаемых под оконным проемом или на его уровне [10], что в очередной раз подтверждает, что даже обделенные возможностью создавать свой собственный сад, англичане прибегают к любым мерам в воссоздании красоты природного пейзажа на своем подоконнике.

Динамика развития ландшафтного дизайна открывает новые границы для развития английского пейзажного сада, выраженные в проектах урбанистического садово-паркового искусства. Одним из выдающихся произведений данного направления является *Kensington Roof Garden*, самый большой в Европе сад на крыше, общей площадью 6000 м<sup>2</sup>, расположенный в Королевском бору (название административно-территориальной единицы в англоязычных странах) Кенсингтон и Челси, Лондон, откуда открывается невероятно красивый вид на город. *Kensington Roof Garden* сочетает в себе

разнообразие садовых стилей — пейзажный английский сад, Тюдорский сад с элементами готики, испанский сад с живописными фонтанами в мавританском стиле, помимо этого он является популярным местом для проведения пышных свадебных торжеств [5].

О нарастающей популярности ландшафтного дизайна городской среды говорит появление различных проектов, в том числе *культурной герильи (cultural guerrilla)*, волонтерского проекта за лучший мир с помощью искусства, в рамках которого существует ответвление — *садовая герилья (guerrilla gardening)*. Активисты этого движения сажают растения в самых необычных местах. Ярким представителем этого направления является лондонец Стив Вин, называющий себя «садовником без сада» (*pothole gardener*) [9]. Площадкой его работы служит территория городских улиц Лондона, который на его взгляд еще недостаточно озеленен. Основной принцип Стива — минимализм, он создает величайшие шедевры миниатюрного творчества. Так, лужа на одной из лондонских улиц превращается им в озеро, обрамленное деревьями и кустарниками, а дыра в тротуарном покрытии становится теннисным кортом. Каждая его работа является крошечным миром, в котором соединены частичка природы и хорошего настроения [8].

Городской ландшафтный дизайн продолжает стремительно развиваться в проектах британских архитекторов и дизайнеров. Так, в частности, проект Томаса Хезервика — футуристичный пешеходный мост-сад (*garden bridge*) через Темзу - яркое тому подтверждение. Необычность сада заключается в том, что на нем будут расти деревья, трава, цветы и он станет самым медленным способом пересечения Темзы, во время которого можно не спеша общаться, наслаждаться природными красотами и видами на город. Проект будет воплощен в жизнь к 2017 году [3].

О страстном увлечении англичан ландшафтным дизайном можно судить не только по красоте частных садов и городских парков, но и по большому количеству «садоводческих» туров, сообществ (*The Royal Horticultural Society*), всемирно известных выставок цветов (*Chelsea Flower Show*), садоводческих центров (*Dobbies Garden Centre*), периодической литературы, журналов, содержащих рекомендации, алгоритмы планирования, этапы посадки растений, построения садовых конструкций и т. д., теле- и радиопередач (*Gardener's Question Time, Gardening, Around the World in 80 Gardens, Gardener's World*), газетных и интернет-статей, книжных магазинов, содержащих большие объемы литературы, посвященной садоводству и паркостроению (*Planning the Small Garden, Garden in winter, Garden in autumn, How to be a Supergardener, etc.*) [4, p. 218].

Таким образом, сады отражают специфику национально-культурной стороны бытия англичан, их характер и традиции. Английские садово-парковые комплексы, частные сады, памятники садового дизайна по праву считают национальным символом, который в течение нескольких столетий радует самих британцев и гостей страны. Ландшафтный дизайн английского пейзажного сада — необычное явление сознания, отражающее убеждения, специфику созерцания жизни и эстетические вкусы англоязычного этноса. Эти особенности играют свою роль в принципах планировки и дают представление о классовой принадлежности владельца сада. Национально-культурная специфика ярко выражена в средствах номинации элементов садово-паркового дизайна и привязанных к нему объектов.

### Список литературы:

1. Back garden // Википедия: свободная энциклопедия. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/Back\\_garden](http://en.wikipedia.org/wiki/Back_garden) (дата обращения: 30.06.2014).
2. Fox K. Watching the English: The Hidden Rules of English Behaviour. UK: Nicholas Brealey Publishing, 2008. — 432 p.
3. Garden Bridge, London [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.heatherwick.com/garden-bridge/> (дата обращения: 4.07.2014).
4. Pavlovskaya A. England and the English. V.: Moscow University Press; Pamyatniki istoricheskoy misli, 2005. — 270 p., ill.
5. Porter L. Kensington Roof Gardens London's Hanging Gardens of Babylon [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://golondon.about.com/od/londongardens/fr/KenRoofGardens.htm> (дата обращения: 5.07.2014).
6. Quest-Ritson Ch. The English Garden: A Social History, London, Penguin, 2001.
7. Titchmarsh A. Great and small. How to design a stunning front garden [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.express.co.uk/life-style/garden/451874/Alan-Titchmarsh-on-designing-a-stunning-front-garden> (дата обращения: 9.07.2014).
8. Webb S. Guerilla gardener plants beautiful miniature flowerbeds in potholes blighting London's streets [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2231849/Steve-When-Pothole-gardener-creates-miniature-flowerbeds-potholes-Londons-streets.html> (дата обращения: 5.07.2014).
9. When S. Instagardens [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://thepotholegardener.com> (дата обращения: 8.07.2014).
10. Window gardening // Merriam-Webster dictionary. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/window%20gardening> (дата обращения: 7.07.2014).

**ВЕРБАЛИЗАЦИЯ КОНЦЕПТА «ZEIT» (ВРЕМЯ)  
В ТВОРЧЕСТВЕ ТОМАСА МАННА  
(НА МАТЕРИАЛЕ ЯЗЫКА РОМАНА  
„ВОЛШЕБНАЯ ГОРА“)**

*Королёва Наталия Александровна*

*аспирант кафедры германской филологии  
Киевского национального университета имени Тараса Шевченко,  
Украина, г. Киев  
E-mail: [eiwiss@list.ru](mailto:eiwiss@list.ru)*

**VERBALIZATION OF THE CONCEPT «ZEIT»  
IN THE WORKS OF THOMAS MANN (ON THE BASIS  
OF THE NOVEL „DER ZAUBERBERG“)**

*Natalia Koroliova*

*graduate student of German Philology  
of Kyiv National Taras Shevchenko University,  
Ukraine, Kyiv*

**АННОТАЦИЯ**

В статье исследована лексическая объективация концепта ZEIT (ВРЕМЯ) в творчестве Т. Манна. Данный концепт рассматривается как значимый элемент картины мира и ментальности немецкого народа, языковая репрезентация которого в романах писателя происходит в пределах контекстуально-обусловленных макрополей.

**ABSTRACT**

The article deals with the lexical objectification of concept ZEIT in the works of Thomas Mann. This concept is considered as an important element of the picture of the world and mentality of the German people, whose lexical representation in the novels of the writer occurs within contextually-conditioned macrofields.

**Ключевые слова:** концепт; время; макрополе; лексические конститутанты.

**Keywords:** concept; time; macrofield; lexical constituents.

Объектом исследования в статье является концепт ZEIT, предметом — его реализация в романе Т. Манна «Волшебная гора».

Задача исследования заключается в выделении основных макрополей концепта с целью установления их лексических конститунтов.

Проблема времени, его распределения, функционирования, линейных и нелинейных свойств занимает важное место в науке. Изучая языковую репрезентацию феномена время, ученые углубляют знания, связанные с мировоззрением конкретного этноса.

Сквозь призму языковой репрезентации концепта ZEIT можно получить доступ к пониманию современного мировоззрения конкретного этноса [5; с. 18]. Данный концепт является многомерным ментальным образованием, кодирует в себе знания об обычаях, традициях, обрядах, бытовой культуре, повседневном поведении, нормах распределения и использования времени [5; с. 18]. Каждая культура обладает собственным языком времени. В зависимости от этого выделяются монохромные и полихромные культуры. Различия в поведении человека базируются на факторе времени и связаны с направленностью на прошлое, настоящее или будущее [Там же].

Концепт ZEIT имеет многослойную структуру (ориентированность на будущее / прошлое, пунктуальность, измерение времени, отношение к возрасту / возрастные характеристики и др.). Социальная природа концепта ZEIT детерминирует общекультурную, межкультурную и социальную значимость концепта, а также и его национально-культурную специфику [Там же].

Особенность временного фактора в романе «Волшебная гора» („Der Zauberberg“) состоит в следующем: 1) время формирует внутренний структурный фон романа: это — исторический период времени перед Первой мировой войной; 2) время отображено в диалогах персонажей и автора с читателем.

Специфика феномена времени отразилась в объективации его как концепта. С одной стороны, концепт ZEIT вербализируется номинациями собственной структурированности: периодами суток, часами, днями, неделями, месяцами, названиями времен года, описаниями определенных ограниченных периодов, получая, в зависимости от контекста, коннотативный элемент отображения в форме описания эмоций персонажей по отношению к себе. С другой стороны, концепт ZEIT представлен как философская категория, которая существует дискретно по отношению к физическим проявлениям. Этот аспект реализуется в разговорах героев о времени, его непрерывном и разнонаправленном движении.

Ядром концепта в произведении выступает название понятия — номен *die Zeit* (время). Наличие указанных аспектов детерминирует выделение макрополей периферии объективации концепта ZEIT

в романе «Волшебная гора»: «Время как линейная величина» и «Время как философская категория». Наблюдение над языковым материалом романа позволило нам предположить, что, согласно аспекту репрезентации, данные макрополя формируются различными лексическими конститuentами: к принадлежности к первому апеллируют в первую очередь номинации временных промежутков, принятых в физических измерениях мира (часы, периоды суток, дни, месяцы, времена года), и языковые единицы, характеризующие их в соответствии с контекстом. Наблюдение над языковым материалом романа позволило нам предположить, что макрополе «Время как философская категория» формируют лексемы, семантика и контекстуальный элемент значения которых имплицитно или эксплицитно содержат характеристику времени. В приведенном ниже фрагменте текста мы наблюдаем пример объективации данного аспекта концепта ZEIT в произведении так, как он отражает размышления главного героя произведения Ганса Касторпа о времени, его измерении и восприятии:

„Sei still! Ich bin sehr scharf im Kopf heute. Was ist denn die Zeit?“ fragte Hans Castorp und bog seine Nasenspitze so gewaltsam zur Seite, daß sie weiß und blutleer wurde. „Willst du mir das mal sagen? Den Raum nehmen wir doch mit unseren Organen wahr, mit dem Gesichtssinn und dem Tastsinn. Schön. Aber welches ist denn unser Zeitorgan? Willst du mir gas mal eben angeben? Aber wie wollen wir denn etwas messen, wovon wir genaugenommen rein gar nichts, nicht eine einzige Eigenschaft auszusagen wissen! Wir sagen: die Zeit läuft ab. Schön, soll sie also mal ablaufen. Aber um sie messen zu können...warte! Um meßbar zu sein, müßte sie doch gleichmäßig ablaufen, und wo steht denn das geschrieben, daß sie das tut? Für unser Bewußtsein tut sie es nicht, wir nehmen es nur der Ordnung halber an, daß sie es tut, und unsere Maße sind doch bloß Konvention, erlaube mir mal...“ [6; s. 95].

Ядром лексико-семантического макрополя в данном фрагменте будет ядро концепта, номен *die Zeit* (время), а репрезентативный фонд представляют лексемы, содержащие характеристику данной категории, способов и возможностей ее измерения и восприятия. Мы относим сюда такие лексемы, как существительные *das Bewußtsein* (*сознание*), *die Maße* (*мерило*), прилагательные *meßbar* (*измеряемый*), *gleichmäßig* (*равномерное*), глаголы *messen* (*измерять*) и *ablaufen* (*проходить*).

Лексико-семантическое поле концепта ZEIT в романе „Волшебная гора“ объективируется также лексемами, которые отображают его физические и пространственные характеристики в восприятии сознанием



человека: протяженность — *lang* (длинный), *kurz* (короткий) — или величину — *breit* (широкий), *zusammengeschumpft* (сжатый).

Приведенный ниже фрагмент текста романа отображает диалог автора с читателем и посвящен размышлениям о восприятии им времени. Такая репрезентация времени как философской категории характеризуется лексемами пространственных координатных величин, создавая определенные ограничения и приближаясь к аспекту понимания концепта ZEIT как физической величины с линейной протяженностью:

Denn in der Ordnung ist es und diesen Gesetzen entspricht es, daß uns die Zeit genau so lang oder kurz wird, für unser Erlebnis sich genauso breit macht oder zusammenschumpft, wie dem auf so unerwartete Art vom Schicksal mit Beschlag belegten Helden unserer Geschichte, dem jungen Hans Castorp [6; s. 255].

Как уже ранее отмечалось, концепт ZEIT в романе объективируется в пределах двух основных макрополей: «Время как философская категория» и «Время как линейная величина». Лексический состав последнего формируется из номинаций определенных промежутков времени и их характеристик. Приведем в подтверждение фрагмент текста:

Was die voraussichtliche Dauer der Kur betreffe, so möge man sich nicht wundern, daß er sich wahrscheinlich den Winter werde um die Ohren schlagen müssen und kaum früher als Joachim in die Ebene werde zurückkehren können. Die Zeitbegriffe seien hier andere als die sonst wohl für badereisen und Kuraufenthalte gültigen; der Monat sei sozusagen die kleinste Zeiteinheit, und einzeln spiele er gar keine Rolle... [6; s. 311].

Подчеркнем, что хронотоп романа находится во взаимодействии с его концептуальным пространством. Это накладывает свой отпечаток на специфику отражения линейности времени, что реализуется в наличии определенной условности разделения времени на объективные промежутки. Например, *месяц* (*der Monat*) номинируется наименьшей возможной единицей времени (*die kleinste Zeiteinheit*), поскольку таким его воспринимают обитатели санатория. Кроме названных в лексико-семантическом составе макрополя в приведенном контексте состоят, по нашему мнению, такие языковые единицы, как существительные *die Dauer* (*продолжительность*), *der Winter* (*зима*), *der Zeitbegriff* (*временная категория*), поскольку они иллюстрируют протяженность времени.

Наблюдение над языком романа «Волшебная гора» позволило нам предположить, что выделенные в произведении макрополя концепта ZEIT

не существуют дискретно, они пересекаются и взаимодействуют в хронотопе и концептуальном пространстве произведения.

Философское переосмысление и интерпретация времени в сознании персонажей произведения как субъектов ментальности немецкого народа вербализуется в контексте объективно существующих темпоральных измерений. Поэтому лексические конститuentы макрополей «Время как философская категория» и «Время как линейная величина» могут представлять данный концепт в одном и том же контексте. Языковая объективация выделенных нами макрополей концепта происходит в форме диалогов персонажей, их размышлений и авторских отступлений. Для подтверждения вышесказанного приведем пример из романа:

Ein halbes Jahr? Du bist ja schon ein halbes Jahr hier! Man hat doch nicht so viel Zeit -! Ja, Zeit, — sagte Joachim und nickte mehrmals geradeaus, ohne sich um des Veters ehrliche Entrüstung zu kümmern. — Die springen hier um mit der menschlichen Zeit, das glaubst du gar nicht. Drei Wochen sind wie ein Tag vor ihnen. Du wirst schon sehen. Du wirst das alles noch lernen, — sagte er und setzte hinzu: — Man ändert hier seine Begriffe [6; s. 16].

В приведенном выше фрагменте текста отражен разговор Иоахима с племянником Гансом Касторпом, который приехал в санаторий навестить дядю. Речь идет о специфике восприятия времени в пределах лечебного учреждения, и это, по нашему мнению, является примером объективации макрополя «Время как философская категория». Концепт ZEIT реализуется в указанном тексте произведения как относительная категория человеческого восприятия, которая, в соответствии с внешними или внутренними обстоятельствами, формирует его переосмысления в сознании или подсознании субъектов романа. Поэтому, по нашему мнению, к конститuentам данного макрополя в выделенном контексте относятся лексемы, характеризующие восприятие времени Иоахимом и жителями санатория: существительное *die Zeit* (*время*), глагол *umspringen* (*бесцеремонно обращаться с чем-то*) и прилагательное *menschlich* (*человеческий*).

Макрополе «Время как линейная величина» объективируется языковыми единицами, которые характеризуют реально существующие в физическом пространстве измерения времени. Мы относим сюда такие лексемы, как существительные *das Jahr* (*год*), *die Woche* (*неделя*), *der Tag* (*день*) и числительное *drei* (*три*), поскольку они отображают лексическую реализацию объективно существующих отрезков времени в контексте его структурных характеристик в физическом пространстве.

Итак, периферия концепта ZEIT в пределах художественного пространства романа «Волшебная гора», его конкретной или общей отнесенности, может объективироваться лексемами разной семантической нагрузки, однако с определенным общим признаком, а именно характеристикой или номинацией физических отрезков времени в хронотопе, возрастных особенностей персонажей и процессов, а также лексическими единицами, которые характеризуют восприятие времени как дискретной философской категории.

### **Список литературы:**

1. Воркачев С.Г. Вариативные и ассоциативные свойства телеономных лингвоконцептов : учеб. для вузов. Волгоград: Парадигма, 2005. — С. 71—90.
2. Карасик В.И. Этноспецифические концепты // Введение в когнитивную лингвистику. — 2005. — № 6. — С. 61—105.
3. Мезенин С.М. Образность как лингвистическая категория // Вопросы языкознания. — 1983. — № 6. — С. 121—126.
4. Нечепорук Е.И., Федоров А.А., История зарубежной литературы XX века: 1917—1945: учеб. для вузов. М.: Наука, 1984. — 322 с.
5. Щербина В.Е. Концепт ВРЕМЯ в немецкой и русской фразеологии: Дис. ... канд. филол. наук. Уфа, 2006. — С. 15—50.
6. Mann Th. Der Zauberberg. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH, 1994. — 703 S.
7. Mann Th. Buddenbrooks. Verfall einer Familie / Thomas Mann. Moskau: Verlag für fremdsprachige Literatur, 1956. — 735 S.

# СЕМАНТИКО-СИНТАКСИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА ВЫСКАЗЫВАНИЙ С ОДНОКОРЕННЫМИ ПРОИЗВОДНЫМИ ОТ ГЛАГОЛА EXPECT

*Самойлова Марина Николаевна*

*доцент кафедры иностранных языков для гуманитарных  
и естественно-научных специальностей,  
Северо-Кавказский Федеральный Университет,  
РФ, г. Ставрополь*

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

## SEMANTICO-SYNTACTICAL PROPERTIES OF STATEMENTS WITH ROOT DERIVATIVE OF THE VERB EXPECT

*Samoylova Marina*

*the professor of department of foreign languages for humanitarian  
and natural-science specialties, the North Caucasian Federal University,  
Russia, Stavropol*

### АННОТАЦИЯ

Статья посвящена семантико-синтаксическим свойствам высказываний с глаголом *expect*. Автор приводит список конструкций и словосочетаний, представленных в лексикографических источниках и литературных источниках.

### ABSTRACT

Article is devoted to semantico-syntactical properties of statements with verb "expect". The author provides the list of phrases and word-combinations presented in lexicographic sources and references.

**Ключевые слова:** конструкции; словосочетания; свойства.

**Keywords:** phrases; word-combinations; properties.

От глагола *expect* образованы существительное *expectation(s)*, которое имеет значение «ожидание», «надежда», «виды на будущее», а также существительное *expectancy*, имеющее значение «ожидание», «предвкушение», «надежда».

Существует значительное число конструкций и свободных словосочетаний, в составе которых находятся производные от глагола

*expect* имена существительное *expectancy*, *expectation*, а также имя прилагательное *expectant*. Абсолютное большинство конструкций и словосочетаний образовано с опорой на существительные *expectation*, *expectancy* и значительно меньше с опорой на прилагательное *expectant*.

При установлении критериального признака разграничения конструкций и словосочетаний мы исходим из следующего: конструкции зафиксированы в лексикографических источниках, а свободные словосочетания представлены только в литературных источниках. Приведем список таких конструкций и словосочетаний, который, конечно, является открытым: *to answer smb's expectation (s)*, *to meet smb's expectation (s)*, *to come up smb's expectation(s)*, *to convey the sense of expectation*, *to shield one's eyes in expectation of smth*, *to look with expectation*, *to look up at smb with expectation*, *to glitter with expectation*, *to be full of expectancy*, *to feel the electricity of expectation*, *to wait in an expectant silence*, *to say with great expectancy*, *to have expectations*, *eager expectancy*, (*ordinary*, *innocent*, *confident*) *expectation* и т. д.

Глагольные словосочетания с производными от глагола *expect* могут выражать не только ожидание, надежду, перспективу, но и безнадежность, невозможность надежды, потерю перспективы. В основе этих словосочетаний присутствуют лексические маркеры отрицания. Например, *contrary to expectation (s)*, *against expectation(s)*, *without expectation*.

Приведенные выше конструкции и словосочетания характеризуются определенным своеобразием синтаксических контекстов их функционирования. Они встречаются в составе простого предложения с положительным и отрицательным значением.

а. положительное значение:

*She was expecting me, I think. I could feel the electricity of that expectation crackling in the air* [2, с. 26].

б. отрицательное значение:

*In this expectation he had been miserably disappointed* [7, с. 79]. Эти конструкции и словосочетания встречаются в сложноподчиненном предложении в составе различных придаточных, которые могут вводиться без союза или различными союзами, причем сложноподчиненное предложение часто входит в состав сложносочиненного.

*"Only that he-well, he'd resent me less. You can't blame him for being a realist, too, can you? You must know he'll have had expectations"* [9, с. 81] (положительное значение).

*Full of eager expectancy they looked up at him as he stood above them, spectral from the Holy Father* [3, с. 15] (положительное значение).

*Which*

*Such was the collection of papers which had filled her with expectation and alarm, and robbed her of half her night's rest!* [1, с. 34] (отрицательное значение).

*That*

*It was plain to Michael that the bishop and Sir Timothy Fanfield had expectations of the Chair* [4, с. 101] (положительное значение).

Мы встречаем конструкции и словосочетания в составе адверсативного высказывания с союзом *but*. Маркером положительного значения здесь является прилагательное *happy*.

*Royalty hadn't yet arrived but the picture conveyed the sense of happy expectation* [5, с. 67] (положительное значение).

Таким образом, можно констатировать, что конструкции и словосочетания с существительными *expectation*, *expectancy* употребляются чаще всего в составе придаточных предложений, вводимыми как союзами, так и без них. Чаще всего это придаточные дополнительные, определительные, причины и другие.

Методом сплошной выборки из 48 произведений было зафиксировано 156 случаев употребления существительного *expectation* и 82 случая употребления существительного *expectancy*. В составе придаточных предложений мы встретили 102 случая употребления *expectation* и 62 случая употребления *expectancy*. Соответственно в 34 случаях существительное *expectation* встречается в составе простого предложения и в 20 случаях — в сложносочиненном предложении. Существительное *expectancy* встречается в 50 случаях в составе придаточного предложения и только в 32 случаях в составе простого предложения.

*For a moment lie felt that they were in a ship with land- fall just ahead; in the faces of all the girls was the same innocent expectation of the possibilities inherent in the situation and the night* [8, с. 122] (положительное значение).

*A knock would come to the door, and with reat expectancy in his voice my father'd say, That's the men now. Let them in, son.I* [8, с. 126] (положительное значение).

В данном примере существительное *expectation* находится в составе предложения, вводимого кумулятивным союзом *and*.

Встречаются контексты, где словосочетание и конструкции в составе предложения вводятся двумя союзами *and since*.

*It pounded a tatto in his mind, and he felt that familiar ache of expectation, that lassitude and alerting* [2, с. 47] (отрицательное значение). Приведем пример консекүтивного высказывания с союзом *so*.

So

*So well assured was her mind on the subject of his expectations, that, could she have felt equally confident of the wishes of his son, Catherine would have quitted Woodston with little anxiety* [1, с. 97] (положительное значение).

В этом высказывании мы встречаем лексику с положительным значением уверенности в хорошем.

Часто в составе предложения непосредственно или в окружающем контексте встречается эмотивно окрашенная лексика. Чаще всего это лексика с положительным значением.

Рассмотрим теперь кратко конструкции и словосочетания с прилагательным *expectant* и наречием *expectantly*.

Они немногочисленны и легко обозримы. Прилагательное *expectant* в составе данных конструкций и словосочетаний употребляется в атрибутивной или предикативной функции. В силу немногочисленности примеров мы не будем давать описание синтаксических контекстов их функционирования.

В зависимости от того, используется ли эта лексема в атрибутивной или предикативной функции, можно четко выделить две группы:

Группа с предикативным употреблением *expectant* и группа с атрибутивным использованием *expectant*.

а. Предикативная группа конструкций и словосочетаний с прилагательным *expectant*. Они выражают состояние надежды, ожидания их исполнения: *be expectant*.

Приведем пример: *When the doctors stoop up at last, Dick's eyes fell outside the window to where a light rain was falling - Nicole was waiting, expectant, somewhere in that rain* [6, с. 80].

В этой функции прилагательное *expectant* употребляется гораздо реже, чем в атрибутивной.

б. Атрибутивная группа конструкций и словосочетаний с прилагательным *expectant*. Эта группа немногочисленна. Она включает в себя такие образования, как: *expectant eyes; expectant gaze; expectant child, expectant calm, expectant silence* и другие.

Мы приведем только иллюстративные примеры к ним.

- *expectant eyes: At sixty, and made-up, the mother still had a poem of a face: round, pale, perfect and with soft eyes, expectant, in spite of what life had brought* [8, с. 90].

- *expectant gaze: Buckley fell that there was something vaguely familiar about his entrance, the care with which he seated himself, the serious expectant gaze which he fixed on Grogan's face* [5, с. 24].

- *expectant child: Surely it had been some expectant child who had gasped in wonder at her first sight of those sunlit walls, those patterned battlements, that high, luminous tower* [5, с. 25].
- *expectant calm: There was calm, but it was an expectant calm* [2, с. 29].
- *expectant silence: The crowd finally arranged itself in place around the guide and waited in an expectant silence* [1, с. 99].

Таким образом, глагол *expect* и его однокоренные производные, как показывает языковой материал, выражает, прежде всего, значение ожидания, антиципации, предвосхищения, предчувствия и т. д. Глагол *expect* встречается в составе простого предложения, в составе главного и подчинительного в структуре сложноподчиненного, а также в составе сложносочиненного предложения. В более чем половине случаев данный глагол имеет отрицательное значение, т. е. значение, связанное с сомнением, опасением. Учитывая направленность нашей работы, а именно описание поля надежды, а не опасения или сомнения, мы преимущественно приводим примеры, в которых глагол *expect* и производные от него имена эксплицитно выражают значение надежды. Однокоренные производные от глагола *expect* — *expectancy*, *expectation*, *expectant*, *expectantly* — встречаются в тех же самых синтаксических контекстах и имеют как положительное, так и отрицательное значение.

### **Список литературы:**

1. Austen J. — *Sense and Sensibility*, London: 1967. — 322 p.
2. Beauman S. — *Dark Angel*. London :1990. — 864 p.
3. Voynich E.L. — *The Gadfly* Moscow: 1953. — 402 p.
4. Galsworthy — *The Modern Comedy* Moscow: 1956. — 420 p.
5. James P.D. — *The Skull Beneath the Skin*. London: 1983. — 440 p.
6. Radcliffe — *The Romance of the Forest* Moscow: 1983. — 385 p.
7. Sara Paretsky — *Toxic Shock* London: 1990. — 440 p.
8. Shaffer P. — *Five Finger Exercise*. London: 1985. — 448 p.
9. Stewart M. — *The Ivy Tree* London: 1990. — 340 p.



# ГЕНДЕРНЫЕ РАЗЛИЧИЯ В РЕЧЕВОМ ПОВЕДЕНИИ (НА ПРИМЕРЕ ЯЗЫКОВОЙ КОМПЕТЕНЦИИ ЭТНИЧЕСКИХ НЕМЦЕВ КРАСНОЯРСКОГО КРАЯ)

*Сержанова Жанна Александровна*

*канд. филол. наук, доцент*

*Сибирского государственного технологического университета,*

*РФ, г. Красноярск*

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

## GENDER DIFFERENCES IN SPEECH BEHAVIOR (BY THE EXAMPLE OF LANGUAGE COMPETENCE OF ETHNIC GERMAN IN KRASNOYARSK REGION)

*Zhanna Serzhanova*

*candidate of philological sciences,*

*associate professor of Siberian State Technological University,*

*Russia, Krasnoyarsk*

### АННОТАЦИЯ

Данное исследование посвящено речевому поведению российских немцев Красноярского края. Исследование показало, что женщины гораздо лучше владеют языком этнической принадлежности (немецким диалектом), чем мужчины. Именно женщины являются носителями диалекта, языка их предков, культуры, традиций и языка семейного общения.

### ABSTRACT

This is the research of Russian Germans speech behavior of Krasnoyarsk Region. The result of research showed that women know their native/mother language (the German dialect) much better, than men. Women carry the knowledge of a dialect, cultures, traditions and use the German dialect in circle of family communication.

**Ключевые слова:** язык; речь; речевое поведение; языковая компетенция.

**Keywords:** language; speech behavior; bilingualism; degree of language knowledge.

Исследование речевого поведения российских немцев Красноярского края показало, что женщины владеют языком этнической принадлежности (немецким диалектом) намного лучше, чем мужчины. Именно женщины являются носителями диалекта, языка их предков, культуры, традиций и языка семейного общения. Анализ речевого поведения показал, что лишь небольшое число мужчин, этнических немцев, владеют диалектом. Это и составило основную проблему при гендерном анализе речевого поведения российских немцев Красноярского края.

В исследовании участвовали 20 информантов в возрасте от 70 до 90 лет, из них четверо мужчин. Тематика высказываний респондентов — «История переселения немцев Поволжья». В данной статье на примере конкретных речевых ситуаций представлены гендерные различия в речевом поведении российских немцев Красноярья.

Для анализа предложены четыре монолога. Из них три монологических высказывания принадлежат женщинам и, для сравнения женской и мужской речи, представлен один монолог представителя мужского пола.

#### **Респондент 1.**

Иван родился в 1926 году в Саратовской области в деревне Йост. Он окончил 5 классов национальной школы. После войны трудился на разных работах. В семье говорит на русском языке.

#### **Монолог 1.**

Es war August. Es kam Verlass «Выселение немцев Поволжья». Sechste Oktober eintausendneunhunderteinundvierzih wir sint herkommen. Der 16. Oktober hap ich mein Geburtstak gehabt. War ich fufzehn Johre alt. Im sechzehn Jahr haben sie mir in der Trudarmee genommen. В июле сорок второго нас привезли домой. Zwei Monate war ich zu Hause. Dann in Krasnojarsk haben wir Monat geleben. Arbeit war разные. Die letzte Arbeit war бурщик. In eintausendneunhundertachtundvierzih habe ich meine Dokumente bekommen. Я пришел, меньшие братья были маленькие. Die Mama hat gearbeitet in Kolchos. In eintausendneunhundertdreiundfufzih женился. Als Traktorist gearbeitet. Вот так и живем.

#### **Респондент 2.**

Паулина родилась в 1926 году в Саратовской области в деревне Лаубе. Она окончила 5 классов национальной школы. После войны работала свинаркой. Говорит на немецком языке с мужем и иногда с детьми.

#### **Монолог 2.**

Wir sint herkommen in einundvierzih in Oktober Monat. Wir sint gewohnt in деревня Митиха Красноярский край Иланский район.

In zweiundvierzig war ich und meine Mama in Trudarmee genommen (weint). Ich war in Trudarmee in город Октябрьский. War ich bis sechsfundfünfzig in der Trudarmee. In sechsfundfünfzig sind wir herkommen in Sibirien. Es war schwer, конечно. Ich war nur mit meine Mama, der Vater war gesetzt. <...> An der Wolga haben wir nicht so gebacken, wie jetzt. Wir backen Kuchen, пряники. Jetzt backe ein Liter Milch, Zucker ein Glas <...> и вот ставили на 6 часов. Мука на Волге была хорошая.

### **Респондент 3.**

Мария родилась в 1928 году в городе Энгельс. Она окончила 4 класса национальной школы. Использует немецкий язык в кругу семьи.

### **Монолог 3.**

Wie ich war im Feld, hat der Predsedatel gesagt: "Geht, Kinder, heim". Wie wir heim kommen, da war alles auf der Straße. Wir haben gefragt, was ist dann geschehen, hat uns keine nicht geantwortet. Und dann hat die Großmutter gesagt: "Liebes Kint, es ist война". Am 22. Juni ist angefangen der Krieh. Im fufzenten. August haben sie uns auf die Eisenbahn geladen und uns gepracht nach Sibirien. Und haben uns gefahren ganzen Monat. Im 15. September waren wir kommen nach der Stadt Kansk und von Kansk komnten wir nach Sokolovka. Dort waren viel Daitsche. Dann haben sie genommen auf die Trudarmee. Wir sind allein geplieben in dem Dorf. Потом haben sie uns in anderen Dorf geschickt. Потом wir mussten gehen zweimal im Monat отмечаться, а, wie der Krieg am Ende war, waren wir wieder im Feld, kam der Predsedatel und hat gesagt: "Geht, alle, heim". Wir haben gefragt, was ist dann geschehen. Er hat gesagt: "Der Krieh ist am Ende. Geht alle heim, dort wird ein großer Feiertak". Das war der 9. Mai. In Sibirien habe ich nicht gelernt, muss ich blos schaffen viel.

### **Респондент 4.**

Эмма родилась в 1926 году в Саратовской области в деревне Лаубе. Она окончила 4 класса национальной школы. После войны работала на ферме. В семье говорит на немецком языке с мужем, с детьми, с родственниками. Читает литературу на немецком языке, ведет переписку.

### **Монолог 4.**

Das Leben war schwer. Wir haben sieben Kinder. Da kamen wir in колхоз Притыка. Die Mutter war Melkerin, Vater животноводом. Da kam повестка nach Trudarmee. Mein Vater war genommen nach der Trudarmee. Meine eltere Schwester war vierzehn Jahre alt. Mein Bruder gestorben с голода. Mama habe sieben Kinder noch. Mein Mann war in der Trudarmee genommen von 50 Jahr. In der Trudarmee war er 5 Jahr. Wie er kam aus der Trudarmee, wir hap geheiratet. Meine Kinder sind jetzt alle

geheiratet. In Kolchos K. Hleborob haben wir gewohnt bis 1978. Dann kamen nach Kolchos Karapsel. Mein Mann ist gestorben. Jetzt bin ich allein. Вторая группа инвалидности. Переписываюсь с Красным Крестом. Получаю посылки aus Deutschland.

Следует отметить, что информанты почти одного возраста, все обучались в национальной школе. Детальный анализ данных монологов показывает, что, несмотря на, казалось бы, одинаковое содержание высказываний, в представленных речевых сегментах существуют различия гендерного характера.

Так, например, высказывания Паулины, Марии, Эммы сопровождаются разного рода эмоциями: плачем, вздохами, в то время как Иван рассказывает спокойно, без ярко выраженных эмоциональных средств.

Если сравнивать монолог Ивана и Марии, то важно заметить, что Мария подробно и эмоционально рассказывает о происходящем в 1941 и 1945 годах, охотно цитируя председателя и свою бабушку: *Wie ich war im Feld, hat der Predsedatel gesagt: "Geht, Kinder, heim". Und dann hat die Großmutter gesagt: "Liebes Kint, es ist война". <...> kam der Predsedatel und hat gesagt: "Geht, alle, heim". Wir haben gefragt, was ist dann geschehen. Er hat gesagt: "Der Krieh ist am Ende. Geht alle heim, dort wird ein großer Feiertak"*.

Иван излагает свои мысли сдержанно, не обращаясь к чьим-либо репликам.

Как уже отмечалось выше, женщины часто в ходе высказывания переключаются на какую-либо, не связанную с конситуацией, тему: так, Паулина, рассказывая о трудармии и судьбе своих близких, вдруг начинает рассказ о том, что и как они пекли, когда жили на Волге: *Ich war nur mit meine Mama, der Vater war gesetzt. <...> An der Wolga haben wir nicht so gebacken, wie jetzt. Wir backen Kuchen, пряники. Jetzt backe ein Liter Milch, Zucker ein Glas <...>* и вот ставили на 6 часов. Мука на Волге была хорошая.

Подобную ситуацию можно наблюдать в монологе Марии, когда она, излагая события военных лет, быстро переключается и рассказывает о том, что у нее вторая группа инвалидности, что она ведет переписку с Красным Крестом на немецком языке, получает посылки из Германии: Вторая группа инвалидности. Переписываюсь с Красным Крестом. Получаю посылки aus Deutschland. Быстрый переход от одной темы к другой не характерен для мужчин: доказательством этому служит монолог Ивана, где он логично повествует о событиях тех лет, не отвлекаясь на другие темы.

Следует отметить, что в высказываниях на тему «История переселения» у информантов женского пола доминирует местоимение *wir/мы*, они рассказывают не только о себе лично, но и о родных, детях и близких им людях. Паулина в рассказе о военных и послевоенных годах не забывает упоминать о матери, отце: *Wir sint herkommen in einundvierzih in Oktober Monat. Wir sint gewohnt in depevня Mumuxa Красноярский край Иланский район. In zweiundvierzih war ich und meine Mama in Trudarmee genommen (weint). In sechsundfunfzih sint wir herkommen in Sibirien. Ich war nur mit meine Mama, der Vater war gesetzt.*

Мария повествует только во множественном лице, от лица всех членов семьи:

*Wie wir heim kommen..., August haben sie uns auf die Eisenbahn geladen und uns gebracht nach Sibirien. Und haben uns gefahren ganzen Monat. Im 15. September waren wir kommen nach der Stadt Kansk und von Kansk komnten wir nach Sokolovka. Wir sind allein geplieben in dem Dorf. Потом haben sie uns in anderen Dorf geschickt. Потом wir mussten gehen zweimal im Monat отмечаться, а, wie der Krieg am Ende war, waren wir wieder im Feld. Wir haben gefragt, was ist dann geschehen.*

Мария рассказывает о близких и дорогих ей людях, об их судьбе; о себе вспоминает лишь в самом конце, когда она с грустью сообщает, что осталась одна:

*Die Mutter war Melkerin, Vater животноводом. Mein Vater war genommen nach der Trudarmee. Meine eltere Schwester war vierzehn Jahre alt. Mein Bruder gestorben с голода. Mama habe sieben Kinder noch. Mein Mann war in der Trudarmee genommen von 50 Jahr. Meine Kinder sint jezt alle geheiratet.*

В монологе Ивана преобладает форма первого лица единственного числа, он повествует только о себе и лишь в конце высказывания, не заостряя особого внимания, говорит о возрасте своих братьев и о том, что мать работала в колхозе: Я пришел, меньшие братья были маленькие. *Die Mama hat gearbeitet in Kolchos.*

Считается, что фразы, произносимые мужчинами, в среднем на два-три слова короче, чем у женщин. Анализ представленных монологов показал, что женщины действительно говорят более длинными фразами. Так, например, в монологе Ивана 17 предложений и всего 86 слов, в то время как в монологе Паулины 12 предложений и 96 слов. Самое длинное предложение в монологе Ивана на 19 слов меньше предложения Марии.

В результате анализа монологов были выявлены следующие особенности языка женщин: женщины, как правило, легко идут

на контакт, вступают в беседу, быстро приспосабливаются к различным условиям коммуникации, и для женщин важно само общение. Информантки в подробностях рассказывают о событиях того времени, часто обращаются к цитатам и комментируют слова тех людей, мнение которых они пересказывают. Мужчины, в свою очередь, отвечают на вопрос кратко, по сути. Женщины очень эмоциональны в общении. Если мужчины склонны к диалогизму и говорить связно долго им трудно, то женщины могут отвечать на один вопрос продолжительное время, вдаваясь в детали и перескакивая с одной темы на другую. Предложения в речи женщин длиннее, чем в речи мужчин, и их больше. Следует отметить, что в высказываниях на тему «История переселения» у информантов женского пола доминирует местоимение *wir/мы*, они рассказывают не только о себе лично, но и о близких им людях. Мужчины же очень эгоистичны, они повествуют исключительно о своей судьбе. Если рассказ женщин состоит из впечатлений от увиденного, то мужчины строят свой рассказ на основе фактов, без эмоциональных оценок. Речь мужчин более информативна, они часто обращаются к датам, названиям указов, законов. В речи женщин по сравнению с речью мужчин употребляется больше собственных имен (названий поселков, фамилий и т. п.), больше местоимений и прилагательных, характерной чертой женской речи являются также повторы.

Таким образом, исследование языка российских немцев, анализ речевых ситуаций помог раскрыть особенности женской речи. Вместе с тем говорить о каких-то глобальных результатах, делать обобщающие выводы о характере гендерной обусловленности в языке еще рано. В настоящее время ведется сбор речевого материала, разрабатываются единые принципы методики анализа, предусматривающие учет социальных ролей мужчин и женщин, их социокультурных и психологических особенностей и других экстралингвистических факторов.

## 2.3. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

### ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ НА ИНОСТРАННОМ ЯЗЫКЕ, КАК ОСОБЫЙ ВИД УЧЕБНОГО ТЕКСТА

*Рогалева Анна Анатольевна*

*старший преподаватель,*

*Кубанский государственный технологический университет,*

*РФ, г. Краснодар*

*E-mail: [r\\_anjuta@msn.com](mailto:r_anjuta@msn.com)*

### LITERARY TEXT IN FOREIGN LANGUAGE AS A SPECIAL TYPE OF LEARNING TEXT

*Anna Rogaleva*

*assistant professor of Kuban State Technological University,*

*Russia, Krasnodar*

#### АННОТАЦИЯ

Статья посвящена анализу функций учебных художественных текстов на иностранном языке (французском). Исследование показывает, что учебный художественный текста на иностранном языке как аутентичный текст обладает рядом особенностей, выступает как модель и объект интерпретации, что определяет его особую нишу в лингвокультурном контексте.

#### ABSTRACT

The article is devoted to the study of functions of literary learning text in foreign language (french). The research shows that literary learning text in foreign language as an authentic text possesses a number of features, acts as a model and as an object of interpretation, which determines its own niche in linguocultural context.

**Ключевые слова:** иностранный язык; художественный текст; учебный текст; аутентичный текст.

**Keywords:** foreign language; literary text; learning text; authentic text.

Глобализация всех сфер жизни современного человека, расширение его культурного пространства, интенсификация контактов между представителями различных стран требуют адаптации личности к новым социокультурным условиям. Изучение иностранного языка как одна из задач образования заключается в формировании деятельного и позитивно мыслящего гражданина, личности, способной ориентироваться в поликультурном пространстве, конструктивно решать задачи межкультурного общения на основе взаимопонимания, уважения, терпимости к представителям разных культур.

Современная лингвистическая наука признает, что система преподавания любого иностранного языка должна включать в себя «культурный компонент», задачей которого является знакомство обучающихся с ценностями, этнопсихологическими особенностями и поведенческими стереотипами носителей языка.

По мнению Г.Д. Томашина, «тот, кто овладевает иностранным языком, остается носителем родной культуры, но его фоновые знания обогащаются элементами культуры страны изучаемого языка; тем самым в личностном плане он становится в какой-то мере носителем мировой культуры и начинает лучше понимать и ценить культуру родного народа» [2, с. 22—27].

В процессе обучения иностранному языку происходит формирование вторичной языковой личности, способной проникать в «дух» изучаемого языка, в «плоть» культуры того народа, с которым должна осуществляться межкультурная коммуникация» [3, с. 278].

По мнению И.И. Халеевой, «модели обучения второму языку необходимо строить не в дихотомии «родной язык/неродной язык», а в соотношении «язык/культура-I» и «язык/культура-II», т.е. два «суверенных» языка, две «суверенные» культуры. Задача лингводидактики состоит в том, чтобы отобрать соответствующие тексты (или фрагменты текстов), репрезентирующие разные сферы общения, и элиминировать так называемую «чуждость» в сознании обучаемых, переводя ее в разряд вторичного, но «не-чужого» языка, «не-чужой» культуры [Ibid, с. 284].

Сегодня учебно-методические комплексы по французскому языку предлагают тексты разных жанров. Художественные тексты занимают особое место в ряду учебных тестов на иностранном языке.

Художественный текст являлся образцом и основой преподавания иностранных языков на протяжении многих веков. Традиционная (классическая) методика, основанная на преподавании латыни и греческого языка, строила обучение на чтении и переводе письменных текстов. Как правило, использовались тексты



классической литературы, большая часть которых носила описательный характер. Культура была представлена только наиболее ценными аспектами: литература, музыка, живопись, наука.

Аудиолингвальная и аудиовизуальные методики, пришедшие в середине XX века, использовали художественные тексты лишь на продвинутом этапе обучения. Предпочтение отдавалось текстам, специально созданным с педагогическими целями. Отрывки литературных произведений предлагались ученикам в упрощенном, адаптированном виде, чтобы избежать лексических и синтаксических трудностей.

Коммуникативная методика обучения иностранным языкам, появившаяся в 1975 году, призывает широко использовать аутентичные тексты, то есть тексты, которые были созданы не для педагогических целей.

В отличие от остальных аутентичных документов, художественный текст обладает рядом преимуществ: он не теряет своей значимости, выражает стремления человечества, в нем перекликаются субъективный опыт мира, отношение к языку, к определенным знаниям, к социальным кодам, представления о себе и о других. Такой текст — одно из средств доступа к пониманию различных культурных форм. Французский лингвист Ж. Мунэн считал литературу лучшей и единственной этнографией культуры: почти все понятия, самые стойкие представления, которые мы имеем об англичанах, русских, греках <...> пришли из литературных произведений [6, с. 153].

Кроме того, «беллетристический языковой текст выступает источником пробуждения разносторонней рефлексии над миром основополагающих идей, традиций, верований, образа жизни, видения мира, менталитета, национального характера коренных носителей языка» [1, с. 182].

Проанализируем художественные тексты одного из учебников серии «Tout va bien!» издательства Clé international [4; 5]. Учебник и рабочая тетрадь (мы рассматриваем часть 2 серии) содержат отрывки из произведений таких авторов, как A. Gavalda, M. Lambron, Ch. Bodelaire, A. de Sainte-Exupéry, M. Mohrt, J. Verne, D. Pennac, F. Laborde, J. Harpman, M. Winckler, G. Simenon, M. Pagnol, M. Cardinal, J. Giono, M. Aymé, B. Vian. Мы видим, что в учебной литературе представлены как произведения авторов XIX—XX веков, так и романы наших современников. Наряду со всемирно известными авторами, произведения которых переведены на многие языки, такими как G. Simenon, J. Verne, A. de Sainte-Exupéry, разработчики учебников предлагают и произведения писателей и поэтов, известных только

во Франции, что позволяет ученику проникнуть в мир аутентичной литературы и представить французскую литературу с разных углов зрения.

Отрывок из романа М. Lambron «Jardin d'enfance» описывает фотографию, на которой изображен автор. Он описывает себя, свою одежду, взаимоотношения с родителями, место, где была сделана фотография, время, когда она была сделана. Ученикам предлагается сделать следующее задание: “Choisissez une photo de vous enfant. Préparez un court récit sur vous à cette époque, en suivant comme modèle la présentation de l'écrivain Marc Lambron ». *(Подберите свою детскую фотографию. Подготовьте короткий рассказ о себе в то время, используя изложение писателя Марка Ламброна как модель.)*

Фрагменты детективов F. Laborde и G. Simenon во втором параграфе-проекте предлагаются для выделения элементов, позволяющих создать полицейскую интригу, и, «вдохновляясь» прочитанным, написать рассказ.

Третий параграф, одна из задач которого — научить выражать чувства, эмоции, желания, открывается упражнением, объединяющим отрывки из произведений таких авторов, как Ch. Bodelaire, A. de Sainte-Exupéry, M. Mohrt. Все три произведения дополнены аудиозаписями, включающими и музыку, что позволяет не только прочитать, но и «прослушать» художественный текст.

Учебные художественные тексты, отобранные авторами УМК, затрагивают ценностную сферу и описывают ситуации, связанные с жизненным опытом учеников: детские воспоминания (M. Pagnol, “La gloire de mon père”), проблемы со здоровьем (J. Harpman, “Récit de la dernière année”), описания природы (J. Giono, “Un de Baumugnes”).

Учебный художественный текст занимает особое место в ряду учебных текстов на иностранном языке, поэтому мы считаем возможным обозначить следующие его характеристики: 1) выступает образцом монологической или диалогической речи, демонстрирует употребление грамматических конструкций, служит моделью для построения собственного высказывания; 2) является объектом интерпретации и помогает проникнуть в пространство данной лингвокультуры; 3) стимулирует общение на уровне оценки и высказывания своего мнения; 4) ставит ученика на место носителя языка, мотивируя его и предоставляя ему прямой доступ к языку.

### **Список литературы:**

1. Богатырёва О.П. Функционально-семантическая характеристика учебного языкового текста (на материале английского языка): Дисс. ... к. филол. н. Тверь, 2006. — 237 с.
2. Томахин Г.Д. Лингвострановедение: что это такое? // Иностранные языки в школе. — 1996. — № 6. — С. 22—27.
3. Халеева И.И. Вторичная языковая личность как реципиент инофонного текста // Язык-система. Язык-текст. Язык-способность. Сб. статей. М.: Институт русского языка РАН, 1995. — С. 276—285.
4. Augé H., Canada Pujols M.D. et alii Tout va bien! Livre de l'élève, Clé international, 2005.
5. Augé H., Canada Pujols M.D. et alii Tout va bien! Cahier d'exercices, Clé international, 2005.
6. Mounin G. Linguistique et traduction, Dessart et Mardaga, 1976.

## 2.4. ПРИКЛАДНАЯ И МАТЕМАТИЧЕСКАЯ ЛИНГВИСТИКА

### ЭФФЕКТИВНОСТЬ И ДОПУСТИМОСТЬ РЕКЛАМЫ ИНФОБИЗНЕСА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

*Чернецкая Мария Александровна*

*магистр филологии,*

*Южный федеральный университет,*

*РФ, г. Ростов-на-Дону*

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

### EFFECTIVENESS AND APPROPRIATENESS OF ADVERTISING IN KNOW-HOW TRADING: STATEMENT OF THE PROBLEM

*Maria Chernetskaya*

*master of Arts,*

*Southern Federal University,*

*Russia, Rostov on Don*

#### АННОТАЦИЯ

Статья раскрывает содержание понятия инфобизнеса, затрагивает проблемы определения понятий допустимости и эффективности в рекламе.

#### ABSTRACT

The article reveals the content of the concept know-how trading, the problem of definitions of appropriateness and effectiveness in advertising.

**Ключевые слова:** инфобизнес; реклама; эффективность; допустимость.

**Keywords:** know-how trading; advertising; effectiveness; appropriateness.

На протяжении полувека предприниматели во всем мире уделяют больше внимания процессу сбыта товара, чем процессу его производства. Они делают всё возможное, чтобы потребители приобретали их продукцию. Именно из-за этого инфобизнес — бизнес

по продаже знаний — получил право на существование: товар перестал быть физически осязаемым, товаром стала информация.

Развитие сети Интернет стимулирует рекламодателей к тому, чтобы использовать эту площадку в своих целях. Реклама вносит большой вклад в интернет-индустрию, например, многие интернет-ресурсы хорошо развиваются и при этом остаются бесплатными для конечного пользователя только благодаря рекламе.

Есть много причин, по которым рекламодатели отдадут предпочтение интернет-рекламе, например: широта охвата аудитории; низкая стоимость размещения рекламных материалов; отсутствие ограничений по объему, информативности и количеству просмотров; возможность совмещения графических изображений, звука и видеоряда, создания интерактивных рекламных игр; возможность автоматического контроля количества просмотров и переходов на сайт рекламодателя; возможность автоматического получения отчетов по каждой рекламной позиции при помощи программных счетчиков; возможность внесения изменений и перемещения на другой ресурс без существенных материальных и временных затрат. *Во многом эти причины явились краеугольным камнем, благодаря которому инфобизнес развивался и рос на просторах Интернета. Соответственно реклама инфобизнеса в основном размещается там же.*

Инфобизнесмены рассматривают знания и опыт в качестве товаров, которые могут быть проданы с целью получения финансовой выгоды. *Невозможно продать информацию о высоте гор, но можно продать информацию, как забраться на эти горы; невозможно продать информацию о том, что кто-то вкусно маринует помидоры, но можно продать информацию о том, как он это делает. Именно поэтому ключевым вопросом, который решается при продвижении продуктов инфобизнеса, является вопрос КАК?*

*Еще одним важным критерием, определяющим предмет продажи в инфобизнесе, является востребованность информации. Скорее всего, не будет продаваться информация о том, как плести лапти, мыть полы или шевелить пальцами. Это обусловлено тем, что такая информация либо не актуальна на сегодняшний день, либо является достоянием каждого, поэтому никто не будет за это платить. Информация, которая является товаром в инфобизнесе, практикоориентированна, то есть минимально теоретизирована, что определяет форму ее подачи: информация излагается простым языком с использованием большого количества наглядных примеров. В этом и состоит главное отличие инфобизнеса от образовательных учреждений любого уровня. Потребителю выдается концентрат знаний,*

*необходимых для выполнения определенной задачи с получением конкретного результата.*

Формы передачи информации, которые могут быть использованы для воплощения «продукта» инфобизнеса и передачи его потребителю на возмездной основе, очень разнообразны: тренинги, семинары, лекции, обучающие курсы, книги, обучающие диски, обучающие ПО (программное обеспечение), обучающие порталы (языки и т. д.), обучающие видеоматериалы, аудиокурсы и т. д.

Представляется целесообразным классифицировать данные типы передачи информации по тематике, однако из-за огромного количества тем, предлагаемых в рамках инфобизнеса, сложно создать закрытый список. Наиболее популярными являются следующие темы: отношения, секс, карьера, бизнес, инфобизнес об инфобизнесе (как создавать, продавать инфопродукты и т. д.), lifehacks (мини-советы), быт, красота, здоровье, кулинария, путешествия, рукоделие. Как видим, объем деятельности внутри инфобизнеса очень широк и практически неохватен.

Идея информационного «рынка» относительно нова, несмотря на то что информация покупалась и продавалась с древних времен. Структура таких рынков все еще развивается, что усложняет разработку устойчивых бизнес-моделей. Отсутствуют научные исследования, посвященные специфике построения и функционирования инфобизнеса. Тот пласт литературы, который существует в настоящий момент, является исключительно практикоориентированным [см. 4, 5]. Всё это делает изучение феномена инфобизнеса актуальным.

Общее представление о практических и теоретических аспектах данного явления можно получить не только в практических пособиях, упоминавшихся выше, но и непосредственно внутри рекламных объявлений и статей в сфере инфобизнеса. Подобные статьи интересны тем, что являются одновременно и объектом продажи (товаром), и рекламной площадкой, и рекламным сообщением.

Эффективность является необходимой и неотъемлемой частью рекламы, так как основная цель продающих текстов — убедить адресата купить представляемый продукт. Вопрос об оценке эффективности рекламных текстов поднимается во многих работах, посвященных исследованию рынка, в них решается, видят (читают, слушают и т. д.) ли рекламу именно те люди, кому она адресована, и способствовала ли она увеличению объемов продаж. Таким образом, критериями оценки служат следующие параметры: узнаваемость, воспроизводимость, побудительность. В маркетинговых исследованиях принято разделять параметр эффективности на две составляющие:

коммуникативную (взаимодействие с покупателем) и конечную (результаты продаж), но данный критерий практически невозможно посчитать, так как люди могут покупать товар, ничего не зная о рекламе.

Одним из наиболее разработанных методов для оценки эффективности является метод социологического опроса. Обычно он проводится для того, чтобы проверить эффективность потенциальной рекламной кампании. Составляется опросник обычно с открытыми вопросами (*Привлекла ли Вас эта реклама? Дочитали/досмотрели ли Вы эту рекламу до конца? Поняты ли Вам смысл этой рекламы? Купили бы Вы товар, который рекламируется? Почему?* и т. д.).

Есть и другие способы оценки эффективности рекламы, например, в интернет-рекламе используется математический и статистический методы: при помощи счетчиков вроде Google Analytics и Яндекс Метрика ведется статистика кликов и переходов по рекламе, количество уникальных посетителей и т. д.

В научной литературе эффективность как коммуникативная универсалия получила статус гармонизации. Гармонизация между автором и читателем нацелена на достижение коммуникативного идеала, а именно совместное эмоциональное, эстетическое, интеллектуальное переживание коммуникантов. Иногда эффективность коммуникации определяется как достижение перлокутивного эффекта, то есть необходимого воздействия на поведение и сознание адресата [6]. Можно сказать, что во многом категория эффективности в науке соотносима с понятием коммуникативной удачи и степенью адекватности процесса передачи — восприятия информации.

Этимология того, что древние греки обычно называли *τὸ πρέλον*, а латинские авторы — *aptum* или *decorum*, показывает движение семантического развития — от значения перцептивного и механического к эстетическому и этическому. Античные риторы включали в эти понятия многое: и тактичность, и уместность, и допустимость, и соответствие выражения и поведения. При этом в процесс были включены не только оратор и его речь, но и адресат этой речи, а также тема и форма того, что говорил оратор и, конечно, экстралингвистический контекст коммуникации [1]. В современном мире мерилom допустимости или недопустимости являются этические нормы, «при этом этическая оценка носит особый характер, поскольку она выносится с позиции духовной культуры и её высших ценностей» [2]. Однако эта система оценки является очень зыбкой в связи с размытостью её основных компонентов.

Закон также пытается прописать черты недопустимой рекламы. В ФЗ № 38 «О рекламе» *вводится запрет на заведомо ложную,*

*недобросовестную, неэтичную и иную ненадлежащую рекламу, однако объёмы понятий недобросовестности, ненадлежащая и неэтичности так же тяжело определены, как и понятие этической нормы. Тем не менее в данном законе есть и более конкретные сведения о том, что недопустимо в рекламе, например статья 7 данного закона запрещает рекламу некоторых товаров, например, наркотических и психотропных веществ, органов человека, взрывчатых веществ и т. д. В общих положениях о рекламе (статья 5) тоже говорится о том, какой реклама не должна быть. Реклама не должна «побуждать к совершению противоправных действий; призывать к насилию и жестокости; формировать негативное отношение к лицам, не пользующимся рекламируемыми товарами, или осуждать таких лиц; содержать информацию порнографического характера». В рекламе не допускаются: «использование иностранных слов и выражений, которые могут привести к искажению смысла информации; указание на то, что объект рекламирования одобряется органами государственной власти или органами местного самоуправления либо их должностными лицами; демонстрация процессов курения и потребления алкогольной продукции; использование бранных слов, непристойных и оскорбительных образов, сравнений и выражений, в том числе в отношении пола, расы, национальности, профессии, социальной категории, возраста, языка человека и гражданина» [7]. Есть целый ряд ограничений в данном законе, направленных на защиту интересов несовершеннолетних потребителей, вот некоторые из них: не допускается «дискредитация родителей и воспитателей, подрыв доверия к ним у несовершеннолетних»; не допускается «создание у несовершеннолетних искаженного представления о доступности товара для семьи с любым уровнем достатка»; не допускается «показ несовершеннолетних в опасных ситуациях, включая ситуации, побуждающие к совершению действий, представляющих угрозу их жизни и (или) здоровью, в том числе к причинению вреда своему здоровью»; не допускается «формирование у несовершеннолетних комплекса неполноценности, связанного с их внешней непривлекательностью» [7]. Как видно, многие категории, которыми оперирует текст закона, всё еще остаются размытыми и трудными для квалифицирования той или иной рекламы как недопустимой.*

Законодательство, регулирующее рекламную деятельность, представляет собой во многих странах компромисс между интересами потребителей и рынка стимулирования сбыта. В связи с этим, время от времени, реклама может навязывать потенциальным покупателем такие товары, потребности в которых нет. Чаще всего просмотр



рекламы не является добровольным занятием, реклама насильно разрывает теле- и радиопередачи, а в последние время и интернет-трансляции. С.Г. Кара-Мурза в своей книге «Манипуляция сознанием» рассматривает современные рекламные тексты как некий первый шаг к завуалированному управлению обществом [3].

Представляется целесообразным определять риторическую модель допустимости через массовость коммуникации в условиях закрепленной конституцией свободы слова, функционирующей в системе демократической власти и экономического либерализма. При этом адресат может стать объектом манипулирования из-за отсутствия у него навыков кодировать и декодировать сообщения, которые передают смысл косвенным образом, что может вызывать нестабильность мнений адресата о допустимости / недопустимости сообщения.

В рекламе недопустимость часто является намеренным приемом, который позволяет привлекать внимание адресатов и оставаться сообщению в памяти надолго. Выход за рамки классической коммуникации способствует появлению новых словоупотреблений, эволюционированию форм передачи информации, а также расширению пространства дискуссии. Нередко эти процессы неразрывно связаны с возникновением отрицательных эмоций у адресата, таких как возмущение или обида. Зачастую перенести эти нарушения в юридическую сферу сложно. Объясняется это спецификой материала, выбранного для анализа: реклама инфобизнеса и сам инфобизнес функционирует во Всемирной паутине, где все эти факты проявляют себя более интенсивно, так как Интернет является средой анонимности и, следовательно, меньшей ответственности за сказанное и содеянное.

Несмотря на то что античные принципы допустимости указывают на критерии, которые могут быть положены в основу классификации определенных речевых продуктов с точки зрения риторического такта, они, однако, не позволяют определить грань между допустимостью и недопустимостью в современных СМИ и в современной рекламе в качестве их сегмента. Представляется, что любые попытки определить или установить границы допустимости продуктов рекламной индустрии будут иметь временный, условный характер.

### **Список литературы:**

1. Ворсович М. Избранные проявления языковой неуместности в польских СМИ // Речевая коммуникация в СМИ: материалы междунар. науч.-практич. семинара/ под ред. В.В. Васильевой, В.И. Конькова. СПб., 2013.
2. Ипполитова Н.А., Князева О.Ю., Савова М.Р. Русский язык и культура речи. М.: Проспект, 2007.

3. Кара-Мурза С.Г. Манипуляция сознанием. М.: Алгоритм, 2000.
4. Парабеллум А., Мрочковский Н. Выжми из бизнеса все! 200 способов повысить продажи и прибыль. СПб.: Питер, 2013.
5. Парабеллум А., Мрочковский Н., Ушанов А. Инфобизнес на полную мощность. Удвоение продаж. СПб.: Питер, 2012.
6. Селиванова Е.А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации. К.: Фитосоциоцентр, 2002.
7. Федеральный закон «О рекламе» от 13.03.2006 № 38-ФЗ (принят ГД ФС РФ 22.02.2006) (действующая редакция от 28.12.2013) [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.consultant.ru/popular/advert/> (дата обращения 13.04.2014).

## СЕКЦИЯ 3.

### ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

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

#### НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ МАТЕРИАЛОВ И ИНСТРУМЕНТОВ В КИТАЙСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ЖИВОПИСИ

*He Ци*

*аспирант кафедры белорусской  
и мировой художественной культуры учреждения образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»,  
Республика Беларусь, г. Минск  
E-mail: [alesia\\_gr@mail.ru](mailto:alesia_gr@mail.ru)*

#### SOME PECULIARITIES OF MATERIALS AND INSTRUMENTS USE IN CHINESE TRADITIONAL PAINTING

*Nie Qi*

*post graduate student of Department of Belarusian and World Art,  
Belarusian State University of Culture and Arts,  
Republic of Belarus, Minsk*

#### АННОТАЦИЯ

Выявлены особенности использования материалов и инструментов в китайской традиционной живописи. Рассмотрены существующие формы и свойства кисточек, проанализированы основные виды туши.

#### ABSTRACT

Peculiarities of materials and instruments use in Chinese traditional painting have been defined. Current forms and features of brushes have been considered; main kinds of ink have been examined.

**Ключевые слова:** китайская традиционная живопись; материалы и инструменты китайской традиционной живописи.

**Keywords:** Chinese traditional painting; materials and instruments of Chinese traditional painting.

Китайская культура является одной из древнейших среди тех, которые существуют в современном мире. Зародилась она за несколько тысячелетий до нашей эры и непрерывно развивается до сих пор. Многочисленные набеги кочевников, кровопролитные и жестокие междоусобные войны, завоевания иноземцев неоднократно опустошали и разоряли страну. Тем не менее, величие культуры Китая состоит в том, что, не смотря ни на что, она продолжала существовать и противодействовать всем потрясениям как целостный и крепкий массив. Города восстанавливались по имеющимся чертежам и в рамках тех же традиций, и, как только наступала пауза, страна с той же интенсивностью начинала жить хозяйственной и духовной жизнью.

Возникновение изобразительного искусства Китая восходит к эпохе неолита и насчитывает около 6 тысяч лет, о чем свидетельствуют археологические раскопки около города Сиань (административный центр провинции Шэньси), где были найдены изделия с изображением человека, растений и животных, выполненные с помощью минеральных красок. Что касается наиболее ранних из известных сегодня живописных произведений на бумаге и шелке, то они были найдены при раскопках древних могил и насчитывают более 2 тысяч лет.

Китайская традиционная живопись (гохуа) — это яркое и самобытное явление мирового искусства, которое по тематике, форме и изобразительным средствам принципиально отличается от западной живописи. Основные ее формы выделились уже в IV—V вв. н. э. Для этого вида изобразительного искусства характерно использование шелковых или бумажных свитков, туши и красок, разведенных в воде. Специфика китайской традиционной живописи заключается в высокой технике письма кистью, тонкости цветовых оттенков, пластичности и выразительности линий, особом построении пространства в картине и отсутствии линейной перспективы.

Китайская традиционная живопись как вид искусства тесно связана с использованием инструментов и материалов. Чтобы выявить ее особенности, необходимо изучить материалы и инструменты, используемые в художественной практике, а также свойства красок.

Форма и свойства кисточек, как одного из основных инструментов художника, за свое тысячелетнее развитие претерпела существенные изменения. Возникло множество их видов, более

профессиональными стали технологии изготовления. При изготовлении кисточки нужно придерживаться четырех добродетелей: цзянь, ци, юань и цзянь, которые заключают в себе основные характеристики хорошей кисточки, а также критерии ее выбора. Понятие «цзянь» («острие») характеризует кончик кисточки, который должен быть похож на побег бамбука с острой верхушкой. Понятие «ци» («ровный») характеризует кончик кисточки, который после смачивания водой и соприкосновения с поверхностью должен быть идеально ровным по всей длине. Понятие «юань» («круглый») характеризует форму кончика кисточки: после смачивания он должен свободно двигаться по поверхности во все стороны. Только при соблюдении этих условий кистью можно нарисовать идеально круглые и плавные формы. Понятие «цзянь» («здоровый») относится к степени эластичности кончика кисточки: после смачивания кисточка должна свободно вращаться на ногте или бумаге, причем ее кончик должен сохранять свою форму. Как отмечают исследователи, искусство изготовления кисточки развивалось параллельно с искусством каллиграфии. Мастера исходят из запросов художников, используя при изготовлении кисточек различные материалы животного происхождения (волос барсука, лошади, медведя и т. д.). Наиболее широко используемыми в изготовлении кисточек являются заячья, козья и волчья шерсть, которые обладают наилучшими характеристиками.

Жесткий волос для кисточек получают из волчьей шерсти, а также из самой эластичной — заячьей шерсти (волос из шейной части обладает наибольшей упругостью). При изготовлении кисточек также используются мышьи усы и свиная щетина. В процессе рисования такие кисточки слабо впитывают тушь, поэтому ими можно очень точно прорисовывать объекты. Что касается жесткой кисточки, то при ее использовании нельзя рисовать слишком быстро.

Мягкие кисточки изготавливаются из овечьей шерсти и куриного пуха. Такие кисточки очень гибкие и это их качество высоко ценится. Мягкий волос быстро впитывает тушь, кончиком такой кисточки легче рисовать круглые объекты, нежели прямые прямоугольные. Мягкой кистью легче рисовать быстро. Художники также используют кисточки со смешанным волосом, которые по характеристикам находились между жесткими и мягкими, сочетая их свойства. Как правило, для их изготовления используется овечья, волчья или заячья шерсть.

Для изготовления кисти с круглым концом используется шерсть зверей и перья птиц. Ручка кисти делается из бамбука или дерева. Художники применяют кисти разной толщины, твердости, густоты,

влагоустойчивости и, меняя эти параметры, создают образы, наполненные жизненной энергией.

В Китае существует две технологии изготовления кисточек: «сянби» и «хуби». Различия между ними заключается в способах закрепления волоса. Центр изготовления кисточек «сянби» находился в городе Чаньша, провинция Хунань (сокращенно — «Сян»). Хунаньский способ заключается в том, чтобы разделять слои в кисточке. Этот способ изготовления также используется в провинциях Хунань, Цзянси, Сычуань, Шаньдун, а также на юго-западе Китая. Технология «хуби» берет свое начало в провинции Чжэцзян уезда Усин, который в древности называли Хучжоу. Техника изготовления представляет собой разделение кисточки на ровные слои. В качестве материала используется шерсть овцы, волка, кролика, а также известная во всем мире шерсть горных цзясиншаньских овец. Технология «хуби» используется в провинциях Чжэцзян, Фуцзянь и Цзянсу.

Тушь и кисть стали использоваться в живописи Китая практически одновременно. В 1954 г. вблизи города Чанша во время раскопок могильника эпохи Воюющих царств была найдена целая корзина кусков черной глины (использовалась для изготовления туши), а также несколько исписанных тушью бамбуковых дощечек. Позднее, в 1975 г., в уезде Куньмэн провинции Хубэй в могильнике Спящего тигра, который относится к эпохе Ци, нашли кусок твердой туши в форме цилиндра. Археологи обнаружили также каменную тушечницу и камень для растирания туши, что дает представление о принципе приготовления туши. Синтетическую тушь из угля с добавлением клея начали использовать в эпоху династии Хань. Впоследствии на протяжении долгого времени люди использовали тертую тушь, которую необходимо было разводить водой или каким-либо другим жидким веществом.

Достоинства и недостатки туши напрямую влияют на качество письма. Стандартом качества является абсолютно черная тушь, которая при высыхании дает фиолетовый оттенок. Каллиграфы и художники весьма принципиальны в выборе туши. Самая известная тушь — «хуэймо», — была изобретена в эпоху Тан чиновником Ли Тингуем при местном императорском дворе провинции Аньхуэй. На протяжении всей истории развития живописи технология изготовления этой туши переходила от поколения к поколению. В эпоху Мин и Цин стали известны имена других мастеров изготовления туши: Фан Юйлу, Ху Кайвэнь, Цао Сугун, Чэн Цзюньфан и др.

Выделяют тушь двух видов: сосновую и масляную. Сосновая тушь изготавливается из пепла сосновых веток. Цвет ее насыщенно

черный, но не блестящий. Данная тушь хорошо растворяется и впитывается. Масляная тушь изготавливается в процессе сжигания тунгового, рапсового масла или свиного жира. Данный вид туши больше подходит для детальной работы. Цвет масляной туши — черный и блестящий. Ею особенно активно пользовались мастера эпохи Мин и Цин.

Таким образом, китайская традиционная живопись является одной из немногих существующих в современной культуре неевропейских традиций живописи. Ключевое отличие китайской и европейской живописи состоит в используемых материалах и инструментах.

### 3.2. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

**ПИСАТЕЛЬ И ХУДОЖНИК: К ПРОБЛЕМЕ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО СИНТЕЗА  
(Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ-М.В. ДОБУЖИНСКИЙ-  
И.С. ГЛАЗУНОВ)**

*Золотарева Лариса Романовна*

*канд. пед. наук, профессор  
КарГУ им. Е.А. Букетова,  
Республика Казахстан, г. Караганда  
E-mail: [zolotareva-larisa@yandex.ru](mailto:zolotareva-larisa@yandex.ru)*

**WRITER AND ARTIST: TOWARDS THE PROBLEM  
OF ARTISTIC SYNTHESIS  
(F.M. DOSTOYEVSKY-M.V. DOBUZHINSKY-  
I.S. GLAZOUNOV)**

*Larisa Zolotareva*

*candidate of pedagogic sciences,  
professor of E.A. Buketov Karaganda State University,  
Republic of Kazakhstan, Karaganda*

#### **АННОТАЦИЯ**

В статье рассматривается взаимосвязь словесного и изобразительного искусства, порождающая книжную иллюстрацию, отношение художника к иллюстрируемому тексту, методы интерпретации им содержания литературного произведения в контексте темы «Достоевский и изобразительное творчество». Высказаны суждения, возникшие при изучении творчества двух художников — М. Добужинского и И. Глазунова, по-своему оригинально, свежо и остро прочитавших одно из самых лирических произведений Ф.М. Достоевского — повесть «Белые ночи».

#### **ABSTRACT**

The article considers the interconnection of oral and visual arts causing book illustration, artist's attitude to the illustrated text, its interpretation methods of book content in the context of topic "Dostoyevsky



and visual arts”. There are presented perceptions appeared when studying creativity of two artists — M. Dobuzhinsky and I. Glazounov — who have in their own way originally, coolly and pointedly read one of the most lyrical works of F.M. Dostoyevsky — short story “White Nights”.

**Ключевые слова:** художественный синтез; книжная иллюстрация; методы интерпретации; иллюстрация-сопровождение; изобразительно-пластическая метафора; «Достоевский и изобразительное творчество».

**Keywords:** artistic synthesis; book illustration; interpretation methods; illustration-support; descriptive-figurative metaphor; “Dostoyevsky and visual arts”.

Проблема художественного синтеза, непосредственно отражающая взаимосвязь различных видов и жанров искусства, является «вечной идеей» творчества, а потому превращается в одну из центральных проблем искусствознания, эстетики и культурологии.

Выделим основные группы взаимосвязи и синтеза искусств:

- пластические искусства на основе архитектуры;
- синтетические искусства — тетра, кино, телевидения, эстрады, цирка;
- искусства, связанные с литературой (литература и театр, литература и кино, литература и музыка, литература и изобразительное искусство). Здесь синтез находит свое проявление в *художественных переводах*, представляющих собой интерпретацию одного вида искусства средствами другого, перевод одного художественного ряда в другой. Понятие художественного перевода весьма емко по содержанию и предполагает наличие различных уровней совпадения, соответствия между оригинальным произведением и его интерпретацией. И.Г. Хангельдиева выделяет следующие виды эстетической шкалы художественного перевода: иллюстрация, которая наиболее адекватна первоисточнику (книжная, музыкальная, пластическая); экранизация, инсценировка, в которых содержание оригинала не подвергается каким-либо изменениям; произведения «по мотивам», когда новое произведение по отношению к исходному представляет собой результат трансформации [6, с. 27].

Литература — один из видов искусства, наиболее универсальный, «первый среди равных», выделяющийся в общей структуре художественной культуры.

«Художественная культура, — отмечает Ю.Б. Борев — строится на вербальной основе: *литература оказывает определяющее (систематизирующее) воздействие* на все виды искусства, в ее

контексте воспринимаются художественные образы, создаваемые в других искусствах» [1, с. 314]. Благодаря гибкости и безграничности выразительных возможностей слова, литература способна вбирать в себя элементы художественного содержания любого искусства. Г.-Ф.В. Гегель называл слово самым пластическим материалом, непосредственно принадлежащим духу.

Большинство узловых проблем современной системы искусств решается в соотношении словесного и зрительного образов. Фактически во всех искусствах, кроме разве что архитектуры и музыки, иначе взаимодействуют слово и изображение. Из взаимосвязи литературы и изобразительного искусства возникла книжная иллюстрация, замечательным образцом которой могут послужить иллюстрации художников к произведениям русской классической литературы. Можно выделить три формы двуединства *«литература и графика»*: первая, когда иллюстратор просто-напросто следует за автором, не слишком углубляясь в дух и стиль, в особый психологический строй литературного произведения, его подтекст; вторая, когда художник передает основную идею, дух и стиль литературного произведения, его подтекст; третья, когда художник не следует точно за авторским сюжетом, а создает своего рода «иллюстрацию-сопровождение», своеобразную изобразительно-пластическую метафору, возникающую в виде сложно опосредованных образов литературного образа [2, с. 209].

Современный процесс развития книжной графики характеризуется усложненной литературной метафорой, созданием иллюстрация-сопровождения. Отсюда ставшее традиционным прежде разделение всех видов интерпретации литературного произведения на «сюжетно-повествовательные» и «метафорические», на наш взгляд, требующее существенных корректив. По-видимому, определяющим будет не столько мышление художника образами, воплощенными в книге средствами полиграфического искусства, и умение синтезировать отдельные элементы иллюстрационной системы в целостный книжный организм, сколько *отношение художника к иллюстрируемому тексту, методы интерпретации им содержания литературного произведения* [2, с. 211].

В аспекте своеобразия, своеобразности художественной интерпретации, взаимосвязи словесного и изобразительного творчества актуализируется проблема «Достоевский и изобразительное искусство», нашедшая отзвук в современном искусствознании. К образу Достоевского и иллюстрированию его произведений обращались и обращаются многие живописцы, графики, скульпторы. Достаточно назвать В.Г. Перова, И.Н. Крамского, В.А. Фаворского, К.А. Васильева,

Э. Неизвестного, создавших разнообразные портреты писателя; М.В. Добужинского, Д.А. Шмаринова, В.Н. Горяева, И.С. Глазунова, выполнивших замечательные иллюстрации к произведениям Достоевского «Преступление и наказание», «Идиот», «Белые ночи», «Неточка Незванова» и др.; скульпторов С.Т. Коненкова, С.Д. Меркурова; казахстанских мастеров — А. Бегалина, П. Снизука, Д. Элбакидзе и других. Однако не каждому из них удалось воссоздать Человека и Писателя, его персонажей «с великими скорбями и великими надеждами». Действительно, проблема Достоевского трудна, сложна и мучительна, как мучительны поиски смысла жизни, понимания добра и зла, тайны человеческого духа. «Любящее для всех людей на земле страдающее отзывчивое сердце, неподкупная совесть его, чутко и безошибочно чувствующая зло, какой бы личиной добра оно не прикрывалось, — вот что влечет к Достоевскому через все разногласия с ним» [5, с. 25].

Тема «Достоевский и изобразительное творчество» требует глубокого и всестороннего исследования; наша цель в настоящей статье иная — высказать некоторые впечатления и суждения, возникшие при изучении творчества двух художников, по-своему оригинально, свежо и остро прочитавших одно из самых глубоких произведений Ф.М. Достоевского — повесть «Белые ночи».

Для того, чтобы исчерпать все разновидности методов режиссирования в процессе создания книжной иллюстрации, необходимо обратиться к той из работ М.В. Добужинского, которая, появившись в начале 1920-х годов XX столетия, сыграла далеко немаловажную роль в формировании принципов иллюстрирования русской классики. Речь идет об иллюстрациях к повести «Белые ночи» Ф.М. Достоевского (мы работали с оригиналом иллюстраций).

Прежде всего, несколько слов о самой повести «Белые ночи»: она об одиночестве человека, о несостоявшейся любви, бескорыстной, чистой, как петербургские белые ночи.

Мстислав Добужинский — художник книги по профессии; он в театр пришел позднее через книгу. Работа над «Белыми ночами» явилась для него большим событием, позволяющим обратиться к давно обдумываемому и любимому произведению Достоевского. Художник создал целостное оформление книги, где все элементы, начиная от суперобложки и до заключительной концовки повести, создают единый художественный образ. Его рисунки к «Белым ночам» появились в 1923 году. Нелегко передать языком графики это одно из самых светлых созданий Ф. Достоевского, тем более, что фантастический мир мечтателя, главного персонажа повести, с трудом поддается

изображению. Однако художнику удалось понять и воплотить в книге тот удивительный фон действия, который создает очарование этой повести. Увлеченный темой Петербурга, М. Добужинский нашел свое решение: он рисует петербургские пейзажи в белые ночи, пейзажи — «тайны», изображения внутренней, напряженной жизни города. Условность черно-белого рисунка, варьируемого в разных тональностях, как бы неожиданно подсказана художнику самим названием произведения. Линия и пятно одухотворены им; излюбленный прием графографии позволяет передать четкость и прозрачность рисунка. Рисунок непосредственно входит в пространство листа, создавая единство текста и изображения. С помощью такого рисунка Добужинский смог сам почувствовать и донести до читателя и зрителя образ весеннего Петербурга, поэзию белых ночей, тот момент, когда весна делает город молодым, а петербургская архитектура словно «теряет» свою весомость, делается более легкой, ажурной, «призрачной»; «графическая природа» проспектов, ажурных решеток и набережных становится значительной. Художник наделяет Петербург исключительной красотой.

Вся первая глава или, как называет Достоевский «Ночь первая», овеяна этим ощущением весеннего Петербурга. «Есть что-то необъяснимо трогательное в нашей петербургской природе, когда она, с наступлением весны, ... вдруг на один миг, как-то нечаянно делается неизъяснимо чудно прекрасна...» [3, с. 11]. Образ ночного весеннего Петербурга иллюстратор создает именно через город-пейзаж, раскрыв весь эмоциональный строй повести и подчинив комбинационно все членение книги задаче наиболее ощутимо передать переходы героев из улицы в улицу, с набережной на набережную. Это «путешествие» по Петербургу своеобразно читается и через заставки, и через концовки (кроме последней), и через страничные иллюстрации. Атмосфера города, его образ, архитектурные формы и детали служат своеобразной метафорой настроений и переживаний героев повести. И это соответствует самому строю повести, ибо уже с самого начала герой говорит об обликах домов, набережных, улиц, как о близких друзьях, с которыми он все время ведет внутренний диалог.

И вместе с тем проспекты, река, набережные, перила, окружающие дома, и фигура Настеньки воспринимаются как своего рода мизансцены, ибо М. Добужинский входит в книгу как активный участник повествования, инсценируя эту повесть ему лишь присущим способом. Просветленный характер одной из самых поэтичных повестей Ф.М. Достоевского позволил художнику подняться до высокого лирического звучания создаваемых образов. Отсюда удивительное внутреннее единство его прозрачной графической

манеры и необычно ясной для Достоевского, такой взволнованной и молодой речи, такого неповторимого по своему строю повествования «Белых ночей». Об этом свидетельствует сравнение иллюстраций к «Ночи первой» и «Ночи второй». Первая изображает Настеньку на берегу канала, полную грустного ожидания и вместе с тем трепетной надежды. Свет догорающего дня создает светлый ореол вокруг всей хрупкой фигуры девушки, пристально всматривающейся в освещенную закатом воду. На страничной иллюстрации «Ночи второй» изображен лирический герой повести, возвращающийся в вечерний час после долгих блужданий по Петербургу. Его голова опущена, лицо погружено в тень, но жест и силуэт исключительно выразительны. Одиночество мечтателя, странность его фигуры пародирует одинокий силуэт фонарного столба, с изогнутой в том же наклоне, что и фигура человека, дугой для лампы. Эта деталь вводит в эмоциональный характер сцены элемент какого-то надлома, ощущение не то нелепости, не то безнадежности. Лирический строй петербургского пейзажа, светлые детали набережных, по которым бродят Настенька и слушатель ее горестной истории, по мере того, как повесть подходит к развязке, приобретают тревожную напряженность. Она начинает проявляться уже в заставке к «Ночи третьей» с ее резкими контрастами белых стен на первом плане и погруженных в темноту переулков и крыш в противоречии иллюстрации, по идее должной передать объяснение в самоотверженной и самоотреченной любви героев, но дающей ощущение «оставленности» героев. Она несколько смягчается в более просветленном строе страничной иллюстрации к «Ночи третьей», где изображение редкого весеннего дождя может восприниматься как некоторая изобразительная параллель слез и тревог Настеньки.

Характерно, что по мере того, как нарастает тревога, уменьшается количество сплошных спокойных черных пятен и плоскостей в каждой композиции. Появляется большое количество белых поверхностей, лишь кое-где нарушаемых редкими черными штрихами. Фигуры героев становятся совсем маленькими, а громады домов преувеличенно большими. Тревога достигает своей кульминации в сцене встречи Настеньки с вернувшимся возлюбленным. Сам ритм расстановки человеческих фигур, показанных очень мелкими в глубине композиции, но с характерными жестами и выразительными силуэтами, говорит о драматическом напряжении момента. Штрих становится прерывистым, коротким, временами жестким. Спокойные черные поверхности в этой комнате совсем отсутствуют.

Вслед за этим кончается изображение ночи. Последний раз ее видит читатель в концовке к «Ночи четвертой», изображающей перспективу Невского со шпилем Адмиралтейства; как и в заставке,

и в страничной иллюстрации, приходит хмурое унылое утро, идет дождь. Исчезло очарование строгой и стройной архитектуры Петербурга. Но тягостное чувство печали не должно омрачать просветленный конец повести Достоевского.

Раскрытию состояния персонажей подчинены заставки концовки книги. Символично, что в самой последней концовке вовсе нет изображения: на слово «конец» художник накладывает последние строки из письма Настеньки, тем самым как бы оставляя ее образ и в сердце мечтателя, и в памяти читателя.

Можно подвести некоторый итог приемам работы М. Добужинского. Он воспринимает живейшим образом не только композиционные принципы построения литературного произведения, его сюжетную ткань, особенности его эмоционального строя, но и ощущает все изменения повествовательных приемов и в первую очередь ритма речи Ф.М. Достоевского.

В связи с этим также важно подчеркнуть роль многозначительных категорий — пространство и время: прочтение литературного произведения дает художнику сложный комплекс пространственных представлений, который можно определить как пространственное мышление писателя; оно развивается в плане категорий философских, в виде неотъемлемого элемента стиля и как конкретное пространство — непосредственная топография данных действий или окружающая среда, являющаяся ключом к раскрытию эмоциональных оттенков и переживаний героев.

Различные виды пространственных представлений, с которыми сталкивается художник, обязывают его к выбору определенного композиционного, то есть линейного, объемного и ритмического построения как отдельных страничных иллюстраций, так и целостной иллюстрационной системы, иначе говоря, выбору архитектоники как таковой.

Представление времени так же принципиально для иллюстратора, прежде всего потому, что даже простое переложение сюжета литературного произведения на язык пластических форм определяется взаимодействием временной природы искусства слова и пространственной природы изобразительного искусства. Для передачи действия, длящегося во времени, наибольшее преимущество дает форма многолистной серии (особенно, если речь идет об иллюстрировании психологического романа). В структуре многолистных серий категория времени присутствует в последовательности событий, в читаемости книги лист за листом. Однако уместно напомнить предостережение В.А. Фаворского о том,

что избыточное число иллюстраций может «отяготить ненужным грузом» литературное произведение и замедлить его восприятие читателем [4, с. 297].

С этой точки зрения, одним из наиболее удачных примеров создания (в пределах многолистной серии) категорий времени и пространства, места и длительности действия являются именно иллюстрации М. Добужинского к «Белым ночам» Ф.М. Достоевского.

Существенным является вопрос о том, какими средствами раскрывает художник всю сложность психологических характеристик героев Достоевского. Казалось бы, зритель вправе ожидать пристального внимания к душевному миру героев, подробных психологических характеристик, данных в виде детализированных портретов. Однако у Добужинского этого нет. На протяжении всей повести читатель дважды видит силуэт Настеньки: один раз она склоняется у решетки у набережной, другой — плачет, закрывши лицо руками, сидя в убогой мансарде жилища. Лирического героя повести мы видим однажды бредущим вдоль улицы, когда он погружен в глубочайшее созерцание. Быть может, это самый выразительный в смысле раскрытия психологического письма Достоевского портрет. Однако и здесь характеристика дается косвенным путем. Во всех остальных случаях и Настенька, и лирический герой повести, и вернувшийся влюбленный — не более чем стаффаж. Правда, силуэты их очень выразительны, но об их чувствах и действиях позволяет судить окружающая обстановка. И в этом случае иллюстрации Добужинского приближаются к мизансценам, уподобляясь изображениям сценической площадки, на которой разыгрывается действие. Тем не менее, передать содержание повести, воплотить ее образный строй средствами пластического искусства, по мнению исследователей (О.И. Подобедова, Л. Розенталь, Г.И. Чугунов и др.), удалось именно Мстиславу Добужинскому, как никому другому. При этом возникает вопрос об отношении художника к событиям, изображенным в повести, к тому миру чувств, характеров, вещей, куда ввел его Достоевский. При ближайшем рассмотрении оказывается, что это отношение *соавтора*. Художник вошел в мир Достоевского, слившись с личностью писателя, не отделяя себя от него и его героев, в какой-то мере отражающих мироощущение самого писателя.

Тема одинокого человека, затерянного в большом городе, не раз привлекала М. Добужинского, поэтому эти иллюстрации органически вошли в круг близких ему тем и, видимо, явились дальнейшим их развитием.

Ф.М. Достоевский — предпочитаемый И.С. Глазуновым писатель и философ. На темы Достоевского художник написал множество работ. Но это не столько иллюстрации к текстам великого писателя, а как бы самостоятельные произведения, своеобразная живописно-графическая поэма «по мотивам Достоевского», в которой И.Г. Глазунов показывает и Петербург, и «смердяковщину», глубину и чистоту князя Мышкина, Алеши Карамазова, Настасьи Филипповны и метания Раскольникова. Вместе с тем в живописи Глазунова подчеркивается еще одна сторона Достоевского — его тонкая и светлая лиричность. Ф.М. Достоевский был по натуре своей лириком, умевшим затронуть самые чувствительные струны человеческой души, и эта лиричность была угадана художником.

Сравнивая «Белые ночи» Глазунова и Добужинского, можно проследить, как два мастера по-разному (и оба верно) подходят к решению поставленной задачи. М. Добужинский, как было показано, идет по пути раскрытия внутреннего переживания героев через атмосферу города, почти не давая, показывая персонажей, их портретов, тогда как И. Глазунов изображает не только город — пустынные набережные, каналы, где происходит действие, но прежде всего, воплощает портреты образов Достоевского («Мечтатель», «Настенька» и др.). Иллюстрируя «Белые ночи», художник не следует за внешними событиями, а создает так называемый «лирический аккомпанемент», «иллюстрацию-сопровождение», своеобразную изобразительно-пластическую метафору в виде опосредованных образов литературного произведения. Выполненные в технике пастели, иллюстрации Глазунова помогают увидеть и почувствовать «лирику» Достоевского, светлость и тонкость души писателя. Поэтические образы И. Глазунова запоминаются своей эмоциональной окраской.

Проведенный анализ позволяет резюмировать, что художественный синтез («писатель-художник»), универсализируя художественное творчество, ведет к созданию качественно иной художественной образности, оказывает синестезийное эстетическое воздействие и порождает эмоционально-чувственное восприятие, сообщает ему целостность и ассоциативность.

### **Список литературы:**

1. Бореев Ю.Б. Эстетика. 4-е изд. М.: Политиздат, 1988. — 496 с.
2. Взаимодействие и синтез искусств: Сб. Л.: Наука, 1978. — 269 с.
3. Достоевский Ф.М. Белые ночи. М.: Гослитиздат, 1963. — 81 с.



4. Подобедова О.И. О природе книжной иллюстрации. М.: Сов. художник, 1973. — 335 с.
5. Солоухин В. Писатель и художник. Произведения русской классической литературы в иллюстрациях Ильи Глазунова. М.: Изобразит. искусство, 1979. — 239 с.
6. Хангельдиева И.Г. Взаимодействие и синтез искусств. М.: Знание, 1982. — 62 с.

## **ОСОБЕННОСТИ «ВЗАИМОСВЯЗЕЙ» ЭСТРАДЫ И ТЕЛЕВИДЕНИЯ**

*Совгира Татьяна Игоревна*

*аспирант*

*Киевского национального университета культуры и искусств,*

*Украина, г. Киев*

*E-mail: [Salli777@mail.ru](mailto:Salli777@mail.ru)*

## **PECULIARITIES OF "INTERRELATION" OF VARIETY ART AND TELEVISION**

*Tatiana Sovgyra*

*graduate student of Kiev National University of Culture and Arts,*

*Ukraine, Kiev*

### **АННОТАЦИЯ**

В статье рассмотрено содержание понятий «связи», «взаимодействие», «эстрада» и «телевидение». На основе теоретического исследования особенностей сходства эстрады и телевидения выяснены закономерности взаимодействия двух художественных систем: эстрады и телевидения.

### **ABSTRACT**

Maintenance of concepts of “connections”, “interrelation”, «variety art» and “television” is considered in the article. Regularities of interrelation of two artistic systems: variety art and television are found out on the basis of theoretical research of particular qualities of the similarity of the variety art and television.

**Ключевые слова:** связи; взаимодействие; проникновение; эстрада; телевидение.

**Keywords:** connections; interrelation; penetration; variety art; television.

Вопрос сходства искусств и их взаимовлияния поднимается на первых этапах истории эстетической мысли, начиная с античности, когда даже само понятие «искусство» не имело однозначного толкования (употреблялось для обозначения любой практической деятельности, всякого умения, а не только художественного творчества). Одни из первых попыток проанализировать черты сходства и даже тождества искусств датируются V в. до н.э. и принадлежат Симониду Кеосского (может быть Кеосскому?), который назвал живопись «немой поэзией» и, наоборот, поэзию — «говорящей живописью». Аналогичные суждения высказал в свое время Калистрат, который сравнивал творчество Скопаса и Демосфена, позже Д. Дидро и Д. Рейнольдс. Французский философ Шарль Батте даже настаивал на тождестве некоторых искусств: «сходство живописи и поэзии настолько значительно, что их можно характеризовать совокупно, заменяя понятия «поэзия», «фабула», «стихотворность» понятиями «живопись», «рисунок», «колорит»» [7, с. 164]. Гераклит сравнивает живопись и музыку, Демокрит, разъясняя свое учение о подражании, настаивает на сходстве ремесла, архитектуры и музыки. С того времени известно много подобных суждений, однако до сих пор недостаточно выяснены теоретические основы этих сравнений, критерии подобия, взаимодействия, взаимовлияния искусств.

**Цель данной статьи** заключается именно в том, чтобы выяснить сущность процессов, обозначаемые (обозначаемых?) словами «взаимодействие», «взаимовлияние», и на этой основе рассмотреть эти отношения между эстрадой и телевидением. Прежде всего, для этого необходимо уточнить понятия: «эстрада», «телевидение», «взаимодействие», «взаимопроникновение» и «взаимовлияние».

Слово *«эстрада»* многозначно и употребляется для обозначения определенных явлений и соответственно — понятий. Хронологически первым является определение понятия «эстрада» (от фр. Estrade — «подмости, помост») как разновидность подмостков для выступлений, «повышение, например, для музыки» [3, с. 456]. Понятие «эстрады» как искусства появилось в нач. XX в. Хотя сам этот вид искусства берет начало с античной культуры: с крестьянского и городского фольклора, балаганного искусства и театральных дивертисментов. В Декрете Совета Народных Комиссаров от 26 августа 1919 г. об объединении

театрального дела впервые появляется фраза о «всякого рода эстрада» [6, с. 6]. После этого понятие «эстрады» во многих энциклопедических изданиях, научных сборниках и монографиях трактуется как вид сценического искусства малых форм преимущественно популярно-развлекательного направления. В этом смысле и употребляется в данной статье термин «эстрада».

**Телевидение** (с греч. Τηλε — далеко + лат. Visio — видение) — одно из наиболее массовых средств распространения информации наряду с периодической печатью, радиовещанием и Интернетом, (;) что (оно) характеризуется передачей на расстояние изображений подвижных объектов с помощью радиоэлектронных устройств. Войдя в жизнь в 30-е гг. XX в., данное средство массовой информации стало не только удобным инструментом изучения общества и его развития, но и особым искусством. Сегодня общепризнанно, что телевидение является разновидностью экранного искусства, спецификой которого является «эффект присутствия зрителя на живом представлении» ссылка на источник?. В связи с этим следует определить, что именно этим — присутствием зрителя, — при этом не виртуального, а существующего и даже соучаствующего «в действии», отличается эстрада как разновидность сценического искусства. Именно эти особенности телевидения и эстрады как искусств — за все остальные, также спорные (музыка, хореография, сценография, актерство и т. д.) — и представляют тот особый «мостик», через который начался процесс их «взаимодействия».

При ближайшем рассмотрении оказывается, что этой лексикой обозначается несколько различных процессов: «отталкивание» и «взаимопротягивание», последнее в свою очередь, характеризуется «взаимопроникновением» и «взаимовлиянием» [2]. При этом «проникновение» представляет собой непосредственное, «физическое» материальное вторжение одного явления (системы) в иное как процесс информационного (структурного, идейного и т. д.) — вторжения, опосредованного встречным, что влечет определенные более или менее существенные изменения в «объектные вторжения».

«Проникновение» эстрады в телевидение четко прослеживается в историческом контексте: его отсчет вероятно приходится на 1934 г., с момента первого появления эстрадного концерта на телевизионном экране. Этот эксперимент партнерства эстрады и телевидения свидетельствует о том, что на тот момент наблюдался лишь факт перенесения «действительности», собственно трансформации изображения ее на расстояние, при котором телевидение выполняло лишь функцию «посредника и рассыльного» [5, с. 40].

Появление эстрады на телевидении можно реконструировать по воспоминаниям театрального критика и журналиста В. Саппака. «Я не побоюсь сравнить впечатление от гениального «Броненосца Потемкина» с впечатлением от первой телепередачи, которую можно было принять только в пародийном виде. Но так она не воспринималась... Нет, здесь было ощущение нового качества достоверности. Здесь было ощущение, которое производит искусство. На слове «искусство» я настаиваю... В искусство эти первые киноленты превращал факт переноса действительности на экран» [5, с. 31].

В течение этого времени — и поныне! — эстрадное искусство не меняло принципиально ни своей конфигурации, ни спектра использования выразительно-образительных средств. Поэтому становится ясным, что первые шаги к взаимодействию эстрадного и телевизионного искусств сделало само телевидение: в поисках материала для заполнения экрана, впоследствии обернулось обратным влиянием эстрадного искусства на поэтику телеискусства.

Конечно, в «жизни», на практике, не так четко ясно, как в теории, что или кто был более активным, делал первые шаги. В любом случае, мы можем говорить о «взаимодействии» двух отдельных художественных систем.

«Взаимодействие», как было отмечено, это отношения живых объектов, систем или даже «лиц» в диапазоне от «взаимоотталкивания» к «взаимопритяжению». На первый взгляд может показаться, что «взаимоотталкивание» — малопродуктивное явление: «поссорились и разбежались в разные стороны». Однако, в случае, когда речь идет о художественных системах, это не совсем так. Примером может служить длительная историческая «семейная» ссора кино и театра.

В результате действительно более продуктивного, — процесса взаимопроникновения и взаимовлияния возникли новые разновидности жанров как сценического, так и экранного искусств. Одновременно процесс «отталкивания» способствовал более активному сосредоточению каждого из этих искусств на своем «сокровенном» и в итоге привел к осмыслению каждой собственной специфики — того уникального, чем отличается каждый из них, — а затем и к обновлению художественных образительно-выразительных средств и появления произведений, действительно возможных только в рамках каждого из них.

Еще Гегель указывал на то, что «система отдельных искусств» не есть неподвижной, застывшей структурой, а является живым, подвижным, изменяющимся — но изменяющимся закономерно — соотношением форм художественного творчества. В монографии «Моделирование мышления и психики» М. Амосов утверждает,

что системы, влияя друг на друга, иначе говоря, обмениваясь энергией или материальными частицами, сами изменяются: другими становятся их структура, энергетический потенциал, способность влиять на другие системы [1].

М. Каган отмечает: «при взаимодействии искусств рождаются художественные явления с двухэлементной образной структурой. Такие художественные «двучлены» закономерно возникают на стыках смежных видов искусств» [4] Автор приводит примеры «бинарных» художественных образований: разговорно-музыкального, архитектурно-скульптурного, и указывает, что взаимосвязи обоих компонентов зависят только от способности одного из них подчинить себе, «пристроить» второго (или, наоборот, приспособиться ко второму).

Учитывая то, что эстрада и телевидение представляют собой явления, которые находятся в постоянном движении, то и результатом их взаимодействия также становится подвижный, эволюционирующий, художественный «организм»: явление с двухэлементной образной структурой — «телевизионная эстрада».

Поэтому, затрагивая принципиальные особенности взаимодействия эстрады и телевидения, мы считаем целесообразным различение ее «технической» и «творческой» составляющих, первая из которых касается технических особенностей взаимодействия искусств, а вторая — специфики эстрады на телевидении как нового явления искусства.

### **Список литературы:**

1. Амосов Н.М. Моделирование мышления и психики. К.: Наукова думка, 1965 — 303 с.
2. Безклубенко С. Д. Телевизионное кино. К.: Мистецтво, 1975. — 275 с.
3. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 тт. Т. 4: С. V. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. — 576 с.
4. Каган М. С. Морфология искусства. М.: Искусство, 1972. — 440 с.
5. Саппак В.С. Телевидение и мы. М.: Искусство, 1988. — 168 с.
6. Уварова Е.Д. Эстрадный театр: Миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917—1945 гг.). М.: Искусство, 1983. — 320 с.
7. Batteux. Les beaux-arts, reduits a un mesme principe. Leide: Nouv. Ed, 1753. — 290 p.

## ЖАНР НЮ В ТВОРЧЕСТВЕ БИЛЛА БРАНДТА И ТРАДИЦИИ СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ФОТОГРАФИИ

*Шик Ида Александровна*

*искусствовед,*

*РФ, г. Санкт-Петербург*

*E-mail: [ida.shik@bk.ru](mailto:ida.shik@bk.ru)*

### THE NUDE OF BILL BRANDT AND SURREALIST PHOTOGRAPHY'S TRADITIONS

*Ida Shik*

*art-historian,*

*Russia, Saint-Petersburg*

#### АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются концептуальные и формальные параллели между ню британского фотографа Билла Брандта и сюрреалистической фотографией (Ман Рэй, Брассай, А. Кергеш и др.). Автор приходит к выводу, что Билл Брандт создает свою оригинальную версию ню, используя ключевые для сюрреалистической фотографии идеи и мотивы.

#### ABSTRACT

The paper explores the conceptual and formal parallels between the nude of the British photographer Bill Brandt and the surrealist photography (Man Ray, Brassai, A. Kertesz and the others). The author draws a conclusion that Bill Brandt created his original version of the nude using the key concepts and motifs of the surrealist photography.

**Ключевые слова:** ню; фотография; сюрреализм.

**Keywords:** nude; photography; surrealism.

Билл Брандт — знаменитый британский фотограф, известный как своими документальными работами («Англичане у себя дома» 1936 г., «Ночной Лондон» 1938 г.), так и снимками ню, портретов и пейзажей. Если «снимки Лондона 30-х создали Брандту репутацию фотографа, то серии ню, которые он создавал в десятилетия, последовавшие за Второй мировой, укрепили его репутацию как художника» [6, p. 144]. В 1961 г. выйдет альбом Билла Брандта «Перспектива обнаженных», а в 1980 г. — «Билл Брандт: ню 1945—1980». Для своих работ в жанре

ню мастер находит новые инструменты и способы съемки. Он приобретает старый Кодак с широкоугольным объективом и малой светосилой в комиссионном магазине, прежде использовавшийся полицией для съемок [6, р. 144]. Благодаря необычности «видения» камеры Брандта, выбору точки съемки и различным техникам обработки мастеру удалось добиться эффектов оптического искажения и создать уникальную атмосферу своих снимков.

Чтобы правильно оценить ню Билла Брандта и понять, каким образом мастер репортажной фотографии пришел к этому жанру, необходимо вспомнить, что в молодости, в 1929 г., Брандт приехал в Париж и оказался в студии мэтра сюрреалистической фотографии Ман Рэя. Сам фотограф так вспоминал об этом: «для любого молодого фотографа тогда Париж был центром мира. Это были захватывающие годы, когда французские поэты и сюрреалисты признали возможности фотографии. <...> Можно сказать, что это было время, когда современная фотография появилась на свет. Работы Атже наконец издавались. Он умер почти непризнанный, за два года до этого. Брассай, Кертеш и Картье-Брессон все работали в Париже, так же как и Ман Рэй. Ман Рэй, самый оригинальный фотограф из них всех, только что открыл рэйографию и соларизацию. Я был учеником в его студии и почерпнул очень многое из его экспериментов. Оглядываясь назад теперь, каждый видит, что уже тогда появились две тенденции: поэтическая школа, лидерами которой были Ман Рэй и Эдвард Уэстон и документальная школа правды момента. Я был привлечен обоими, но когда я возвратился в Англию <...>, я более чем на десять лет сконцентрировался полностью на документальной работе» [4]. Комментируя переход к жанру ню, мастер отмечал, что «постепенно терял свой энтузиазм по поводу репортажа», поскольку «документальная фотография стала модной», а сам он предпочел вернуться к «поэтической тенденции фотографии» [Цит. по: 6, р. 21]. При анализе работ британского мастера в жанре ню ряд исследователей [3; 6; 7] отмечают их близость сюрреалистической эстетике, зачастую не проводя, однако, конкретных концептуальных параллелей с опытом исторической сюрреалистической фотографии. Целью данной статьи является выявление общих черт в интерпретации обнаженного тела в работах Билла Брандта и его предшественников, представителей как «внутреннего» (Ман Рэй, Г. Беллмер, Ж.-А. Буаффар и др.), так и «внешнего круга» сюрреализма (Брассай, А. Кертеш) [2, с. 85].

Экстравагантные образы обнаженных женщин в мрачных викторианских интерьерах Брандта (например, снимок «Хэмпстед, Лондон» 1945 г.) заставляют вспомнить работы Ман Рэя с присущим

им восхищением красотой и сексуальностью женского тела (например, многочисленные снимки Кики де Монпарнас). С ним Билла Брандта сближает и многоплановость трактовки женской сущности — от идеала женской пассивности и холодности («Обнаженная» 1953 г.) до образов *la femme fatale*. На снимке «Мишельдева, Хэмпшир» 1948 г. мы видим молодую женщину, сидящую за столом, рука которой лежит на нем и кажется, благодаря искажению, очень сильно вытянутой. Взгляд модели — пустой, безжизненный и одновременно гипнотический — пугает и завораживает одновременно. Как и «Сюрреалистический портрет Луизы Казати» 1922 г. Ман Рэя, снимок Брандта отсылает к образу Медузы. Брандту в данной работе мастерски удается достичь впечатления драматического и *жуткого (unheimliche)*, которым были увлечены и фотографы-сюрреалисты (Ман Рэй, А. Кертеш, Г. Беллмер) [5; 8], за счет мотива превращения живого в неживое, построения композиции по принципу ухода в глубину (женская фигура размещена по диагонали, что позволяет фотографу увлечь наш взгляд вдаль), повышенной контрастности снимка. Атмосфера снимков Брандта близка фильму О. Уэллса «Гражданин Кейн», который послужил для мастера одним из источников вдохновения [4]. В работах Брандта мы сталкиваемся с сюрреалистическим синтезом сна и реальности — мы видим вполне реальных женщин во вполне реальных интерьерах, но мастер снимает их таким образом, что зритель испытывает по отношению к ним чувство отчуждения, а пространство, за счет драматических контрастов света и тени, приобретает ирреальный характер. Так бывает во сне или на экране, но не в обыденной реальности; мы не готовы допустить этих женщин в свой привычный мир.

Разделяя интерес фотографов-сюрреалистов к «жестоким играм» (серия Ман Рэя «Фантазии мистера Сибрука» 1930 г., серия Ж.-А. Буаффара «Без названия» 1930 г., снимки кукол Г. Беллмера), Билл Брандт создает работы, обыгрывающие тему садомазохистских сексуальных отношений. На снимке «Обнаженная, Кемпден-Хилл, Лондон» 1977 г. сидящая на лестнице молодая женщина показана с завязанным ртом и огромной цепью, свисающей с ее плеча. Снимок «Обнаженная, Кемпден-Хилл, Лондон» 1978 г. представляет нам связанную модель, лицо которой скрыто черной маской. Однако мастер предает своим «садомазохистским» изображениям игровой, театральный характер, порой даже иронизируя по поводу подобной формы отношений (огромная цепь, свисающая с плеча модели, кажется зрителю бутафорской и смешной в гораздо большей степени, чем пугающей).



Создание оптических искажений обнаженного тела и пространства сближает работы Билла Брандта и Андре Кертеша, с той разницей, что у Брандта искажение объекта обычно носит не столь гротескный характер. На снимке «Кэмпден-Хилл, Лондон» 1951 г. мы видим спящую обнаженную девушку, тело которой размещено по диагонали и снято таким образом, что кажется вытянутым, а ее бедра — очень большими. Девушка спит — и под стать этому меняется окружающее ее пространство, становясь размытым и нереальным. Увлекательные искажения женского тела встречаются и в более поздних работах мастера, таких как, например, «Южный Кессингтон, Лондон» 1979 г., где мы видим непомерно вытянутые ноги и ягодицы модели, уводящие наш взгляд вдаль. Женское тело лишается былой целостности и индивидуальности, его трактовка приобретает фетишистский характер с откровенным превращением его в объект мужского сексуального удовлетворения, что было типично для фотографов-сюрреалистов [5; 8; 10] (работы А. Кертеша, Брассая, Г. Беллмера). На снимке «Обнаженная» 1961 г. искажение женского тела приобретает гротескный характер. Билл Брандт следующим образом комментировал необычность подобного видения: «когда я начал фотографировать обнаженные фигуры, я позволял камере управлять мной, и вместо того, чтобы фотографировать то, что я видел, я фотографировал то, что видела камера. Я вмешивался очень мало, и камера создала образы и анатомические формы, которые никогда не наблюдали мои глаза» [4]. Билл Брандт, таким образом, создает здесь свою версию фотографического эквивалента автоматического письма, делая камеру средством раскрытия «оптически-бессознательного» [1, с. 73].

Обращение к эстетике фрагмента обнаженного тела, которое зачастую показывается мастером визуально искаленным, превращенным в безликий сексуальный объект, сближает снимки Билла Брандта с работами Брассая (снимки ню 1933—1934 гг., серия «Превращения» 1935 г.). Также их трактовку женского тела объединяет своеобразная «редукция до основы» [9, р. 27] и скульптурность форм. На снимке «Хэмпстед, Лондон» 1952 г. на переднем плане оказываются кажущиеся огромными ступни модели — и больше ничего. В мрачном пространстве комнаты мы больше ничего не видим. Тело исчезает, оставив вместо себя лишь часть. Зрителя охватывает ощущение жуткого от вида этой совершенной автономии части тела, что усиливается мастером посредством создания соответствующей атмосферы — тревожной, загадочной, мрачной. В снимках фрагментов обнаженного тела мастер зачастую сосредотачивается на тех его частях, которые ассоциируются с сексуальным удовольствием.

На снимке «Лондон» 1958—79 гг. мы видим приближенные к переднему плану ягодицы модели, сфотографированные мастером таким образом, что они заставляют вспомнить «Монумент Д.А.Ф. де Саду» 1933 г. Ман Рэя. На снимке «Лондон» 1957 г. мастер запечатлел бедра модели таким образом, что она кажется лишенной одной из ног. Мастер делает женское тело странным, неузнаваемым и превращает его формы в подобие абстрактной скульптуры (этому впечатлению способствует повышенная контрастность снимков Брандта, благодаря которой ярко-белое тело кажется высеченным из мрамора) или превращая его в причудливый узор. Мастер внимательно изучает женскую натуру, делая ее странной и необычной, вслед за фотографами-сюрреалистами давая дорогу сюрреалистическому бесформенному, нивелирующему привычные представления о теле (Брассай «Нью» 1933 г., Ман Рэй «Минотавр» 1934 г.) [8, р. 33—39]. Иллюстрацией последнего может служить снимок «Обнаженная, Лондон» 1958 г., на котором лежащая обнаженная модель с закинутыми за голову руками запечатлена таким образом, что зрителю сложно понять, что это такое.

Способность показать женское тело новым и необычным, удивительно мимикрирующим, ярче всего проявляется в снимках ню на пляже. Разделяя с фотографами-сюрреалистами интерес к феномену мимикрии, Брандт, тем не менее, рассматривает ее не как поглощение тела пространством, согласно концепции Р. Кайуа (Ман Рэй «Возвращение к разуму» 1923 г., Р. Юбак «Битва амазонок» 1939 г.) [8, р. 50], но более традиционно — как стремление одного объекта уподобиться другому. На снимке «Пляж Восточного Сассекса» 1978 г. на переднем плане мы видим ягодицы и часть спины обнаженной модели, запечатленные на фоне скал и гальки. Женское тело здесь — традиционно фрагментированное, превращенное в фетиш. Как отмечают исследователи, Билл Брандт «в этой экспериментальной серии эксплуатирует те странные пропорции, которые достигаются его линзами с помощью искажения: части тел — ступни, ноги, локти — едва отличаются по форме и текстуре от скал и камней на пляжах Нормандии и Восточного Сассекса. В этих снимках проявилось как влияние сюрреализма, так и скульптуры Генри Мура» [7, р. 312]. В рассматриваемой нами работе тело, кажется, превратилось в огромный валун причудливой формы. Особой выразительности мастер достигает в работе «Пляж Восточного Сассекса» 1959 г., где руки модели со скрещенными пальцами, снятые крупным планом, неотличимы от прибрежной гальки.

Билл Брандт, таким образом, работает с ключевыми для сюрреалистической эстетики концептами (фетишизм, садомазохизм, жуткое, мимикрия, бесформенное, разрушительная женственность, автоматизм), создавая широкий спектр изображений ню, начиная от индивидуальных образов, насыщенных психоаналитическим подтекстом и заканчивая фетишистскими, фрагментированными изображениями. Снимки Брандта можно рассматривать как синтез лучших традиций сюрреалистической фотографии, поскольку они позволяют провести ряд параллелей с работами его предшественников (Ман Рэй, Брассай, А. Кертеш и др.), что, тем не менее, не отменяет оригинальности авторского видения мастера и их принадлежности своей эпохе с ее визуальной культурой.

### Список литературы:

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / В. Беньямин; пер. с нем, предисл., сост. и примеч. С.А. Ромашко. М.: Медиум, 1996. — 240 с.
2. Гавришина О.В. Империя света: фотография как визуальная практика эпохи «современности» / О.В. Гавришина. М.: Новое литературное обозрение, 2001. — 192 с.
3. Левашов В. Лекции по истории фотографии / В. Левашов. М.: ООО «Тримедиа контент», 2012. — 484 с.
4. Brandt B. A statement of photography by Bill Brandt // Bill Brandt Archive Ltd.: сайт. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.billbrandt.com/Library/statementbybrand.html> (дата обращения: 15.04.2014).
5. Foster H. Compulsive beauty / H. Foster. Cambridge : The MIT Press, 1993. — 313 с.
6. Hemerson Meinster S. Bill Brandt : Shadow and Light / S. Hemerson Meinster. New York: The Museum of Modern Art, 2013. — 208 p.
7. Jay B., Warburton N., Hockney D. The photography of Bill Brandt / B. Jay, N. Warburton, D. Hockney. London : Thames & Hudson, 1999. — 320 p.
8. Krauss R. Corpus Delicti / R. Krauss // October. — 1985. — Vol. 33. — P. 31—72.
9. Sayag A., Lionel-Marie A. Brassai: the monograph / A. Sayag, A. Lionel-Marie. Boston, New York, London : A Bulfinch Press Book, 2000. — 319 p.
10. Surrealism and Woman / ed. M.A. Caws, R.E. Kuenzli, G. Raaberg. Cambridge: The MIT press, 1991. — 240 p.

## СЕКЦИЯ 4.

### ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

#### 4.1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

##### ОБЩИЕ ЧЕРТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Г.Ф. КВИТКИ-ОСНОВЬЯНЕНКО И Н.В. ГОГОЛЯ

*Бологова Ксения Олеговна*

*аспирант Орловского государственного университета,*

*РФ, г. Орёл*

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

##### GENERAL FEATURES IN THE CREATIVE WORKS OF G.F. KVITKA-OSNOVYANENKO AND N.V. GOGOL

*Bologova Kseniya*

*postgraduate student of Orel State University,*

*Russia, Orel*

#### АННОТАЦИЯ

В данной статье автор обращается к творчеству русско-украинского писателя Г.Ф. Квитки-Основьяненко и Н.В. Гоголя с целью изучения близости их творческих подходов. Рассматривается стремление к демократизации литературы, обращение к жизни простого народа, сходство сюжетов, героев и рассказчиков, выявляется роль Н.В. Гоголя в становлении Г.Ф. Квитки-Основьяненко как писателя-прозаика. Автор приходит к выводу о близости творческих взглядов Г. Ф. Квитки-Основьяненко и Н.В. Гоголя.

#### ABSTRACT

In this article the author refers to the creation of Russian and Ukrainian writer G.F. Kvitka-Osnovyanenko and N.V. Gogol to study similarity of their creative approaches. We consider the tendency of democratization of literature, reference to the lives of ordinary people, the similarity plots, characters and narrators, show the role of N.V. Gogol in G.F. Kvitka-

Osnovyanko's becoming as prose writer. The author comes to the conclusion that creative views of G.F. Kvitka- Osnovyanko and N.V. Gogol are similar.

**Ключевые слова:** Г.Ф. Квитка-Основьяненко; Н.В. Гоголь; воссоздание народной жизни; демократизация литературы; фольклорные источники; рассказчик.

**Keywords:** G.F. Kvitka-Osnovyanko; N.V. Gogol; reconstruction of national life; democratization of literature; folklore sources; narrator.

Развитие украинской литературы тесно связано с развитием литературы русской. Новая украинская литература формируется значительно позднее, чем русская. До второй половины XVIII в. в ней сохраняется церковно-школьная схоластика, хотя она явно не соответствует потребностям украинского народа. Со временем в комических сценках вертепа, в интермедиях, виршах – всюду проявляются новые элементы, вторгаются характерные детали социального быта, живые черточки национально-народных типов.

Творчество Н.В. Гоголя оказало значительное влияние на развитие украинской литературы. Повести Гоголя стали мощным стимулом к расширению деятельности украинских писателей. Они выразительно свидетельствовали о том, какие богатые возможности для художественного творчества таят в себе украинский народный быт и история, какие многообразные стороны человеческого духа и психики отражают сокровища национальной украинской поэзии. «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород», поразившие общество красочностью, талантом народной Украины, облегчили борьбу украинских писателей за национальную самобытность литературы.

О том, что украинские повести Гоголя были одним из важных стимулов к развитию украинской прозы, свидетельствует тот перелом, который в 30-е годы происходил в творчестве Г.Ф. Квитки-Основьяненко. Целью данной работы и будет изучение влияния Гоголя на Квитку-Основьяненко и выявление общих черт в их творчестве. К подобному вопросу обращались в своих трудах С.Д. Зубков, Н.Е. Крутикова, Д.В. Чалый.

Г.Ф. Квитки-Основьяненко вступил в литературу на много лет раньше Гоголя и к моменту выхода из печати «Вечеров на хуторе близ Диканьки» был уже автором многочисленных прозаических произведений и комедий. Писал он их на русском языке и в творчестве своем был тесно связан с традициями русской сатирической драматургии и эпистолярных жанров XVIII века. В его «Письмах

Фалалея Повинухина» и других произведениях осмеивалась дворянская галломания, необразованность, мотовство, негуманное отношение к крестьянам. Особенно явно критицизм Квитки, направленный против дворянства и чиновничества, проявился в комедиях конца двадцатых годов («Приезжий из столицы», «Дворянские выборы»).

Почти до половины 30-х годов Квитка не обращался к жизни украинского села и не писал на украинском языке. Правда, в 1822 г. он опубликовал серию коротких рассказов под названием «Малороссийские анекдоты». Но его обращение к украинской теме, по мнению Н.Е. Крутиковой, было случайным. Автор «Малороссийских анекдотов» «был далек от мысли о возможности серьезного, глубокого отражения быта и характеров украинского крестьянства» [3, с. 16].

Выход украинских повестей Квитки совпадает по времени с расцветом таланта Н.В. Гоголя. Произведения этих авторов различны по языку, имеют много отличий в содержании. И тем не менее в них много общего.

У Квитки и Гоголя мы можем встретить сходных героев и похожие сюжетные коллизии. Но вряд ли Квитка заимствовал у Гоголя сюжеты или непосредственно подражал ему в художественных мотивах и образах. Это сходство объясняется, вероятнее всего, тем, что оба писателя использовали одинаковые источники для своих повестей. Это реальная жизнь украинского села, множество своеобразных народных характеров, крестьянские сказки, пословицы и поговорки. Иногда они творчески используют также элементы старинной литературы.

Значение Гоголя для творчества Квитки было в другом. До появления «Вечеров на хуторе близ Диканьки» в украинской литературе преобладало комическое, бурлескное начало в описаниях быта, нравов и типов народа. Гоголь утвердил новые грани «украинской темы». Элементы комического бурлеска он ввел в общую систему победного, жизнеутверждающего народного юмора. В то же время его произведения исполнены высокого лиризма. Художник показал, как много мудрого, поэтического, интересного содержится в чувствах и мыслях простых людей. Тем самым он подготовил почву для появления комических («Солдатский портрет», «Пархомов завтрак», «Праздник мертвецов» и др.) и трогательно-серьезных («Маруся») повестей Квитки. Светлый юмор, сочетание комической фантастики с выразительными картинками крестьянского быта, приемы непринужденного сказа роднят комические повести Квитки с гоголевскими «Вечерами...».

Были и другие существенные моменты, сближавшие прозу Квитки и Гоголя. Так, естественную жизнь народа, полного творческих сил и нравственной красоты оба писателя противопоставляли бездеятельному, автоматическому «существованию» дворянства. Оба писателя, изображая обыденную жизнь украинского крестьянства, рассказывали о его чуткой душе, о глубоком оптимизме, неиссякаемом юморе, показывали силу и красоту украинского народного искусства.

Стремясь к демократизации литературного творчества, оба они вводят в свои повести образы рассказчиков из народной среды с живой, непринужденной манерой повествования. Основная мысль предисловия «Вечеров на хуторе близ Диканьки» — утверждение народа как полноправного объекта творчества, насмешка над привычными, но фальшивыми формами псевдонародной литературы, жажда создать новые действенные средства изображения. Стремясь ввести в свои произведения народную точку зрения, увидеть окружающий мир глазами народа, Гоголь нередко прибегал к описанию событий через посредство вымышленного рассказчика, напрямую связанного с крестьянской средой. Свой стиль и язык, свое стремление к изображению прозаической повседневной жизни «пасечник» резко противопоставляет стилю, языку, всей эстетической системе «светской» литературы, чуждой народным интересам.

Вслед за Гоголем Квитка в своих комико-фантастических повестях выступает от лица близкого к украинскому крестьянству рассказчика (обывателя пригородной слободы Харькова — Грицька Основьяненко) и широко пользуется средствами народного сказа.

Следование творцу «Вечеров...» в способе введения в литературу типических оборотов и приемов этого сказа было тем более естественным для украинского повествователя, что он также боролся за введение в литературу демократического героя, отстаивал права общенародного языка. С этой целью писатели нередко вступали в прямую полемику с литературными консерваторами и реакционерами, с «манерной» светской литературой (монологи Рудого Панька в «Вечерах...», «Супліка» и «Солдатський патрет» Квитки).

Лукавый пасечник Рудой Панько подчеркивает демократичность «рассказываемых» им повестей, сравнивая их с появлением мужика в покоях великого пана. Со всех сторон крестьянина толкают, гонят криками, но «мужик» упрямо идет вперед. Полемичность «Предисловия» очевидна. Нельзя не заметить близости к этой идее «Предисловия» мыслей Квитки об искусстве, выраженных в таких повестях, как «Солдатський патрет» и «Супліка до пана-іздателя»,

где писатель отстаивает вольное и широкое введение образов из демократической среды, права народного языка в литературе.

Даже в форме изложения видно влияние «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Гоголя на «Малороссийские повести» Г. Квитки-Основьяненко: оба автора ведут повествование от первого лица, пересыпают изложение украинским фольклорным юмором, подробно описывают быт, нравы, поверья и т. д. Украинский прозаик удачно использует фольклорные источники. Проникая в дух народного творчества, он разнообразит манеру повествования условного рассказчика, образ которого трансформируется и развивается в зависимости от характера конкретного произведения и его функционального назначения. Правда, в «сказе» повестей Квитки сказывались элементы дидактизма, религиозной морализации, чуждые Гоголю.

Повести Гоголя «способствовали усилению реалистических тенденций в творчестве Квитки и отходу его в ряде повестей от воздействия консервативных идей «официальной народности»» [4, с. 10]. Образы народных героев, которые возникают в повестях Квитки, близких по направлению к гоголевским «Вечерам...», отличны от образов покорных, тихих, богобоязненных и царелюбивых крестьян, которые появляются в других повестях того же Квитки с их подчеркнутой сентиментально-дидактической и моралистической тенденцией («Маруся», «Божьи дети»). В повести «Солдатский портрет» живые реальные образы талантливого художника Кузьмы Трохимовича, хитрой и смелой атаманши бублейниц Явдохи Колупайчихи, кокетливых девчат и удалых парубков по своему колориту и тону, по жизненности и яркости красок напоминают героев «Вечеров...» Гоголя.

Существенно также, что своими повестями Гоголь показал Квитке пути использования фольклора для раскрытия психологии и стремлений создающего сказку народа. Комизм фантастики в повестях Квитки, как и у Гоголя, определяется, во-первых, сниженным «бытовым» и фамильярным изображением сверхъестественных существ, во-вторых, утверждением преимущества разума и воли человека перед угрожающими ему враждебными силами. Нередко также в форме комической фантастики Гоголь и Квитка передают насмешливое народное отношение к дворянской и чиновничьей верхушке. Так, например, своеобразно воссоздается писателями народная насмешка над обезьяньим подражанием дворянства иноземщине. Черт Гоголя, похожий то на заседателя, то на губернского стряпчего, — «спереди совсем немец», а чертенята в повести Квитки «Вот тебе и клад» явно



принадлежат к дворянскому сословию и заводят с попавшим в пекло Хомой Масляком разговор на французском языке. Квитка усваивает и присущую Гоголю то явную, то еле заметную ноту иронии над суеверием и предрассудками, которая нередко ведет к пародированию фантастики, к «снижению» иррационального и, таким образом, пролагает путь к утверждению и усилению реалистических тенденций.

Реализм зрелого творчества Гоголя, по мнению Н.Е. Крутиковой, в тридцатые годы еще не мог быть освоен находившейся в процессе становления новой украинской литературой, но оказал значительное воздействие на произведения Г. Квитки, написанные на русском языке [4, с. 12]. Именно со второй половины 30-х гг. Квитка все чаще подчеркивает пошлость и духовное убожество поместных «существователей», уродливые нелепости их быта («Пан Халаявский», «Украинские дипломаты»). Порою писатель непосредственно следует за Гоголем и в конкретных мотивах, ситуациях, средствах художественного изображения. Это, например, комический сказ, обнажение контраста между пафосным тоном изложения и ничтожеством объекта повествования в «Пане Халаявском». Или описание в гоголевском стиле ссоры двух помещиков в «Украинских дипломатах», где Квитка — Основьяненко, как и Гоголь, изображает пошлый мир украинских обывателей, замкнутых на своих интересах. Г.Ф. Квитка-Основьяненко так же, как и Н.В. Гоголь, показывает нам пошлость, слабость, ограниченность своих героев, бедность их кругозора, раскрывая противоречие между внешней значительностью и реальной ничтожностью, что является основой комического, потому-то мы и смеемся вместе с писателями над героями их повестей.

Историческая заслуга Квитки как зачинателя новой украинской прозы — велика. Талантливый писатель, великолепный знаток народного быта, он поставил в центре своих повестей героев из жизни. «Пиши о людях, видимых тобою, а не вымышляй характеров небывалых, неестественных, странных, диких, ужасных», («Москвитятин», 1849, № 20, стр. 332) [Цит. по 3, с. 18] — так формулировал Квитка свои требования к писателям, явно отталкиваясь от принципов романтизма и приближаясь к реалистическому направлению. Его повести, в том числе и те, в которых реальные сцены сочетались с комической «сниженной» фантастикой (тоже один из моментов, сближающих Квитку с Гоголем), воссоздают характерные детали крестьянского быта, содержат красочные и точные описания народных обычаев и обрядов (свадьба, обручение, похороны). Квитка явился также первым создателем устойчивой стилевой традиции украинской прозы. Ему принадлежат классические образцы литературного «сказа»,

основанного на фольклоре (сказка, песня, бытовой анекдот), на следовании характерным интонациям и типическим оборотам живой народной речи.

Как видим, в творчестве Г.Ф. Квитки-Основьяненко и Н.В. Гоголя немало общего. Это и изображение жизни простого народа, и стремление к демократизации литературы, и использование фольклорных источников, и общность в изображении характеров героев. Кроме того, оба писателя используют сходные фантастические элементы и противопоставляют естественную жизнь простого народа бессмысленному существованию дворянства. Все это свидетельствует о близости творческих подходов Квитки и Гоголя.

### **Список литературы:**

1. Зубков С.Д. Русская проза Г.Ф. Квитки и Е.П. Гребенки в контексте русско-украинских литературных связей. Киев: Наукова думка, 1979. — 271 с.
2. Крутикова Н.Е. Н.В. Гоголь. Исследования и материалы/ АН Украины. Ин-т литературы им. Т.Г. Шевченко. Киев: Наукова думка, 1992. — 312 с.
3. Крутикова Н.Е. Русский реализм и становление украинской реалистической прозы. Киев: Издательство АН УССР, 1963. — 64 с.
4. Крутикова Н.Е. Гоголь и украинская литература: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. М.: АН СССР, 1953. — 30 с.
5. Крутикова Н.Е. Литературные связи русского и украинского народов: Материалы в помощь учителю. М.: Учпедгиз, 1954 — 52 с.
6. Чалый Д.В. Становление реализма в украинской литературе. Киев: Изд-во Академии наук Украинской ССР, 1958 — 28 с.

**АЛЛЮЗИВНОСТЬ ЭПИТЕТНЫХ СТРУКТУР  
В НАРОДНОМ РАССКАЗЕ Л. ТОЛСТОГО  
«ЧЕМ ЛЮДИ ЖИВЫ»**

*Волощук Марина Борисовна*

*аспирант Каменец-Подольского национального университета  
имени Ивана Огиенко,  
Украина, г. Каменец-Подольский  
E-mail: [marinavoloshchuk@mail.ru](mailto:marinavoloshchuk@mail.ru)*

**THE ALLUSION IN THE FUNCTIONING OF EPITHET  
STRUCTURES IN THE POPULAR STORY  
BY L. TOLSTOY “WHAT MEN LIVE BY”**

*Marina Voloshchuk*

*post-graduate student  
of Kamianets-Podilsky Ivan Ohienko national university,  
Ukraine, Kamianets-Podilsky*

**АННОТАЦИЯ**

В статье рассматриваются нюансы взаимоотношения определения и определяемого в составе эпитетных структур в народном рассказе Л. Толстого «Чем люди живы». Эпитетные структуры фольклорного генезиса, цветообозначения активно присутствуют в воплощении аллюзии в начале, в развитии действия и в развязке, и являются значимой составляющей в создании интриги в образно-поэтической системе рассказа. Изучение художественно-стилевых и суггестивных условий взаимоотношения определения и определяемого позволяют выявить специфику художественного изображения Л. Толстого.

**ABSTRACT**

The article is dedicated to the problems of defining and the defined composed of the epithet structures in the popular story “What Men Live By”. In the beginning of the action, movement and in the dénouement the epithet structures of the folklore origin, the color defining are functioning in the building of allusion and are important component in the creation of the intrigue in the figurative and image system of the popular story. The investigation of suggestive, artistic and styles build in the interrelations of the defining and the defined expose the peculiarities of the L. Tolstoy’s artwork.

**Ключевые слова:** аллюзия; Л. Толстой; определение; определяемое; описание; эпитет; эпитетная структура.

**Keywords:** allusion; L. Tolstoy; defining; the defined; description; epithet; epithet structure.

Рассказ Л. Толстого «Чем люди живы», принадлежит к циклу народных рассказов и является предметом и объектом постоянного толстоведческого исследования. Изучение особенностей народных рассказов находит отражение в специальных работах, в которых признается чрезвычайная значимость их жанровой и идейно-философской специфики в презентации мотивов, образов, художественно-творческих замыслов и идей писателя.

В толстоведческих работах нет единого мнения о тематическом своеобразии цикла рассказов Л. Толстого 1880—1885 гг. Народные рассказы неоднократно осмысляются как «рассказы в духе народного повествовательного творчества» [1, с. 409], «рассказы на темы, существенно важные для народа и понятные народу» [8, с. 144], «множество поучительных рассказов для простого народа» [12] и пр. Определение «народные рассказы» в записях писателя признается «в значительной степени» условным т. к. «это не столько рассказы, сколько род притчи, поучения» [8, с. 144]. Вместе с тем существует другое определение тематики и художественно-философской специфики рассказов: «В 80-е гг. тематическое разнообразие народных рассказов объединялось рамками толстовского учения, выступающего в них в своем «обнаженном» виде, а сами рассказы ни в коей мере не являлись повествованиями о жизни народа» [4, с. 285]. Особенности поэтики и композиции рассказов этого цикла рассматриваются как стройная художественно-поэтическая система, в которой сопрягаются социально-эстетические и дидактические идеи писателя.

Жанровое своеобразие, философские основы, особенности эстетики и метафизики в народных рассказах являются главными в интерпретации основных мотивов и образов этих рассказов Л. Толстого (Н. Сат [9]), притчевый характер рассказов скрупулезно анализируется в создании образов-персонажей (З. Хайнади [12]). Осмысление поэтики рассказов воплощается в аспекте презентации философской идеи непротivления злу насилием (Г. Шестопалова [13, с. 66—74]) и др.

В толстоведческих работах поэтика народных рассказов связывается с влиянием фольклорных источников и учения Христа. Так, рассказ «Чем люди живы» рассматривается в аспекте воплощения фольклорной стилизации: как «один из первых опытов Толстого в народном роде» [8, с. 145], «на Толстого сильно повлияла

специфичность фольклорного источника, манера фольклорного повествования и стиль воплощается в рассказе «Чем люди живы?» [15, с. 140]. Присутствие христианских мотивов объединяет эти литературно-художественные произведения в цикл народных рассказов: «тематическое единство народных рассказов воплощается благодаря чрезвычайной значимости для Л. Толстого восприятия учения Христа в конце 1870-х и 1880-х гг.» [16, с. 72]. При этом в толстоведческих трудах активно выявляется художественно-стилевая и концептуально-философская специфика рассказов, воплощается анализ особенностей сюжетов, мотивов, образов.

Крайне значимым является скрупулезное исследование нюансов воплощения индивидуально-авторских черт художественного изображения писателя: «Важно, в какой стилиевой связи появляется тот или иной сюжет, мотив, тема» [7, с. 29]. Источниками, повлиявшими на стиль рассказа Л. Толстого «Чем люди живы», являются народные легенды, записанные писателем за олонецким сказителем В. Щеголёнком. По мысли В. Срезневского, кроме рассказа В. Щеголенка, с народной легендой Л. Толстой мог «ознакомиться в ином изложении по хорошо известной ему книге А.Н. Афанасьева «Народные русские легенды» (Москва, 1859), где она называется “Ангел”» [11, с. 665]. Тема, послужившая основой рассказа «Чем люди живы», по мнению исследователя, «очень распространена во всеобщей литературе и принадлежит к числу так называемых бродячих сюжетов» [11, с. 665]. Поэтому важным в изучении поэтики рассказа является объяснение каким образом функционируют художественно-стилевые особенности фольклорных источников в толстовском рассказе «Чем люди живы».

Неотъемлемой и значимой образно-поэтической составляющей художественного изображения являются эпитеты, «история эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании» [3, с. 59]. По мнению Л. Толстого, эпитет значимая составляющая истинно художественного произведения [10, с. 551—552], а функция эпитета воплощается в создании поэтического образа (эпитет «должен рисовать предмет, давать образ») [2, с. 172]. Цель статьи — выявить особенности взаимоотношения определения и определяемого в составе эпитетных структур, которые присутствуют в художественно-стилевых парадигмах в создании аллюзивного образа-персонажа в рассказе «Чем люди живы».

В толстовском рассказе «Чем люди живы» гармонично сочетается высокий книжный и просторечно-разговорный стиль в описании персонажей. Элементы просторечно-разговорного стиля воплощаются

в архитектурных формах эпитетных структур Л. Толстого. В начале глав I, VI, VII функционирует сочетание двух определений при одном определяемом и парное соединение эпитетных структур, которое воплощается в экономайной формуле, тяготеющей по форме высказывания к пословицам и поговоркам: «Хлеб был *дорогой*, а работа *дешевая*», «Товар *дорогой*, а барин *сердитый*»; «никто так *чисто и крепко сапог не сошьет, как Семенов работник Михаила*» [11, с. 7; 17; 15]. В начале действия рассказа, воплощается контраст, благодаря функционированию определений семантически противопоставленных друг другу («*дорогой*», «*дешевая*») и присутствию союза «а», который усиливает противопоставление («Хлеб был *дорогой*, а работа *дешевая*»). В эпитетной структуре «Товар *дорогой*, а барин *сердитый*» отсутствует контрастность. В этом парном сочетании эпитетных структур на паритетных условиях взаимодействуют определения «*дорогой*», «*сердитый*», которые усиливают напряжение в описании: в обрисовке ценности барского товара имплицитно воплощается ответственность и боязнь сапожника перед баринком. Характер логической завершенности в финале главы IV привносит парное сочетание эпитетных структур, которое функционирует в речи сапожника: «*Живы будем, сыты будем*» [11, с. 14]. Определения «*Живы*», «*сыты*» контекстуально взаимозависимы друг от друга, отсутствие одного из этих определений является ущербным для художественного изображения в рассказе Л. Толстого.

Парное сочетание эпитетных структур в начале и в развитии действия рассказа воплощается в речи сапожника и повествователя и аллюзивно отсылает к фольклорному стилю изображения, привносит народный тон в обрисовку образов-персонажей. Непрямой порядок функционирования определения и определяемого в составе эпитетных структур вводит в описание народный тон «Товар *дорогой*, а барин *сердитый*», «*Живы будем, сыты будем*» и др. В фольклорных источниках, по мнению Н. Кравцова, «нарушение обычного порядка слов (инверсия) придает словосочетанию окраску архаичности или простонародности, усиливает передаваемое действие» [14, с. 61]. В парном сочетании эпитетных структур наблюдается инверсия в сочетании определения и определяемого («Товар *дорогой*»), присутствие глагольных характеристик в составе определяемого («не сошьет», «будем»), краткая форма прилагательного («*Живы*», «*сыты*»). Благодаря этим особенностям воплощается иллюзия присутствия фольклорного стиля в художественном изображении Л. Толстого.

По мнению Ф. Селиванова, присутствие глаголов в былинах создает представление о «внутренней сюжетной динамике», при этом эпитеты «если мы будем их рассматривать в системе целостного текста, позволяют увидеть иное движение, а именно: динамику видения эпического мира, эпических событий, динамику повествования, далеко не всегда совпадающую с динамикой сюжета» [14, с. 34]. Так, в начале рассказа парное сочетание эпитетных структур «Хлеб был *дорогой*, а работа *дешевая*» вводит в размышления сапожника Семена о жизни, жене, шубе и других социально важных атрибутах жизни сапожника, которые, так или иначе, созвучны названию рассказа «Чем люди живы». Таким образом, вводятся экзистенциальные мотивы в толстовском изображении.

Описание сапожника Семена воплощается сквозь призму восприятия жены. В этой характеристике участвуют эпитетные структуры, в которых присутствуют элементы фольклорного стиля изображения: инверсивный порядок функционирования определения и определяемого («*прост уж очень мой-то*»), определения, усиливающие степень оценки («*уж очень*»), определяемое («*соколик-то мой*»), краткая форма прилагательного «*прост*» [11, с. 11].

В создании образа работника Михаила отсутствуют экзистенциальные мотивы. В начале и в развитии действия рассказа образ Михаила аллюзивно соотносится с образом ангела-человека. Так, первое упоминание о Михаиле воплощается в цветообозначениях-эпитетах «*что-то белеется*», «*да бело что-то*»: «*Подходит так сапожник к часовне у повертка, глядит — за самой за часовней что-то белеется... С головы похоже на человека, да бело что-то*» [11, с. 8]. В художественном творчестве Л. Толстого в начале действия литературно-художественных произведений наиболее активно функционирует сочетание цветообозначений-эпитетов «*белый*», «*черный*». Так, в раннем рассказе «Рубка леса» гармонично сочетаются цветообозначения-эпитеты в обрисовке визуального восприятия: «*Притом туман заметно начал белеть на востоке... и окружающие предметы постоянно выходили из мрака*»; «*слева и спереди сквозь туман проглядывала черная полоса... батальон солдат с ружьями и топорами вошел в лес*» [11, с. 41; 42]. Образ «света-тьмы» в рассказе «Рубка леса» воплощается в обрисовке визуального восприятия персонажа. Описание леса как «*черная полоса*» («*проглядывала черная полоса*», «*батальон солдат с ружьями и топорами вошел в лес*») привносит условность и метафоричность в художественное изображение Л. Толстого. В рассказе «Чем люди живы» благодаря функционированию

цветообозначения-глагола *«белеется»*, краткой формы прилагательного-цветообозначения в среднем роде *«бело»*, местоимения *«что-то»* воплощается мотив неопределенности, интрига в создании образа-персонажа.

По мнению Ю. Листровой, субстантивные прилагательные в форме среднего рода и местоимения *«что-то»*, *«нечто»* неоднократно функционируют в художественном творчестве Л. Толстого. Например, в романе *«Анна Каренина»* эти прилагательные в сочетании с местоимениями *«что-то»*, *«нечто»* *«используются Л. Толстым как выразительное средство»* в воплощении принципа психологизма [6, с. 45]. В рассказе *«Чем люди живы»* эти особенности эпитетов-определений воплощаются в презентации аллюзивности образа, которая усиливается благодаря функционированию в развитии действия рассказа эпитетных структур с отвлеченным эпитетом: *«Что за чудо»*, *«от Михаила свет идет»*, *«такой свет»* и глагольных характеристик *«стал светлее»* (2 р.), *«весь просветлел»* [11, с. 8; 22]. Интенсивность присутствия цветового оттенка в развитии действия уменьшается: *«белеется»*, *«бело»*, *«стал светлее»*, *«весь просветлел»*, *«стал светлее»* [11, с. 8; 22]. Обрисовка образа Михаила создается по правилам нисходящей градации, уменьшения интенсивности присутствия цветового оттенка. Повторы характеристик *«светлее»*, *«просветлел»*, *«свет»* участвуют в презентации визуальных ассоциаций, иллюзии в восприятии сапожником своего работника Михаила. Ключевыми в создании аллюзивности образа Михаила как ангела-человека являются эпитетные структуры *«свет идет»*, *«стал светлее»* и др. По мнению Л. Ереминой, в литературно-художественных произведениях Л. Толстого *«свет принадлежит к числу сквозных образов»* [5, с. 11]. В рассказе *«Чем люди живы»* в создании образа света участвуют эпитетные структуры *«белеется»*, *«бело»*, *«стал светлее»*, *«весь просветлел»* и др. Таким образом, в эпитетных структурах, которые присутствуют в обрисовке работника Михаила, воплощается намек на особый статус персонажа.

Аллюзивность и мифопоэтичность образа-персонажа усиливается благодаря определению *«Что за чудо»* и достигает кульминации в развязке рассказа: *«Оттого свет от меня, что я был наказан, а теперь Бог простил меня»*, *«Я был ангел на небе и слушался Бога»*; *«Остался я один в поле и нагой»*; *«увидал я впервой смертное лицо человеческое после того, как стал человеком»*, *«то в лице его была смерть, а теперь вдруг стал живой, и в лице его я узнал Бога»* [11, с. 22; 23; 24]. Образ смерти и Бога в речи ангела-человека



привносят в характеристику христианские мотивы, высокий книжный стиль.

Кроме того, в контаминации этих художественно-стилевых парадигм присутствует строгость, нарочитая возвышенность и наивно-романтический стиль, которые воплощаются благодаря особенностям звуковой организации в сочетании определения и определяемого в составе эпитетных структур. Так, суггестивность в изображении сапожника и ангела-человека воплощается благодаря присутствию аллитерирования на «Л», «М», «ЛБН», «Н», «Т»: «Лицо уМиЛЬное», «Тело Тонкое, чистое, руки, Ноги Не ЛоМаные Лицо уМиЛЬное», «УМиЛЬно гЛядит», «пошел Легко» [11, с. 9; 10]. Таким образом, в обрисовку персонажей привносится поэтический, наивно-романтический стиль. Исключением является эпитетная структура в обрисовке Михаила «Лицо у него ПротиВ вЧеРаШНего свемЛее». В этой эпитетной структуре соблюдается балансирование в слабой и сильной позиции (под ударением и в заударной позиции) сочетание «Л» и «В» с «Ч», «Р», «ШН». Аллитерирование на «В», «Ч», «Р», «ШН» в определении «Против вЧеРаШНего» как будто аллюзивно отсылает к характеристике, которую дает Михаил сапожнику и его жене, и участвует в воплощении строгого, нарочито возвышенного стиля в художественном изображении Л. Толстого: «СМЕРТное Лицо ЧелоВеЧеское», «то В Лице его быЛа СМЕРТЬ, а тепеРь ВДРуг СтаЛ жиВой, и В Лице его я узнаЛ Бога», «МЕРТВый дух шел у нее изо РТа», «СМРада СМЕРти» [11, с. 13; 23; 24]. Аллитерирование в эпитетных структурах служит для установления прочных связей на звуковом уровне во взаимоотношениях определений и определяемых, а также в воплощении эмфатичности образа-персонажа и презентации индивидуально-авторского мастерства, чувственного восприятия художественного образа.

В рассказе Л. Толстого «Чем люди живы» эпитетные структуры участвуют в воплощении иллюзии присутствия фольклорного стиля и поучительной манеры в толстовском изображении. Особенности функционирования цветообозначений, семантические, морфологические и архитектурные особенности взаимоотношения определения и определяемого в составе эпитетных структур являются значимыми составляющими в создании интриги в начале и в развитии действия рассказа, аллюзивности и эмфатичности образа-персонажа в системе художественного изображения Л. Толстого. Изучение нюансов взаимоотношения определений и определяемых позволяют выявить особенности образно-поэтической системы, нюансы трансформации

фольклорных особенностей изображения в толстовском рассказе «Чем люди живы».

### Список литературы:

1. Арденс Н.Н. Творческий путь Л.Н. Толстого / Н.Н. Арденс. М.: Наука, 1962, — 679 с.
2. Булгаков В.Б. Л.Н. Толстой в последний год его жизни: Дневник секретаря Л.Н. Толстого. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. — 535 с. — (Сер. лит. мемуаров).
3. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. / А.Н. Веселовский. М.: Высшая школа, 1989. — 405 с.
4. Галаган Г.Я. Поздний Толстой // История русской литературы : В 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пуш. Дом). Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1980—1983. Т. 4. Литература конца XIX — начала XX века (1881—1917). / Ред. тома: К.Д. Муратова. 1983. — С. 269—284.
5. Еремина Л.И. Свет как символ и реальность в романе Л. Толстого «Анна Каренина» // Русская речь — № 1 — 1978. — С. 11—18.
6. Листрова Ю.Т. Субстантивированные (в форме среднего рода) прилагательные и причастия в романе «Анна Каренина» // Лев Толстой. Проблемы языка и стиля: доклады и сообщения IX и XI Толстовских чтений. Тула: 1971. — С. 36—45.
7. Лихачев Д.С. Литература – реальность – литература: Статьи. / Д.С. Лихачев. Л.: Сов. Писатель, 1984. — 272 с.
8. Маймин Е.А. Лев Толстой / Е.А. Маймин. М.: Наука, 1978. — 192 с.
9. Сат Н.Д. Особенности жанровой поэтики «народных рассказов» Л.Н. Толстого: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук: спец. 10. 01. 01 «Русская литература» / Сат Надесса Дарымаевна. Новосибирск, 2007. — 172 с.
10. Сергеев П.А. Записи // Л.Н. Толстой / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М.: Изд-во АН СССР, 1939. Кн. II. — С. 539—565. — (Лит. наследство; Т. 37/38).
11. Толстой Л.Н. Собр. соч. в 90 т. / Толстой, Лев Николаевич М.: Художественная литература, 1935—1958.
12. Хайнади Золтан Поэтический переворот. Эстетика есть выражение этики (Дневник Толстого. 17 ноября 1896 г.). [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200501705>
13. Шестопалова Г.А. Идея непротivления злу насилieм в народных рассказах Льва Толстого // Яснополянский сборник 1998: Статьи, материалы, публикации Тула: Издательский дом «Ясная Поляна», 1999 — С. 66—74.

14. Эпитет в русском народном творчестве / ред. кол. В.П. Аникин, Н.И. Кравцов, Ф.М. Селиванов. Вып. 4. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. — 144 с.
15. Jahn Gary R. Tolstoy and Folklore: The Case of “Chem ljudi zhivy” // Russian Language Journal, — vol. 44 — nos. 147—149 (1990) — P. 135—150.
16. Jahn Gary R. L.N. Tolstoy’s Narodnye rassказы // Russian Language Journal, — vol. 31 – № 109 (1977) — P. 67—78.

## **БАТАЛЬНАЯ ТЕМА В ЛИРИКЕ Н.М. КАРАМЗИНА**

*Скибин Сергей Михайлович*

*д-р филол. наук, профессор, заведующий кафедрой литературы  
и методики преподавания литературы Оренбургского  
государственного педагогического университета,  
РФ, г. Оренбург  
E-mail: [skibin\\_fil@mail.ru](mailto:skibin_fil@mail.ru)*

## **BATTLE THEME IN LYRICS OF N.M. KARAMZIN**

*Skibin Sergei*

*doctor of philology, professor,  
head of Department of literature and methods of teaching literature  
of the Orenburg State Pedagogical University,  
Russia, Orenburg*

### **АННОТАЦИЯ**

В статье рассматривается вопрос батальной темы в творчестве Н.М. Карамзина. Проведенный анализ стихотворений на батальную тему позволяет отнести их к жанру батальной оды, а также сделать уточнения по специфике функционирования жанра батальной оды в XVIII — нач. XIX вв.

### **ABSTRACT**

The article considers the question of battle theme in the works of N.M. Karamzin. The analysis of battle poems can be attributed to the genre of battle odes and make corrections on the specifics of the functioning of the genre of battle odes in the XVIII — early XIX centuries.

**Ключевые слова:** Н.М. Карамзин; И.И. Дмитриев; жанр; лирика; ода; батальная ода.

**Keywords:** N.M. Karamzin; I.I. Dmitriev; genre; lyrics; ode; battle ode.

Молодой Н.М. Карамзин, убежденный в том, что человек призван покорять миры лишь своим чувствительным сердцем, был противником войны. Узнав, что его ближайший друг поэт И.И. Дмитриев собирается на войну, не мог сдерживать иронию в письме от 2 июня 1788 г.: «Итак мой друг, болезнями отягченный, забывает слабость свою и в энтузиазме спешит на поле сражения!.. Bravo, друг мой! Может быть потомки наши будут читать поэму под заглавием: «Шведская война», в которой ты, конечно, будешь играть не последнюю роль, и где ты/НВ. если не возьмешь с собой в поход париков/, будешь именован плешивым героем... Если же ты и сам вздумаешь воспеть великие подвиги свои и всего воинства нашего, то, пожалуй, пой дактилями и хорями, греческими гекзаметрами, а не ямбическими шестистопными стихами, которые для героических поэм неудобны и весьма утомительны. Будь нашим Гомером, а не Вольтером. Два дактиля и хорей, два дактиля и хорей. Например:

Трубы в по/ходе гре/мели, /крики по /воздуху/мчались. Но оставя вздорные шутки, скажу, что я очень буду жалеть, если ты подлинно пойдешь в поход...» [3, с. 9—10].

По мнению Карамзина, война и поэзия несовместимы. 3 августа 1788 г. он вновь обращается к Дмитриеву: «Что мне писать к тебе? Уведомлять ли тебя о новых песнях московских муз? Но оне все уныли и молчат. — Ах, любезный друг! Чада мира не рождаются во время войны! Философствовать ли? Но там не любят читать философских диссертаций, где летают пули?» [3, с. 11]. Необходимо обратить внимание на еще одну мысль, высказанную в письме: «Вашей участи не завидую, хоть чувствую всю цену славы сражаться за отечество и усмирять врагов, дерзнувших нарушить спокойствие. Идите, Герои! Побеждайте и подарите нас миром! уж плетутся лавровые венцы для героев российских — струтся пот и кровь, и спокойствие с нежной улыбкою примет вас в свои объятия!» [3, с. 11—12].

Карамзин готов принимать войну лишь как роковую неизбежность, как путь к миру. Увенчивая лаврами героев, он не ищет себе места среди них. Ибо война и искусство — вещи несовместимые. Но здесь намечена и другая мысль, более четко выраженная в стихотворном произведении «Военная песня», написанном в это время:

В чьих жилах льется кровь героев,  
Кто сердцем муж, кто духом росс —  
Тот презри негу, роскошь, праздность,  
Забавы, радость слабых душ! [1, с. 67]

Бравурное начало песни звучит едва ли не как призыв к войне, которая удел отнюдь не «слабых душ». Следующее четверостишие строится как набор традиционных для военной оды, а потому обезличенных, метафор:

Туда, где знамя брани веет,  
Туда, где гром войны гремит,  
Где воздух стонет, сердце меркнет,  
Земля дымится и дрожит [1, с. 67]

Далее Карамзин развенчивает парадную сторону войны, ибо война — смерть, монстр, пьющий кровь своих жертв:

Где жизнь бледнеет и трепещет;  
Где злобы, клятвы, ада дщерь,  
Где смерть с улыбкой пожирает

Тьмы жертв и кровь их жадно пьет... [1, с. 67].

Если у классицистов чувство долга перед государством могло вступать в противоречия со страстями, одолевающими человека, то у сентименталиста Карамзина нет противоречий между долгом перед Отечеством и личными страстями. Долг перед Россией священен, но он требует: «Губи врага». И вот тут обнажается весь трагизм личности, осознавшей, что враг — это человек, твой ближний. Лишь слезы отчаянья могут служить слабым утешением пролившему кровь своего брата даже ради высокой цели. А потому война античеловечна:

Губи! — Когда же враг погибнет,  
Сраженный храбростью твоей,  
Смой кровь с себя слезами сердца:  
Ты ближних, братий поразил! [1, с. 68].

Позже наполеоновские войны внесли свои коррективы в отношении Карамзина к войне. («Песнь воинов» [1, с. 298—299]). В 1806 г., охваченный патриотическим подъемом, последовавшим после Аустерлицкой катастрофы, он меняет свое отношение к проблеме войны и мира, что вернуло его к традиционному для батальных тем жанру. В его голосе уже звучит одический металл. Отношение к противнику однозначно: он враг («За галла весь ужасный ад»), а потому он достоин смерти («Пощады нет: тебя накажем,/ Или мы все на месте ляжем»). Сентименталист лишь однажды проговаривается в Карамзине, когда речь идет о поверженной Европе:

Цари, народы слезы льют:  
Державы, воинства их пали;  
Европа есть юдоль печали.

Но эти слезы ожесточают сердце мстителя. В отношении к врагу оно пылает огнем ненависти («В руках железо, в сердце пламя»). Все произведение звучит ораторским призывом, обращенным к сынам «Севера».

В 80-е годы ода продолжает оставаться едва ли не единственным лирическим жанром, сохраняющим за собой право на батальную тематику [4, с. 13]. Громкие победы русских войск требовали ответной реакции в сердцах поэтов. В являющихся на свет одах голос сердца едва прослушивался за рутинным слоем ставших шаблонными образов. Я.Б. Княжнин в «Письме на случай открытия Академии Российской к княгине Дашковой» (1783) имел все основания утверждать, что «дерзки оды... вышли из моды», и смешно пародировать современных одописцев:

В своем взаймы восторге взятом  
Вселенну становя вверх дном,  
Отсель в страны, богаты златом,  
Пускали свой бумажный гром;  
Нас по уши обогащали

И Инд и Ганг поработщали [2, с. 651].

Однако в таком состоянии оды была не только вина поэтов, но и их беда. Жанр батальной оды меньше других оказался приспособлен к эволюции; его статичность, способная придать мраморную величавость изображаемому, привела в конечном итоге к исчерпанности образов. Парадокс батальной оды состоял в том, что этот лирический жанр, призванный выражать субъективное мирозерцание поэта, был обречен одновременно выражать объективное сознание всей нации. Разрушить такую зависимость в системе классицизма не представлялось возможным. Прав был Княжнин: менялась мода, модернизировались жанры, — лишь певец батальной оды неизменно оставался в жестко схваченном мундире патриота, изливающего восторг по поводу невиданных побед. Событие неумолимо продолжало диктовать жанр. Сложность состояла в том, что эмоция восторга не просто была предопределена в батальной оде жанром, но являлась естественной реакцией на событие (чаще победу). Поэты второго ряда, усвоившие лишь внешнюю форму оды, действительно, наполнили издания «бумажным громом». Но подобного рода гром нередко исторгала лира и поэтов первой величины. Магистральная жанровая линия батальной оды фактически не претерпела

серьезных изменений едва ли не на протяжении ста лет, от первых классицистических опытов до од на Отечественную войну 1812 года. К началу XIX века жанровых форм, используемых поэтами, стало значительно больше, но батальная ода продолжала сохранять за собой право на свою тему.

### **Список литературы:**

1. Карамзин Н.М. Полное собрание стихотворений. М.Л.: Сов. писатель, 1966. — 424 с.
2. Княжнин Я.Б. Избранные произведения. Л.: Сов. писатель, 1961. — 770 с.
3. Письма Карамзина к И.И. Дмитриеву. СПб., 1866. — 689 с.
4. Скибин С.М. Поэты-преображенцы и Денис Давыдов (Жанрово-стилевое своеобразие «гусарской поэзии»)/Автореф. дисс. док. фил. н. М., 1995. — 32 с.

## 4.2. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ

### ЕВРЕЙСКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ САМУИЛА ЯКОВЛЕВИЧА МАРШАКА

*Бескровная Елена Наумовна*

*канд. филолог. наук, преподаватель ВУЗа «Международный гуманитарно-педагогический институт «Бейт-Хана»,*

*Украина, г. Днепрпетровск*

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

### JEWISH THEME IN WORKS OF SAMUIL YAKOVLEVICH MARSHAK

*Elena Beskrovnaya*

*candidate of Philological Sciences, lecturer of International Institute of Humanities and Education "Beit Hana",*

*Ukraine, Dnepropetrovsk*

#### АННОТАЦИЯ

Традиции трансформации Торы являются одним из ведущих направлений в формировании литературных течений в мировой еврейской литературе. Это же касается и творчества Маршака, который интересен как раз именно тем, что в своем творчестве соединяет в себе трансформацию иудаизма и проблемы социальной жизни еврейского народа. Этой проблеме и посвящена данная статья.

#### ABSTRACT

Traditions of Torah transformation are one of the leading directions in the formation of literature trends in the world Jewish literature. It concerns works of Marshak as well, who is interesting exactly by his creativity connecting Judaism transformation and social life problems of the Jewish people. That is the problem which the given article is devoted to.

**Ключевые слова:** еврейские фамилии; литературный процесс; традиции иудаизма.

**Keywords:** Jewish surnames; literature process; traditions of Judaism.



Традиционно в советском литературоведении творчество Маршака рассматривалось только с точки зрения его как писателя, пишущего на детскую тематику и совершенно упускался такой важный факт в его жизненной и творческой деятельности как еврейская тема.

Нам удалось познакомиться с этим направлением в творчестве писателя только благодаря книге Когана «Русско-еврейская литература», вышедшей в Иерусалиме, в 2000 году.

Самуил Маршак родился в 1887 году в семье заводского техника, в провинциальной глуши, под Воронежем. Вместе с тем род Маршаков восходил к известному в XVII веке талмудисту Аарону Шмуэлю Бен Исраэлю Кайдоверу. В фамилии Маршак заключён большой этимологический смысл, так как великий талмудист ещё в древности прибавлял к своему имени слово «мар» (господин — ивр.). отсюда происходит и фамилия Маршаков.

Маршак родился в еврейской семье, поэтому с детства он изучал Танах и Талмуд. О своём детстве будущий великий писатель оставил следующие воспоминания: «Годы, когда отец служил на заводе под Воронежем, были самым ясным и спокойным временем в жизни нашей семьи. Отец, по специальности химик-практик, не получил ни среднего, ни высшего образования, но читал Гумбольта и Гёте в подлиннике и знал чуть ли не наизусть Гоголя и Салтыкова-Щедрина...

Детство и юность провёл он над страницами древнееврейских духовных книг. Учителя предсказывали ему блестящую будущность. И вдруг он — к великому их разочарованию — прервал эти занятия и на девятнадцатом году жизни пошёл работать на маленький заводик — где-то в Золотоноше или в Пирятине — сначала в качестве ученика, а потом и мастера. Решиться на такой шаг было нелегко: книжная мудрость считалась в его среде почётным делом... Да и не так-то просто было перейти от старинных пожелтевших фолиантов к заводскому котлу...» [3, т. 4, с. 352—35].

С детских лет как еврей Самуил Маршак хлебнул много горя. Его отца постоянно преследовали за то, что у него не было «права жительства»:

«...это пожаловал ни кто иной, как сам полицейский пристав... Приехал он якобы для того, чтобы проверить, в порядке ли у отца документы и есть ли у него «право жительства» вне «черты оседлости», где евреям разрешалось тогда селиться...

Не дождавшись полусотенной, на которую он рассчитывал, величавый пристав потерял терпение и позволил себе какую-то грубость. Отец вспылил, а так как силы он был в то время незаурядной, незванный

гость и оглянуться не успел, как очутился на лестничной площадке и от одного толчка полетел вниз по крутым деревянным ступенькам...

Впрочем, и этот полёт пристава со второго этажа мог бы дорого обойтись отцу. Не знаю, какие громы небесные обрушились бы на его буйную голову, если бы хозяин завода не съездил к губернатору... и не убедил его замять это щекотливое дело...» [3, т. 4, с. 354—356]

Тем не менее, традиционное еврейское образование получил и Самуил Маршак. В частности, он вспоминает об этом, как о воспитании, которое он получил от дедушки с бабушкой:

«Когда наши занятия понемножку наладились, дедушка осторожно предложил добавить к ним ещё один предмет — древнееврейский язык. Мама опасалась, что нам это будет не по силам, но дедушка упокоил её, пообещав найти такого учителя, который будет с нами терпелив, ласков и не станет задавать на урок слишком много» [3, т. 4, с. 383].

В гимназии Самуил Маршак также испытывал на себе проблемы антисемитизма. Так, описывая одного из егерея, Маршак подчёркивает: «Особенно придирался он к ученикам евреям. Однако это ничуть не мешало ему напрашиваться к ним на праздничные дни в гости.

Переваливаясь с ноги на ногу, подходил он во время большой перемены к тем, кто побогаче и шутиливо, будто между прочим спрашивал:

— А правду ли говорят, будто твой отец получил к праздникам хорошую «пейсаховку» (пасхальную водку)?

Ссориться с надзирателем было невыгодно, и добрый стакан «пейсаховки» всегда ожидал его прихода» [3, т. 4, с. 530]

Семья Маршаков была хорошо знакома с бароном Д. Гинцбургом, который способствовал тому, что Маршак познакомился с известным русским писателем В. Стасовым, который ещё в 15 лет одобрил его стихи. О своих впечатлениях от встреч со Стасовым Самуил впоследствии вспоминал: «Со мною Стасов обращался без всякой снисходительности, как со взрослым, хотя и говорил мне «ты» и называл меня «Маршачком». Впоследствии при каждой встрече он прибавлял мне какое-нибудь новое шутиливое прозвище: «Маршачок-Судачок-Чудачок-Усачок».

Впрочем, чаще всего он называл меня короче — «Сам» (уменьшительное от Самуил) и на книге, которую он мне подарил, написал: «Сам, пожалуйста, будь всегда сам и меня никогда не забывай. Желаю поскорей большой рост — в сажень!» [3, т. 4, с. 612].

Впоследствии, в одном из своих стихотворений Самуил Яковлевич Маршак напишет:

Мой друг, зачем о молодости лет  
Ты объявляешь публике читающей?  
Тот, кто ещё не начал, — не поэт.

А кто уж начал, — тот не начинающий! [2, т. 1, с. 11—12].

Вместе с тем Самуил Маршак как и вся еврейская молодёжь дореволюционного периода находился под влиянием сионизма. В 1902 году поэт откликнулся на смерть Теодора Герцеля, написав стихотворение «Над открытой могилой», которое было напечатано в сионистском журнале «Еврейская жизнь» (№ 6—8, 1904)

С 1904 по 1906 год Самуил Маршак живёт в Ялте у Горького. Здесь он сближается с сионистской настроенной молодёжью и печатается в местных изданиях «Молодая Иудея», «Песни молодой Иудеи». Здесь он публикует такие свои сионистские произведения как «Две зари», «Молодому еврейству», «Нашей молодёжи», «Сходка», а также переводы из «Песни Песней» и поэмы Х.Н. Бялика «עֲרֵב וְעֵשֶׂת זֵבֵד» (Последнее слово).

В 1906 году Самуил Маршак примыкает к сионистской организации «Паолей Цион».

С. Маршак постоянно печатался в газете «Еврейская рабочая хроника». Он автор перевода на русский язык гимна еврейских рабочих, который был написан С. Ан-ским «Ди швуэ» (Клятва). Его статьи и стихи появляются также в таких изданиях как «Еврейская жизнь» и «Еврейский мир». Из его стихотворений на еврейскую тематику наиболее известными были «Из Пророков», «Песни скорбей», «Шир Цион», «О, рыдай», «Из Мидраша», «Инквизиция», «Из еврейских легенд», «Книга Руфь».

В 1911 году вместе со своим другом Я. Годиным Самуил Маршак посещает Палестину. Свои первые впечатления о Святой Земле им были выражены в стихотворениях цикла Палестина, которые были напечатаны в 1916—1917 годах, а произведение «Иерусалим» — в 1918 году. В 1911 году было написано стихотворение «Мы жили лагерем в палатке», которое было опубликовано за рубежом в 1970. Как отмечает Леонид Коган «в стихотворениях цикла «Палестина» поэт выразил свои впечатления о святой земле предков, возрождаемой самоотверженными потомками» [1, с. 169].

В стихах поэта чувствуется стремление соединиться с землей предков и в традиционном для современной израильской литературы ключе он пишет:

Я вспоминаю край отцов,  
Простор бушующего моря  
И лодки, полные гребцов.

Давно в печальное изгнание  
Ушли Иакова сыны, —  
Но древних дней очарованье  
Хранят кочевники страны [1, с. 169].

Поэт проводит трансформацию Танаха, соединяя в его сюжете прошлое и настоящее, но при этом пишет по схеме «от настоящего к прошлому».

И глядя на немые камни  
Жилищ раскинутых окрест,  
Я долго думал, как близка мне  
Печаль суровых этих мест.  
Не плиты предков гробовые  
Меня пленили стариной:  
Восстав из праха Иеремиа  
Стоял в деревне предо мной.  
И «Плачь», что в день девятый аба  
Отец мой медленно читал  
У скромной хижины араба  
Из уст пророка прозвучал [1, с. 169].

Для поэта древний Израиль — это не только книги, а и реальность, воплощенная в природе:

Но помню сладкий час покоя  
И шелест листьев в тишине,  
Бежит из камня ключ прохладный,  
Журчит невинно, как в раю.  
И пьет, склонившись, путник жадно  
Его прозрачную струю [1, с. 170].

Самуил Маршак был также автором «сионид», в которых он соотносил себя с еврейским народом Советского Союза, который обязательно должен вернуться на землю Палестины:

...Сниться мне: в родную землю  
Мы войдем в огнях заката  
С запыленной одеждой,  
Замедленною стопой...  
И, войдя в святые стены,  
Подойдя к Иерусалиму,  
Мы безмолвно на коленях  
Этот день благославим... [1, с. 170].

После возвращения из Палестины Маршаком были опубликованы в русско-еврейском еженедельнике «Рассвет» часть путевых очерков о стране Израиля.

К сожалению, стихотворения на еврейскую тематику С. Маршака после 1917 года не публиковались вообще. И тем не менее Маршак вошёл в мировую еврейскую литературу как автор строк:

Волшебный край! Тоску, лишенья –  
Я все готов перенести  
За светлый час успокоенья...  
Придёшь ли ты путём мучений,  
Народ-кочевник чуждых стран,  
К истоку вод, к блаженной сени... [1, с. 168].

И тем не менее, Самуил Маршак вошёл в историю мировой литературы как детский писатель. Зная идиш, он переводил произведения писателей, которые писали на идиш. Им были переведены произведения Ицика Фефера, которые можно использовать как для дошкольного возраста, так и для младшего школьного возраста:

Звёзды и кони.  
Весь в слезах вернулся мальчик  
Летним вечером домой.  
— Поскорей! — зовёт он маму, —  
Поскорей иди за мной!

За воротами я видел  
Над рекой табун коней.  
Кони шумно тянут воду,  
Да и солнце вместе с ней.

Нам от солнышка остался  
Только краешек один!..  
— Ты не плачь мой милый мальчик,  
Ты не плачь, мой глупый сын.

Сколько свет стоит, мой мальчик,  
Конь в воде находит путь,  
Но до солнца длинной шеей  
Он не может дотянуть!

Солнце село за рекою,  
Почернел небесный свод.  
С громким ржаньем вороны  
Переходят речку вброд.

Мальчик с берега кругого  
Весь в слезах бежит домой.  
— Поскорей! — зовёт он маму, —  
Поскорей иди за мной!

Солнца в небе не осталось,  
Не найдёшь его нигде,  
Кони с гривами густыми  
Шумно ходят по воде.

Кони выпьют нашу речку  
С облаками и луной  
И проглотят наши звёзды,  
Не оставят ни одной!

— Ты не плачь, мой глупый мальчик  
Много-много тысяч лет  
Конь с водой глотаёт звёзды,  
Но не гаснет звёздный свет.

Звёзды светят, как светили,  
Золотым своим огнем,  
А река рекой осталась,  
Светом — свет  
И конь — конем! [2, т. 1, с. 735—738].

Кроме того, заслуживают внимания и короткие произведения Ицика Фефера, переведённые на русский язык Самуилом Маршаком. В них краткость, с которой автор стремится передать свою идею, делает эти произведения не только детскими. Короткие высказывания, подобные притчам Иегуды Галеви и в некоторой степени собирательного русского образа Кузьмы Пруткова передают стихам особый колорит, который создает маленькие басни и притчи:

Дружба.  
Тот, кто с товарищем дружен,  
Вдвое умней и сильней.  
Пусть нам примером послужит  
Дружба ветвей и корней!

Правда и ложь.  
В тех краях, где кошельком  
Меряют всё на свете,

Правда ходит босиком,  
Катит ложь в карете.

Ложь всегда опередит  
Истину немножко.  
Но не бойтесь: победит  
Правда-босоножка [2, т. 1, с. 738].

Самуил Маршак никогда не отходил от еврейской тематики. Фактически архив поэта для зарубежных исследователей приоткрылся только после 1991 года. Значительно раньше два стихотворения из цикла «Песни гетто» (1948) были опубликованы уже после его смерти в 1969 году. В 1972 году в журнале «Сион» напечатан перевод стихотворений узницы Шяуляйского гетто Ханны Хайтин «Домик в Литве». В 1948 году он откликается на трагедию убийства Михоэlsa стихотворением «Памяти Михоэlsa». Его перу также принадлежит произведение «Мой ответ С. Маркову», напечатанное в США в 1973 году. Это своеобразный ответ тем, кто критиковал Е. Евтушенко за стихотворение «Бабий Яр».

### **Список литературы.**

1. Коган Л. Еврейская русскоязычная литература. Иерусалим: 2000. — 460 С.
2. Маршак С.Я. Собрание сочинений в 4-х томах. М.: Художественная литература, — 1958. — т. 1 — 325 с.
3. Маршак С.Я. Собрание сочинений в 4-х томах. М.: Художественная литература, — 1958. — т. 4 — 340 с.

# ЮНГИАНСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ БИБЛЕЙСКИХ МОТИВОВ В ПОВЕСТИ ЕВГЕНИИ КОНОНЕНКО «ЖЕРТВА ЗАБЫТОГО МАСТЕРА»

*Колесник Галина Николаевна*

*преподаватель Украинского государственного  
химико-технологического университета,  
Украина, г. Днепропетровск  
E-mail: [koliuka@ukr.net](mailto:koliuka@ukr.net)*

## JUNGIAN INTERPRETATION OF BIBLICAL MOTIVES IN NARRATIVE “THE SACRIFICE OF DESUETE MASTER” BY EUGENIA KONONENKO

*Kolisnyk Galyna*

*lecturer of Ukrainian State Chemical Technology University,  
Ukraine, Dnipropetrovsk*

### АННОТАЦИЯ

В статье анализируются библейские мотивы в тексте повести Е. Кононенко «Жертва забытого мастера» с точки зрения юнгианской психологии. Установлено их ключевое значение, как для построения основной сюжетной линии, понимания логичности финала повести, так и для создания образов главных героев, мотивации их поступков.

### ABSTRACT

The article deals with explaining of biblical motives in narrative “The Sacrifice of Desuete Master” by E. Kononenko in the view of Jungian psychology. It is established dominant importance of these motives for main story line, for understanding the logic of the final. Biblical motives’ interpretation is also important to create the main characters and give reasons for their acts.

**Ключевые слова:** юнгианская психология; жертвоприношение Авраама (акеда); индивидуация; личностное развитие; модель.

**Keywords:** Jungian psychology; Abraham's sacrifice (akeda); individuation; personal development; pattern.

Выход девятой книги известной украинской писательницы Евгении Кононенко «Жертва забытого мастера» сопровождался



активной пиар-кампанией, позиционировавшей повесть как арт-детектив. Не удивительно, что рецензии в прессе и комментарии на многочисленных литературных форумах, оценивая повесть только с этой позиции, были в основном негативными. Но попытки анализировать «Жертву забытого мастера» в контексте творчества самой Е. Кононенко позволили заметить, что текст писательницы отличается психологической глубиной, детективный сюжет в повести — лишь форма, а «для героев госпожи Кононенко (и они это тоже понимают только в конце путешествия) главной оказывается не тайна скульптора Пинзеля, <...> а взаимоотношения друг с другом» [3]. Но при всей бесспорности написанного, критик оставил свое утверждение без доказательств.

Поэтому цель данной статьи — определить настоящий объект поисков главного героя, результат этих поисков и выяснить значение библейских образов, которые часто встречаются в тексте.

Прежде всего следует отметить, что, хотя рассказ ведется от имени Леси Касовской, ей отведена роль свидетеля, не понимающего сути происходящего. Такое своеобразное отстранение женщины (не только главной героини, но и других женских персонажей) от центра действий реализуется разными способами. Во-первых, творчество Пинзеля, ставшее объектом изучения героев, оказывается сферой интересов только мужчин. Во-вторых, в тексте женщина всегда вытеснена из мужской коммуникации. Каждый раз, когда Леся Касовская слушает разговоры Мишеля с другими мужчинами, она отмечает, что ничего не понимает или из-за обилия терминов, или из-за незнания языка. Она не может прочесть сонет, дающий подсказку главному герою. Лесе доступна лишь интерпретация этого текста, сделанная ее бывшим мужем. И сам перевод сонета становится более точным только после удаления любого упоминания о женском: вместо фразы «в лоне жертвы» (однозначный указатель на женское начало) оставляют «во чреве жертвы» (нейтральный вариант).

В-третьих, героине не раз приходится слышать, что объект поисков, загадочный трактат, содержит некие сакральные знания, понятные только мужчинам, а потому и передаваться они могут только от мужчины мужчине (родство при этом не обязательно): старый Готлиб, передает документы отцу Мишеля вопреки их религиозной и социальной несовместимости (Готлиб — иудей, Рихард Адлер — католик, к тому же солдат нацистской армии).

Таким образом, главными в повести оказываются действия Мишеля Арбрие. А их скрытый смысл связан с библейским сюжетом жертвоприношения Авраама (цитата из мидраша введена как эпитафия

к повести, различные арт-объекты с изображением этого сюжета исполняют роль своеобразных ориентиров в пространстве города, и трактат Пинзеля находится за картиной с этим же сюжетом).

Жертвоприношение Авраама — один из наиболее противоречивых эпизодов Ветхого Завета. Повесть «Жертва забытого мастера» наиболее созвучна интерпретация этого сюжета, изложенная израильским специалистом по юнгианской психологии Г. Абрамовичем в лекции «Возьми сына своего...». Абрамович подчеркивал, что в иудаизме эта история, известная как «акеда», то есть «связывание», воспринимается не как отдельный насильственный акт по отношению к ребенку, а как травматический мужской обряд, сепарирующий Исаака от его матери [1] (К.Г. Юнг определял подобный процесс как первый шаг индивидуации, когда субъект отделяется от родителей, иницируясь во внешний мир). Полученная в результате обряда травма становится новой ступенью развития личности [1].

С точки зрения аналитической психологии, отец воплощает одновременно и модель Персоны, и то, «от чего сын должен дифференцироваться» [6, с. 247]. Но Рихард Адлер, отец главного героя, в воспоминаниях всегда беспомощен, предстает как объект чьей-то воли или чьих-то наблюдений. Мишель даже противопоставляет Рихарда и Авраама: «Мы с отцом пересмотрели очень много произведений с этим библейским сюжетом, и он сказал, что никогда не отдал бы меня Богу. Лучше попал бы к Нему в немилость» [4, с. 99]. Таким образом, Рихард Адлер как бы отказывается от роли угрожающего отца, которая помогла бы Мишелю пожертвовать своим «внутренним ребенком» [2, с. 43] и разорвать инфантильную связь ребенка с родителями. Поэтому интерес Мишеля к фигуре Иоанна Пинзеля можно интерпретировать не только как попытку разгадать тайну, о которой он слышал с детства, но и как стремление создать себе своеобразный суррогат отца из личности, более сильной, чем его настоящий отец, личности, которая поможет герою пережить свою «акеду». Поэтому Мишель ищет трактат мастера, ориентируясь на любые произведения, изображающие сюжет жертвоприношения Авраама.

Можно предположить, что личностный путь Пинзеля к самоидентификации, который Арбрие восстанавливает по разрозненным фактам биографии скульптора, кажется Мишелю более удачным, чем отцовский. Подобную мысль высказывает в конце произведения и психоаналитик: «В каком-то смысле в поисках Пинзеля он искал самого себя. Он считал себя чуть ли не тем единственным, кому загадочный Пинзель передал свой дар» [4, с. 156]. Этим можно объяснить интенцию героя к подражанию Пинзелю: он тоже скульптор, так же работает только

с деревом, сосредоточив свои усилия только на религиозных сюжетах. Еще Мишель планирует воплотить неосуществленные планы Пинзеля, создав фигуру воскресшего Христа.

Изучение трактата мастера как источника некоего сакрального мужского знания должно было стать новым этапом на пути индивидуации главного героя. Но по сюжету, как только Арбрие достигает цели и находит рукопись, его психическое состояние ухудшается, и он вновь попадает в психологическую и физическую зависимость от сводной сестры. Поэтому, на первый взгляд, здесь проявляется сюжетная нестыковка: вроде бы успешный поиск Мишеля приводит все же к трагическим изменениям в состоянии героя. Причины таких изменений остаются непонятыми героиней повести, но вполне объяснимы с точки зрения личностного развития героя в соответствии с теорией К.Г. Юнга.

Главные герои повести, Мишель Арбрие и Георг Пинзель, изображены как личности, находящиеся на разных стадиях психологического развития. Мишель — человек, застрявший на этапе сепарации от родителей и формирования собственной Персоны. Он зациклен на сюжете акеды, и даже слово «жертва» в сонете, содержащем указания скульптора, трактует исключительно как изображение Исаака.

Пинзель же в повести позиционируется как человек, который прошел этот этап (мастер уже пережил свою акеду, создав скульптурную композицию с таким сюжетом). Более того, в тексте упоминается, что он создал статую, изображающую мертвого Христа<sup>2</sup>, что воплощает более высокий и сложный этап психологического развития человека. То есть, в образе Иоанна Георга Пинзеля прослеживаются черты личности, переживающей, по К.Г. Юнгу, «третью стадию жизни», когда человек разочаровывается в собственной Персоне и обращается к своему внутреннему миру, когда «стремление к внешнему успеху заменяется поиском смысла и духовных ценностей» [5, с. 146]. В повести много раз упоминается

---

<sup>2</sup> По утверждению Г. Абрамовича, Исаак является своеобразным прообразом Христа: «Иисус, человек любви, сталкивается с Танатосом, в то время как Исаак возвращается от переживания близкой смерти с рожденным вновь Эросом. Для Иисуса смерть – это прелюдия для воскрешения, для Исаака это начало его инициации» [1]

тот факт, что великий скульптор на пике славы бросает все и исчезает. Остается лишь загадочный трактат как жертва ради личной свободы<sup>3</sup>

Для Мишеля Арбрие понимание такого знания и переживания просто недоступно. Потому внешне успешный поиск оканчивается нервным срывом.

Итак, психоаналитическая интерпретация библейских мотивов и аллюзий в повести «Жертва забытого мастера» дает возможность увидеть в детективе с открытым финалом логично построенную и завершённую историю поиска героем путей личностного роста. В повести очерчено два их направления. Первое — намерение избавиться от материнского влияния, второе — попытка сформировать свою Персону по модели, наиболее значимой для героя. Именно трактование библейских мотивов позволяет продемонстрировать закономерность финала повести.

### Список литературы:

1. Абрамович Г. Возьми сына своего: Психоаналитическая интерпретация Акеды — Жертвоприношения (связывания) Исаака (Книга Бытия, 22). [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: [http://uraapp.ru/\\_files/V\\_konf\\_MAAP\\_konspekt\\_ot\\_Kablchkovoy.htm](http://uraapp.ru/_files/V_konf_MAAP_konspekt_ot_Kablchkovoy.htm) (дата обращения 01.07.2014).
2. Болен Дж.Ш. Боги в каждом мужчине. Архетипы, управляющие жизнью мужчин. М.: София, 2007. — 304 с.
3. Владимирова К. Щасливі жертви таємних бажань [Електронний ресурс] // Інтернет-часопис: сайт. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: [http://kut.org.ua/books\\_a0162.php](http://kut.org.ua/books_a0162.php) (дата звернення: 04.07.2014).
4. Кононенко Є. Жертва забутого майстра. К.: Грані-Т, 2007. — 180 с.
5. Сэмюэлз Э. Шоргер Б, Плот Ф. Словарь аналитической психологии К. Юнга. СПб.: Азбука-классика, 2009. — 288 с.
6. Сэмюэлз Э. Юнг и постъюнгианцы. КДУ: Добросвет, 2006. — 408 с.

---

<sup>3</sup> *Этот момент перекликается с высказыванием К.Г. Юнга о том, что человек, отважившийся уйти от мира, «должен предложить за себя выкуп, то есть принести некие ценности, которые будут равноценной заменой его отсутствия в коллективной личностной сфере» [5, с. 147]*

# СМЫСЛООРГАНИЗУЮЩИЕ ФУНКЦИИ ГЛАГОЛОВ И ГЛАГОЛЬНЫХ СОЧЕТАНИЙ В ПОЭТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В.С. ВЫСОЦКОГО

**Намакштанская Инна Егоровна**

*канд. филол. наук, профессор,  
Донбасская национальная академия строительства и архитектуры,  
Украина, г. Макеевка  
E-mail: [svitlicja@ukr.net](mailto:svitlicja@ukr.net)*

**Романова Елена Валерьевна**

*канд. с.-х. наук, доцент,  
Российский университет дружбы народов,  
РФ, г. Москва  
E-mail: [evroma2008@yandex.ru](mailto:evroma2008@yandex.ru)*

## SEMANTIC ORGANIZING FUNCTIONS OF VERBS AND VERBAL COMBINATIONS IN POETIC WORKS OF V.S. VYSOTSKY

**Inna Namakshtanskaya**

*candidate of philological sciences, professor,  
Donbas National Academy of Engineering and Architecture,  
Ukraine, Donetsk region, Makeevka*

**Elena Romanova**

*candidate of agricultural sciences, assistant professor,  
Russian University of Friendship of the People,  
Russia, Moscow*

### АННОТАЦИЯ

В статье анализируется на уровне предложения семантическая и коммуникативная нагруженность глаголов и глагольных словосочетаний в поэтических произведениях В.С.Высоцкого, который в речи своих персонажей и авторского героя отразил особенности русской разговорной речи.

### ABSTRACT

In article semantic and communicative loading of verbs and verbal phrases in poetic works of V.S. Vysotsky who and the author's hero

reflected features of the Russian informal conversation in the speech of the characters is analyzed at the level of the offer.

**Ключевые слова:** поэтические произведения В.С. Высоцкого; глагольное сочетание; предложение; смыслоорганизующая роль глагола; русская разговорная речь.

**Keywords:** V.S. Vysotsky's poetic works; verbal combination; offer; role of semantics of a verb; Russian informal conversation.

Глагол — это полнозначное слово, обозначающее действие, состояние или процесс. Вместе с именем существительным глагол формирует основу словарного состава языка. «Стилистическая сила глаголов, — пишет П.С. Дудик, — сосредоточена в их семантике, а также в развернутой системе морфологических форм» [2, с. 200]. Именно богатство и разнообразие глагольных форм определяет многообразие их коммуникативных функций, высокую частотность и семантическое многообразие в текстах разных стилей и жанров [3; 4; 5]. В литературно-художественном стиле речи расположение рядом нескольких глаголов или нераспространенных (в том числе односоставных глагольных) предложений создает ритмику и динамику сюжета, интенсивность действий, чем и воспользовался В.С. Высоцкий [1] во многих своих поэтических произведениях. Например,

- в песне «Честь шахматной короны. II. Игра»: *«Только прилетели — сразу сели. / Фишки все заранее стоят. / Фоторепортеры налетели — / И спяют, и с толку сбить хотят»;*

- в песне «Мои похороны, или Страшный сон очень смелого человека»: *«Яду капнули в вино, / Ну а мы набросились, — / Опnieuw меня хотели, но / Опросто волосились»;*

- в стихотворении «"Не бросать", "Не топтать"»: «Если с ночи — молчи, / Не шуми, не греми, / Не кричи, не стучи, / Пригляди за детьми!»;

- в песне «Перед выездом в загранку»: «Я однажды для порядку / Заглянул в его тетрадку — / Просто обалдел!»;

- в песне «Невидимка»: *«Начальник прочитал, мне показал, — а я узнал / По почерку — родную невидимку».*

Напряженности сюжета художественного произведения способствуют и несколько рядом стоящих глагольных сочетаний (глаголов в побудительной форме, будущего времени, 2 лица, множественного числа), а категоричность смысла несколько снижается тем, что на первое место выносятся объект, выраженный существительным. Например, в песне «Проложите, проложите...»: *«Нож*

*забросьте, камень выньте / Из-за пазухи своей / И перебросьте, перекиньте / Вы хоть жердь через ручей*». При этом актуализация объекта, вынесенного вперед в каждом из двух словосочетаний первых двух строк строфы, как бы уравнивается в следующих двух строках, где один общий для двух предикатов (глаголов) объект вынесен в постпозицию, благодаря чему в строфе создается тематическое равновесие.

Троекратное использование одного и того же глагола может создавать семантику протяженности, бесконечности, как это выражено в песне «Она на двор — он со двора»: «А люди *шли*, а люди *шли*, / Путиами *шли* окольными...».

Объединение двух простых предложений в одну конструкцию с общей, например условно-временной, семантикой может включать и дополнительные структуры, присоединяемые сочинительной или подчинительной связью и создающие картину последовательно происходящих действий с дополнительной семантикой отношения автора высказывания к ним: «Срок закончится — *я уж вытерплю*, / И на волю выйду как пить [...]» — «Бодайбо».

Поэт использует и такой прием: соединяет по несколько семантически разных простых предложений, например предложений определения с элементами причины с предложениями времени и следствия («Синяки и морщины на роже, — / И сказал я тогда им без слов: / *На фиг вас — мне здоровье дороже*, — / *Поищите* других *фрайеров!*») — «Я был слесарь шестого разряда»), предложений условия и следствия, причины и следствия — для участников сюжета («*Вот раскопаем — он опять / Начнет три нормы выполнять, / Начнет стране угля давать — и нам хана*» — «Случай на шахте»), последовательно расположенных по времени и динамике действий («*Я, конечно, побежал — позвонил в милицию*» — «Песня-сказка про джинна»).

Состояние авторского героя поэт выражает и посредством расположения нескольких одновременных простых предложений со значениями метафорической характеристики чувств главного персонажа и его переживаний. Например: «*Вы не глядите, что Сережа все кивает, — / Он соображает, все понимает! / А что молчит — так это от волнения, / От осознания и просветления. // Приятно всё-таки, что нас тут уважают: / Гляди — подвозят, гляди — сажают! / Разбудит утром не петух, прокукарекав, — / Сержант подымет — как человек!*» («Милицейский протокол»).

Большой интерес, на наш взгляд, представляют конструкции предложений, в которых в сокращенной или парцеллированной форме

передаются целые смысловые блоки ситуаций, а большую смыслоорганизующую роль выполняет глагол (что является типичной чертой разговорной речи). Например:

- при введении параллельных ассоциаций и названия их источника: *«Убрали свет и дали газ, / Доска какая-то зажглась, — / И гноем брызнуло из глаз, / И булькнула трахея. // Он стержневел, входил в экстаз, / Приволокли зачем-то таз... / Я видел это как-то раз — / Фильм в качестве трофея»* («I. Ошибка вышла»);

- при изображении последствий действий и поступков персонажей: *«Так оно и есть — / Словно встарь, словно встарь: / Если шел вразрез — / На фонарь, на фонарь, / Если воровал — / Значит, сел, значит, сел, / Если много знал — / Под расстрел, под расстрел!»* («Так оно и есть»).

Весьма интересным является, на наш взгляд, использование поэтом глаголов с эмотивностью возвышенности в обычных, бытовых, ситуациях. Например: *«Ругая друг дружку, / Взошли на опушку»* («От скушных шабашей ...»). А так как глагол «взойти» используется в сочетании *«взойти на трон (престол)»*, то рядом стоящие эти две строки приобретают дополнительные контекстуальные коннотации.

Таким образом, стремясь максимально точно отобразить в речи своих персонажей особенности живой народной русской разговорной речи, которая зачастую в песнях и стихотворениях В.С. Высоцкого служит самовыражением персонажа и фиксирует черты его характера, отношение к окружающей действительности и к социальной среде, где он живет, работает, общается и т. д., поэт не обошел и такой важной лексико-грамматической проблематики русской речи, как функционирование в зависимости от коммуникативной цели и семантики речевой ситуации глагола, глагольных сочетаний, а также безглагольных конструкций (что может стать отдельным объектом исследования).

### Список литературы:

1. Высоцкий В.С. Сочинения в двух томах. Т. 1. Песни. Т. 2. Стихотворения. Песни театра и кино. Поэма. Проза и драматургия. Екатеринбург, изд-во «Крок-Центр», 1995.
2. Дудик П.С. Стилiстика української мови : Навчальний посiбник. К.: Видавничий центр «Академiя», 2005. — 368 с.
3. Кобозева И.М. Лингвистическая семантика: Учебник. Изд. 4-е. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. — 352 с. (Новый лингвистический учебник).



4. Коваль Л. Предикатна основа головного дієслівного компонента безособових речень в українській мові // Українська мова. — 2014. — № 1. — С. 76—85.
5. Русская грамматика / Белоусов В.Н., Ковтунова И.И., Кручинина И.Н. и др.; Под ред. Шведовой Н.Ю. и Лопатина В.В. 2-е изд., испр. М.: Рус. яз., 1990. — 639 с. — ISBN 5-200-01406-9.

Научное издание

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

Сборник статей по материалам  
XXXVIII международной научно-практической конференции

№ 7 (38)

Июль 2014 г.

Подписано в печать 23.07.14. Формат бумаги 60x84/16.  
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.  
Усл. печ. л. 9,625. Тираж 550 экз.

Издательство «СибАК»  
630049, г. Новосибирск, Красный проспект, 165, офис 15  
E-mail: mail@sibac.info

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