



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

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

№ 8 (39)
Август 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:

Барштейн Виктор Юрьевич — канд. тех. наук, ст. науч. сотр., заведующий лабораторией Государственного учреждения «Институт пищевой биотехнологии и геномики Национальной академии наук Украины» (ИПБГ НАН Украины).

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.Макаренка;

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 XXXIX междунар. науч.-практ. конф. № 8 (39). Новосибирск: Изд. «СибАК», 2014. 108 с.

Учредитель: НП «СибАК»

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

При перепечатке материалов издания ссылка на сборник статей обязательна.

Оглавление	
Секция 1. Культурология	6
1.1. Теория и история культуры	6
«ХОНХО» КАК ФЕНОМЕН КНИЖНОЙ КУЛЬТУРЫ КАЛМЫЦКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ Баянова Александра Тагировна	6
УРАГАМИ ГЁКУДО (1745—1820) — ЯПОНСКИЙ ХУДОЖНИК НАПРАВЛЕНИЯ «БУНДЗИНГА». СЕРИЯ ПЕЙЗАЖЕЙ ИЗ АЛЬБОМА «ДЫМ И ТУМАН». Чердакова Ольга Игоревна	11
1.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов	20
ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ ТУВИНЦЕВ В МОСКВЕ (О ВЫСТАВКЕ «ТЫВА — В БЕГЕ ВРЕМЕНИ») Дыртык-оол Анна Оюновна	20
Секция 2. Языкознание	25
2.1. Германские языки	25
ФАТИЧЕСКАЯ КОММУНИКАЦИЯ В ДЕЛОВОМ ОБЩЕНИИ БРИТАНЦЕВ Замятина Елена Евгеньевна	25
2.2. Теория языка	30
НЕВЕРБАЛЬНАЯ СЕМИОТИКА ЭТИКЕТНЫХ ЖЕСТОВ В ПРОЗЕ А.П. ЧЕХОВА Песчанская Екатерина Викторовна	30
Секция 3. Искусствоведение	37
3.1. Музыкальное искусство	37
ХЕЛЬМУТ ЛАХЕНМАН. МУЗЫКА КАК ПРОСВЕЩЕНИЕ Горшкова Наталья Геннадьевна	37

3.2. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура	42
ДИАЛЕКТИКА ТРАДИЦИОННОГО И СОВРЕМЕННОГО В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КИТАЯ XXI ВЕКА	42
Чжан Далей	
3.3. Хореографическое искусство	48
ТРАДИЦИОННЫЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ФОЛЬКЛОР ТУВИНЦЕВ	48
Сундуй Джульетта Маадыр-ооловна	
ВЛИЯНИЕ ТУВИНСКИХ НАРОДНЫХ ИГР НА ВОЗНИКНОВЕНИЕ ТУВИНСКИХ ОБРЯДОВО-ИГРОВЫХ ТАНЦЕВ	55
Сундуй Джульетта Маадыр-ооловна	
ТУВИНСКИЙ МУЖСКОЙ ОБРЯДОВЫЙ ТАНЕЦ «ДЕВИГ»	60
Сундуй Джульетта Маадыр-ооловна	
Секция 4. Литературоведение	66
4.1. Литература народов Российской Федерации	66
ТАЛМУДИЧЕСКИЙ СЕНТИМЕНТАЛИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ ПЕРЕЦА МАРКИША	66
Бескровная Елена Наумовна	
4.2. Литература народов стран зарубежья	79
ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДОВ ЛИРИКИ РОБЕРТА ФРОСТА (НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОТВОРЕНИЯ "STOPPING BY WOODS ON A SNOWY EVENING")	79
Акимкина Анастасия Викторовна	
ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ СТИХОТВОРЕНИЙ МАШХУР ЖУСИПА	84
Жусупов Нартай Куандыкович	
Оразбек Макпал Социаловна	
Баратова Мухаббат Нуржауовна	

СТИЛЕВАЯ ПРИРОДА СТИХОТВОРЕНИЙ МАШХУР ЖУСИГА КОПЕЕВА Жусупов Нартай Куандыкович Оразбек Макпал Социаловна Баратова Мухаббат Нуржауовна	89
РАЗВИТИЕ ФОРМЫ АНГЛИЙСКОГО СОНЕТА В XVIII—XX ВЕКАХ Коноплюк Наталья Владимировна	93
4.3. Журналистика	98
РЕКЛАМА В РОССИЙСКИХ И ЗАРУБЕЖНЫХ МУЖСКИХ ЖУРНАЛАХ Бельский Денис Олегович	98

СЕКЦИЯ 1.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

1.1. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

«ХОНХО» КАК ФЕНОМЕН КНИЖНОЙ КУЛЬТУРЫ КАЛМЫЦКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

Баянова Александра Тагировна

*заведующий научной библиотекой, соискатель,
Калмыцкий институт гуманитарных исследований РАН,
РФ, г. Элиста,*

E-mail: ale-bayanova@yandex.ru

«HONCHO» AS A PHENOMENON OF BOOK CULTURE OF KALMYK DIASPORA IN EUROPE

Alexandra Bayanova

*head of the Research Library,
Kalmyk Institute of Humanities Research of Russian Academy of Sciences,
Russia, Elista*

АННОТАЦИЯ

В статье, на примере журнала «Хонхо», рассматриваются особенности издательской деятельности калмыцкого зарубежья. Калмыцкая книга в эмиграции рождалась в тяжелых политических и экономических условиях. Анализируя феномен «Хонхо», автор приходит к выводу, что издание «Хонхо» следует рассматривать как важное историческое явление в развитии книжной культуры калмыков, фиксирующее духовные и культурные традиции определенной части калмыцкого народа, находившегося в силу объективных причин за пределами своей исторической родины.

ABSTRACT

The article discusses the features of Kalmyk Diaspora in Europe publishing activities on the example of the “Honcho” journal. Kalmyk book in emigration was born in a difficult political and economic conditions. Analyzing the phenomenon of «Honcho», the author comes to the conclusion that the «Honcho» publication should be considered as an important historical event in the development of the book culture of the Kalmyks, fixing the spiritual and cultural traditions of a certain part of the Kalmyk people, who due to objective reasons outside of their historic homeland.

Ключевые слова: книга; книжная культура; калмыки; «Хонхо»; эмиграция.

Keywords: book; book culture; Kalmyks; “Honcho”; emigration.

Калмыцкая эмиграция как исторически сложившаяся общность нации за рубежом возникла в ходе политических событий первой четверти XX века — революций и гражданской войны. Это был так называемый «второй» исход калмыков за пределы Российского государства после трагической страницы в жизни народа — откочевки калмыков в 1771 году с берегов Волги в Джунгарию.

История калмыцкой эмиграции тесно связано с историей русской эмиграции того периода, когда пришедшая к власти партия большевиков разделила общество на два непримиримых лагеря. Определенная часть калмыцкого этноса — донские калмыки, находившиеся в составе Всевеликого Войска Донского, не принимая политику диктатуры пролетариата, вынуждена была эмигрировать сначала в Турцию, а затем в европейские страны. Эмигранты-калмыки компактно проживали в Сербии, Болгарии, Чехословакии, Югославии и Франции.

Следует отметить, что донские калмыки были наиболее образованной частью калмыцкого народа, они составляли основу калмыцкой интеллигенции, зародившейся в начале XX века. Многие из представителей донских калмыков получили образование в лучших учебных заведениях России: Б.Н. Уланов (юридический факультет Санкт-Петербургского университета), Д.Н. Баянова (высшие Бестужевские курсы), Э. Хара-Даван, С.Н. Баянов (юридический факультет Казанского университета) и др.

Оказавшись в эмиграции, именно интеллигенция определяла политическую и культурную жизнь калмыцкой диаспоры. Как правило, в результате ассимиляции в инациональном обществе народность (любая) теряла обычно язык, культуру, обычаи.

Для калмыков в отличие от донского казачества труднее было адаптироваться в условиях эмиграции. Роль калмыцкой интеллигенции в сохранении родного языка, традиций и обычаев была высока. По утверждению Р.А. Джамбиновой, «... в суровой борьбе за выживание не утрачивалось главное — вера. Оказавшись как бы в перевернутом котле, задыхаясь, обретая новые впечатления, знания, образ жизни, идя через потери, утраты, калмыки за рубежом стремились сохранить Память, трудную память прощания с землей предков, небом, запахом полыни» [3, с. 91].

В 1923 году в Праге была создана Калмыцкая комиссия культурных работников (КККР), которая придавала огромное значение развитию национальной печати в деле сохранения культурного наследия народа.

Умелое руководство организацией Б.Н. Улановым, материальная и моральная поддержка чехословацкого правительства, добровольные пожертвования калмыцкой и русской эмиграции определили весьма плодотворную работу данной организации в деле издания книг и журналов на калмыцком языке.

Издания калмыцких эмигрантов занимают особое место в истории калмыцкой книжной культуры. Итогом деятельности КККР стало издание 5 выпусков журнала «Хонхо», выпускавшегося в формате книги, 2 выпусков журнала «Улан Залат», 1 номера журнала «Информация Калмыцкой комиссии культурных работников в ЧСР», а также книги В.Л. Котвича «Опыт грамматики калмыцкого разговорного языка» [4].

Успешная деятельность КККР была настолько очевидна, что в 1926 году комиссия приняла участие в Международном съезде библиотекарей и друзей книг. На Международной выставке, приуроченной к съезду, издания КККР вызвали интерес ценителей книги.

Выполнение своей миссии в плане сохранения культурных традиций комиссия видела в популяризации эпоса «Джангар» и русской литературной классики. Д.Н. Баянова перевела на калмыцкий язык произведения А.С. Пушкина «Дубровский» и «Скупой рыцарь», Н.В. Гоголя «Тарас Бульба», Д.И. Фонвизина «Недоросль», на русский язык были переведены ею отдельные песни эпоса «Джангар», все это планировалось издать отдельными книгами.

Журнал «Хонхо» («Колокольчик»), издававшийся в книжном формате, представляет собой литературно-художественный альманах. В первых двух выпусках опубликованы произведения калмыцкого устного народного творчества — сказки, песни, легенды, и переводы на калмыцкий язык произведений русских писателей [5; 6].

В III выпуске — хрестоматия Ш. Болдырева [7], в IV-ом — перевод повести А.С. Пушкина «Капитанская дочка» [8], осуществленный Д.Н. Баяновой, V-ый посвящен уникальному труду Н.Н. Пальмова «Очерк истории калмыцкого народа за время пребывания в пределах России» [9], переведенному на калмыцкий язык Ш.Н. Балиновым.

Книги были изданы на старокалмыцком письме («тодо бичиг») литографским способом, за исключением III выпуска, который по содержанию и художественному оформлению был самым удачным: рукописный сборник калмыцкой хрестоматии, составленный еще в 1906 году учителем Шургучи Болдыревым [7]. Летом 1927 г. КККР получила эту рукопись в дар от В.Л. Котвича — профессора, заведующего кафедрой монгольской и маньчжурской филологии Санкт-Петербургского университета, известного собирателя калмыцкого фольклора, впоследствии эмигрировавшего в Польшу и активно сотрудничавшего с КККР. Оценив и признав ценность учебника, Комиссия решила издать его в III выпуске журнала «Хонхо». Ш. Болдырев, как создатель первой хрестоматии, внес огромный вклад в интеллектуальное и культурное развитие калмыцкого народа. Заслуга его не только в том, что он дал первоначальные основы знаний на родном языке, но и в том, что в значительной степени способствовал изменению нравственной и духовной атмосферы кочевого народа, а изданная им книга вошла в историю книжной культуры калмыков.

Четвертый и пятый выпуски «Хонхо» представляют собой особую ценность как переводческое творчество зарубежной калмыцкой интеллигенции.

Как было указано выше, в 1926 году книги, изданные КККР, приняли участие в книжной выставке, прошедшей в рамках Международного съезда библиотекарей и друзей книги. На выставке экспонировались книги «Хонхо», которые были специально выпущены в единичном экземпляре для данного форума. Они отличались от массового издания тем, что несколько улучшено было иллюстративное оформительское решение книг.

Особенности оформления книг «Хонхо» (иллюстративное решение, шрифт, обложка), представляющие несомненный интерес, подробно рассматривались автором статьи в других работах [1; 2].

Следует отметить, что полиграфической базы для издания книг в эмиграции не было. Книги и журналы печатались вручную, качество издания оставляло желать лучшего. Все издания, просуществовав несколько лет, закрывались из-за недостатка финансовых средств и других причин. Если для эмигрантских изданий, выпущенных

в Чехословакии, Германии, Болгарии, помощь оказывалась государством, меценатами, то во Франции журналы издавались за счет авторов или подписки на периодическое издание. Живя в стесненных материальных условиях, авторы не могли долго финансировать свои издательские проекты. Это и послужило причиной того, что эмигрантская книжная деятельность калмыков к концу двадцатых годов была прекращена.

Таким образом, калмыцкая книга в эмиграции — это уникальное как по содержанию, так и по форме явление, фиксирующее духовные и культурные традиции определенной части калмыцкого народа, находившегося в силу объективных причин за пределами своей исторической родины. Феномен «Хонхо» заключается в том, что немногочисленной калмыцкой интеллигенции в эмиграции удалось издать за небольшой срок пребывания на чужбине (десять лет) столько, сколько не удавалось калмыкам за трехсотлетнее пребывание (к началу XX в.) в составе Российской империи.

Список литературы:

1. Баянова А.Т. Калмыцкие эмигрантские издания в книжной культуре калмыков // Язык и культура: мат-лы VIII Международной науч.-практ. конф., Новосибирск, 22 окт. 2013 г. Новосибирск: Изд-во ЦРНС, 2013. — С. 15—19.
2. Баянова А.Т. Первые хрестоматии в книжной культуре калмыков // Культурная жизнь Юга России. — 2012. — № 46 — С. 79—81.
3. Джамбинова Р.А. Шаги духовного примирения: к 100-летию писателя Санджи Балыкова // Теегин герл. — 1993. — № 5. — С. 91—104.
4. Котвич В.Л. Опыт грамматики калмыцкого разговорного языка. Прага, 1929. — 418 с.
5. Хонхо. Калмыцкая хрестоматия. Вып. I. Прага: Изд. Калмыцкой Комиссии культурных работников в ЧСР, 1925. — 233 с.
6. Хонхо. Калмыцкая хрестоматия. Вып. II. Прага: Изд. Калмыцкой Комиссии культурных работников в ЧСР, 1926. — 314 с.
7. Хонхо. Калмыцкая хрестоматия для чтения в старших классах калмыцких народных школ. Составил учитель Короволукинской школы Ш. Болдырев. Вып. III. Прага: Изд. Калмыцкой Комиссии культурных работников в ЧСР, 1927. — 255 с.
8. Хонхо. Пушкин А.С. Капитанская дочка. Вып. IV. / пер. с рус. На старокалмыцкое письмо Д. Баяновой. Ревнице: Изд. Калмыцкой Комиссии культурных работников в ЧСР, 1927. — 193 с.
9. Хонхо. Пальмов Н.Н. Очерки истории калмыцкого народа за время его пребывания в пределах России. Вып. V. / пер. Ш. Балинова. Прага: Изд. Калмыцкой Комиссии культурных работников в ЧСР, 1927. — 240 с.

**УРАГАМИ ГЁКУДО (1745—1820) — ЯПОНСКИЙ
ХУДОЖНИК НАПРАВЛЕНИЯ «БУНДЗИНГА». СЕРИЯ
ПЕЙЗАЖЕЙ ИЗ АЛЬБОМА «ДЫМ И ТУМАН»**

Чердакова Ольга Игоревна

*аспирант, Санкт-Петербургский государственный академический
институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина,
РФ, г. Санкт-Петербург
E-mail: kipriniada@mail.ru*

**URAGAMI GYOKUDŌ (1745—1820) — JAPANESE
PAINTER OF BUNJINGA. SERIES OF LANDSCAPES
«SMOKE AND HAZE»**

Cherdakova Olga

*postgraduate student,
The Russian Academy of Arts, The Repin Art Institute,
Russia, St. Petersburg*

АННОТАЦИЯ

Урагами Гёкудо (1745—1820) является одной из ключевых фигур направления «бундзинга». Он создал уникальный стиль, соединяющий идеалы китайского направления «вэньжэньхуа» и японского традиционного искусства. Автор анализирует серию композиций альбома «Дым и туман» (Энкатё). В статье раскрывается история создания, технические приёмы и семантика произведений.

ABSTRACT

Uragami Gyokudō (1745—1820) is one of the most important figures in the Japanese art of bunjinga. He created unique style connecting ideals of Chinese art wenrenhua with Japanese traditional art. Author analyses series of landscapes «Smoke and haze». In this article is examined the painting's creation background, techniques and semantic patterns are described.

Ключевые слова: Урагами Гёкудо; серия пейзажей; японская живопись; стиль «бундзинга»; «эрудиты».

Keywords: Uragami Gyokudō; Japanese painting; style of bunjinga; literati.

Японский художник, музыкант и поэт Урагами Гёкудо принадлежит к направлению «бундзинга» (с яп. — «бун» — литература, «дзин» — человек, люди, «га» — картина, рисунок), которое сформировалось в середине периода Эдо в Японии под влиянием китайской живописи «вэньжэньхуа». Зарубежные авторы обозначают это направление как «literati» («литераторы»), или «эрудиты» [3, p. 10]. Вдохновленные китайской культурой, художники «бундзинга» особенно ценили живопись династий Юань, Мин и Цин, при этом отрицая японские академические стили Кано и Тоса с их крупномасштабными композициями и виртуозной техникой, и ценили, прежде всего, экспромт, наитие, сиюминутное настроение художника [1, с. 7].

Творчество Урагами Гёкудо имело огромное значение для формирования художественных взглядов мастеров XIX века и занимает едва ли не центральное место среди художников «бундзинга». Опираясь на наследие художников «бундзинга» предыдущего поколения (Икэ но Тайга, Ёса Бусон), он искал собственные средства выразительности.

«Альбом дыма и тумана», или «Энкатё» (えんがぢよ) — один из наиболее интересных и важных этапов творчества Урагами Гёкудо, в котором раскрывается величие природы посредством экспрессии. В этом альбоме, созданном в 1810—1811 гг., творческая свобода достигает наивысшего развития. Альбом состоит из двенадцати листов, следующих согласно порядку смены времен года.

С помощью смещения некоторых композиционных элементов от центра композиции и использования активных, почти грубых мазков Гёкудо добивается драматичности и экспрессии.

Первый лист «Стелящиеся облака и туман» погружает в мир, полный динамики (рис. 1).



Рисунок 1. Урагами Гёкудо (1745—1820). Энкагё: Альбом дыма и тумана. Лист № 1. Стелящиеся облака и туман. Тушь, акварель, бумага. 28,5 x 23. Коллекция Умэдзава, Япония

Крыша беседки в левом нижнем углу так наклонена, что, кажется, первый же порыв ветра заставит её соскользнуть. Пространство в середине композиции, которое следует воспринимать как туман, кажется «островком покоя» среди бесконечного, кружащегося движения природных стихий. Сгибающиеся деревья являются диагональным акцентом, который усилен с помощью сухой кисти короткими тире-образными штрихами серой и чёрной туши. Горные массивы проработаны влажными серыми, слегка размытыми, горизонтальными штрихами, а черные полукруглые штрихи, нанесённые сверху, придают им фактурность. Несколько вертикальных точечных мазков красной охры венчают вершину горы. Эти штрихи нанесены легко и непосредственно, так что поверхность картины оказывается почти прозрачной; каждое движение кисти четко определено. Деревья написаны вытянутыми вертикальными и несколькими изогнутыми штрихами, а листва изображена с помощью

точечных или расположенных горизонтально косых мазков. Крупным курсивным стилем (soshō) исполнена подпись; элементы официального стиля (kaishō) придает картине некоторое ощущение стабильности, уравновешенности.

В пятом листе альбома «Чтение Книги Перемен у горного потока» (И Цзин) природа спокойна и гармонична (рис. 2). Гёкудо изобразил в свободной манере деревья и поверхность земли влажными и сухими, темными и светлыми штрихами, ближе к центру композиции — появляются наиболее насыщенные оттенки туши. С помощью нескольких линий обозначены горы, точечными и косыми штрихами написана растительность вдоль внешнего края горных вершин. У подножия горы виднеется беседка, исполненная такими светлыми и сухими тонами желтой охры, что почти невидима. Гёкудо достиг идеала искусства «бундзинга» — каждое движение кисти полностью раскрывает динамику жизни [4, р. 59].



Рисунок 2. Урагами Гёкудо (1745—1820). Лист № 5. Чтение книги перемен у горного потока. 1810—1811 гг. Тушь, акварель, бумага. 28,5 x 23. Коллекция Умэдзава, Япония

На шестом листе «Глубокое уединенное ущелье» едва уловима тонкая грань между абстракцией и конкретным изображением (рис. 3).

В центральной верхней части композиции очертания размыты, пропадает конкретика [2, р. 110]. Создается впечатление, что в порыве вдохновения Гёкудо неистово наносил один за другим изогнутые мазки, точки и штрихи. Эти линейные ритмы, смешанные друг с другом, создают особенную динамику. Лишь в нижней центральной части есть «пустота», «интервал», своеобразная «пауза» в общей динамике пространства над фигуркой ученого на мосту. Этот мотив встречается на шести из двенадцати листах альбома.



Рисунок 3. Урагами Гёкудо (1745—1820). Лист № 6. Глубокое уединенное ущелье. 1810—1811 гг. Тушь, акварель, бумага. 28,5 x 23. Коллекция Умэдзава, Япония

Восьмой лист «Зеленые горы, алые леса» (рис. 4) наполнен ощущением осенней меланхолии [2, р. 110]. Техника исполнения более сдержанная, чем на остальных листах, появляется некоторая размытость изображения. За счёт растирания охры и туши перед нанесением — достигается эффект глубины, а не за счет неумейной энергии, динамичной техники, которой сквозят остальные листы из альбома «Энкатё». Две фигуры направляются к хижине, скрывающейся за переплетением деревьев. Посредством «паузы»,

«пустоты» в композиции изображен туман. С помощью легких штрихов обозначены очертания крыши хижины, беседки, воды, моста и неба. Деревья наклоняются в разные стороны и словно цепляются ветками за пространство вокруг себя. Горные массивы написаны плавными и легкими линиями. Цвет уже не просто заполняет пространство между контурами, а приобретает уже самостоятельное значение. Применение красной охры, как и в этом альбомном листе, в изображении хижин, будет характерно для зрелого творчества Гёкудо [2, р. 110].



Рисунок 4. Урагами Гёкудо (1745—1820). Альбом дыма и тумана. Лист № 8. Зеленые горы, багряные леса. 1810—1811 гг. Тушь, акварель, бумага. 28,5 x 23. Коллекция Умэдзавы, Япония

Десятый лист «Где лодочник?» один из наиболее экспрессивных в этой серии (рис. 5). Самая высокая из гор устремляется за пределы композиции, контуры и внутренние линии изгибаются и выются в неистовом порыве. Фигурка ученого на мосту смещена почти за пределы картины, и кажется, он сторбился от сильного ветра. Одно маленькое дерево склоняется к нему, а остальные, высокие, устремляются в разные стороны. Нетрудно представить, как Гёкудо,

свободно работает кистью, добавляя несколько изогнутых штрихов и точечных мазков одним жестом, скорее ощущая ритм творения, нежели заботясь о конечном результате. Су Ши, китайский теоретик и художник направления «вэньжэньхуа» пишет о творении каллиграфа, которое течет, как горный поток, то устремляясь вперед, то кружась в водовороте. По-видимому, и Гёкудо полностью погружался в творческий процесс, действуя за пределами осознанного выбора в живописи — техника исполнения кажется совершенно абстрактной, и в то же время живой, наполненной духовной энергией. Несмотря на то, что эта композиция не отличается высоким техническим мастерством, она очень важна, так как демонстрирует чувство свободы, которое художник достиг только после многих лет тренировки и самосовершенствования [2, р. 113].



***Рисунок 5. Урагами Гёкудо (1745—1820). Альбом дыма и тумана.
Лист № 10. Где (паромщик) лодочник? 1810—1811 гг. Тушь,
акварель, бумага. 28,5 x 23. Коллекция Умэдзава, Япония***

В двенадцатом листе альбома «Энкатё» — «Снег, надвигающийся на ущелье» Гёкудо прибегнул к традиционному приему изображения снега с использованием «пустого» пространства

бумаги с серой заливкой неба (рис. 6). Метод штрихов позволяет добиться более разнообразной и активной фактуры, чем на других снежных пейзажах. Над фигурой ученого на мосту склоняется маленькое дерево. Поверхность большой горы выстроена с помощью ряда полукругов, в традиционной технике «драконьего узора», поэтому создается ощущение, что гора словно двигается в глубину, изгибаясь, как спина дракона. Гёкудо наносит мазки в свободной манере, которые не только подчеркивают, но одновременно затуманивают очертания. В левой части композиции деревья имеют одинаковую форму, но за счет использования горизонтальных, вертикальных, коротких и длинных мазков появляется индивидуальность и динамичный ритм, появляется ощущение ветра.



Рисунок 6. Урагами Гёкудо (1745—1820). Лист № 12. Снег, надвигающийся на ущелье. 1810—1811 гг. Тушь, бумага. 28,5 x 23. Коллекция Умэзава, Япония

«Энкатё» (えんがちよ) является наиболее индивидуалистичным из всех альбомов «бундзинга». Созданный в конце «периода скитаний» (когда художник часто переезжал), он полностью передает эту свободу и необузданную силу кисти Гёкудо. Несмотря на то, что все листы альбома используют повторяющиеся мотивы — фигура ученого

на мосту, склонившееся дерево, гора, выступающая за пределы композиции — динамика мазков придает им бесконечное разнообразие, вариативность и свежесть.

Общая композиция только иногда претерпевает некоторые изменения, но, в основном на ней основана целостность альбома. Мазки становятся свободными и естественными. В этих альбомных листах Гёкудо поверхность кажется прозрачной, и не происходит смещения и размытия форм. Он усовершенствовал технику «Ми» (в которой мазки иногда сливались), используя светлые и сухие горизонтальные штрихи, создающие эффект большей прозрачности. Ветви деревьев демонстрируют мастерство мазка, они наполнены динамикой и жизнью. Цвет оживает в разнообразных оттенках серого и черного. Ритм по-прежнему остается главной силой живописи Гёкудо, и его работы становятся все более и более динамичными [2, р. 116].

Альбомные листы «Энкатё» реже сопровождаются стихами — возможно, автор чувствует, что его мастерство живописца превзошло выразительную силу слов. Семнадцать лет странствий позволили ему в полной мере ощутить поэзию и мощь гор и рек родной земли, и теперь они свободно «вытекали» из его кисти. С этих пор именно живопись была его главным средством самовыражения [2, р. 116].

Можно сказать, что альбом «Дым и туман» стал новым этапом в формировании стиля «бундзинга» I половины XIX века. Гёкудо приоткрыл «завесу» полной свободы творчества, независимо от ориентации на творчество китайских художников «вэньжэньхуа», когда каждое движение кисти подвластно художнику, его настроению и состоянию духа. В этом альбоме эта свобода раскрывается наиболее ярко.

Список литературы:

1. Японская гравюра и живопись. Серия Мастера и шедевры. Сост. Савельева А.В. СПб.: ООО СЗКЭО Кристалл. М.: Оникс, 2007. — 318 с.
2. Addiss S. Tall Mountains and Flowing Waters. The Arts of Uragami Gyokudo. Honolulu: University of Hawaii Press, 1987. — 208 p.
3. Berry P., Morioka M. Literati Modern: Bunjinga from Late Edo to Twentieth-Century Japan, Honolulu Academy of Arts, 2009. — 367 p.
4. Kubo M. Urugami Gyokudo den. Japanese Edition. Tokyo: Shinchosha, 1996. — 318 p.

1.2. МУЗЕЕВЕДЕНИЕ, КОНСЕРВАЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ

ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ ТУВИНЦЕВ В МОСКВЕ (О ВЫСТАВКЕ «ТЫВА — В БЕГЕ ВРЕМЕНИ»)

Дыртык-оол Анна Оюоновна

*канд. ист. наук, доцент
Тувинского государственного университета,
РФ, Республика Тыва, г. Кызыл
E-mail: annaojun@rambler.ru*

PROMOTION OF THE TRADITIONAL CULTURE OF TUVANS IN MOSCOW (EXHIBITION “TUVA — IN THE RUN OF TIME”)

Dyrtyk-ool Anna

*candidate of Historical Sciences,
Associate Professor of the Tuvan State University,
Russia, Republic of Tuva, Kyzyl*

*Работа проведена при финансовой поддержке РГНФ
и Республики Тыва в 2014 году в рамках научного проект № 14-11-17001.*

АННОТАЦИЯ

В данной работе автором кратко изложена концепция создания стационарной выставки, посвященная традиционной культуре тувинского народа, посвященная 100-летию единения России и Тувы. Проект реализуется при поддержке Русского географического общества. В нем участвуют Национальный музей Республики Тыва, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства в Москве, Российский этнографический музей, Кунсткамера имени Петра Великого, Институт материальной культуры РАН.

ABSTRACT

In this article the author states the concept of the creation of a stationary exhibition devoted to the traditional culture of the Tuvan

people, dedicated to the 100th anniversary of the unification of Russia and Tuva. The project is realized with the support of the Russian Geographical Society. It brings together the National Museum of the Republic of Tuva, the State Museum of Applied and Folk Arts in Moscow, the Russian Ethnographic Museum, the Kunstammer of the Peter the Great, the Institute of Material Culture of the Russian Academy of Sciences.

Ключевые слова: выставка; тувинцы; традиционная культура; популяризация.

Keywords: exhibition; Tuvans; traditional culture; promotion.

В сентябре 2014 г. во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства откроется стационарная выставка «Тыва — в беге времени», посвященная 100-летию единения России и Тувы. Сто лет назад, а именно 17 апреля 1914 г., российский император Николай II подписал указ об установлении протектората Российской империи над Урянхайским краем. С тех пор далекий край в центре Азии стал органичной частью великой России, а ее талантливый народ навеки прославил ее имя.

Выставка с таким названием — идея знаменитого земляка тувинского народа, Президента Русского географического общества, Героя России, ныне министра обороны РФ С.К. Шойгу. Большой знаток древней истории Тувы и Южной Сибири со школьной скамьи участвовал в знаменитой археологической Саяно-Тувинской экспедиции Академии наук СССР в 1960-е гг., поэтому он, несмотря на свою загруженность в государственной деятельности, всегда заинтересован в проблеме сохранения и пропаганды историко-культурного наследия своей малой родины. К тому же он задумал и собрал многотомную антологию «Урянхай — тыва дептер» (тыва дептер означает *тувинская тетрадь* — от авт.). Такой внушительный труд, насыщенный историческими фотодокументами, — своеобразная форма пропаганды традиционной культуры тувинского народа [3].

Выставка «Тыва — в беге времени» — также популяризация истории и культуры Тувы, где будут представлены вещественные материалы, собранные русскими путешественниками и учеными в конце XIX и начале XXI вв. Значительное место в экспозиции займут уникальные предметы быта — экспонаты Национального музея Республики Тыва. Будут экспонироваться тувинские коллекции, хранящиеся в музеях Москвы и Санкт-Петербурга. Автор данных строк обратила особое внимание на тувинский фонд Кунсткамеры

имени Петра Великого, где представлены редкие вещественные артефакты по материальной культуре тувинцев.

Тувинские вещи были собраны и доставлены знаменитыми учеными, известными лингвистами, видными этнографами и археологами — Н.Ф. Катановым, А.В. Адриановым, П.Е. Островских, В.Н. Васильевым, В.П. Дьяконовой, А.Д. Грачом, С.И. Вайнштейном.

Начало тувинскому фонду положил Н.Ф. Катанов, первый хакасский ученый, профессор Императорского Казанского университета. После окончания Санкт-Петербургского университета в 1889 г. он был командирован Императорской Академией Наук и Императорским Русским географическим обществом в Южную Сибирь и Монголию и привез в Кунсткамеру более десятка предметов, включавших утварь, орудия труда и произведения художественного творчества. Из собрания Н.Ф. Катанова на выставке будут представлены традиционные парные ножи, которыми тувинцы пользовались в трудовом процессе или во время охоты [1, с. 12—15].

Член Императорского Русского географического общества Г.М. Осокин в 1897 г. передал в Кунсткамеру атрибуты шамана, оружие, инструменты, утварь. На выставке можно увидеть огниво (отгук), искусно украшенный металлическими накладками, праздничные тувинские сапоги, декорированные ажурными аппликациями (кадыг идик), кропило — тос-карак (тос-карак означает *девять глаз*). Деревянной ложкой с девятью углублениями разбрызгивались молоко, молочная водка, чай с целью кормления духов — «хозяев» гор, лесов и рек. Подобные изделия известны у многих тюркских и монгольских народов и считаются знаковыми вещами кочевых культур [2, с. 81]

П.Е. Островских, этнограф, краевед, журналист и чиновник Министерства финансов в 1897 г., выполняя задание Императорского Русского географического общества, совершил поездку в Туву совместно с М.И. Райковым. Экспедиция посетила Тоджинский район, где провела этнографическое обследование, был изучен быт оленеводов. Собранную коллекцию П.Е. Островских передал в музей Берлина, Минусинска и Санкт-Петербурга. В Кунсткамеру прибыло два предмета буддистского культа, которые были включены в экспозицию. Историк, этнограф, археолог, публицист и общественный деятель А.В. Адрианов несколько раз посетил Туву. В круг его научных интересов входили народные обычаи, сказки, песни и поговорки коренных народов. Он делал эстампажи петроглифов на скалах, занимался раскопками курганов и могильников различных эпох и времен, коллекционировал древние окаменелости, препариро-

ровал ихтиологические и энтомологические материалы, составляя гербарии. В 1901 г. Кунсткамера получила от А.В. Адрианова уникальный костюм тувинского шамана.

Интересную коллекцию привез В.Н. Васильев, сотрудник Кунсткамеры, а позже возглавлявший Отдел Сибири. В 1908 г. по заданию Академии наук и Географического общества В.Н. Васильев посетил Туву. Всего за один полевой сезон им были собраны уникальные предметы: это тувинский традиционный костюм, шаманские и буддистские атрибуты, ювелирные изделия кузнецов.

Из коллекции В.Н. Васильева на выставке будет представлен нож в ножнах. Он отличается нетипичной деталью — бамбуковой пластиной, закрепленной в ножнах. В экспозицию включено огниво с фрагментом пояса. Интересная чеканная отделка кошелька огнива выполнена талантливым тувинским умельцем. Большую этнографическую ценность имеют праздничные женские головные уборы (маактыг берт), обтянутые китайским шелком и украшенные аппликациями и богатой вышивкой, поэтому они также включены в экспозицию.

В конце 1950-х гг. Музей продолжает комплектование фондов по Туве. От сотрудников Кунсткамеры В.П. Дьяконовой и А.Д. Грача поступили ритуальная одежда шаманки и предметы буддистского культа из западных районов. Ученые были участниками Тувинской комплексной археолого-этнографической экспедиции, навсегда связали свои судьбы с Тувой. Благодаря их археологическим раскопкам, а также С.И. Вайнштейна, Кунсткамера получила самые ранние изделия тувинцев, относящиеся к XVIII — началу XIX в.

В начале XXI в. тувинский фонд МАЭ РАН значительно расширился — пополнилось собрание скульптур тувинских резчиков по камню. В него вошли работы таких прославленных мастеров, как Р.А. Аракчаа, Б.С. Дупчур, Д.Х. Дойбухаа, А.С. Даш, А.С. Кагай-оол, К.М. Саая. Работы знаменитых умельцев собраны и хранятся во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства, главных организаторов выставки, научная концепция которой разработана автором данных строк. Отбор археологических материалов скифского периода был проведен сотрудником Института материальной культуры РАН М.Е. Килуновской. Посетители обратят особое внимание на изделия древних мастеров из бронзы, выполненных в скифо-сибирском зверином стиле.

Интересна сама структура выставки, которая будет выстроена по принципу круговорота бытия — «утро-день-вечер-ночь» — его повторяемости и постоянного обновления. Таким образом, в экспози-

ции будут представлены предметы, окружающие тувинцев в течение всей жизни: домашняя утварь, предметы одежды и головные уборы, элементы оформления юрт, изделия из металла и камня, курительные и конные принадлежности, оружие, музыкальные инструменты, предметы религиозного культа. Выставка покажет редкие экспонаты, датируемые VII веком до н. э. как результаты археологических раскопок в Туве во второй половине XX в., современные предметы быта, что даст возможность проследить преемственность ценностей и сохранение многовековых традиций, которые тувинцы передают из поколения в поколение.

Список литературы:

1. Даржа В.К. Традиционные мужские занятия тувинцев. Кызыл: Тувинское книжное издательство, 2009.
2. Кенин-Лопсан М. Б. Традиционная культура тувинцев. Кызыл: Тувинское книжное издательство, 2006.
3. Урянхай. Тыва дептер. В семи томах. Сост. С.К. Шойгу. М.: «Слово», 2007.

СЕКЦИЯ 2.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

2.1. ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

ФАТИЧЕСКАЯ КОММУНИКАЦИЯ В ДЕЛОВОМ ОБЩЕНИИ БРИТАНЦЕВ

Замятина Елена Евгеньевна
преподаватель ГБОУ СПО СО
«Нижнетагильский педагогический колледж № 2»,
РФ г. Нижний Тагил
E-mail: elena_0473@mail.ru

PHATIC COMMUNICATION IN THE BUSINESS ENGLISH

Elena Zamyatin
teachers English teacher
of "Nizhny Tagil Training College № 2",
Russia, Nizhny Tagil

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается роль smalltalk в британском деловом общении. Умение вести smalltalk необходимо для успешного осуществления делового общения. Smalltalk является наиболее распространённым жанром английской фатической коммуникации. Фатическое общение является одной из доминантных черт коммуникативного поведения британцев.

ABSTRACT

The article examines the role of small talk in the British business communication. Ability to conduct small talk is necessary for the successful business communication. Small talk is the most common genre of English

phatic communication. Phatic communication is one of the dominant features of the communicative behavior of the British.

Ключевые слова: фатическая коммуникация; smalltalk; деловое общение; коммуникативное поведение.

Keywords: small talk; phatic communication; communicative behavior; business communication.

Важной особенностью английского коммуникативного поведения является приоритетность фатического общения [2, с. 34]. Фатическое общение имеет основную установку на контактоустановление и поддержание с собеседником речевых и социальных отношений, на их регулирование.

Одним из наиболее распространенных жанров английской фатической коммуникации является smalltalk. Первым наиболее обстоятельным исследованием smalltalk как речевого жанра стала монография (ранее диссертация) К. Шнайдера. Исследователь выделяет две типичные коммуникативные ситуации для smalltalk, которые соответствуют двум основным функциям данного жанра: 1) заполнение коммуникативной лакуны при встрече незнакомых или малознакомых людей, вынужденных находиться вместе какое-то время в одном пространстве; 2) намеренное завязывание социальных контактов с расчетом на будущие социальные взаимодействия.

Как отмечает В.В. Фенина, в английском языке семантическими доминантами поля фатической коммуникации являются 'неформальность', 'дружелюбность', 'незначительность темы', 'интерактивность'; об этом говорят и словарные дефиниции наиболее распространенных праздноречевых жанров: chat (light familiar talk); chit-chat (conversation about things which are not important); smalltalk (light trivial social conversation); conversation (informal chat, esp. one involving a small group of people or only two). Следует отметить большое количество семантических и стилистических вариантов номинаций в пределах данного поля, например: to make conversation/make a smalltalk (try to think of things to say to someone whom you don't know very well), achin-wag (an informal conversation), a natter (*informal*; the act of talking about unimportant things), a confab (*dated humorous; a conversation in which one particular subject is usually considered*), to pass the time of day (to have a short conversation with smb.), to break the ice (to make people feel comfortable in a social situation, business meeting etc), to strike up a conversation (start talking to), to engage in conversation (to take part in a conversation), a banter (a conversation which is amusing and not

serious), a *repartee* (quick, usually amusing answers and remarks in conversation), a *talker* (someone who talks a lot), a *conversationalist* (someone who talk about intelligent, amusing, and interesting things) и т. д. Данные номинации привносят в поле фатической коммуникации такие дополнительные семы, как 'развлекательность', 'необходимость начать общение', 'игра', 'разговорчивость', 'удовольствие', 'искусность' [3, с. 15]. Обилие нейтрально и положительно оценочных единиц позволяет говорить о том, что фатическое общение в англоязычной коммуникативной культуре оценивается положительно как умение поддерживать личноно нейтральные отношения (для этой цели надо уметь говорить о мелочах). Отсутствие коммуникативных умений в области фатического общения косвенно фиксируется в языке как нежелательное явление, например, в идиоме *talkshop* (to talk about business matter sat a social event where business talk is out of place).

Использование *smalltalk* высоко конвенционально и часто обязательно во многих ситуациях, прежде всего, официального или полуофициального общения. В современном языке жанр *smalltalk* закреплен за сферами деловой коммуникации и занимает важное место в официальном и полуофициальном стилях.

В начале деловых или служебных контактов (деловых встреч, переговоров, знакомств, представлений конференций) жанр *smalltalk* выполняет функцию установления контакта, заполнения пауз, формирования имиджа собеседников и привлечения внимания. В подобных коммуникативных ситуациях используются следующие фразы: *Did you have a good journey? Do you need any help or information? Where are you staying? Is this your first visit to...? When did you actually arrive? Whereabouts do you come from in...? Pleased to meet you Have you just arrived?*

В англоязычной лингвокультуре *smalltalk* имеет статус фрейма: стереотипный обмен фатическими репликами с целью перехода к собственно деловым переговорам. Разделение фатики и информативного (делового) общения маркируется фразами типа: *Shall we get down to business? How can I help you?*

Важно отметить, что вопрос о самочувствии собеседника *How are you?* (Как дела? Как себя чувствуете?) является не столько вопросом, сколько приветствием. Ответ на этот вопрос должен быть кратким и позитивным, а не длинным и негативным [1, с. 184]. Наиболее типичными являются следующие ответные реплики: *(I'm) fine/ (I'm) well/ (I'm) really very well/ (I'm) great*. Т.В. Ларина объясняет это тем, что в английской коммуникации ценятся внимание к собеседнику

и жизненный оптимизм. Отсюда и выбор соответствующих стратегий: демонстрация заинтересованности в собеседнике (How're you?) и проявление оптимизма (I'm fine). В то же время ценится личная автономия, не принято делиться с собеседником своими проблемами и неприятностями и обременять ими других. Приведенные выше формулы являются конвенциональными и семантически опустошенными.

На завершающей стадии общения smalltalk служит для демонстрации взаимного расположения друг к другу, внимательного, доброжелательного отношения, заинтересованности в продолжении контактов. Деловая беседа может заканчиваться одной из следующих фраз: *Goodbye and thanks for everything! Give my regards to...* (До свидания и спасибо за всё. Передавайте привет..) *Have a good journey!* (Приятного путешествия!) *Have a pleasant evening!* (Хорошего вечера!)

Не существует жестких ограничений на выборе темы для smalltalk. Однако этикет данного жанра требует избегать религиозных и политических тем. Возможные темы для smalltalk — это отдых, путешествие, проблемы общественного транспорта или общие интересы (если партнеры достаточно знают друг друга). Цель smalltalk с незнакомым человеком заключается в выявлении общих интересов, для того чтобы можно было обменяться опытом. Антрополог Кейт Фокс, англичанка по происхождению, пишет, что выбор темы «погода» в качестве универсальной для smalltalk обусловлен, во-первых, тем, что это наиболее нейтральный предмет для завязывания социальных контактов, и потому надежный способ избежать социального дискомфорта, а во-вторых, тем, что погода является важной частью повседневной жизни англичан. К. Фокс отмечает, что реплики о погоде выполняют функцию приветствия, вытесняя традиционные 'How do you do?' и 'How are you?'; они приемлемы как в неформальных, так и в деловых и рабочих контактах. Непрямой характер высказываний о погоде очевиден: фраза 'Nice day, isn't it?' означает 'I'd like to talk to you — would you talk to me?' [4, с. 23] Однако реплики о погоде уместны в трех случаях:

- когда вы приветствуете собеседника;
- когда нужно приступить к разговору на определенную тему;
- когда беседа стопорится и наступает неловкое молчание.

Необходимо также помнить, что для британской лингвокультуры характерна жесткая тематическая регламентация общения. Английское общение предполагает достаточно строгую закрепленность тематики общения за определенными коммуникативными ситуациями: в гостях

не принято говорить о личном, и это правило достаточно жестко соблюдается; на служебные темы не говорят дома, а на работе не говорят о домашних делах.

Подводя итоги сказанному, следует отметить, что умение вести smalltalk, который является разновидностью фатической коммуникации, необходимо для успешного осуществления делового общения. Особенно важно помнить об этом при деловых контактах с британцами, для которых фатическое общение является одной из доминантных черт коммуникативного поведения.

Список литературы:

1. Ларина Т.В. Категория вежливости и стиль коммуникации. Сопоставление английских и русских лингвокультурных традиций [Текст] М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2009. — 260 с.
2. Стернин И.А. Очерк английского коммуникативного поведения [Текст] / И.А. Стернин, Т.В. Ларина, М.А. Стернина. Воронеж Воронежский государственный университет Межрегиональный Центр коммуникативных исследований, 2003. — 161 с.
3. Фенина В.В. Речевые жанры smalltalk и светская беседа в англо-американской и русской культурах. [Текст] автореф. дис... канд. филологических наук/ В.В. Фенина Саратов, 2005. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://31f.ru/author-abstract/79-avtoreferat-rechevye-zhanry-small-talk-i-svetskaya-beseda-v-anglo-amerikanskoj-i-russkoj-kulturax.html>.
4. Фокс К. Наблюдая за англичанами. Скрытые правила поведения [Текст]/Кейт Фокс. 2008. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL:<http://lib.rus.ec/b/193605>.

2.2. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

НЕВЕРБАЛЬНАЯ СЕМИОТИКА ЭТИКЕТНЫХ ЖЕСТОВ В ПРОЗЕ А.П. ЧЕХОВА

Песчанская Екатерина Викторовна

канд. филол. наук, доцент

Киевской государственной академии водного транспорта

имени гетмана Петра Конашевича-Сагайдачного,

Украина, г. Киев

E-mail: Pescha@meta.ua

NONVERBAL SEMIOTICS OF ETIQUETTE GESTURES IN CHEKHOV PROSE

Peschanskaya Katerina

candidate of Science, assistant professor of Kyiv State Academy

of Water Transport named after hetman Petro Konashevich Sagajdachno,

Ukraine, Kyiv

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена анализу этикетных жестов, образующих подсистемы невербальной семиотики

ABSTRACT

The article is devoted to the analysis of etiquette gestures, which form subsystems of nonverbal semiotics

Ключевые слова: семиотика; жест; знак; план содержания; план выражения; значимость.

Keywords: semiotics; gesture; sign; content plan; expression plan; meaningfulness.

Семиотика появилась в начале XX века как метанаука, оперирующая понятием знака. Основателем семиотики считается швейцарский лингвист Ф. де Соссюр, который и предложил название. Он рассматривал ее как научную дисциплину, названную им семиологией, объектом которой является сфера знакового общения,

производимая естественным языком. Все языки отличаются по своему словарному составу, своей фонетикой и грамматикой, однако всех их связывает общая закономерность — системная организация единиц языка. На это указывал ученый, определяя язык как грамматическую систему и инвентарь языковых средств, без овладения которым невозможно речевое общение: «Язык как лингвистическая и грамматическая системы потенциально существует в сознании индивидов, принадлежащих к одной языковой общности» [4, с. 118].

Основателем современной литературоведческой семиотики был Ю.М. Лотман. Он рассматривал ее как общую науку об изучении знаков и их структурных отношений между собой в тексте: «Нас интересовала в первую очередь система знаков, структурные отношения между ними, а не знак сам по себе, поскольку нас привлекало скорее исследование формы, а не содержания. Содержание знака сводилось в общем к его структурной значимости, определяемой его местом в системе, то есть его функциональной нагрузкой. Содержание, поскольку оно не облечено в форму, не является предметом семиотического исследования, и при этом форма гораздо более доступна семиотическому анализу: форма дана нам непосредственно, а содержание же — через форму» [2, с. 274].

Таким образом, Ю.М. Лотман рассматривает текст как знак с самостоятельным, независимым содержанием и вместе с тем как последовательность элементарных знаков, когда содержание текста определяется значением составляющих его знаков и правилами языка. Этот комплекс идей, как представляется Ю.М. Лотману, и определил направление семиотической мысли.

Любая семиотическая система состоит из знаков. Понятие «знак» исследователи трактуют по-разному. Так, вслед за Г.Е. Крейдлином, в данной статье под знаком понимаем «материальный объект, который заменяет собой что-то другое, а именно то, что один человек хочет сообщить другим» [1, с. 52]. Двумя обязательными составляющими знака являются форма и содержание. Форма знака всегда подразумевает конкретное содержание, а любое содержание наделяет знак формой.

В зависимости от типов сходства между собой отношения знаков можно разделить на два вида: *парадигматические* и *синтагматические отношения*.

Парадигмой называют группу знаков, имеющих единое свойство, но разные признаки. То есть это группа однородных элементов, незначительно различающихся между собой. Так, например, среди жестов выделяют этикетные, религиозные и указательные жесты.

Каждая из этих групп образует парадигму, причем их название как раз и указывает на то общее свойство, которое объединяет знаки в пределах данной группы. Этикетные жесты описывают закономерности и конкретные правила поведения, религиозные жесты следуют принятым религией традициям в той или иной вере, указательные жесты, в свою очередь, указывают на предмет или человека. Каждая из данных групп является семиотической, объединяющей в одну паралингвистическую систему и выполняющей единую функцию — передача информации.

Главными видами парадигматических отношений являются синонимия и омонимия. Два знака одной знаковой системы, находясь в отношении синонимии, то есть их содержание совпадает, а формы различаются, называются *синонимичными*. Так, кинемы разных форм «ударить кулаком по чему-либо», «топнуть ногой» содержат единый смысл — выражение гнева; жесты «высунуть язык», «показать нос» обозначают поддразнивание.

Следующий вид отношений — *омонимичный*, который характеризуется совпадением форм знаков и различием их содержания. Например, жест «махать рукой» может означать как приветствие, так и прощание.

Синтагматические отношения — это отношения между знаками, возникающие как результат их соединения. Простейшим синтагматическим отношением является простое следование их друг за другом. В отличие от парадигматических, синтагматические отношения не предполагают сходства либо отличия знаков. Они означают только то, что знаки, вступающие в отношение, могут употребляться вместе в процессе общения, взаимодействуя друг с другом. Так, например, для экспликации внутреннего состояния человека такие паралингвистические компоненты, как жест, мимика и фонация, могут использоваться вместе в ситуации невербального общения.

Предметом статьи являются этикетные невербальные жесты. Невербальное этикетное поведение всегда коммуникативно и диалогично, так как направлено на партнера. Своим поведением человек фиксирует отношение к ближайшему окружению. Таким образом, в обществе человек, так или иначе, ведет себя, и это поведение значимо, оно адресуется участникам ситуации и ими же интерпретируется. В границах семиотики поведение эксплицируется в коммуникативно-семиотической значимости действий и поступков.

Рассмотрим представленные в проанализированных текстовых фрагментах А.П. Чехова следующие этикетные ситуации: приветствие, прощание, встреча, а также поведение в общественных местах.

Один из способов приветствия человека — рукопожатие. Это традиционный символический жест, ставший неотъемлемой частью нашей жизни: **Тонкий пожал три пальца, поклонился всем туловищем и захихикал, как китаец:** — «Хи-хи-хи» [5, с. 251]. В данном примере наблюдается социальное неравенство собеседников. При встрече, узнав о социальном статусе своего товарища, герой чувствует унижение, которое передается жестовой кинемой «пожать три пальца», которая наделяется значимостью. Автор намеренно вносит дополнительную характеристику для описания палитры чувств, испытываемых героем, за счет кинемы «поклонился всем туловищем», являющейся признаком низкого социального положения, а также фонацией в сравнительном обороте «захихикал, как китаец». Известно, что у азиатов смех является формой вежливости. Таким образом, персонажа одновременно переполняют чувства самоунижения, вежливости и презрения.

— *Сколько лет, сколько зим!* — сказала она, **подавая Старцеву руку**, и было видно, что у нее тревожно билось сердце [5, с. 37].

Автор обращает внимание читателя на деталь, характеризующую ситуацию: коммуникант подает руку, и в это время у него тревожно бьется сердце. За счет дополнительной авторской характеристики жест приобретает значимость. Из контекста узнаем, что героиня рада встрече со своим собеседником, к которому раньше питала чувство любви.

— *Вы совсем забыли нас, Петр Петрович,* — сказала она Белокурову, **подавая ему руку.** — *Приезжайте, и если monsieur N (она назвала мою фамилию) захочет взглянуть, как живут почитатели его таланта, и пожалует к нам, то мама и я будем рады* [5, с. 175].

— *А я и не знала, что у меня есть такой крупный племянничек!* — сказала тетья, **протягивая мне руку** и улыбаясь [5, с. 17]. В данном эпизоде следует отметить, что за счет мимического средства «улыбаться» автор вносит дополнительную характеристику образа персонажа. Исходя из прагматического контекста, в котором описывается первое впечатление собеседника — «что гостя была порочна, я понял по улыбке, по запаху, по особой манере глядеть и играть ресницами, по тону, с каким она говорила с моей женой — порядочной женщиной...» — рисуется характеристика женщины известного темперамента.

Также руку жмут и при прощании: *Скворцов, довольный тем, что поставил человека на путь истины, ласково потрепал Лушкова по плечу и даже подал ему на прощанье руку* [5, с. 28].

Форма приветствия может эксплицироваться жестом «бросаться на шею». Данное словосочетание относится к ситуации, где имеет место взаимное расположение людей друг к другу. В объятия бросаются близкие родственники, старые друзья, молодые влюбленные [3, с. 98]: *Увидев меня, она радостно вскрикивает, бросается ко мне на шею и говорит: — Наконец-то!* [5, с. 301].

Традиционное целование руки — это правило этикета. Мужчина целует руку женщины при каждой встрече и прощании: *Огнев нагнулся и поцеловал Верочкину руку* [5, с. 72]; *Он, глядя на нее слащаво и жуя, поцеловал ей ручку и попросил позволения бывать еще и уехал...* [5, с. 172]; — *О, я постигаю вас! — говорит чиновник особых поручений, целуя ее руку около браслета.*

— *Чудная! — лепечет писатель, целуя руку около браслета. — Не вас целую, дивная, а страдание человеческое! Помните Раскольникова? Он так целовал* [5, с. 90]. В данном текстовом фрагменте жест «поцелуй около браслета» вследствие особой своей значимости обретает интимный характер. Из прагматического контекста узнаем, что персонаж заигрывает со своей собеседницей, стараясь показать себя эрудированным человеком. За счет вербального контекста во взаимодействии с невербальным создается комический эффект.

Среди религиозных жестов выделим жест «кланяться». Выразить указанное чувство религиозный поклон может только в особых местах — в храмах во время богослужения или в доме перед иконой и в особых коммуникативных контекстах — во время молитвы или при встрече с духовным лицом: *После ужина она опустила в углу перед образом на колени и прочла две главы из евангелия* [5, с. 246]. Чем ниже поклон, тем ярче представлено статусное различие участников этикетной ситуации: *Председатель поклонился так низко, что даже побагровел весь* [5, с. 157]. Благодаря небольшим авторским ремаркам о том, как герой прощается или здоровается, как при этом наклонен корпус тела, читатель может охарактеризовать коммуникативную ситуацию в целом. Так, кинема «низко поклониться» в последнем эпизоде иллюстрирует унижение персонажа.

В православном быту русский народ употребляет ритуальный жест «креститься» в разных ситуациях: при входе и выходе из церкви, перед иконой, перед едой и т. д. *Кузьма стал одной ногой на колесо, перекрестился, вытянул губы и приложился к образу* [5, с. 120];

Божий человек, молившийся на ходу богу, быстро закрестился, глубоко вздохнул и полез в телегу за хлебом [5, с. 126]. В данных примерах автор употребляет один жест, который в первом текстовом фрагменте обладает своим истинным значением, во втором же фрагменте приобретает значимость за счет наречия «быстро» и приставки «за» у глагола, которые выражают несерьезность выполнения жеста.

При анализе текстовых фрагментов выяснилось, что этикетный жест может обладать значимостью. В чеховских произведениях этикетные жесты находят свое отражение в следующих коммуникативных ситуациях: встреча, приветствие, прощание, выражение почтения, уважения, благодарности, радости. В свою очередь план выражения представлен такими кинетическими средствами: *пожимать/стиснуть/подать руку, поцеловаться/облобызаться, улыбаться; креститься; кланяться.*

Таким образом, этикетные жесты, религиозные жесты и ритуальные жесты составляют отдельные парадигмы в семиотической системе, состоящие из паралингвистических знаков, взаимосвязанных для достижения единой цели: этикетные жесты — для описания конкретных правил поведения, религиозные жесты соответствуют принятым религией традициям, ритуальные жесты изображают основные принципы отправления ритуалов и обрядов.

Знаки каждой парадигмы находятся в отношении как синонимии, так и омонимии. В первом случае для выражения:

- «приветствия» используются следующие паралингвистические средства: *различные формы рукопожатия (пожимать руку, стиснуть руку, подать руку); улыбнуться, поцеловаться, облобызаться;*

- прощания: *объятие, рукопожатие;*
- вежливости: *улыбнуться, подать руку, кланяться;*
- радости: *улыбнуться, броситься на шею, сказать радостно;*
- благодарности: *поцелуй руки, поклон;*
- почтения, уважения: *кланяться, креститься.*

Во втором случае знаки имеют омонимичные отношения. Так, кинема «подать руку» употребляется как при встрече, так и на прощание. Жест «поцеловать руку» может эксплицировать благодарность, приветствие и прощание, а жест «кланяться» — приветствие, почтение, вежливость, благодарность.

Таким образом, можно утверждать, что каждая из этих парадигм является семиотической. Они объединяются в паралингвистическую систему, выполняющую единую функцию — передача информации.

Список литературы:

1. Крейдлин Г.Е. Семиотика, или Азбука общения : учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2007. — 240 с.
2. Лотман Ю.М. и тартуско-московская семиотическая школа [и др.] [Сост. А. Д. Кошелев]: учебн. пособие. М.: Гнозис, 1994. — 547 с. — (Язык. Семиотика. Культура).
3. Пронников В.А. Язык мимики и жестов: учеб. пособие. М.: Стелс, 2001. — 216 с.
4. Соссюр Ф. Труды по языкознанию; пер. с франц. яз., под ред. А. А. Холодовича: учеб. пособие. М., Прогресс. 1977. — 695 с.
5. Чехов А.П. Собрание сочинений в двенадцати томах. М.: Изд-во: Государственное издательство художественной литературы, 1976. — 526 с.

СЕКЦИЯ 3.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

3.1. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ХЕЛЬМУТ ЛАХЕНМАН. МУЗЫКА КАК ПРОСВЕЩЕНИЕ

Горшкова Наталья Геннадьевна

ассистент-стажер

*Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки,
РФ, г. Нижний Новгород*

E-mail: natashaharitonova@yandex.ru

HELMUT LACHENMANN. MUSIC AS EDUCATION

Nataly'a Gorshkova

assistant-trainee

*of Nizhny Novgorod State conservatoire,
Russia, Nizhny Novgorod*

АННОТАЦИЯ

Целью данной статьи является анализ отношения современного общества к музыкальному искусству. В результате сопоставления двух параллельно развивающихся в музыке тенденций было выявлено, что современное общество является потребителем дешевых товаров массовой культуры и не хочет изменяться посредством обращения к серьезной музыке. Задача прогрессивных композиторов — показать, что новая музыка позволяет познать себя и вернуться к миру своего подлинного существования.

ABSTRACT

The purpose of this article is to analyze the relationship of modern society to the art of music. A comparison of two parallel trends developing in the music it was revealed that the modern society is a consumer of cheap

goods of mass culture and do not want to change by referring to serious music. Problem progressive composers — to show that the new music allows knowing yourself and getting back to the world of its true existence.

Ключевые слова: музыка; Лакенман; общество потребления; массовая культура; экзистенция.

Keywords: Music; Lachenmann; consumer society; popular culture; existence.

Какие функции возлагаются на музыку сегодня? Совпадают ли они с теми, которые были присущи ей два-три века назад? В широком смысле — да, так как главной задачей музыкального искусства, по-прежнему, остается просвещение человека, его окультуривание и воспитание, формирование у него представлений о жизненно важных ценностях, художественно-эстетических ориентирах, моделирование вкусов, взглядов и адекватных критериев оценки.

Однако, сегодня ситуация такова, что позитивные цели музыкального искусства и человек находятся по разные стороны баррикад. Цивилизованное общество, пережившее за последние сто лет две мировые войны, неимоверно ожесточилось. Оно стало заложником собственноручно инициированного технического прогресса, который, первоначально, был призван служить благам общества, но, как оказалось, не люди стали властвовать над машинами, а машины над людьми. Стремление индивидуума убежать от этой угнетающей и порабошающей его действительности вылилось в создание огромного потока масс-медийных товаров, главной функцией которых является развлечение. Музыка подобного качества затопляет уши слушателей в такой степени, что всякая иная пробивается к ним, лишь как ее съезжившаяся противоположность. Шлягеры, звучащие на каждом шагу, притупляют перцептивную способность, засоряют память слуха и делают невозможным концентрированное восприятие произведений серьезного искусства.

Функция легкой музыки — фон, под который приятно завтракать или мыть посуду. Эта мысль красной линией проходит и в одном из интервью Хельмута Лакенмана: «Я для себя сделал такое разделение: прикладная музыка — это та, которую я слушаю, когда достаю из посудомоечной машины тарелки. Та, которая меня не беспокоит, не задевает, — фоновая музыка. Даже если это Бах» [2, с. 4]. Действительно, даже традиционная музыка, которая, по логике, должна бы стоять в оппозиции к поп-культуре, постепенно приспособливается к потребностям массового слушателя.

Использование популярных тем из классики в рекламных роликах или в качестве мелодий для мобильных телефонов самым негативным образом сказывается на их сущности. Бессмысленное многократное тиражирование признанных шедевров приводит к утрате ими главного — уникальности, которую Вальтер Беньямин определяет как ауру: «Скользить взглядом во время летнего послеполуденного отдыха по линии горной гряды на горизонте или ветви, под сенью которой проходит отдых, — это значит вдыхать ауру этих гор, этой ветви» [1, с. 24]. Когда произведения Моцарта или Бетховена звучат не в надлежащей обстановке, в расчете на которую их создавал автор (не в концертном зале, а у нас на телефоне или в рекламе чая), то они утрачивают связь со своей многовековой традицией и уникальным бытием — «здесь и сейчас произведения искусства» [1, с. 19]. К тому же для слушателей, которые думают, что хорошо разбираются в этой музыке, она ровным счетом ничего не значит, это лишь мертвый слепок, так как заложенные в произведении идеи гуманизма давно вытравлены очерствевшей социальной действительностью. Но современного слушателя не волнует регресс музыкального искусства, его инволюция. Он не хочет вдумываться в смысл, стоящий за тем или иным произведением, его задача — потреблять то, что на блюде преподнесла ему коммерческая культурная индустрия.

Еще больший урон, и так быстро увядающей музыкальной культуре, наносят бесчисленные дилетанты, которые, в результате поколебленных после Второй мировой войны понятий о том, что правильно и неправильно, имеет ли право искусство, допустившее возникновение и торжественное двенадцатилетнее шествие чудовищной фашистской власти, на существование, вдруг возомнили себя великими композиторами и с головой ринулись в музыкальную жизнь, то ли спасать, по их мнению мир, то ли ускорить наступление апокалипсиса. Но так, как, претендуя на серьезность и модернизм своих творений, они, при этом, уподобляют их образцам массовой культуры, чтобы не остаться на обочине финансового рынка, то последнее предположение является более вероятным.

В этих непростых условиях всеобщего хаоса и взаимной глухоты, на защиту настоящего искусства встают композиторы пост-военного авангарда. И наиболее видный среди них — современный немецкий гений, Хельмут Лахенман. Почему выбор пал именно на него? Возможно потому, что Лахенман воплощает своим творчеством связь традиций начала века и второй его половины. Потому что он на себе испытал все коллизии, постигшие Европу и мир в прошлом веке. Потому что он немец, а Германия всегда была центром духовной

культуры, и, в частности, музыкальной жизни. Именно Лахенман создал новый язык искусства, призванный открыть человеку глаза на красоту и ценность собственной жизни.

Композитор призывает сбросить оковы стереотипного восприятия музыкальных произведений, отчуждающие человека от соприкосновения с их истинным смыслом. Ведь для того, чтобы сочинение было воспринято, оно должно стать «своим», найти отклик в душе. Лахенман предлагает каждому слушателю освободить свое восприятие от приевшихся ассоциаций, общепринятых мнений, оценок и отправится в увлекательное путешествие к потаенным уголкам своей души. Путь этот для каждого человека уникален и неповторим, так как в основе лежит внутренний опыт отдельной личности, ее интуиция и воображение. Соответственно, при восприятии того или иного произведения каждый человек создает свою интерпретацию, становясь, таким образом, соавтором композитора. Существование множества разнонаправленных трактовок сочинения не будет противоречить изначальному авторскому замыслу, так как феномен любого произведения искусства заключается в том, что через некоторое время после создания оно отчуждается от творца и начинает жить собственной, ни от кого независящей жизнью, выявляя незамеченные дотоле аспекты.

Во многих интервью-отчетах, выложенных на просторах Интернета, опубликованных в газетах и журналах, Лахенман запечатлен в сконцентрированной позе внимательно слушающего человека. Для большей наглядности, он даже руку поднес к уху, как будто пытаясь расслышать что-то очень важное. И это важное заключается еще в одной формуле просветительского назначения музыки Лахенмана — открыться истине и услышать бытие. Для этого необходимо отказаться от привычных классико-романтических формул, тонально-гармонической системы, яркого, легко запоминающегося тематизма, законченных музыкальных построений и принять звучание новой музыки не как раздражителя для слуха, а как того нового, что вернет человека к подлинным основам его существования, к миру его экзистенции. Именно «очищенный» от общественных наслоений звук позволит индивидууму оттолкнуться в поисках от своей неповторимой внутренней природы.

Освобождаясь от всего внешне привнесенного, каждый человек должен воспринять музыкальное произведение как непрерывный звуковой поток. Погружаясь в него, индивидуум может выявить заложенные в сочинении и не очевидные, на первый взгляд, идеи

и риторические знаки, которые становятся доступными лишь при сосредоточенном слуховом настрое.

Идеи, подобные лахенмановским, буквально витали в воздухе, и, одновременно, занимали умы представителей культуры их разных странах. Особенно ярко новое движение проявилось в Германии и Франции. Немецкие поэты (Хельмут Хайсенбюттель, Ойген Гомрингер, Тим Ульрикс), писатели (Бернард Весперс, Петер Шнайдер, Карин Струк), художники (Ханс-Георг Базелиц, Йорг Иммендорф, Мартин Киппенбергер), философы (Теодор Адорно, Вальтер Беньямин, Карл Ясперс, Мартин Хайдеггер) в своих произведениях стремились сообщить нечто, что поможет пробудить человека от пассивного восприятия действительности, возродить в нем тонко мыслящее и чувствующее существо, и позволит, по словам Луиджи Ноно, наставника и друга Х. Лакенмана, самостоятельно, без чьих-либо указаний «анализировать нашу жизнь, познавать ее и вмешиваться в нее» [3, с. 247]. Только находясь на этом уровне активного вслушивания в действительность, можно понять, что являет собой истинное искусство.

Список литературы:

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе / предисл., сост., пер. и примеч. С.А. Ромашко. М.: Культурный центр имени Гете; Медиум, 1996. — 240 с.
2. Мусаелян Е. Хельмут Лакенман: «Искусство ничего не должно» // Всероссийская музыкально-информационная газета «Играем с начала. Da capo al fine». — 2014. — № 1 (117). — С. 4.
3. Nono L. Texte. Studien zu seiner Musik / hrsg. Von J. Stenzl. Zurich, 1975. — 478 p.

3.2. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

ДИАЛЕКТИКА ТРАДИЦИОННОГО И СОВРЕМЕННОГО В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КИТАЯ XXI ВЕКА

Чжан Далий

*канд. искусствоведения,
доцент, заместитель декана художественного факультета
финансово-экономического университета,
Китайская Народная Республика, г. Чжэнчжоу
E-mail: zhang.dalei@yandex.ru*

DIALECTICS OF TRADITIONAL AND MODERN IN CHINA XXI CENTURY FINE ARTS

Zhang Dalei

*PhD, Associate Professor,
Deputy Dean of the Faculty of Arts University of Finance and Economics,
China, Zhengzhou*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена особенностям развития изобразительного искусства Китая на современном этапе. Особое внимание уделено рассмотрению творческих работ художников традиционного (категория «смысл-образ»), концептуального (категория «образ-смысл») искусства и искусства циничного реализма (категория «понимание-смысл»).

ABSTRACT

The article is devoted to the peculiarities of fine arts development in China at present. Particular attention is paid to the creative work of artists of the traditional art (the category of "sense-image"), conceptual art (category "image-sense") and the art of critical realism (category "understanding-sense").

Ключевые слова: современное изобразительное искусство Китая; традиционный стиль; концептуальное искусство; перформанс; циничный реализм.

Keywords: fine arts in China; traditional style; conceptual arts; performance; cynical realism.

На протяжении нескольких тысячелетий китайское изобразительное искусство следовало по традиционному пути, создавая с помощью кисти и туши масштабные полотна в стиле «сеи» или «гунби». Каноничность образов, материалов и техники исполнения, обусловленные требованиями традиционного общества, составляли идейную основу изобразительного искусства.

Существенные изменения в ситуации произошли только в 80-е годы XX столетия: экономические и политические преобразования в стране стали импульсом для появления художников новой эпохи. Их задачей было «пересмотреть содержание и формы, извечно существующие в китайской живописи, взглянуть на мир «новыми глазами», уловить новые течения в современном обществе, и затем как можно скорее создать новый образ мышления, который откроет перед творчеством новые горизонты» [4, с. 162].

Поиск новых форм в искусстве стал переломным моментом для целого поколения мастеров. Экспериментируя с классическими материалами, копируя европейский стиль письма, смешивая традицию и современность, и главное, бесконечно дискутируя с искусствоведами, художники Китая 80—90-х годов смогли заложить основу современного китайского изобразительного искусства.

Классифицировать искусство современного Китая достаточно сложно. Тем не менее, китайский искусствовед — Фань Жуйхуа, проанализировав культурные традиции конфуцианства, буддизма и даосизма, лежащие в основе традиционной культуры Китая — выдвинул теорию трёх направлений развития изобразительного искусства. Он считает, что все произведения современной живописи можно разделить на категории «смысл-образ», «образ-смысл», «понимание-смысл» [2]. Придерживаясь данной теории, мы рассмотрим некоторые направления в китайском изобразительном искусстве, обозначив, насколько ярко проявляются в них традиционные либо современные идеи.

1. Творческие работы категории «Смысл-образ».

«Я верю, что в любую эпоху определённые вещи могут сохранять свою ценность в течение очень долгого времени, даже после прохождения этого периода. Китайская культура богата и глубока, и в ней есть много различных слоёв, которые могут проявляться в качестве шаблона, способа мышления или отношения к жизни. Это то, что передавалось нам из поколения в поколение» [3] —

пожалуй, эти слова гонконгского художника Кань Тай Кеунга наиболее ярко характеризуют поколение художников, создающих работы в категории «смысл-образ». Это произведения последователей классического изобразительного искусства Китая, т. н. живописи «гохуа». Обучаясь в традиционных школах живописи и каллиграфии, художники обрели глубокое понимание глубинной философии Китая, научились раскрывать суть событий и явлений с помощью традиционных выразительных средств — туши, кисти, рисовой бумаги.

Конечно, это не означает слепого поклонения традициям: современное сочетание живописи и каллиграфии позволяет создавать не просто полотна, а зрелищные произведения, интересные всему мировому сообществу. Мастерство «кисти и туши» становится вневременным, отражая лишь самобытность китайского искусства, выходящего на международный уровень.

Ярчайшим примером соединения традиционного и современного стала экспозиция “Ink ArtvsInk Art” (в рамках культурной программы Всемирной выставки Экспо-2010, Шанхай). Представленная на ней анимированная картина «Свиток» продемонстрировала оригинальный способ слияния традиционного материала и современной интерпретации.

Для создания нового произведения была использована репродукция известнейшего шедевра эпохи Сун — «Праздник Цинмин на реке Бяньхэ» (Чжан Цзэдуань, 1085—1145). На 5,5-метровом полотне были отражены традиции празднования Дня душ (Праздника чистого света) с народными гуляниями, запуском воздушных змеев и прогулками на лодках. Придворный художник трудился над полотном несколько лет, в результате чего на нём изображено огромное количество деревьев, архитектурных объектов, и более 800 человек.

За тысячу лет, формат данного праздника не изменился — в современном Китае он считается государственным и празднуется ежегодно. Именно поэтому сотрудники компании CrystalGC решили использовать древний «Свиток», чтобы «позволить зрителям окунуться в прошлое, используя технологии будущего» [3]. Более двух лет семьдесят художников, программистов, аниматоров под руководством Юй Чжена (Yu Zheng) создавали свою, цифровую версию шедевра. Увеличенная электронная версия демонстрирует ежедневные занятия населения того времени, технические достижения и научные открытия. Все персонажи картины выполнены в 3D и анимированы:

они движутся, взаимодействуют друг с другом, создавая полную иллюзию вселенской гармонии.

Создатели цифрового ремейка традиционного полотна утверждают, что с помощью современных образов они стремились передать традиционные убеждения о перерождении душ, одновременно обыгрывая название праздника.

Данный пример ярко иллюстрирует стремление художников традиционной школы преодолеть эстетику академической живописи и каллиграфии, актуализировать возможность воспринимать искусство создания изображений и письменных знаков в качестве игры.

2. Творческие работы категории «образ-смысл»

Создание ярких провокационных образов и наполнение их особым смыслом стало основополагающим у китайских художников, приверженцев концептуального искусства. Используя необычные для изобразительного искусства материалы — фотографии, промышленные изделия или собственные тела, перечёркивая понятия «красоты» и внешней привлекательности художники концептуального искусства пытались донести своё миропонимание до зрителей с помощью инсталляции, видео-арта или перформанса. В качестве идей некоторых перформансов китайские мастера выбирают категории, лежащие в основе традиционной философии: действие-бездействие, свобода — подчинение и пр.

Из множества известных мастеров концептуального искусства Поднебесной, наиболее любопытен творческий путь Чжана Хуаня — художника, чьи творческие эксперименты стали символом современного китайского искусства. С конца 80-х годов Хуань создаёт различные перформансы, основным средством выразительности в которых выступает его тело, используемое в качестве своеобразной точки отсчёта. Художник отмечает: «Тело — единственный настоящий способ узнать общество, и продемонстрировать себя обществу. Оно — доказательство моей идентичности, мой язык...» [8]. В 1993 г. Чжан Хуань создаёт общество единомышленников - East village, с помощью которых проводит различные акции: обливается мёдом и несколько часов сидит перед общественным туалетом («12 м²»), подвешивает себя к потолку, сдавая при этом кровь («65 кг.»), обнажённый, вместе с товарищами образует пирамиду на вершине горы («Добавить 1 метр к неизвестной горе»). Своими творческими работами художник привлекает внимание к авторитарности политической власти в Китае, бесчеловечным законам, пренебрежению властей интересами бедных, цензуре и репрессиям. Стоит, однако, отметить, что Чжан Хуань не занимает активной позиции «борца» за общественные интересы

(как это делают европейские художники-концептуалисты), не взывает с трибун к изменению существующего порядка в стране. Он познаёт действительность и делится своими переживаниями со зрителем, трансформируя свой опыт и впечатления в яркие образы, предоставляя зрителю возможность пережить аналогичные чувства.

Работы Чжана Хуаня порой, вызывают недоумение, отвращение или брезгливость у зрителей, но ведь «сущность искусства состоит не в том, чтобы преподносить красивые вещи, которые можно беззаботно разглядывать сквозь розовые очки. Художник должен что-то отдавать...» [8]

Анализируя творчество Чжана Хуаня, искусствоведы затрудняются сказать, к западным либо восточным традициям тяготеет художник. В его работах смешиваются ритуалы буддизма и христианства, традиционная китайская культура тесно переплетается с историей искусства Европы, а используемые средства выразительности включают как ритуалы и церемонии, так и хореографию, и акробатику. Одно бесспорно: творчество Чжан Хуаня столь необычно по своему содержанию и способу выражения, что принесло художнику всемирную славу и звание крупнейшего концептуалиста мира.

3. Творческие работы категории «Понимание-смысл».

Донести своё понимание действительности до зрителя, показать ему истинный смысл происходящих в стране и мире событий — такова основная миссия художников, создающих произведения политического поп-арта и циничного реализма. Зародившиеся в конце XX века, эти течения были невероятно популярны в Китае в течение первого десятилетия XXI века и до настоящего времени не потеряли своей актуальности. Картины, созданные в пике существующему в Китае политическому режиму и устою традиционного общества, стали невероятно востребованными на западных художественных аукционах. В миллионы долларов коллекционеры оценивают произведения Чжана Сяогана («Площадь Тяньаньмэнь»), Ю Минчжуна (серия автопортретов), Фан Лицзюнь («Gold Head 10»; «Вода») и др. Их работы выполнены в европейской живописной манере, открыто кричат о проблемах в обществе (что не свойственно для национального менталитета), и в то же время содержат детали восточного миропонимания и мироощущения.

Современное искусство Китая насчитывает немногим более 30 лет, однако за это время оно не только освоило европейские формы и методы взаимодействия со зрителями, но и смогло сохранить свою верность традиционному стилю живописи. Классическая эстетика и философия китайской культуры как выражение этнического

своеобразия воплощаются в произведениях современных китайских художников, делая изобразительное искусство Китая востребованным продуктом на национальном и мировом рынке.

Список литературы:

1. Ван Фэй Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса: диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Ван Фэй; [Место защиты: Рос. акад. художеств] — 212 с. Ил.
2. Ван Шоучжи История мирового современного искусства. Пекин, 2005 г.
3. Иванова Ю.В., Яковлева Н.Ф. Традиционная живопись в современной культуре Китая // Учёные записки ЗабГУ. Серия: Философия, социология, культурология, социальная работа. — 2013. — №4 (51). — С. 228—237.
4. Люй Пэн. Вопросы истории искусства: направления исследования истории искусства в XX в. (1950—1999 гг.). Сычуань, 2006. — 420 с. (кит. яз.).
5. Мерекина О. Чжан Хуань: концептуальное искусство в Китае//Sino Art[Искусство в Поднебесной]. — 19.01.2010 [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://merekina-olga.livejournal.com/4910.html> (дата обращения 10.08.2014).
6. Неглинская М.А. Об актуальных тенденциях современного китайского искусства и перспективах его изучения //Общество и государство в Китае: XL научная конференция / Ин-т востоковедения РАН. М.: Ин-т востоковедения РАН, 2010. — 470 с. — (Ученые записки Отдела Китая ИВ РАН. Вып. 2 / редколл. А.А. Бокщанин (пред.) и др.). — С. 403—414.
7. Неглинская М.А. Современная живопись го-хуа /Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. М.Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. М.: Вост. лит., 2006. Т. 6 (дополнительный). Искусство / ред. М.Л. Титаренко и др. 2010. — 1031 с. С. 201—221.
8. Zhang Huan, Official web site [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.zhanghuan.com> (дата обращения 10.08.2014).

3.3. ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

ТРАДИЦИОННЫЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ФОЛЬКЛОР ТУВИНЦЕВ

Сундуй Джульетта Маадыр-ооловна

мл. научный сотрудник

МНЦ «Хоомей»

РФ, Республики Тува, г. Кызыл

E-mail: dzhusun7@mail.ru

TRADITIONAL CHOREOGRAPHIC TUVINIAN FOLKLORE

Giulietta Sunduy

Junior research scientist

of International Research Center “Khoomei”,

Russia, Republic of Tuva, Kyzyl

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается хореографический фольклор Тувы, развившийся под влиянием религиозного мировоззрения и социальных условий жизни народа. До 1920 г. существовали тувинские танцы трёх видов: спортивные, игровые и религиозные: «Девиг», «Тевек» (почекушки), «Аскак кадай»; фольклорная хореография: «Цам», «Хам»; традиционная хореография (фольклор) — «Дук дою», «Баш кыргыыр» [6], тувинский танец приветствия «Аяк-шайым», новогодний праздник — «Шагаа», праздник чабанов «Наадым».

Тувинские слова «деvig» и «тевек» [10, с. 151] означали «пляска» и произошли от тюркского слова «теп», что обозначает «удар ногой».

ABSTRACT

The article considers choreographic Tuvinian folklore which has developed under the influence of religious worldview and social living conditions of a nation. Until 1920 three kinds of Tuvinian dances existed — sport, game and religious: “Devig”, “Tevek” (pochekushki), “Askak kaday”; folk choreography: “Tsam”, “Kham”; traditional choreography (folklore) — “Duk doyu”, “Bash kyrgyur” [6], Tuvinian welcome dance “Ayak-shayym”, New Year’s holiday — “Shagaa”, shepherd’s holiday “Naadym”.

Tuvinian words “devig” and “tevek” [10, с. 151] meant “dance” and originated from a Turkic word “tep” which means “a kick”.

Ключевые слова: тувинский танец; девиг; тебек; фольклорный танец тувинцев.

Keywords: Tuvan dance; devig; tevek; Tuvinian folk dance.

Традиционный хореографический фольклор Тувы складывается и развивается под влиянием географических, религиозных, исторических и социальных условий жизни народа.

Вообще традиционная хореография — результат коллективного творчества тувинского народа. Образно и пластически выразительно передавались характер и повадки зверей, птиц, домашних животных: танец бизона у североамериканских индейцев, индонезийский пенчак (тигр), якутский танец медведя, памирский орла, китайский и индийский павлина, финский бычка, русский журавля, (гусачок), норвежский петушиный бой и другие [5, 8, 16, 17]. А у тувинцев — пляска орла «Девиг».

Обрядовые пляски исполняются в определённое время и по специальному поводу (свадебные, семейные, такие как «Тебек», «Девиг» и др.). Фольклор (англ. folklore) — произведения устного народного творчества (былины, сказки, частушки, пословицы, песни, народная мудрость, народное знание), специфика фольклора проявляется в традиционности, синкретизме, вариативности, импровизационности, например, «Цам», «Хам». **Игровые пляски** — это традиционные игры народа, передаваемые из поколения в поколение, имеющие видоизменённую и варьированную форму, позволяющую функционировать в современных условиях, например, «Хромая старушка». Народные игры делятся на три типологические группы: игры драматические, спортивные и орнаментальные. **Традиция, обычай** — исторически сложившиеся, наиболее устойчивые, передающиеся из поколения в поколение этика, обычаи, взгляды, чувства людей, социально-общественного значения почитания, например, «Дук дою», «Баш кыргыыр» [6, с. 288]. **Традиционная хореография (фольклор)** — жесты и манеры этического поведения, социально-общественного значения почитания, например, тувинский танец приветствия «Аяк-шайым». Традиция — неразрывная часть древней культуры народа. Существовало несколько видов традиционных праздников. Это новогодний праздник — «Шагаа», праздник чабанов «Наадым», общинные праздники обработки шерсти и изготовления войлока, семейно-бытовые —

свадебный цикл, рождение ребенка, стрижка волос, религиозно-ламаистские — освящение жертвенного места, оросительного канала и другое. Ни одно значительное событие в жизни общины или крупной административной единицы не проходило без спортивных состязаний — национальной борьбы (хуреш), конских скачек, стрельбы из лука, различных игр.

Некоторые авторы, кстати, не знатоки в области хореографии, поспешили с выводом, утверждая, что у тувинцев не было танца, и даже танцевальных терминов [7]: «Фактическое отсутствие танцевальных жанров (танец орла — «девиг» — это только краткий выход борца, к нему не бывает закреплённой по смыслу музыки, он вообще может исполняться без музыки) и традиционных терминов, обозначающих хореографические формы искусства». Но наше исследование доказывает обратное. Уже в первых письменных сведениях об изучаемых народах находим упоминание о большом празднике «Встреча бубна», на котором поют песни и пляшут» [2, с. 22], о воинских плясках [11, с. 10].

Фольклор имел большое воспитательное, общеобразовательное и эстетическое значение в жизни тувинских кочевников. Из фольклорных произведений, передаваемых изустно, они черпали мудрые изречения и советы, познавали этические и моральные нормы обычного народного права, выработанные опытом многих поколений трудового народа. Слушая ночами у костра сказителя, певшего героические былины под аккомпанемент музыкального инструмента, кочевники и охотники получали эстетическое наслаждение от исполнителя этих произведений, насыщенных яркими художественными образами. Перед ними раскрывался хотя и несколько идеализированный, но все же реальный мир жизни людей, думающих, работающих, борющихся за справедливость, порой веселящихся, временами же переживающих горе, и несчастье и т. д. Фольклор для тувинцев был в описываемое время большой народной культурной ценностью, он развивал их умственный кругозор, мировоззрение и менталитет [4, с. 209].

Есть версии, почему тормозило развитие тувинского танцевального искусства. Во-первых, можно предположить, что многовековая борьба против угнетателей (исследователи не зря заметили меланхолический настрой тувинцев) не давала им выражать красоту природы посредством танца. Во-вторых, нет сомнения, что феодальное отношение к женщине не давало им танцевать. Ведь не секрет, что до сих пор можем проследить остатки и пережитки феодального отношения к женщине со стороны мужчин. Если в наше цивилизованное

время случается подобное, то что говорить о том периоде, когда был настоящий феодализм, о чем пишет Х.М. Сейфулин: «Самобытную тувинскую народную культуру: устное народное творчество, музыку, изобразительное искусство, народные игры, спорт и др. — феодалы и ламы держали под спудом и не давали возможности развиваться. Причем феодалы и ламы старались народное творчество использовать в своих интересах и внести в него реакционное религиозное содержание» [14]. Подтверждение к этому слова У.Й. Эванс-Вентца: В самом буддизме танцы, музыка и все зрелища мирского характера запрещены [19, с. 511].

Центрами культуры, светского общения, в известной степени и образования были крупные монастыри. В дни религиозных праздников и культовых обрядов собиралось большое количество народа. Устраивались народные гуляния, состязания: борьбы, скачки, стрельба из лука, а также разыгрывались театральные представления — сам (цам).

Мужские пляски были разного вида. Ведь не секрет, что пластика возникла как выражение эмоций радости и любви. Судя по раскопкам, у тувинцев была цивилизация, имеющая богатую культуру и религию, и свою традиционную хореографию. Закономерно, что окруженные прекрасной природой тувинцы познавали природу посредством хореографии, музыки и пения. Тувинцы отличаются способностью не только в искусстве горлового пения, но и в других видах искусства. Камнерезы, художники, певцы, спортсмены прославляли Туву в том числе и за пределами России. Наскальные рисунки подтверждают, что у тувинцев была своя пластика ещё с гунно-сарматского времени. Сейчас в большинстве своём тувинская хореография исполняется под сопровождение тувинского национального оркестра.

Изучение культовых обрядов у тувинцев показало, что в них присутствовало большое количество зрелищно-игровых элементов. Само слово «танец» в русский язык вошло только в XVII в. [3]. В казахском языке есть слово «би» — пляска-танец и «билеу» — «танцевать»; в калмыцком языке слово «би» означает «танец», «бииллн — «танец-пляску», глагол «биилх» переводится как «танцевать», а глагол «тавшх» — «плясать с притопыванием»; в монгольском языке слово «биэлге» — называют «танцем тела», имеющим много разновидностей и ставшим народным источником современного балетного искусства. Слово «би» в значении «танец» присутствует также в языках ряда тюркских народов: киргизов, казахов, башкир. Тюркское слово «девиг» означает движение «удар ногой и мах руками», а конкретнее, «танец». В тувинском языке слово

«теп» [15, с. 411] означает удар ногой, общетюркское слово «би» или на тувинском «виг» означает «танцевать». Слово «деви́г» (на тувинском языке) переводится как «пляска» [10, с. 151]. Тувинский язык относится к тюркской группе, а относящиеся к ней в киргизском и в татарском языке слова «детип» или «тибеп» обозначают удар ногой по земле, близкий понятию «пляска» [1]. «Девиг» является тувинским национальным мужским танцем. Также слово «тевек» может обозначать слово «танец». Тевек — чеканка, почекушка (свинцовый кружок с отверстием в середине для продевания пучка шерсти, волоса; при игре подбрасывается ногой) [15, с. 409]. Нет сомнения, что тувинские слова «деви́г», «тевек» обозначали «пляска» и произошли от слова «теп», что обозначает «удар ногой». С появлением ламаизма («Цама») стали употреблять слово «сам». В современном тувинском языке «танец» переводится как «сам». Слова в песнях шаманского камлания выражают [12], что он танцует (тув. слово «самнай» — «танцуя»). Ведь танец орла «Девиг» танцуют только под тувинскую народную музыку «Догээ-баары».

Танцы в древней Туве, безусловно, были, наскальные рисунки — свидетельство о существовании танцевального искусства. Как мы знаем, танцевальное искусство тувинцев ещё не изучено с научной точки зрения. Чтобы сделать такой вывод, нужно изучить игры и музыку, темперамент, наскальные рисунки, расположение способности тувинцев к движениям.

Известно, что в работе учёного Д.А. Функа большое место отводится видам национальных игр родственных народов: тувинцев, телеутов, алтайцев, монголов, — например, шахмат (шыдыраа), «прятать серьги» («сырга чажырар»), игра в лапту, игра в бабки (кажык ойын), также зимние спортивные игры [18]. Следует также подчеркнуть, что игра в бабки является не только одной из наиболее распространённых игр, но и одной из древнейших — она известна по археологическим раскопкам на территории Минусинской котловины, Алтай, Тувы и датируется I тыс. до н. э. — первой половиной I тыс. н. э. [13, с. 109—111]. Д.А. Функ отмечает (1989 г.): «Вообще надо особо подчеркнуть вопрос о самобытной танцевальной культуре бачатских телеутов, как, впрочем, и всех тюркоязычных народов Саяно-Алтая. Вопрос о танцах, играх и развлечениях бачатских телеутов достаточно сложен и вполне мог бы стать самостоятельной темой исследования. Вполне вероятно, что танцы у телеутов либо вообще не были широко распространены, либо являлись каким-то сакральным, скрытым от потусторонних глаз

ритуалом, почему и не были зафиксированы в этнографических писаниях XVIII—XIX вв.» [18].

Фольклорные и ритуальные танцы были еще в гунно-сарматское время, это доказывают наскальные рисунки. До 1920 г. тувинские танцы были трёх видов: спортивные, игровые и религиозные. Народная революция 1921 г. и образование Тувинской народной республики вызвали бурное развитие всех видов искусства, в том числе и танца. В середине 20-х гг. XX в. в среде передовых аратов и нарождавшейся тувинской интеллигенции появились самодеятельные кружки. Как рассказывали люди старого поколения, в репертуаре были шаманские танцы, но только в шуточном жанре. От русских народных танцев были позаимствованы шаги хороводов в тувинский массовый танец «Челер-Ой». На тувинском народном танцевальном искусстве не могло не сказаться влияние соседних народов, и, в первую очередь, русского. Это влияние коснулось и формы, и композиции, и содержания, и характера движений. Однако в распространении этого влияния есть свои особенности, свои характерные черты.

Ученый П.Е. Островских, изучивший тувинские обряды моления, освящения (дагыыры), писал: «Празднества тувинцев несут религиозный характер» [9, с. 428]. Тувинцы, как и все народы, имели игры, игровые обряды, ритуалы, церемонии. В силу национального менталитета, особенностей мировоззрения, танцы тувинцев, как мы говорили, имели религиозный характер и исполнялись ламами на церемониальных мистериях при храмах либо шаманами во время шаманских камланий. Тувинцы танцевали игровые и обрядовые танцы: «Девиг», «Тевек» (почекушки), «Аскак кадай» (хромая старушка).

Список литературы:

1. Абайдулин А. Тувинская хореография — истоки и перспективы // Тувинская правда. 1980. 12 февраля.
2. Бичурин И.Я. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. Ч. 2. М., 1950. — 22 с.
3. Бурнаев А.Г. Культура этноса, воплощенная в танце. Саранск: Мордовский Университет, 2002.
4. Вайнштейн С.И. Маннай-оол М.Х. История Тувы. В 2-х т. Т. 1. Новосибирск: Наука, 2001. — 209 с.
5. Голейзовский К. Образы русской хореографии. М: 1964.
6. Жарков А.Д. Технология культурно-досуговой деятельности. 2-е изд. перераб. и доп. изд. М: МГУК, ИПО "Профиздат", 2002. — 288 с.

7. Карелина Е.К. История тувинской музыки от падения династии Цин и до наших дней. М., 2009.
8. Основы характерного танца / Ширяева А., Бочарова А.; под ред. Лопухова А. Л.: 1939.
9. Островских П.Е. Краткий отчет о поездке в Тоджинский хошун Урянхайской земли. Т. XXXIV. Вып. 4. СПб.: Изв. ИРГО, 1898. — 428 с. Вероятно, этот отчет включен в какое-то издание, от которого здесь указан только том.
10. Пальмбах А.А. Тувинско-русский словарь. М.: ТНИИЯЛИ Советская энциклопедия, 1968. — 151 с.
11. Розов Г. История дома Цзинь // Труды членов Российской духовной миссии в Пекине. 1910. — С. 59—60.
12. Сагды К.Ч. Люди тувинского театра. Кызыл, 1973.
13. Самбу И. Тувинские народные игры. Кызыл: 1978.
14. Сейфулин Х.М.. Образование тувинской автономной области РСФСР. Кызыл: Тувкнигоиздат, 1954.
15. Тенишева Э.Р. Тувинско-русский словарь. М.: ТНИИЯЛИ, «Советская Энциклопедия», 1968. — 411 с.
16. Ткаченко Т. Народный танец. 2 изд. М: 1967.
17. Устинов Т. Русский народный танец. М.,1976.
18. Функ Д.А. Устное творчество, игры и развлечения Бачаских телеутов. // Народы и культуры. Вып. 17. Телеуты. М: РАН. Институт этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая, 1992.
19. Эванс-Вентц У.Й. Тибетская йога и тайные учения/ пер. с англ. изд. Самара: Агни, 1998. — 511 с.

ВЛИЯНИЕ ТУВИНСКИХ НАРОДНЫХ ИГР НА ВОЗНИКНОВЕНИЕ ТУВИНСКИХ ОБРЯДОВО-ИГРОВЫХ ТАНЦЕВ

Сундуй Джульетта Маадыр-ооловна

мл. научный сотрудник

МНЦ «Хоомей»,

РФ, Республики Тува, г. Кызыл

E-mail: dzhusun7@mail.ru

INFLUENCE OF TUVINIAN FOLK GAMES ON APPEARANCE OF TUVINIAN CEREMONIAL GAME DANCES

Giulietta Sunduy

Junior research scientist

of International Research Center “Khoomei”,

Russia, Republic of Tuva, Kyzyl

АННОТАЦИЯ

В статье анализируется влияние тувинских народных игр на возникновение тувинских обрядово-игровых танцев. Тувинские обрядово-игровые танцы берут свое начало от таких социально-бытовых условий жизни, как охота, стрижка овец, установка юрты, изготовление войлока (дук салыр), полив земли (тараа сугарар), сенокос и т. д. Тувинские народные игры оказали немалое влияние на возникновение обрядово-игровых танцев, таких как «Аът чарыжы» (скачки), «Ак ыяш» (белая палочка), «Тевек» (почекушки), «Аскак-кадай», «Девиг», «Ча адыкчылары» (лучники), «Чылгычылар» (табунщики), «Ойтулааш», «Сайзанак» и др.

ABSTRACT

Influence of Tuvinian folk games on the appearance of Tuvinian ceremonial game dances is analyzed in the article. Tuvinian ceremonial game dances originate from such social and living conditions as hunting, sheep shearing, putting up a yurt, felt making (duk salyr), watering (taraa sugarar), haymaking etc. Tuvinian folk games made a massive impact on appearance of ceremonial game dances such as “At charyzhy” (racing), “Ak yyash” (white stick), “Tevek” (pochekushki), “Askak-kaday”, “Devig”,

“Cha adykchylary” (archers), “Chylgychylar” (horse wranglers), “Oytulaash”, “Sayzanak” and others.

Ключевые слова: обрядово-игровые танцы тувинского народа; тувинский танец; тувинские игровые танцы.

Keywords: ceremonial game dances of Tuvinian people; Tuvinian dance; Tuvinian game dances.

Тувинские обрядово-игровые танцы берут свое начало от таких социально-бытовых условий жизни, как охота, стрижка овец, установка юрты, изготовление войлока (дук салыр), полив земли (тараа сугарар), сенокос и т. д. На основе многих танцевальных элементов в народных играх созданы обрядово-игровые танцы, например: «Ак ыяш» (белая палочка), «Тевек» (почекушки), «Аскак-кадай» (хромая старушка), «Девиг» и «Хуреш» (танец орла), «Ойтулааш», «Сайзанак», «Ээргиштер» (веретено) и др. Танцы также связаны и с тувинскими сказками, богатыми мудростью народной педагогики (угаадыг), которая воспитывала высокий дух и объясняет причинно-следственные связи.

А. Абайдулин пишет, что у тувинцев был мужской танец, его версию можно прочитать в статье [1]: «Точно так же, как монголы, тувинцы слушали вечерами в юрте серийные сказки. Монголы создали на основе этих движений танец, который исполняется сидя и начинался покачиванием плечами и руками. Вечерами тувинцы любили слушать серийные сказки. Юрта полна народу. В наступившей тишине сказитель — высокий старик Сат, лесничий из местечка Адар-Гош Дзун-Хемчикского кожууна, начинает сказку, сколько динамики, танцевальных движений. То он покачивался в такт мелодии, то вскакивает на ноги и приплясывает. Можно ли назвать движения старика Сата танцем? Почему бы и нет, если у него движения танцевальные. У монголов на основе этих движений создан танец, танцуют только руки и плечи, ноги полностью отсутствуют, т. е. танцуют сидя».

И. Самбу в своей книге «Тувинские народные игры» выделяет четыре основные группы тувинских игр [6, с. 15]: 1. Массовые народные игры: баг кагары (выбивание ремня), баг адары (стрельба из лука в ремень), кара адары (стрельба из лука в мишень), аът чарыжы (конные состязания), хуреш (национальная борьба), маргылдаа оюннар (игровые состязания); 2. Настольные семейно-бытовые игры: шыдыраа (шахматы), буга шыдыраа (бычья шахматы), тугул шыдыраа (телячья шахматы), хорул ойну (игра в хорул), даалы, панчык, кажык (игра в кости), дорт берге (четыре трудные испытания, игра на счастье),

чыттырып кагары (игра в кости), дужуруп кагары, аът тудары (ловля коня), кажык-биле бодалажыр (игра в кости, «устный счёт»), кажык-биле аът чарыжы (скачки), кажык адары (стрельба в кости); 3. Молодёжные игры: хойнун ыры (хоровод), ак ыяш (белая палочка), согур аза (слепой чёрт), ок чугуртуру (передача стрелы), чинчи чажырар (прятать бусинку), тевек (почекушки), мынгырты (качели), чунгу (катание), адыр бут (соревнования на ходулях), кууйлу (игра с палкой), лапту (коллективная игра с мячом); 4. Детские игры, игры взрослых с детьми: сайзанак (игра с камнями), ужар ушпас (летит, не летит), чаштыр (прятки), бодалга (устный счёт), звуковые и подражательные игры, игры на пальцах, игры взрослых с детьми. На основе этих игр созданы танцы: «Стрельба из лука», «Табунщики», «Девиг» (танец орла), «Ак ыяш» (белая палочка), «Тевек» (почекушки).

В основном эти игры проводились как состязания или соревнования, и проигравшие исполняли специальные задания. В эти задания входили исполнения роли, например: вой волка, лай собаки, подражание звукам разных животных: овца, козла, коровы. Не сумевшим исполнить эти задания давали более легкие, например, показать образ одного общего знакомого. А остальные угадывали и восклицают: «Ой, боже мой, это же заикающийся Дамба, надо же! А это дурак Санчай. Ой, какой бедный, неужели старик Ак-оол, точная копия, как так он смотрел, с таким пронзительным взглядом» [7, с. 30]. Это означает, что зачатки актерского таланта, пародистов существовали уже тогда.

А.К. Кужугет в своей книге «Духовная культура тувинцев. Структура и трансформация» делит тувинские обряды и праздники на три основные группы [2]: календарные обряды и праздники; семейные обряды и праздники; религиозные обряды и праздники. I. Обряды освящения конкретных объектов природы: 1) оран танды дагыыры, оран делегей дагыыры — освящение Вселенной; 2) тайга дагыыры — освящение тайги; 3) дээр дагыыры — освящение неба. II. Освящение гор и возвышенностей: 1) оваа дагыыры — тувинский летний праздник освящения жертвенника оваа; 2) даг дагыыры — освящение родовой горы; 3) арт дагыыры — освящение перевала. III. Освящение водных источников: 1) суг бажы дагыыры — освящение начала реки, ее истока; 2) буга бажы дагыыры — освящение начала канала; 3) хол бажы дагыыры — освящение озера, начала оросительного канала; 4) аржаан дагыыры — освящение минеральных источников (целебной воды). IV. Освящение деревьев: 1) хам ыяш дагыыры — освящение дерева-шамана (хвойное дерево со спутанными в виде шара ветвями); 2) тел ыяш дагыыры —

освящение дерева-близнеца (отмеченные природой деревья лиственничной и хвойной породы, растущие как бы из одного корня). II. Семейные обряды и праздники: 1) от дагыры — освящение домашнего очага; 2) куда — свадьба; 3) ойтулаш — молодёжный праздник. III. Религиозные обряды и праздники: 1) шаманское камлание; 2) майдыр эргилдези — ламаистский мистерий «цам». На основе этих обрядов созданы танцы, например, «Освящение реки» и т. д.

Г.А. Курбатский пишет [3]: «Дук дою» — праздник шерсти и войлока: «дук салыр» (сбивание шерсти) и «дук ээер» (прядение шерсти). У тувинцев-скотоводов стрижка, обработка шерсти и катание войлока являлись важнейшими хозяйственными занятиями. Битье шерсти — трудная, мужская работа. «Дук дою» — древнейший производственный праздник, непосредственно связанный с трудовым процессом. Он сопровождается беседами, шутками и подношением угощений: ягодные сладости, молочные, мучные и мясные продукты. На основе этого народно-бытового праздника создан танец «Праздник на чайлаге», «Ээргиштер» (веретено).

Игра «Сайзанак». Пожалуй, самой древней считается игра «Сайзанак» [4, с. 210—212]. Возникла игра само собой, как потребность детей в подражании взрослым, играют саму жизнь, быт, одним словом, как современное театрализованное представление. Атрибутом были камни, иногда дети лепят на песке юртоподобную утварь, и героями становятся сами дети. Дети чабанов до сих пор играют в эту игру. Потом уже к 1960—70 гг. атрибутом игры становятся самодельные куклы или фигурные камни. Они как бы режиссировали, управляли игровыми ситуациями. В вечернее время дети играли жестами рук в тени на фоне горящей лампадки [7, с. 31].

Игра «Хромая старушка». Игровые танцы были известны ещё в начале прошлого столетия. К.Ч. Сагды подробно описывает популярную игру под названием “Аскак кадай” (хромая старушка) [5, с. 45]. В 1960—1970 гг. на основе этой игры были постановки и показаны на смотрах художественной самодеятельности.

Игра «Аскак кадай» построена на слове, движениях, и музыке. Прочитав о сюжете игры, можно подумать, что сюжет для постановки танца прост. Но в 1992 г. на смотре художественной самодеятельности под сопровождение тувинского национального оркестра (фонограмма) удачно показан на основе прыжковых движений танец «Хромая старушка» танцевальным коллективом п. Хову-Аксы Чеди-Хольского района (хореограф Э. Нордуп-оол).

Молодёжная игра «Ойтулааш». В 1930 г. в Туве из массовых молодёжных развлечений можно назвать молодёжное гуляние («Ойтулааш»), где проводились состязания в красноречии, пении и различных играх.

«Ойтулааш» — красивое молодёжное конное гуляние с песнями, частушками, скачками, где проводятся игры, песни, иногда читаются сказки около костра.

В назначенный час в условленном месте собирались участники праздника, разжигали костры, пели песни, соревновались в смекалке и остроумии, играли на дудках и варганах. Обязательной частью «Ойтулааша» были игры: чинчи чажырап (спрятать бусинки), аржыыл кагар (игра с платком), ок чугуртур (пускать стрелку).

В данное время молодёжная игра «Ойтулааш» снова возвращается как театрализованное представление, в котором присутствует и частушки вместе с танцами, в 2014, ее первые проводили в самом центре города Кызыла на площади арата.

Подвижные игры, таким образом, способствовали возникновению тувинских обрядово-игровых танцев. Данный процесс был проиллюстрирован в этой статье на ряде примеров, детализация которых может стать темой дальнейших публикаций.

Список литературы:

1. Абайдулин А. Тувинская хореография — истоки и перспективы // Тувинская правда. 1980. 12 февраля.
2. Кужугет А.К. Духовная культура тувинцев // Структура и трансформация. Кемерово: 2006.
3. Курбатский Г.А. Тувинские праздники. Кызыл, 1973.
4. Ондар О.Ч. Психология игр тывинского этноса "Сайзанак" как развитие детского творчества / [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://lib.sportedu.ru/2simquery.idc> (дата обращения: 10.01.2013).
5. Сагды К.Ч. Люди тувинского театра. Кызыл, 1973. — 45 с.
6. Самбу И. Тувинские народные игры. Кызыл, 1978. — 15 с.
7. Сундуй Д.М. Тергиин хомусчу Салчак Александр Мургутеевич. Кызыл, 2014. — 30 с.

ТУВИНСКИЙ МУЖСКОЙ ОБРЯДОВЫЙ ТАНЕЦ «ДЕВИГ»

Сундуй Джульетта Маадыр-ооловна
мл. научный сотрудник МНЦ «Хоомей»,
РФ, Республики Тува, г. Кызыл
E-mail: dzhusun7@mail.ru

TUVINIAN MEN'S CEREMONIAL DANCE "DEVIG"

Giulietta Sunduy
Junior research scientist
of International Research Center "Khoomei",
Russia, Republic of Tuva, Kyzyl

АННОТАЦИЯ

В статье анализируется «Девиг» (пляска орла), которая ещё в древности была традиционной пляской тувинцев. Наскальный рисунок на петроглифах Тувы доказывает существование тувинского танца еще с гунно-сарматского времени. В рисунке изображены четыре человека: два из них исполняют пляску «Девиг», и еще две танцующие секунданты. Нами установлено несколько вариантов лексики танца «Девиг», исполненные борцами Барун-Хемчикского, Овюрского, Эрзинского и Сют-Хольского районов.

ABSTRACT

"Devig" (eagle dance) which back in ancient times was a traditional Tivinian dance is analyzed in the article. Cave painting on Tuvan petroglyphs proves the existence of Tuvinian dance from Hunnish-Sarmatian time. There are four people depicted in the picture: two of them are dancing "Devig", and the other two are dancing seconds. We have determined several variants of lexis of the dance "Devig", which were executed by fighters of Barun-Khemchikskiy, Ovyurskiy, Erzinskiy and Syut-Kholskiy districts.

Ключевые слова: тувинский танец; тувинский обрядовый танец «Девиг»; девиг.

Keywords: Tuvinian dance; Tuvinian ceremonial dance "Devig"; devig.

«Девиг» (пляска орла) ещё в древности была традиционной пляской тувинцев. Эта мужская пляска, полная силы и духа, национальной гордости, исполняемая не только победителем, но и всеми борцами перед началом борьбы хуреш. Тувинская национальная борьба хуреш (куреш в Киргизии, кураш у узбеков) [4, с. 398] — состязание среди борцов. Тувинцы танцуют его под тувинскую народную песню «Догээ Баары».

Хуреш — это чисто тюркское слово. Сотрудник ТИГИ, завсектором монголоведения Бадарч Баярсайхан, считает, что в его основе слово «хур» («кур») — сила. Другой сотрудник ТИГИ, ведущий научный сотрудник сектора фольклора Зоя Самдан, говорит, что это слово башкиры считают сочетанием двух слов, в переводе означающих «пояс друга». Существует также мнение, что в основе названия борьбы — кушак, пояс. Такая борьба имеет похожие названия у разных народов: в Чувашии — курашу, в Татарстане — куреш, у алтайцев — курес. Некоторые считают, что истоки этой борьбы опять же в древних боевых искусствах: одним из важных элементов конной атаки было умение выкидывать противника из седла. Этот элемент боевой подготовки воинов тщательно отрабатывался на тренировках, где для имитации конного боя использовали пояс. Все тюркские воины в мирное время повышали и оттачивали свое боевое мастерство через методичку и приемы борьбы на поясах [2].

Шведский ученый Уве Рёнстрем о хоомее и танце пишет: «Исполняя танец орла «Девиг» под звуки хоомея, тувинские борцы чувствуют себя, как гордые орлы, которые парят по голубому небу, озирают вокруг безграничные просторы, горы и реки» [7]. Исполнение танца перед началом и после схватки всегда вызывал интерес у зрителей, он содержит элемент артистизма [1]. Каадыр-оол Бичелдей утверждает: «Хуреш — это в крови, мы — пассионарии. По определению Гумилева, ряд народов, в том числе и тувинцы, находятся в пассионарном состоянии, когда происходит процесс взрывного развития самосознания, когда народ готов пожертвовать за свои идеи и идеалы всем, чем угодно, самим собой. И, главное, народ знает, что эти идеалы достижимы. Хуреш — это способ внутреннего самоутверждения, подстегнутый пассионарным взрывом» [2].

М.Е. Килуновская пишет: «Тува — неиссякаемая сокровищница наскального искусства» [3]. В книге Э.А. Королевой [6] приводится наскальный рисунок на петроглифах Тувы гунно-сарматского времени — ритуальные позы, исполняемые в плясках. Важно обратить внимание на символическое значение прыжков. В Сибири на писанице

у реки Белой человеческая фигура в позе адорации вписана в круг. Нередко фигурки в таких позах (рис. 92) изображались рядом с солярными знаками или в сочетании с ними, а также рядом с животными и птицами. Нередко фиксировались позы рук, опущенных вниз под прямым углом, например, в антропоморфных и женских изображениях поселения Кара-Депе в Средней Азии (рис. 91), на петроглифах Тувы гунно-сарматского времени (рис. 92). Обратим внимание на первую из четырёх фигур рисунка 92: судя по рисунку не трудно угадать, что художник имел сложную технику точечных ударов, он показывает красоту движения человека, её подвижность, а танцор изображается в прыжке уникальной быстроты и ритмичности.

На рисунке изображены четыре человека: два из них исполняют пляску «Девиг», один из них в прыжке, другой делает маховые шаги в стороны, третий — в позе ожидания, четвёртый человек в согнутом положении, видимо, упал и медленно поднимается. Трое из них имеют длинную косу, два из них — борцы, остальные два — танцующие секунданты, один из них победил, что видно по его гордой позе, другой в согнутом положении, видимо, только что упал и медленно поднимается. Таз откинут назад, такая позиция может быть только у борцов — исполнителей пляски орла «Девиг». Это может быть только тувинская национальная борьба «Хуреш», которая существовала ещё с гунно-сарматского времени.

Л.Р. Кызласов пишет о тувинской пляске борьбы «Девиг» [8]: «Бронзовая пряжка в форме танцующего человека. Работали прекрасные скульпторы-художники, изготовлявшие гипсовые ритуальные маски с цветной раскраской по грунту; ритуальные высокохудожественные статуи и статуэтки людей, коней, северных оленей, быков, баранов. Пляшущий человек был в позе, где руки разведены в стороны и ноги полусогнутые, несомненно, это была пляска борьбы «Девиг».

Э.К. Кыргыз посвящает свое этнопедагогическое исследование традиционным играм тувинцев. Аспирант Тувинского государственного университета А. Соскал поднимает вопрос о происхождении танца орла «Девиг».

Насчет традиционной одежды танца орла и борцов «содак-шудак» говорил в свое время М.С. Сундуй [10]: «В древнее время во всех соревнованиях борьбы «Хуреш» участвовали все, не зависимо от пола. В одно время женщины стали побеждать во всех соревнованиях, что смущало всех мужчин тех времён. Тогда великий хаан (король) приказал, что на соревнование нужно приходить в специальной одежде, называется костюм «содак-шудак», в котором жесткие кожаные сапоги, трусы, кофта (одевается, как кофта, но отсутствует

передняя часть ткани, борец должен быть голым в передней части). Вот этот костюм настоящего воина. Тогда в следующем соревновании не участвовали женщины, так как никто из них не осмеливался в таком костюме выйти на арену. Вот таким образом появился традиционный костюм «содак-шудак», чтобы оградить от участия женщин». И этот костюм не должна шить женщина, только мужчина-борец, чтобы оставить силу и дух борца.

С давних времён до настоящего времени тувинцы очень любят праздники и обряды, которые продолжаются два-три дня. Самыми мужественными среди национальных игр считаются национальная борьба «Хуреш», конные скачки, состязания в стрельбе из лука. Перед схваткой борцы надевали борцовский национальный костюм «содак-шудак». Отличительной чертой исполнения танца орла «Девиг» является мах руками, подобно взмаху крыльев орла. Массово танец орла «Девиг» исполнялся борцами перед состязанием, а также было одиночное исполнение перед каждым выходом и после победы, и каждый танец имел свою индивидуальность. Исполнение танца орла «Девиг» было везде: приветственное массовое исполнение борцов в начале соревнования перед зрителями; танец победителя в случае победы; есть элементы танца и в самих движениях борцов во время состязания; и в движениях секундантов были показательные танцевальные движения. Секунданты играют роль затейников, развлекают людей, комментатор, как оратор, коротко рассказывал о достижении, наградах и биографию каждого борца перед его выходом на арену. В соревновании участвуют парные числа участников: 32, 64, 128 по весовым и возрастным категориям.

Традиция присвоения почетных званий и титулов наиболее знаменитым борцам существовала у тувинского народа издревле. В годы существования Тувинской Народной Республики (1921—1944) народная традиция получила официальное признание и была узаконена. В советские времена традиция была забыта и вновь возродилась в последние годы. Восстановлен проект положения о присвоении почетных званий «Кучутен моге Республики Тыва», «Чаан моге Республики Тыва», «Арзылан моге Республики Тыва» и «Начын моге Республики Тыва» спортсменам и ветеранам спорта.

Победитель исполнял танец орла «Девиг» и поднимал флаг Тувы. Нами установлено несколько вариантов лексики танца «Девиг» («Танца орла»), исполненные борцами Барун-Хемчикского, Овюрского, Эрзинского и Сют-Хольского районов. Как рассказывал ветеран культуры И.Д. Комбу [5], «каждый участник хуреша после того, как секунданты вызовут его на арену, должен перед схваткой

выполнить обрядовый танец орла «Девиг». Исполнение танца «Девиг» отличался характерными особенностями по районам. Барун-Хемчикский танец орла «Девиг» исполнялся темпераментно, быстрыми шагами, руками вперёд размахивая. Овюрский «Танец орла» отличался неторопливым, гордым исполнением, как настоящий орёл, плавно размахивая руками, движения рук начинаются сзади на 4 такта то в правую, затем в левую сторону. Эрзинские борцы, начинают с неторопливыми движениями рук, как овюрцы, но в конце делают резкие взмахи руками. Эрзинские и овюрские танцоры «Девиг» отличались полётностью, медленностью, как крыльями орла, махали руками, пружинистыми шагами, тяжёлым равновесием». Как всегда, борцы заканчивают «Танец орла» зигзагообразно, перепрыгивают с ноги на ногу и руками ударяют о колени и о ногу в ритме прыжков. Красивое исполнение танца орла «Девиг» повышало национальную гордость, и всегда публика воспринимала с восторгом, присуждалась специальные призы. Конечно, здесь нелишне упомянуть о природном климате, роли пейзажа и природы, телосложении борца и этническом менталитете данного района.

Тувинские борцы совместно с деятелями культуры участвовали в культурной программе летней Спартакиады народов СССР. Сарыглар Семис-оол прошёл в праздничном шествии по Красной площади, исполняя «Танец орла» с двумя гириями в руках. Вскоре портрет знаменитого тувинского борца появился на обложке популярного журнала «Огонёк».

Список литературы:

1. Абайдулин А. Тувинская хореография — истоки и перспективы // Тувинская правда. 1980. 12 февраля.
2. Все это хуреш. Ирина Качан. // Плюс-информ. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://plusinform.ru/main/5015-vse-eto-huresh.html> (дата обращения: 17.07.2013).
3. Качан И. Все это хуреш // Плюс-информ / [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://plusinform.ru/main/5015-vse-eto-huresh.html> (дата обращения: 17.07.2013).
4. Килуновская М.Е. Тува — неиссякаемая сокровищница наскального искусства // Ученые записки. Вып. 18. Кызыл: ТНИИЯЛИ, 1995.
5. Козлов А.М. История боевых искусств Востока. М: Астрель: АСТ, 2008. — 398 с.
6. Комбу Иван Далаевич. 193? г/р. ПМА. 25.06. 1995 г.

7. Королева Э.А. Танец и художественная культура. От возникновения человечества до первых великих цивилизаций. Минск: "Армита Маркетинг, менеджмент", 1997.
8. Кызласов Л.Р. Очерки по истории Сибири и Центральной Азии. изд. Красноярск: Изд. Красноярского университета, 1992. — 14 с.
9. Путеводитель. Тува. / Мишель Строгов, Пьер-Кристиан Броше, Доминик Озиас., под ред. Ле Пти Фюте. Издание второе изд. М: Авангард, 2004. — 10 с.
10. Сундуй З.М. 1980 г/р., ПМА, в свое время услышал от своего отца Сундуй М.С. 1941—1995 гг., с. Торгалыг, Овюрского района.

СЕКЦИЯ 4.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

4.1. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ТАЛМУДИЧЕСКИЙ СЕНТИМЕНТАЛИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ ПЕРЕЦА МАРКИША

Бескровная Елена Наумовна

канд. филолог. наук, преподаватель ВУЗа

«Международный гуманитарно-педагогический институт «Бейт-Хана»,

Украина, г. Днепрпетровск

E-mail: Gocel@rambler.ru

TALMUDISTIC SENTIMENTALISM IN WORKS OF PERETZ MARKISH

Elena Beskrovnaya

candidate of Philological Sciences, lecturer

of International Institute of Humanities and Education “Beit Hana”,

Ukraine, Dnepropetrovsk

АННОТАЦИЯ

Автор в статье «Талмудический сентиментализм в творчестве Переца Маркиша» впервые в истории СНГ рассматривается вопрос еврейского сентиментализма и его роли в мировой еврейской литературе. Особое внимание уделяется тому факту, что талмудический сентиментализм восходит к Библии, Галахическому и Агадическому Мидрашу, Вавилонскому Талмуду и Зохару.

ABSTRACT

Author in the article “Talmudistic sentimentalism in works of Peretz Markish” considers the question of Jewish sentimentalism and its role in world Jewish literature for the first time ever in the history of CIS. Special attention is given to the fact that Talmudistic sentimentalism dates

back to the Bible, Halakhic and Aggadic Midrash, Babylonian Talmud and Sohar.

Ключевые слова: талмудический сентиментализм; творчество Переца Маркиша; хасидизм; цадикизм; Галахический и Агадический Мидраш.

Keywords: Talmudistic sentimentalism; works of Peretz Markish; Hasidism; Tzadikism; Halakhic and Aggadic Midrash.

Особое место в еврейской литературе XIX—XX века занимает понятие «сентиментализм». Термин «сентиментализм» в том понимании, в котором он характеризует мировой литературный процесс ХУШ—XIX веков и фактически восходит к библейскому Экклезиасту и «שִׁיר הַשִּׁירִים» (Песни Песней) для еврейской литературы этого же периода характеризуется традиционным разрушением канона и отходом от трансформации Торы в еврейской литературе. Это связано с одной стороны, с проблемой социальной жизни еврейского народа, выраженной в растроении еврейства, а, с другой, со стремлением еврейского народа вернуться к истокам Первого Храма, к первым проблескам халуцианской волны алии.

Именно, характеризуя состояние талмудической традиции в еврейской литературе Штиф Нохак в своей книге «Гуманизм в старой еврейской литературе» писал: «В то время как романтизм в мире литературы набирал силу, мы могли наблюдать позитивную сторону поэзии, благодаря реалистическим тенденциям. У нас наблюдается борьба в оригинальном романтическом ключе. Мы имеем ввиду талмудический сентиментализм, делающий погоду на реалистическом грунте, призывающий к грусти, бренности молодёжь, вдохновенную борьбой, и стремящийся наполнить её аскетизмом, который ничего не несёт молодым, ничего, кроме самой Библии» [5, с. 27—28].

Талмудический сентиментализм в творчестве Переца Маркиша основан, с одной стороны, на Вавилонском Талмуде, а с другой на социальных условиях жизни еврейского народа сначала в России, а потом и в Советском Союзе, поэтому задача нашего исследования состоит в том, чтобы впервые на территории стран СНГ показать как поэзия на идише Переца Маркиша соотносится с библейским и Талмудическим периодом истории еврейского народа. Данное исследование проводится впервые в истории как советского литературоведения, так и современного исследования еврейской литературы.

Талмудический сентиментализм в творчестве Переца Маркиша тесно связан с понятием трансформации Торы в Агаде. Хотя

исследования на эту тему и проводились мало, но тем не менее они затрагивали только Галаху. Кроме того, современное литературоведение особо заинтересовалось моей книгой «Трансформация Торы в еврейской литературе Украины».

Итак, творчество Переца Маркиша интересно тем, что в нем развивается агадическая притча, соединенная с современным понятием лирического сюжетного стихотворения. Агадическое творчество Переца Маркиша основывается на фактах его автобиографии и несет в себе отпечаток жизни еврейского народа в России.

Известный еврейский поэт, писавший на идише, Перец Маркиш родился 25 ноября 1895 года в доме старого портного Шимона-Берла в селе Полонное на Волини. Мальчик рос весёлым и бойким. Он начал учиться с трёх лет и хорошо освоил Тору и Талмуд. Все считали, что он вырастет учёным-талмудистом.

Однако хедер не представлял из себя того, что он представляет сейчас на территории Америки. Хедер XIX века — это старый обветшалый домишка куда ходили учиться дети бедняков. Впоследствии о годах, проведённых в хедере, Перец Маркиш напишет:

Я рос в разрушенных стенах обветшалои обители Бога,
Тяжела и отрадна была моей жизни печальной дорога...
Я сир, одинок был, пуглив как осенняя пташка,
На теле моём красовалась и тлела чужая рубашка.
Лицо исхудало, задорно, болезненно, бледно.
Товарищи чужды мне были, - я был между ними последний.
Тепло в обитатели Бога мне, пасынку юному, было
Но радости сердце не знало, душа моя плакала, ныла...
Мне в сумерки часто рассказывал ребе чудесные сказки,

То были минуты забвенья, сиротские нежные ласки [4, с. 11].
Вместе с тем, в своих произведениях о детских годах Перец Маркиш ярко раскрывает картины представления о Боге, которые тогда возникали перед ним:

איך ווייס דו האָסט געקוּשט די בייקס אין יענעם טאָג,
וואָס האָט אויף וואָגלאַשן געלייגט פון פּאָלק דאָס לעבן,
און מיט איעדן שאַס, ווי מיט אדונערדיקן גלאַק,
האָסט געבענטשט דאָס לאַנד, וואָס האָט זי דיר געגעבן.

האָסט א דערקלערונג מאכן פּייערלעך געהאָט
מיט פּייער און מיט בלוט דורך אויפשטייג און דורך ווייען –
דו! דער ייד! דער בירגער! דער סאָלדאט!
דו! דער ייד! דער רויטארמייער!
געהאָט האָסט א דערקלערונג מאכן מיט דער בייקס,

אזא וואָס ניט פארוועלקן וועט זי ווי די שטערן
דו ביסט געווען, וועסט זיין, דו ביסט
קעגן דער פינצטערניש און קנעכטשאפט דער פארשווערער!

דו האָסט א מאָל פון בערג געבאטן צען דערקלערט,
אז ס'זאָל מיט זיי דאָס הארץ פון וועלט זיך פיטערן און פעסטן,
פארפאָלגטע, טראָגן מיר זיי שטאלץ איבער דער ערד
דורך אלע ארבע-מיתות-בית-דין —

אצינד טראָגט זיך דיין דערקלערונג צו דעם קאָט
אזא, וואָס נאָר מיט ביקס אין האנט דערקלערן קאָן מען.
ס'באוועגט זיך באָרג און טאָל, עס מורמלט גראָז און בלאַט,
און בלוט אויף אלע וועגן שרייט — נקמה!

איך ווייס דו האָסט געקוטש די ביקס אין יענעם טאָג,
וואָס האָט דיך אויג אויף אויג געשטעלט מיטן באגרעבער,
און מיט איעדן שאָס, ווי מיט א דונערדיקן גלאָק,
האָסטו געבענטשט דאָס לאַנד, וואָס האָט זי דיר געגעבן.
(7)

(Я знаю, трудность понимания Бога в ранние годы,
Когда связал свой путь со своим народом и с его жизнью,
И знакомый выстрел пронзил судьбу,
Что сделает лучше землю, которая зовется моим домом.

И хоть провозглашен путь хасидизма:
Он светлый, но связан с кровью, путь ветра.
Путь евреев, Офицеров! Солдат!
Путь евреев и красноармейцев!

И хотя позвал нас за собой бык,
Который взывает к звездам,
Что лучше, кто знает, что лучше,
Отрицание тьмы или тяжелые силы.

И хоть ты десять раз провозгласил берег,
Который твое сердце пестовало в себе,
Поющий, который заставляет плакать слезами о земле
Наш путь труден и подлежит суду.

Я знаю оседлать вола в ранние годы...

Этот путь стоит перед моими глазами, пока их не закроет могильщик...

И знакомый выстрел пронзил судьбу,

Чтобы сделать лучше землю, которая зовется моим домом. —
(пер. мой — Бескровная)

Маркиш переживает очень тяжёлый период. Он выехал за пределы «черты оседлости», вследствие чего был вынужден скитаться, так как на проживание вне данной «черты» властями накладывались существенные ограничения» Поэт работает конторщиком в селе Полонное, но вскоре ему приходится покинуть родное гнездо. Он много путешествует по городам Одесса, Кишинёв, едет на Балту.

Начинается первая мировая война. Как и многих евреев его призывают в армию:

Нет парней по селам, — словно вихрь умчал их, —

И призвать приказано стариков и малых.

Почему б не взять Менахема портного?

Наскоро мешок он сшил себе — готово!

Хватит нам окопов! Почему под знамя

Не призвать портного заодно с сынами? [4, с. 13].

Революционные события захватывают молодого поэта. В Киеве в то время собралась группа талантливых еврейских поэтов. Среди них были Лев Квитко и Ошер Шварцман. Евреев вдохновляли идеи И. Переца и Х. Бялика.

Идёт пора юношеского цветения поэта. Выходят его книги: «Пороги» (שוועלן), Киев 1919, «Неприкаянный» (פוסט און פאס), Екатеринослав 1919, «Шалость» (שטיפעריש), Екатеринослав, 1919.

После революции поэт долгое время живёт в Екатеринославе. Вместе с будущими известными поэтами Михаилом Светловым и Михаилом Голодным он служи в отряде рабочей обороны. В этот период также выходит большое количество книг поэта: «Просто так» (טאם) Екатеринослав, 1921, «Ночной грабёж» (נאכט רויב), Москва, 1922, «Куча» (די קובע), Екатеринослав, 1920. Поэма «Куча» вызвала огромный резонанс в среде мировой общественности. Как отмечал Сергей Наровчатов «Маркиш в ней решительно отошёл от канонов мариологического возвеличения жертв, их пассивное мученичество возбуждает в нём гнев, он протестует каждой строчкой против безвольной обречённости и покорности судьбе». В этой поэме ортодоксальное еврейство усмотрело «потрясение основ» иудаизма, разрыв с традицией. Вместе с тем, мировое революционное движение поддержало поэму.

В конце 1921 года Маркиш едет в Варшаву. За рубежом он находится пять лет, попеременно живя в Варшаве, Берлине, Париже, Лондоне, Риме. В 1926 году он снова возвращается на родину. В ближайшие 15 лет он пишет следующие произведения: «Из века в век» (דאָר אײס, דאָר אײן), т. 1. Киев 1929, т. 2, Москва, 1933), «Один на один» (אײנס אָן אײנס), Москва, 1933), пьесы «Земля» (1930), «Семья Овадис» (1937).

Крупнейшим событием в литературном мире становится поэма «Братья» (די ברידער), Киев, 1929). Потом выходит в свет поэма «Не унывать» (ניט געדײט), Харьков-Киев, 1931), «Смерть кулака» (דעם טײט באַלאַנצט), М., 1935), «Заря над Днестром» (אױפגאַנג אָפֿן דנעטר), М., 1937)

В период Второй мировой войны Маркиш активно борется с фашизмом. В 1940 году выходит его поэма «Танцовщица из гетто», в которой он раскрывает сущность женщины и её роль в иудаизме. Перец Маркиш ведёт свою героиню от древности к современности. Он раскрывает величие девушки невесты:

Стремительно блистанье лёгких ног —
Моя любовь танцует перед вами:
Встречается с клинком стальной клинок
И объясняются, сверкая лезвиями.

Бушуют складки платья и фаты,
Подобно говорливому прибою.
И буйный ветер, разбросав цветы,
Зовёт тебя и тянет за собою.

И вот — гора и бездна... Снег какой!
И на скале отвесной — поединок...
Не упади! Молю тебя тоской
Изгнания, слёз, скитальческих тропинок...

От плеч струится серебристый ток,
Но что-то недосказано ногами...
Встречается с клинком стальной клинок
И объясняются сверкая лезвиями [4, с. 589].

Мученья еврейской женщины приводят поэта к выводу о том, что еврейскому народу нужна защита и этой защитой может служить только Израиль:

Пусти здесь корни. Расцветай весной.
Забудь своё изгнание и скитанье!

Здесь человеку предана земля,
Здесь всех целит голубизна сквозная,
Здесь дружбу предлагают тополя,
Здесь каждая песчинка — мать родная.

Ночное море отдаёт вином.
Я предаюсь моим мечтам и думам...
Нас ждёт здесь, друг мой, детство с миндалём
И самым сладким на земле изюмом [4, с. 609].

Тема женщины проходит через всю поэзию Переца Маркиша. Как знаток Талмуда он часто трансформирует Агаду. В произведении «Доброй недели, мать!» повествование ведётся о том, как фашисты сожгли на костре женщину и её ребёнка.

В этом произведении наблюдается трансформация талмудической притчи из трактата «Гитин 57» и «Эха Раба», в которой Мириам бат Нахтом вынуждена согласится с принесением в жертву своих сыновей ради того, чтобы сохранить еврейскую веру. Сила матери заключена в том, что она, подобно Аврааму, приносит в жертву сыновей ради идеи иудаизма. В притче в частности говорится:

«— Дитя моё! Иди к Аврааму, предку твоему, и скажи: Так велела моя мать сказать тебе: «Ты воздвиг один жертвенник, я семь жертвенников воздвигла; ты одним испытанием ограничился, а моё несчастье до конца свершилось» [2, с. 72].

Перец Маркиш, несмотря на то, что по своим идейным убеждениям был коммунистом, в своих произведениях не отходил от корней своего народа и традиционно обращался к библейскому периоду еврейской истории:

ניין, ניין — ס'איז ניט געווען פון גורל קיין באצווונג,
אן אויסוואל ס'איז געווען דורככאויס א פרייער,
דאָס, וואָס צו פֿייער צוגערירט האָט זיך צו ערשט דיין צונג,
צו גאָלד — נאכהער, נאָך אין דעם חושך פון מצרים!

צו פֿייער האָט געפירט דיין אומרויקגעמיט
ביים טראָגן שטיין און זאמד פאר פיראמידן
אז זאָלסט, אין קייטן זייענדיק געשמידט
א שווערד אויף ווידערשפעניקן זיך קענען שמידן.

און ביסט דער פאר געבענטשט געווען מיט דעם,
וואָס דאָס געשפילן שטיינדל פון דאָס פאסטעך
האָט, אונטערשניידנדיק דעם גליתדיקן דעמב,
אין דעם באגינען זינגעוודיק אריינגעפאסט זיך.

(Нет, нет — эта судьба не повториться
И все друзья будут свободными.
И друзья говорят о первой мечте,
И золото ночью загорается в Египте.

И друзья ведут меня по моему пути
Мимо плачущих камней и замкнутых пирамид.
Сколько из них изобразили на полотне
Чуда возрождения — и его нарисовали

И скольким мы должны быть благодарны,
Которые шествуют вместе с нами и подобны пастухам,
Которые сшивают нашу судьбу
И на рассвете показывают чудо. пер. мой — Бескровная)
Идея света Хануки и обращения к древности проходит и через
следующее стихотворение:

באקלאַגט דער ים זיך דען א מאָל אין זײַן געברום
באדארף א ווינט דען אין זײַן בלאַנדזשעניש א האַפן
ארויסגעריסן פון מיין האַרץ האָט זיך די דו,
אוועקגעפלויגן, ווי די גינגאַלדענע פאווע...

ל'ועלט אפשר צובינדן באדאקפט זי צו א בוים,
ווי אונדזער ציג מ'האָט צו א ביימל צוגעבודן
נאָר איז די ציג דען ניט אנטלאָפן פון דער היים
און איז די היים ערגעץ אליין דען ניט פארשוונדן.

געווען א ציג... אזא מין צוגעלאָזטע ציג...
האָט איר פארגלוסט זיך ראָזשינקע מיט מאנדלען...
געטאָן האָט עס מיט א מאָל ערגעץ א צי —
האָט עמעץ איינהאלטן געקאָנט זי אין דער האנט דען.

פון אלץ געבליבן איז מיר בלוז א ליד אליין,
איך זון זיי אלע אין מיין בלאַנדזשעניש אָן אויפהער
איך גיי זיי נאָך, איך זאָג זיי שפרוכן אלערליי
און ל'קען מיט גאָרנישט זיי צוריק צו זיך פאררופן...

און אין נאָך א טייל פון ליד שרייבט ער

דער רעש פון התונות איז ווידער אויף די גאָסן,
פון שימחות דאָס געווען איז אויף דאָס נידערוועקט

צעבראכן זיינען בלויז די פידלען און די קאָנטראַבאסן,
געקוילעט זיינען בלויז די כלי-זמר אויפן וועג.

נאָר דו — דו טאָנן... די פיס געשטעלט, ווי איבער נעצן,
דאָס האַרץ מיט ווייטיק אייגענעם - פארטרייב.
און טראָג אים, טראָג, דער טויער פון באזעצנט,
ווי צו דער שחיטה טראָגט דעם האַלדז די מילדע טויב.

דער קאָפּ — אראָפּגעלאָזט, די אויג — אויפגעקייטלט,
ס'באגלייטן ווייטע שטערן ביי דער נאכט
עס זיינען מאמעס אָט אזוי געגאָן צו דער עקירה,
דאָס פייער און דאָס האַלדז אליין פאר זיך געבראכט.

איז רייס פון לייב זיך לעבעדיקע פאסן
און טאָנן, און ווייטע דרעמעלדיקע — וועק,
צעבראכן זיינען בלויז די פידלען און די קאָנטראַבאסן,
געקוילעט זיינען בלויז די כלי-זמר אויפן וועג.

(7)

(Пожаловался народ своим героям.
Поселился здесь ветер и сверкает над нами.
Осталось здесь мое сердце
И сияет как позолоченная пава...)

Потом поселилось дерево
И наш козел решил пристроиться здесь,
И не идет козел домой,
Потому что наш дом не является чудом.

Имеем мы козла... или не имеем его
Хотя это модно при рождении ребенка,
И хоть мы не раз возвращаемся к козлу,
И кое-кто даже держал его в руках.

И хотя сложены и блещут стихи
Для меня солнце начало светить потом,
И я отправился в путь и продолжал петь Псалмы,
Которые гармонировали с древностью.

И следующую часть написал он:

И главенствующий на свадьбе повернулся к Богу,

И радость сразу оживилась в нем.
Благословил в своем оркестре трубу и контрабас
И отправился с ними в путь.

Не здесь!... Здесь танец... И все равно это отрицается
Это сердце знает только одно — плакать.
И каждый день народа, печаль, которую он видит,
И казнь держится на руках в постоянной печали.

И голова все отрицает, то, что глаза видят
И белые звезды показались в ночи,
И наши мамы заканчивают колыбельную,
И огонь в их руках нас благословляет.

И жизнь отправилась в свой путь,
И танцует на дремлющем пути.
Благословил в своем оркестре трубу и контрабас
И отправился с ними в путь. — пер. мой — Бескровная)

Строки о народе и его седой старине мы наблюдаем и здесь:

דין לעצטער אויפטריט פֿאַרן פֿאַלק
צווישן בראכשטיינער מיט שניי באשאטן.
נאַר - אָן דיין וואָרט, נאַר - אָן דיין קול,
בלויז דיין פֿארקילטער אָטעם...

אבער מיר הערן אויך אצינד, ווי אלע מאָל,
דעם אומזיכטיקן שאַרף פון אָדלער-פליגל דינע,
וואָס אָנגעטאָן האָט דיר דאָס פֿאַלק,
זאָלסט זיין זיין טרייסט, זיין אָפקלאַנג און זיין טענה.

דער פֿארהאנג לאָזט זיך ניט אראָפּ,
די לעמפ אין זאָלזענען ניט אויסגעלאָשן,
עס שטראָלט דיין שלאָפנדיקער לייבנקאָפּ
און פון געשטראָלטן שוועבנדע - דאָס אומשטערבלעכע לשון.

געזעגענען מיט דיר מיר קומען זיך אהער,
דורך וואנען האָסט ווי אָפקלאַנגען פון דורות פיינען
געטראָגן זינגענדיק שלום-עליכסם טרער,
זי זאָל זיך ווי אָן איידלשטיין צע שיינען...

(7)

(И последующий путь моего народа
Повторяет благословение второго выстрела.

Во многом — наши слова, во многом — наш голос
Светит нам даже в стужу.

Но мы слышим и потом и не раз
Перед нами в памяти встают шаги наших предков,
Которые открывают дом нашего народа,
Провозглашают нашу мечту и открывают уста.

И руки их не возвратятся снова
И лампа снова не заговорит
И не пронзит так нашу первооснову жизни.
И не станет трудным наш звездный язык.

И общество не придет к нам потом.
У них есть путь, но сквозь века он труден.
Заплачут все слезой Шолом-Алейхема
И древнейший камень покажется прекрасным. — пер. мой —
(Бескровная)

Перец Маркиш двойственен в своей поэзии и эта двойственность
видна в его посмертном стихотворении «Благословенный и убиенный»,
где он выступает как поэт и как человек

אצינד, ווען ס'קערט די ראיה מיר זיך אום צוריק אליין,
איז מיר א ריס די אויגן עפענען און זען מיט יעדן גליד דאָ,
אז סקאיז מ'פון הארץ אראָפּגעפּאָלן, ווי א שפיגל אויף א שטיין,
און מיט א קלונג פון בראך אויף שטיקער זיך צעשפּליטערט.

געוויס איז אויך איעדערער בראכשטיק ניט באפרייט
צו זיין אן עדות וועגן מיר ביז מ'ניע לעצטע פיר באשערטע אליין,
- צעטרעט מיך נאָר ניט, דו - א ריכטער מ'ניער, צייט,
ביז איך וועל אָפּזוכן אין אויסשאט די צעשפּריצטע טיילן.

איך וועל זיי אויפקלייבן פארפרוון - איינס צו איינס -
באהעפטן זיי באנאנד, ביז בלוס אין פינגער זיך פארשטאכן -
כאָטש ווי איך זאָל זיי קונציק ניט צונויפקלעפן, אלע איינס
וועל איך אין דעם זיך שטענדיק זען פארקריפלט און צעבראכן.

ערשט איצטער קומט צו מיר אין טרויער דער באשייד,
אין וויי פון איבערשמעליץ - באגרייף איך פלאמיק
דעם פין פון וועלן זען זיך אין שפיגל - גאנצעהייט,
וואָס איז אין בראכשטיקער צעזייט אויף אלע שבעה, ימים...

(7)

(Потом, когда вы вернетесь к прошлому,
И вашим глазам откроется знакомая судьба,
И мое сердце начнет падать, когда вы остановитесь перед
могильной плитой.

И выстрел получит благословение тому, что здесь сказал
убиенный.

Кто знает, что благословить и с чем подружиться,
И кто знает, какой подарок я сделаю Вам в дальнейшем —
Не плачь надо мной, поэт моего времени,
Потому что память благословенна и распалась на части.

И я сделаю попытку убить единственное
Сотворенное пошло, без черной крови, которая все заслонила
Хотя мы не раз предпринимали попытку убить единственное,
Я постоянно искажал благословенное.
Впервые ко мне пришла разгадка смерти
И как металл отлитое постижение пламени,
И прекрасно то, что я вижу в зеркале —
Это клятва, с которой убиенный обращается к своему народу... —
пер. мой — Бескровная))

Тема сентиментализма, характерная для всей еврейской литературы и фактически являющейся основой построения сюжета произведений как в литературе библейского периода, так и в литературе на древнееврейском языке XIII—XIX веков и современном иврите и идише, проходя через поэзию Переца Маркиша, отражается именно с позиции хасидизма, методом «пилпул-хиллуким», в котором описание сюжетных образов восходит не к традиционному толкованию Талмуда, а к Библии периода Устной Торы.

Список литературы.

1. Агада. Сказания, притчи, изречения Талмуда и Мидрашей : в 4-х частях / перевод с введением С.Г. Фруга по «Сефер-Гаагаде» И.Х. Равницкого и Х.Н. Бялика. Ч. 1. Одесса, 1910.
2. Агада. Сказания, притчи, изречения Талмуда и Мидрашей / перевод с введением С.Г. Фруга по «Сефер-Гаагаде» И.Х. Равницкого и Х.Н. Бялика. Ч. 2. Одесса, 1919.
3. Еврейская литература Украины /העברית. М.: Советский писатель, — 1991. — № 2. — 109 с. [Первоисточник].
4. Маркиш П. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1969. — 702 с. — [Первоисточник].

5. Нохак С. Гуманизм в старой еврейской литературе /Стиф Нохак. Киев, 1920. — 80 с. — [Первоисточник].
6. Талмуд. Мишна и Тосефта / под ред. Н. Переферковича. М.: издатель Л. Городецкий, 2006. Т. 1—7. [Первоисточник].
7. תורה. נביאים. כתובים. הוצאת קורן ירושלים בע"מ.
8. Тора. Пророки. Писание. Иерусалим: издательство Корен, 1999.
9. פון מארקיש – דער סאָוועטישער-יידישער פּאָעט. // פּאָרווערטס, 2007, נאוועמבער 27.
10. Млатек Хана. Перец Маркиш — советский еврейский поэт // Форвертс. 2007. 27 ноября.

4.2. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДОВ ЛИРИКИ РОБЕРТА ФРОСТА (НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОТВОРЕНИЯ "STOPPING BY WOODS ON A SNOWY EVENING")

Акимкина Анастасия Викторовна

*учитель русского языка, литературы и английского языка,
МБОУ «Гимназия № 27
имени Героя Советского Союза В.Е. Смирнова»,
РФ, г. Барнаул
E-mail: akimkinaav@mail.ru*

THE MAIN CHARACTERISTICS OF INTERPRETATION ROBERT FROST'S POEMS (BASIC ON POEM "STOPPING BY WOODS ON A SNOWY EVENING")

Akimkina Anastasia

*english and literature teacher,
MBOU "№ 27 Gymnasia named Hero of Soviet Union V.E. Smirnov"
Russia, Barnaul*

АННОТАЦИЯ

В рамках данной статьи рассматриваются отличительные особенности поэзии Роберта Фроста, которые необходимо учитывать при переводе его произведений на русский язык. Статья представляет собой анализ переводов стихотворения Р. Фроста «Зимним вечером у леса».

ABSTRACT

In this composition we present the main characteristics of Robert Frost's poetry which need to be considered at the interpretations of his works into Russian. The article contains interpretations of R. Frost's poem "Stopping by Woods on a Snowy Evening".

Ключевые слова: Роберт Фрост; литература; лирика.

Keywords: Robert Frost; literature; poem.

Перевод является особым вид речевой деятельности. Это необыкновенно сложное и многогранное явление, которое всегда привлекает внимание исследователей.

Несмотря на то, что изучение поэтического перевода писателя — тема не новая, она до сих пор не имеет четкой и общепринятой традиции в современном переводоведении.

У литературоведов возникает главная проблема — это проблема художественного мастерства переводчика. Умение передать индивидуальные особенности писателя удается не каждому.

Сравнительный анализ переводов стихотворения Роберта Фроста, с точки зрения его вклада в формирование художественного перевода, актуален, поскольку читатели знакомы с его переводами давно, но до сих пор можно встретить новые вариации его стихотворений. «Первые публикации в России появились в 60-е годы двадцатого века и были приурочены к визиту Фроста в СССР в 1962 году» [3, с. 198]. Но и сейчас в антологиях мы можем увидеть некачественные переводы. Как пишет Виктор Топоров, «Фроста у нас печатали много, а переводили мало, переводили не все, кому следовало бы переводить его, переводили и те, кому переводить Фроста не следовало бы» [5, с. 4].

Роберт Фрост полифоничен и противоречив, именно поэтому его творчество мы не можем четко отнести к определенному направлению. Это связано с его различными жизненными этапами (он был и фермером, и преподавал в колледже). В нем мы обнаруживаем отголоски разных эпох и направлений.

Фрост — поэт-символист (образ ночи, двоимирие, пограничное состояние лирического героя, многозначность). Он — поэт-традиционалист (размер стихотворений — пятистопной ямб, жанровая традиционность — пасторальная лирика, сонет и баллада). Также его смело называют поэтом-романтиком (переживания). Фрост — поэт-реалист, так как главными приемами являются изображение повседневности, описание мест родного края (поэт всю жизнь прожил «к северу от Бостона» в Нью-Хемпшире и Вермонте) [3, с. 201].

В лирике поэта повторяются одни и те же мотивы: разрушения, размывания границ, страшной бури и шума деревьев, пустых мест, дремучего леса, двоимирие, оппозиции: света и тьмы, жизни и смерти, человека и природы, а также мотив темного начала и другие.

Только на первый взгляд стихотворение выглядит простым описанием природы, за внешней простотой скрывается таинственное и мир символов и недосказанности.

У переводчиков стоит непростая задача передать нам замысел писателя. Подведем итог, отличительными особенностями поэзии Роберта Фроста, которые необходимо учитывать при переводе, являются: естественность интонаций живой речи, борьба с многообразием, преувеличенной выразительностью, повторение оси мотивов и образов, автобиографический контекст, устойчивый размер (ямб), прием контраста, человек и природа, универсальность сюжета, но при этом изобилие деталей, мистическое и загадочное, символизм и многое другое.

Прежде чем перейти к сопоставительному анализу переводов стихотворения Роберта Фроста "Stopping by Woods on a Snowy Evening", возникает вопрос: способен ли перевод в полной мере передать особый замысел автора?

Материалом для сопоставительного анализа стихотворения служат переводы О. Чухонцева, Т. Гутиной, М. Шишлиной. Все переводы стихотворения Роберта Фроста "Stopping by Woods on a Snowy Evening" состоят из четырех катренов. Таким образом, все переводчики сохранили внешнюю форму оригинала.

Обратимся к анализу заглавия стихотворения. Известно, что в названии сосредоточено самое главное, оно отражает основную тему, идею и т. д.

Дословный перевод стихотворения Роберта Фроста "Stopping by Woods on a Snowy Evening" выглядит следующим образом: "Остановившись у леса снежным вечером".

Известно, что перевод необязательно должен быть дословным, важно не нарушить замысел автора. Обязательным требованием является отыскание точно такого же эквивалента в русском языке. Это удалось реализовать Чухонцеву в названии «Зимним вечером у леса». Он сохранил основной принцип — простота и четкость, но при этом сместил смысловой акцент, поставил в сильную позицию качественное прилагательное «зимний». Таким образом подчеркивается хронотоп стихотворения, у Фроста же стихотворение начинается с использования геррундия "stopping", поэтому цель автора — показать состояние лирического героя. Остановка лирического героя, наблюдающего за окружающей природой, у Чухонцева не компенсирована.

Итак, пытаясь сохранить внешнюю простоту и стройность, а также хронотоп стихотворения, автор утрачивает загадочность и тайный подтекст. Переводчик успешно отразил один из принципов Фроста — пограничное состояние лирического героя.

Г. Кружков заглавием «Остановившись на опушке в снежных сумерках» сохраняет и форму, и замысел автора. Вместо «вечер» употребляется «сумерки», тем самым усиливает состояние лирического героя.

У Т. Гутиной — «Глядя на лес зимним вечером». «Остановка» заменяется на деепричастие «глядя», поэтому часть информации утрачивается. Шишлина сохраняет порядок слов, форму и простоту в заглавии, но замена существительного «лес» на «роща» сужает пространство.

Лес – «пространство, заросшее множеством деревьев» [2, с. 82].

Роща – «небольшой, обычно лиственный лес» [2, с. 167].

Итак, перевод заглавия, на мой взгляд, наиболее точно отражает замысел и основные принципы автора.

Т. Гутина, Г. Кружков, О. Чухонцев сохраняют рифмовку и стихотворный размер оригинала (цепной рубайт первые три катрена, а последнее четверостишие рифмуется с третьим стихом третьего катрена). Рифмовка в переводе Шишлиной отличается от оригинала. Она использует только во втором и третьем катрена цепной рубайт, но связь третьего и последнего катренов как у Фроста сохраняется. Одинаковая рифмовка первого и последнего четверостишия как бы замыкает стихотворение в круг: aaaa bcbc ccdc dddd.

Синтаксические конструкции в переводах трансформируются в более сложные (подчинительные предложения, уточнения). Простоту синтаксиса Роберта Фроста сохранить никому не удалось.

Кружкову удалось отразить противопоставление двух пространств, находящихся в оппозиции друг с другом «свое» (дом, ночлег) и «чужое» (озеро, лес).

Цветопись стихотворения состоит из оппозиций, отличающихся от оригинала, красный — черный и белый (огонь-тьма-метель). Черный и белый символизируют смерть, и мы относим их к локусу «чужое». «Свое» — красный, а это тепло-очаг-дом-жизнь. Двоемирие Кружков также сохраняет, но у него отсутствует фростовская таинственность.

В переводе Гутиной основное внимание уделяется природе, ее красоте и величественности над человеком: «огромный лес» — человек. Оппозиция природа — человек иллюстрирует мир природы, где человек — маленькая песчинка. Личное местоимение, употребленное там третьем лице единственного числа, отражает религиозную традицию Фроста:

Огромный лес, но из своей

Глуши он вряд ли различает

Меня и след моих саней.

Таким образом, он, несомненно, — Бог — «хозяин леса». М. Шишлина в переводе использует разговорную лексику («ерунда», «застрять», «звякнув» и т. д.), а это одна из отличительных особенностей Роберта Фроста. Но синтаксис усложнен, а это противоречит писателю. Итак, после сопоставительного анализа переводов Гутиной, Кружкова, Чухонцева, Шишлиной следует отметить, что необычайно сложно отразить и передать в переводах стихотворения ту полифоничность, ту многослойность, которая свойственна Роберту Фросту. Таким образом, каждый переводчик делает акцент на чем-то одном и пытается это глубже отразить в переводе. На мой взгляд, перевод Кружкова является наиболее удачным. Он смог сохранить рифму, ритм, найти адекватные слова и выражения в русском языке.

Работу хочется закончить словами Белинского: «Если хочешь понять то, что истинно хотел передать автор, нужно судить об этом по оригиналу, а не по переводу, так как переводчик чаще всего передает содержание, упуская, возможно, значимые детали» [1, с. 6]. Так и мы рассмотрели только те особенности, которые отражают в противоречиях смысловой структуры.

Список литературы:

1. Зенкевич М.А. Роберт Фрост и его поэзия // Из девяти книг/ Р. Фрост. М.: Изд-во иностр. лит., 1963. — С. 5—10.
2. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. М., 2012. — 690 с.
3. Рив Ф. Роберт Фрост в России: Фрагменты из книги / пер. с англ.// Иностранная литература. — 2000. — № 5. — С. 197—226.
4. Трессидер Дж. Словарь символов. М., 1999. — 250 с.
5. Фрост Р. Стихи / Сост. и общ. ред. переводов Ю.А. Здорова / на англ. яз. с параллельным текстом. М.: Радуга, 1986. — 250 с.
6. Frost R. Selected poems. L., 1973. — 189 p.

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ СТИХОТВОРЕНИЙ МАШХУР ЖУСИПА

Жусупов Нартай Куандыкович

*д-р филол. наук, зав. кафедрой казахской филологии, профессор
Павлодарского государственного университета им. С. Торайгырова,
Республика Казахстан, г. Павлодар
E-mail: nartai1970@mail.ru*

Оразбек Макпал Социаловна

*д-р филол. наук, профессор
Евразийского национального университета им. Л.Н. Гумилева,
Республика Казахстан, г. Астана
E-mail: makpal_zere@mail.ru*

Баратова Мухаббат Нуржауовна

*канд. филол. наук, доцент
Павлодарского государственного университета им. С. Торайгырова,
Республика Казахстан, г. Павлодар
E-mail: baratova.muhabbat1970@mail.ru*

GENRE ORIGINALITY POEMS MASHKHUR ZHUSSIP

Nartay Zhussupov

*doctor of Philological Science, Head of Kazakh Philology department,
Professor Pavlodar State University named after S. Toraygyrov
Republic of Kazakhstan, Pavlodar*

Makpal Orazbek

*doctor of Philological Science, professor Eurasian National University
named after L.N. Gumilyov,
Republic of Kazakhstan, Astana*

Mukhabbat Baratova

*candidate of Philological Science, assistant professor Pavlodar State
University named after S. Toraygyrov,
Republic of Kazakhstan, Pavlodar*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается жанровое своеобразие стихотворений Машхур Жусипа.

ABSTRACT

The article considers the genre originality poems Mashkhur Zhussip.

Ключевые слова: жанр; лирика; стих-письмо; лирический герой.

Keywords: genre; poetry; verse-letter; the lyrical hero.

При изучении жанрового своеобразия лирики следует особо отметить роль и место стихотворений-писем. Говоря о стихах-письмах («хат өлендері»), обратим внимание на пояснение, данное А. Байтурсыновым в книге 1926 года «Литературное исследование и стихи» («Әдебиет танитқыш»): «Стихи-письма можно назвать «письмами времени» («заман хат»). Описание исторических событий, произошедших в определенную эпоху. У культурного народа была привычка: в форме рассказа описывать события, связанные с его жизнью. Стихотворение-письмо отличается от летописи упорядоченностью, систематичностью. В летописи грамотными людьми события только фиксировались. Стихи-письма писались учеными. Поэтому здесь невозможно простое описание событий без исторических предпосылок. В стихах-письмах событие описывается не в стиле эпохи, а в научном видении. Но в стихотворениях-письмах есть один недостаток.

Пишущий описывает событие не в том виде, в каком оно действительно произошло, а проносит это событие через свой внутренний мир, выражая свое душевное состояние и субъективную оценку. Это вредит достоверности события. Для того чтобы стихи-письма были правдивыми и достоверными, пишущий не должен выражать свое состояние, то есть дружелюбное или неприятное отношение к происходящему; здесь не должно быть углубления во внутреннюю суть. Поскольку это невозможно, то стихи-письма до нас доходят не совсем правдивыми. Следовательно, они входят в число очень редких произведений» [1, с. 214].

Немало образцов писем в мировой литературе, в том числе и в русской. В качестве примеров можно привести «Сожженное письмо» («Өртгенген хат», 1825) А.С. Пушкина, «Как вы мне дороги, письма возлюбленных» («Ыстыксың-ау, сүйген әйел хаттары-ай», 1845—1855) Н.А. Некрасова, «Письмо матери» («Анама хат», 1924) С. Есенина.

Немало стихов-писем писал и Машхур Жусип. К ним относятся «Письмо матери» («Анама хат», 1888) и два письма Сыздыку Мешимбайулы, «Приветственное слово Машхур Жусипа Мадии» («Мәшһүр Жүсіптің Мәдиге сәлемі», 1916), два письма, написанных Жусипбеку Аймауытову (1927, 1928). Изучение вышеназванных стихов-писем показывает, что в них уместно сочетаются оценка лирического героя и душевное состояние лирического образа (самого Машхур Жусипа).

Причиной такого условного деления послужил следующий анализ: говоря о лирическом образе, мы говорим о душевном состоянии только Машхур Жусипа; говоря о лирическом герое, мы имеем в виду не только чувства Машхур Жусипа, но и идеи всех его единомышленников. Следовательно, в своих произведениях поэт выражает чаяния и интересы миллионов людей, похожих на себя. Это находит отражение и в его стихах-письмах. К примеру, в «Письме матери» («Анама хат») акын рассказывает о своей долгой поездке в Ташкент и Бухару в поисках «истины и знания, сердцем трепеща», о том, как сыновей Мухамедфазыла (1890 г. р.), Мухаммедшарафи (1886—1935) и Мухаммедамена (1888—1921) оставил матери и жене. Вспомним, что «Письмо...» было написано в 1880-ые годы. Из этого можно делать выводы о том, что дети были еще малы. Это произведение выражает заботу лирического героя об оставшихся сыновьях и матери.

Первое и второе письма акына Сыздыку Мешимбайулы служат обоснованием их с позиции жанрового разнообразия лирики. Первое письмо от лица лирического образа Сыздыка. А во втором письме даются ответы другого лирического образа, самого Машхур Жусипа:

Достойнее всех есть один человек,
Который живет, голову выше неся.

«В одном человеке все ли качества есть?!» —

С надеждой познать спросишь ты у меня [2, с. 267].

Во втором письме Машхур Жусип дает следующий ответ:

Вера человека — его суть и опора,

Она движет им, поступками руля.

Вера — это пламя, души основа,

Что жить позволяет, выше голову неся.

Разум — людей выделяет,

Ум — людей возвышает.

Разум человечеству властвовать дан,

Уподобля человека богам.

Терпение — это испытание свыше,

Терпением не каждый дышит.
Качеством этим наделены мужи,
Цельные разумом и верой души.
Благодарным будь судьбе за все,
За возможность видеть, слышать и любить.
Благодари ее за дом, за нехитрое житье,
За благодарность воздадут тебе еще.
Важный штришок в характере человека —
Это воспитанность и утонченность этикета.
Не всеми качествами мы обладаем,
За что зачастую по жизни страдаем [2, с. 269—270].

Следует учесть, что другое произведение Машхур Жусипа под таким же названием «О пяти ценностях...» («Төрт асыл, бес береке») вошло в четвертый том Избранного. Во втором стихотворении акын выделяет те же качества, которыми должен обладать человек.

Эти два письма направлены на «личный вкус» лирического героя, такая характеристика присуща и для других стихов-писем Машхур Жусипа: «Приветственное слово Машхур Жусипа Мадии» («Мәшһүр Жүсіптің Мәдиге сәлемі»), «Первое и второе письма Жусипбеку Аймауытову» («Жүсіпбек Аймауытұлына бірінші және екінші хат»). Все эти письма отличаются подчинением событий, фактов чувствам лирического героя. Таким образом, как и другие акыны, Машхур Жусип своими стихами-письмами внес весомый вклад в жанровое совершенствование казахской лирики.

Образец, подобный этому, встречаем в произведении «Слова, написанные Машхуром от имени своего сына Амена» («Мәшһүр Жүсіптің Әмен атынан сөйлегені, 1916). Стихотворение Машхур Жусипа «Слова, написанные от самого Имангали» («Иманғали атынан шығарғаны») до настоящего времени приписывалось Имангали. А в 1989 году правнук акына Нартай Жусипов сдает на публикацию в журнал «Жалын» это произведение в качестве произведения Амена Копеева [4]. В то время рукопись Жолмурата Жусипулы, хранящаяся в 1173-ей папке фонда рукописей Центральной научной библиотеки АН РК, не попала в руки Н. Жусипова. Там написано: «Это стихотворение Амена, сына Машхур Жусипа, написанное им в 1916-ом году перед июньским призывом в армию» [3]. Опираясь на эти факты, составители внесли это произведение в четвертый том произведений акына. Принадлежность стихотворения акыну подтверждает, во-первых, рукопись автора, а во-вторых, их переписывал Жолмурат. Потому что дед Жолмурат — сын младшей сестры Машхур Жусипа, Мадины. Всю свою жизнь он посвятил сбору произведений

акына, их изучению. По объему копии Жолмурата, хранящиеся в вышеназванном фонде рукописей, занимают ведущее положение, чем рукопись самого акына. Принимая примечания Жолмурата, сравнивая другие произведения Амена с этим стихотворением, все больше убеждаемся в том, что стихосложение в последнем, безусловно, принадлежит Машхур Жусипу.

В стихотворениях Машхур Жусипа речь идет о разных проявлениях душевного состояния лирического образа, что выступает отличительной особенностью «дидактических» стихотворений акына. Здесь необходимо обратить внимание на отсутствие «чистого» жанрового вида, развитие одного вида внутри второго. Все это развивает и совершенствует лирику. Машхур Жусип, как и другие мусульманские восточные акыны, в своих «дидактических» стихотворениях часто использует приемы овеществления отвлеченного понятия, олицетворения, условности, иносказательности. Акын мастерски использует также приемы сравнения, антитезы, развития в рамках лирического жанра и т. д.

Список литературы:

1. Байтурсьнов А. Сочинения. Алма-Ата: Писатель, 1989. — 320 с.
2. Машхур Жусип. Сочинения. Т. 1. Павлодар: ЭКО, 2003. — 436 с.
3. РК ННА Центральная научная библиотека, фонд рукописей. 1173 папка, 9 серия. Копия Жолмурата. — С. 3.
4. Сын родившись против синей бури // Пламя. — 1989. — № 1. — С. 110. (Текст подготовил Нартай Жусупов).

СТИЛЕВАЯ ПРИРОДА СТИХОТВОРЕНИЙ МАШХУР ЖУСИПА КОПЕЕВА

Жусупов Нартай Куандыкович

*д-р филол. наук, зав. кафедрой казахской филологии, профессор
Павлодарского государственного университета им. С. Торайгырова,
Республика Казахстан, г. Павлодар
E-mail: nartai1970@mail.ru*

Оразбек Макпал Социаловна

*д-р филол. наук, профессор
Евразийского национального университета им. Л.Н. Гумилева,
Республика Казахстан, г. Астана
E-mail: makpal_zere@mail.ru*

Баратова Мухаббат Нуржауовна

*канд. филол. наук, доцент
Павлодарского государственного университета им. С. Торайгырова,
Республика Казахстан, г. Павлодар
E-mail: baratova.muhabbat1970@mail.ru*

STYLISTIC NATURE OF THE POEMS MASHKHUR ZHUSSIP KOPEEV

Nartay Zhussupov

*doctor of Philological Science, Head of Kazakh Philology department,
Professor Pavlodar State University named after S. Toraygyrov,
Republic of Kazakhstan, Pavlodar*

Makpal Orazbek

*doctor of Philological Science, professor
Eurasian National University named after L.N. Gumilyov,
Republic of Kazakhstan, Astana*

Mukhabbat Baratova

*candidate of Philological Science, assistant professor
Pavlodar State University named after S. Toraygyrov,
Republic of Kazakhstan, Pavlodar*

АННОТАЦИЯ

В статье анализируется стилиевая природа стихотворений Машхур Жусипа Копеева.

ABSTRACT

The article analyzes the stylistic nature of the poems Mashkhur Zhussip Kopeev.

Ключевые слова: стилиевая природа; жанр; восточная литература.

Keywords: stylistic nature; genre; Eastern literature.

Наряду с обоснованием жанровой характеристики, особенностей произведений Машхур Жусипа, необходимо проанализировать их стилиевую природу. В связи с этим, обращая внимание на другие жанры художественной литературы, заметим, что в казахстанской литературоведческой науке проблемы стилиа недостаточно изучены. Однако неполная изученность данной проблемы относительна, поскольку в разные годы имели место исследования различного характера, значительные труды. Например, в трудах А. Байтурсынова «Литературное исследование и стихи» («Әдебиет танытқыш», 1926), К. Жумалиева «Особенность искусства-стиля» («Стиль-өнер ерекшелігі», 1966), Ф. Оразаева «Герой времени» («Заман қаһарманы», 1951), К. Машхур Жусипа «Стиль и образность (выразительность) в казахской лирике» («Қазақ лирикасындағы стиль және бейнелілік», 1991) и других литературоведов имеют место различные точки зрения и научные взгляды по данной проблематике [1, 5, 6]. Тем не менее в этих работах и трудах, опубликованных чуть позже, не изучаются стихотворения акынов, подобных Машхур Жусипу. Поэтому возникает необходимость специального исследования стилиевого своеобразия произведений акына [15].

В русской литературоведческой науке, при разговоре о поэтическом стиле, акцентируется внимание на необходимость изучения его во взаимосвязи со стилем эпохи, со стилем времени [2, 3, 8, 13]. В связи с этим в русском литературоведении находят отражение ценные взгляды о том, что в индивидуальном стиле свобода каждого автора созвучна с духом той эпохи, того времени, в которой он творит; в индивидуальном стиле все элементы направлены на один художественный эпицентр [2]; один из аспектов системной организации художественной целостности — стилиевая целостность [4]; необходимо учитывать наличие лингвистического определения стилиа [10].

Говоря о стиле эпохи, стиле времени, необходимо учитывать влияние всей мусульманской восточной литературы, а также древне-

тюркской литературы на творчество Машхур Жусипа. К примеру, в XIII веке Кожа Ахмет Яссауи, всю свою жизнь проповедовавший мусульманскую религию, в своей книге «Книга изречений» («Диуани хикмет») писал:

Проложивший дорогу к началу истории — справедливый Мухаммед. Проложивший белую дорогу к истине — Мухаммед [9, с. 58].

Здесь слово «белый» («ак») выражает не цвет какого-либо явления или понятия, а используется в значении символа справедливости, душевной чистоты. В Орхоно-енисейских памятниках V—VII веков, точнее, в надписи Кюльтегина, отмечается: «Кюльтегин сел на белого коня (породистый жеребец), начал атаковать» [14, с. 4]. На первый взгляд, кажется, что белый цвет обозначает масть коня. Однако глубоко анализируя, учитывая обратную связь словосочетания «начал атаковать» («шабуылга ұмтылды»), заметим, что слово «белый» («ак») выражает не только цветовую окраску, но и величественность и мужественность. В известной «Книге Отца нашего Коркута», зафиксированной в письменной форме в XV веке, написано: «Снова сел на свой золотой трон, возвел белые шатры» [7, с. 133]. Здесь слово «белый» («ак») снова выражает не цветовую особенность, а величие хана, сидящего на троне.

В книгах, вышедших в 1907 году в Казани, Машхур Жусип употребляет слово «белый» («ак») как символ душевной чистоты, чистоты мыслей и побуждений, как символ справедливости и праведности на пути ко Всевышнему:

Восхищает соколов стремительный полет,

Тревожит проблем возникших черед.

Не безупречны люди в выборе стези,

С ошибок начиная покорение пути.

...Есть фраза: «Враг ждет под яром!»

Что значит — будь всегда начеку.

Ведь враг в тебе самом и рядом,

А ждем беды на чужом берегу [11, с. 9, 21].

Обращая внимание на произведения Машхур Жусипа, опубликованные позже, делаем заключение о том, что акын использовал слово «белый» («ак») и для сохранения преемственности традиций, и для искусной гармонии стиля эпохи и авторского замысла. Влияние эпохи, ее гармония с поисками автора свойственны и для двух примеров, приведенных нами ниже.

Особенность стиля Машхур Жусипа, своеобразие использования слова «ак» выражается в следующих строчках:

1. Полюбишь человека всем сердцем,

Душа становится белой, словно бумагой.
Из стихотворения «Каф и Нон» [12, с. 17].

2. Если всей душой себя белому посвятишь,
Откроется пред тобой путь праведный:
Одного — богатым, другого сделал бедным,
Испытывает раба своего разным.

Из стихотворения «Условия совершения паломничества, веры»
(«Қажылық, иман шарттары») [12, с. 146].

Говоря о чистой душе, словно «белая бумага» («ақ қағаздай»), акын имеет в виду чистые человеческие отношения («біреуді жақсы көріп, жылы»). В последних двух примерах слово «белый» («ақ») является не эпитетом, а метонимией. В результате этого расширяется значение слова, увеличиваются горизонты его охвата, формируется определенное понятие. Акцентируется внимание на то, что душевная чистота, благие намерения, добрые мысли человека ведут к праведному мусульманскому пути.

Определяя индивидуальный стиль Машхур Жусипа, следует отметить, что акын использует слово «белый» («ақ») как для цветового обозначения, так и для раскрытия добрых намерений лирического героя. В то же время употребление этого слова диктуется требованием времени, обуславливается описанием мусульманской традиции, направленной на благие деяния.

Список литературы:

1. Ахметов З. Казахские стихосложения. Алма-Ата: Наука, 1964. — 459 с.
2. Боров Ю.Б. Художественный стиль метод и направление // Теория литературных стилей М.: Наука, 1982. — С. 85—87.
3. Гиришман М.М. Стиль литературного произведения // Теория литературных стилей. М.: Наука, 1982. — С. 257—258.
4. Гончаров Б.П. Проблема художественного целого и системность стиливого анализа // Теория литературных стилей. М.: Наука, 1952. — С. 249.
5. Каратаев М. Избранные сочинения: в трех томах. Алма-Ата: Писатель, 1974.
6. Кирабаев С. Революция и литература. Т. 1—2. Алма-Ата: Писатель, 1977.
7. Книга Отца нашего Коркута. Алма-Ата: Писатель, 1986. — 128 с.
8. Ковалев В.А. Многообразия стилей в советской литературе. М.-Л.: Наука, 1965. — С. 35—36.
9. Кожа Ахмет Яссауи. Диуани Хикмет. Алма-Ата: Муратас, 1993. — 262 с.

10. Курилов В.В. Проблема стиля в современном советском литературоведении // Литературные направления и стили. М.: Издательство Московского университета, 1976. — С. 50—51 .
11. Машхур Жусип. Сочинения. Т. 1. Павлодар: ЭКО, 2003. — 436 с.
12. Машхур Жусип. Сочинения. Т. 4. Павлодар: ЭКО, 2004. — 535 с.
13. Поспелов Г.Н. Проблемы литературного стиля. М.: Издательство Московского университета, 1970. — 123 с.
14. Ранние литературные варианты. Алма-Ата: Школа, 1967. — С. 40 .
15. Zhusupov N., Baratova M., Zeynullina A. et al. Turkic poetry and Mashkhur Zhusip // Life Science Journal. — 2014. — 11(5s). — P. 132—139.

РАЗВИТИЕ ФОРМЫ АНГЛИЙСКОГО СОНЕТА В XVIII—XX ВЕКАХ

Коноплюк Наталья Владимировна

*канд. филол. наук, доцент кафедры
ТМПИ Тольяттинского государственного университета,
РФ, г. Тольятти
E-mail: n.konoplyuk@mail.ru*

ENGLISH SONNET FORM DEVELOPMENT IN THE 18—20TH CENTURIES

Konoplyuk Natalia

*candidate of Philological Sciences,
associate professor of the Chair of Theory and Methodology
of Teaching Foreign Languages and Cultures Togliatti State University,
Russia, Togliatti*

АННОТАЦИЯ

Статья рассматривает основные этапы развития сонетной формы на протяжении XVIII—XX веков: снижение интереса к жанру в XVIII веке, многообразии экспериментов над итальянской формой в поэзии романтиков, возрождение циклов сонетов во второй половине XIX века, эксперименты над рифмой и формой в XX веке.

ABSTRACT

The article renders the major stages in sonnet form development during the 18-20th centuries: lack of interest for the genre in the 18th century, elaborate experiments with the Italian form in romantic poetry, revival of the sonnet sequence in the second half of the 19th century, experiments with rhyme and form in the 20th century.

Ключевые слова: сонет; итальянская (петраркистская) форма; английская (шекспировская) форма; белый стих; тонический стих; бедная рифма.

Keywords: sonnet; Italian (Petrarchan) form; English (Shakespearian) form; blank verse; tonic verse; half rhyme.

Период расцвета английского сонета приходится на XVI—XVII века. В этот период жанр не только пустил корни в английской литературе, но и сформировал прочные национальные традиции, которые поставили его лучшие образцы в один ряд с шедеврами сонета, рожденными в недрах литератур других стран. Английские поэты с одной стороны, достаточно успешно адаптировали к своему языку каноническую итальянскую сонетную форму, а с другой стороны, создали свою национальную форму, жизнеспособность которой была неоднократно доказана многими поэтами, и в первую очередь, Уильямом Шекспиром в его знаменитом цикле «Сонеты».

Однако к концу XVII века сонет начал постепенно исчезать с литературной сцены Великобритании. Так, в 1687 году поэт Филип Айерс в предисловии к своей книге извиняется за использование этого жанра, говоря, что никто из великих поэтов (Уоллер, Каули, Драйден) до него не «опускался». А к 1715 г. этот жанр был забыт на столько, что в комментариях к произведениям Эдмунда Спенсера критик Д. Хьюджес посчитал необходимым объяснить своим современникам значение слова «сонет». «Словарь английского языка» (1755) Сэмюэла Джонсона, указывал к тому же, что форма сонета «не особенно подходит к английскому языку и не использовалась никем из значительных поэтов после Мильтона» [3]. В этом контексте представляет интерес и его определение слова «сонетист» — «незначительный поэт, с презрительным оттенком» [3].

Таким образом, XVIII век принес в Англию новые взгляды и вкусы, и сонет утратил былую популярность. Среди произведений того времени количество сонетов ничтожно мало. Можно упомянуть отдельные образцы формы у Б. Стиллингфлита, Д.Х. Драммонда,

Д.Б. Уайта, Т. Эдвардса, У. Мейсона, Т. Грея, Р. Бернса и у некоторых других, использовавших, в основном, его итальянскую форму.

Настоящее возрождение сонета началось с сонетов Уильяма Вордсворта, сделавшего его поистине универсальным жанром. Гражданский и религиозный сонет, сонет, в котором пейзажные зарисовки служат поводом для размышлений или отражают настроение лирического героя (сонет-размышление и сонет-настроение), сонеты о поэтах и поэзии, сонеты «на случай», сонеты, посвященные выдающимся личностям, — вот далеко не полный список тем, которые стали типичными для романтического сонета благодаря Вордсворту.

Вордсворт определил и моду на итальянскую форму сонета, которая после него господствовала в поэзии на протяжении всего XIX века [2, с. 19—21]. Среди сонетов самого Вордсворта встречаются как канонические образцы, так и многообразные вариации. В значительной части его приблизительно 500 сонетов катрены рифмуются по схеме abba асса. Встречаются и сонеты с изменением порядка рифм во втором катрене: abba baab или abba abab.

Английский тип не пользовался у романтиков особой популярностью. Он встречается в нескольких сонетах С.Т. Кольриджа, П.Б. Шелли, Р. Саути, Д. Клэра, С.В. Ле Грейса. По-видимому, многообразие тем, к которым романтики обращались в своих произведениях, предопределило и многообразие используемых ими сонетных форм. Лишь некоторые авторы придерживались только одной избранной ими формы и оставались верными ей на протяжении всего творчества. Чаще же они находились в постоянном поиске, пробуя разнообразные формы и модели.

Типичное для романтизма «расшатывание» формы не могло не затронуть и жанр сонета. С.Т. Кольридж часто смешивал английский и итальянский его типы или использовал так называемый «перевернутый» сонет: ababab cdcd cdcd. Его сын Х. Кольридж, признаваемый одним из лучших английских сонетистов, часто вводил в октаву дополнительные рифмы, например, abba асса. Аналогичную схему имеет и знаменитый «Сонет к Шильону» Д.Г. Байрона. П.Б. Шелли часто делил сонет на секстет, катрен и два куплета: ababab cdcd dd cc (“England in 1819”) или ababab cdcd cdcd (“Lift no the Painted Veil...”). Сонеты Д. Китса ‘On Sonnet’ и «What the Thrush Said» настолько далеки от традиционной формы, что единственное правило, которое поэт в них не нарушил — количество строк. Среди английских сонетов Д. Клэра встречаются формы, возникшие под явным влиянием итальянских образцов перевернутого сонета: ababab cdcd efef. А сонет

“To the Evening Star” У. Блейка вообще написан безрифменным белым стихом.

Интересные данные приводит Ю.В. Воробьев, обнаруживший среди сонетов английских поэтов XVIII—XIX веков 49 вариантов, которые он делит на четыре основных типа: 1) «модель петраркистского сонета с вариациями в секстете; 2) модель Сарри (шекспировская); 3) различные комбинации двух первых моделей; 4) самостоятельные варианты, не попадающие ни под одну из предыдущих моделей». По его данным, синтактико-семантической законченностью обладают только 30 % строф, входящих по канону в состав сонета, на основании чего он делает вывод о том, что «каноническая синтактико-семантическая структура сонета в английской поэзии XVIII и XIX вв. была разрушена. Сонет из классически строгого произведения превратился в небольшое лирическое стихотворение с частично фиксированными параметрами (линейный объем, метр, схема рифмовки)» [2, с. 175].

Во второй половине XIX века возрожденный сонет оставался излюбленным жанром поэтов-викторианцев. Характерным для этого периода стало возвращение к истокам жанра, выразившееся в популяризации сонетных циклов, объединенных одной темой. Под влиянием моды на итальянское искусство, распространившейся в английской литературе второй половины XIX века, викторианцы отдавали предпочтение итальянскому образцу, модифицированному Мильтоном.

В формальном отношении сонеты этого периода можно разделить на две приблизительно равные группы. Во-первых, произведения, построенные по классической схеме (например, сонеты Э. Баррет Браунинг, Д.Г. Россетти, А.Ч. Суинберна, О. Уайлда, Р. Браунинга). Во-вторых, те, которые имеют какие-либо отклонения в схеме рифмовки, в большинстве случаев вызванные влиянием английской формы: октава строилась по английской (или близкой к ней схеме), а секстет — по итальянской, например, *abba cddc eef ggf* у А.Х. Клау или *abab cdcd ceseff* у Т. Худа. Таким образом, здесь обнаруживается тенденция к популяризации новой схемы октавы на четыре пары рифм — схемы, встречающейся практически у всех поэтов этого периода.

Необычные формы сравнительно с эпохой Романтизма встречаются в это время гораздо реже. В качестве примеров здесь можно отметить экспериментальные стихотворения Т. Харди (*abab cc dede ff gg*) и У. Морриса (*abab cdee deee*). Особое место занимают сонеты Д.М. Хопкинса, уникальность которых в том, что в них поэт вместо силлабо-тоники использует чисто тонический стих. Уникальна

и тематика его так называемых «скорбных» сонетов, в центре внимания которых — человек, его чувство трагического одиночества, богооставленности. Однако это отчаянье не столь абсолютно, как, например, у Д. Донна, для Хопкинса человек отнюдь не жалкий червь, а «бессмертный алмаз», и эта уверенность сообщает его сонетам некоторый оптимизм.

Поэты XX столетия продолжали экспериментировать с формой сонета, в то же время, не разрушая ее ключевые признаки. Так, Уильям Батлер Йейтс, используя как вариации итальянской формы с дополнительными парами рифм («Леда и Лебедь» — abab cdcd efefg), так и английскую форму («Меру» — abab cdcd efef gg), активно использует бедные рифмы, нетипичные для его предшественников.

Экспериментальными по теме и традиционными по форме (различные вариации итальянской формы) выглядят сонеты на военную тему Уилфреда Оуэна и Уистена Хью Одена. При этом Одену принадлежит авторство не только отдельных сонетов, но и нескольких циклов, например, “A Voyage” и “Sonnets from China” (1939), “The Quest” (1941). Однако наиболее известен он своим нерифмованным сонетом «Секретный агент» (The Secret Agent, 1926).

В конце XX века традиции Йетса получили развитие в творчестве его земляка, тоже Нобелевского лауреата, Шеймаса Хини. В целом же, исследователи современного сонета отмечают, что для наших современников характерно значительное расширение рамок «твердой формы». Нарушаются практически все нормы, поэты экспериментируют с размером, схемами рифмовки, рифмой (и ее отсутствием), и даже с количеством строк, что, несомненно, ведет к многочисленным дискуссиям относительно правомерности отнесения их к жанру сонета и требует отдельного рассмотрения каждого случая. И тем не менее, живой интерес к жанру, чья история на английском языке насчитывает уже пять столетий, не оставляет сомнений в его дальнейших перспективах.

Список литературы:

1. Воробьев Ю.В. Некоторые особенности строфики в английской поэзии XVIII и XIX веков: Дис... канд. филолог. наук. М., 1968.
2. Коноплюк Н.В. Своеобразие художественной природы сонетного цикла (на примере цикла Джорджа Мередита «Современная любовь»): Дис... канд. филолог. наук. Самара, 2005.
3. Johnson S.A. (1755) Dictionary of the English Language [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://johnsonsdictionaryonline.com/?p=17210>.

4.3. ЖУРНАЛИСТИКА

РЕКЛАМА В РОССИЙСКИХ И ЗАРУБЕЖНЫХ МУЖСКИХ ЖУРНАЛАХ

Бельский Денис Олегович

*преподаватель, Балтийский федеральный
университет им. И. Канта, член Союза журналистов России,*

РФ, г. Калининград

E-mail: densev@inbox.ru

ADVERTISING IN RUSSIAN AND FOREIGN MEN'S MAGAZINES

Denis Belsky

*lecturer at Immanuel Kant Baltic Federal University,
member of Russian Union of Journalists,*

Russia, Kaliningrad

АННОТАЦИЯ

Привлечение рекламы стало неотъемлемым условием функционирования частных медиа, в том числе мужских журналов. В рамках данной статьи отечественные и зарубежные мужские периодические издания рассматриваются как участники глобального и локального рекламных процессов: приводится статистика их рекламных доходов за последние годы, исследуются причины, по которым она различается в России и за рубежом. Затрагивается вопрос адаптации рекламных макетов в международных изданиях для мужчин, описываются случаи из практики.

ABSTRACT

Attracting advertising has become an important condition of the functioning of private media, including men's magazines. The author explores the domestic and foreign periodicals for men as participants of the global and local advertising processes, analyzes statistics of their advertising revenue in recent years and the reasons why it's different in Russia and abroad. Also researches the adaptation of advertising messages in international publications for men.

Ключевые слова: отечественные СМИ; международные медиа; глобализация; мужской журнал; запрет на рекламу; доходы; адаптация.

Keywords: domestic media; international media; globalization; men's magazine; advertising ban; income; adaptation.

Реклама в российских мужских журналах

По данным Аналитического центра Видео Интернешнл, общее снижение доходов от рекламы российской центральной прессы в 2013 году составило — 10,6 % по отношению к 2012 году. В частности, в мужских журналах в 2012 году без учета НДС было размещено рекламы на 1498 млн. руб., в 2013 — 1200 млн. руб. [4].

Такое положение дел заставляет задуматься, в чем же причина этого процесса. Ведь кризисным для отечественных СМИ стал 2009 год — тогда у них «просели» рекламные сборы. Затем, в 2010-м и 2011-м годах, началось восстановление.

В таблице ниже представлена динамика рекламных сборов в отечественных мужских журналах за последние годы.

Таблица 1.

Рекламные доходы мужских журналов России, млн руб., с НДС

Год	2010	2011	2012	2013
Объем рекламных доходов, млн руб.	1360	1557	1779	1416
Отношение к предыдущему периоду, %		+14,5 %	+14,2 %	-20,4 %

Источники: АЦВИ, TNS Россия Media Intelligence

Объяснение здесь по большей части кроется в ряде законодательных инициатив по ограничению, а затем и полному запрету рекламы алкоголя и табака.

С 1 января 2013 года в печатных СМИ была запрещена любая реклама алкоголя [8], при этом надо учесть, что «доля рекламы спиртного в доходах мужских журналов составляла 14,4 %» [9]. С 15 ноября того же года запретили рекламу табака, табачной продукции, табачных изделий и курительных принадлежностей [11]. «Как выяснила «РБК daily», производители сигарет на продвижение своей продукции тратят значительно меньше, чем алкогольные компании. После потери алкогольных и табачных денег СМИ лишатся всего 4,5—5 % своих нынешних рекламных доходов» [2].

Хоть обобщенные цифры по всем отечественным СМИ и не выглядят впечатляющими, тем не менее, у мужских журналов

показатели совсем иные. Так, до запретов в журнале «GQ Россия» объем рекламы алкоголя и сигарет составлял 14,1 % [5], в Maxim алкоголя — 20 %, сигарет — 11 % [6]. В то же время журнала Men's health, пропагандирующего здоровый образ жизни и в силу своей концепции не размещавшего рекламу ни алкоголя, ни сигарет, эти законодательные изменения никак не коснулись.

Масла в огонь подливает и то, что рекламодатели стремятся направлять рекламные бюджеты в Интернет, а отечественные мужские издания за этими тенденциями слабо поспевают. Несмотря на то что они уже предлагают рекламодателям размещение и в печатных версиях, и на сайтах, в отличие от своих зарубежных коллег, о которых будет написано ниже, наши издания только внедряют интегрированные схемы продаж. Так, только в начале 2014 года «издание Maxim (входит в ИД Hearst Shkulev Media) объединило печатную и digital-версии журнала в единый медиапроект Maxim Galaxy. Изменения коснулись и коммерческой службы — она будет заниматься объединенными продажами рекламы, что призвано усилить направление кросс-медийных проектов» [7].

Реклама в американских мужских журналах

В 2013 году количество рекламных полос в американских мужских журналах в среднем выросло на 13%. Так, журналы Esquire, GQ и Details, Men's Health и Men's Fitness опубликовали вдвое больше рекламных полос, чем в 2012 году. Men's Journal сообщает о приросте в 1 %, а вот журнал Maxim показал снижение на –16,7 % [15].

Издатели объясняют увеличение объемов рекламы тем, что их читатели, согласно исследованию NPD Group, стали больше тратить на одежду, косметику и средства по уходу за собой, соответственно, им вновь понадобились рекомендации мужских журналов. Также увеличение объясняется тем, что издатели стали предлагать рекламодателям пакетное размещение — одновременно в цифре и печати. Немаловажную роль сыграл и выход нескольких юбилейных номеров: Esquire отмечал 80-летие, благодаря чему в юбилейном выпуске стало на 63 % полос больше; Men's health справил 25-летие, что принесло прирост на 50 %.

Эти данные подтверждает и The Association of Magazine Media. В своем сравнительном отчете она приводит следующие данные: см. таблицу ниже.

Таблица 2.

Рекламные доходы американских мужских журналов, долл. США

Год / Название журнала	2010	2011	2012	2013
		отношение к предыдущему периоду	отношение к предыдущему периоду	отношение к предыдущему периоду
Details	53,736,191	50,543,033	53,074,565	67,035,819
		-5,9 %	+5 %	+26,3 %
Esquire	101,613,365	121,335,909	114,526,219	142,819,918
		+19,4 %	-5,6 %	+24,7 %
GQ	186,607,764	188,761,662	190,205,762	217,694,049
		+1,2 %	+0,8 %	+14,4 %
Maxim	155,226,039	137,164,290	112,086,501	80,711,695
		-11,6 %	-18,3 %	-28 %
Men's fitness	48,166,364	53,703,637	48,577,994	62,487,855
		+11,5 %	-9,5 %	+28,6 %
Men's health	156,112,474	147,707,186	139,341,529	187,901,258
		-5,4 %	-5,4 %	+34,8 %
Men's journal	83,526,388	90,859,999	94,238,707	99,647,276
		+8,8 %	+3,7 %	+5,7 %
Playboy	40,197,978	50,272,650	46,367,467	47,132,743
		+25,1 %	-7,8 %	+1,7 %
Итого:	825,186,563	840,348,366	798,418,744	905,430,613
		+1,8 %	-5 %	+13,4 %

Источник: *The Association of Magazine Media*

Что примечательно, доходы от рекламы Men's health U.S. в 2013 году не просто показали рост до \$ 187,9 млн, но и превысили предкризисные: до этого в период с 2006 по 2012 годы самые большие сборы были только в 2007 году — \$ 178,1 млн [13].

То же отмечается у GQ U.S. В период с 2006 по 2012 годы самые большие сборы были в 2007 году — \$ 212,54 млн. А в 2013 году показатели перекрыли предкризисные и составили \$ 217,69 млн [12].

Рекламодатели в США, как и в России, уменьшают свою активность в мужских журналах с эротическим контентом, отдавая предпочтение тем, что ориентированы на метросексуалов. «Печатная эротика страдает не только из-за развития интернета, но и из-за распространения так называемых «мужских журналов», пишущих на темы секса менее откровенно, что более приемлемо для общества» [10].

По этим же причинам эротическим изданиям исторически было трудно находить общий язык с фэшн-индустрией. Так сложилось, что производители модной одежды и аксессуаров не спешат размещаться рядом с откровенными фотосессиями. «Некоторые журналы, в том числе FHM и Loaded, столкнулись с отрицательной реакцией рекламодателей, включая Chanel и Calvin Klein, которые выражали обеспокоенность, что сексуальный контент журналов может создать этим брендам негативный имидж» [14].

Адаптация рекламы в международных изданиях

Одним из несомненных преимуществ международных изданий является возможность глобального продвижения рекламодателей в тех странах, где публикуется тот или иной журнал. Это утверждение подтверждает наш анализ национальных версий журнала GQ за март 2014 года, среди которых были: «GQ Тайвань», «GQ Китай», «GQ Италия», «GQ Великобритания», «GQ Индия», «GQ Германия», «GQ Россия», «GQ США», «GQ ЮАР».

В частности, удалось выявить самые активные бренды. На 1-м месте оказался бренд Gucci (в совокупности 25 полос во всех исследуемых выпусках), далее идут Tommy Hilfiger (18 полос в 7 журналах), Dior (17 полос в 6 журналах), D&G (16 полос в 7 журналах), Prada, Hugo Boss, Ermenegildo Zegna (по 14 полос в 7 журналах у каждого), Burberry (по 12 полос в 6 изданиях), после них - Bottega Veneta, Tod's, Tom Ford (по 11 полос), Calvin Klein, Louis Vuitton, Uniqlo (по 10 полос), Hermes, Giorgio Armani, Canali, Ralph Lauren, Versace, Adidas (по 9 полос), Maserati, BMW (по 8 полос). Остальные бренды размещают от 7 полос до 1/2. Причем стратегия размещения может быть разной: один бренд концентрирует усилия и размещается выборочно (например, американский бренд Arrow разместил сразу 8 полос в одном номере GQ India и ни в каком другом), а другие предпочитают расходовать бюджеты равномерно (например Etro разместил по одной полосе в 6 разных изданиях).

Есть бренды локальные, которые, очевидно, ориентированы прежде всего на местный рынок сбыта, поэтому размещаются только в национальной версии. Например, только в GQ India вышла реклама Study by Janak, Sabyasachi, More Mischief и др. И только в GQ U.S. вышли макеты Buffalo, Lucky Brand, Andrew Marc & Richard Chai и т. д.

Немалое значение отводится адаптации рекламных макетов под восприятие местным потребителем, в частности, через подбор знаменитостей и моделей. В модулях для GQ South Africa (см. рисунок 1) по понятным причинам используются темнокожие модели-мужчины

(Kurt Geiger, Puma и др.), для GQ China — азиаты (Biotherm Homme, Breitling, Adidas) (см. рисунок 2).

Есть бренды, в рекламе которых изначально подбираются модели максимально широкого этнического состава, например у Tommy Hilfiger (см. рисунок 3). В таком случае не приходится кардинально менять рекламные макеты под каждую конкретную страну.

Но такие примеры встречаются крайне редко. В основном же выявленные нами наиболее активные бренды используют одно и то же изображение (см. рисунок 4), иногда несколько разных изображений и их комбинацию из одной съемки, сокращая тем самым расходы на производство.



Рисунок 1. Пример адаптации. Реклама бренда Puma в GQ South Africa, март 2014 года



Рисунок 4. Пример единого для всех стран макета. Реклама Gucci, весна-лето 2014 года

Модная индустрия, являющаяся основным рекламодателем мужских журналов, стремится выработать визуальный язык, доступный и привлекательный для максимально большого количества читателей.

Также при исследовании журналов обращает на себя внимание наличие некоторых национальных особенностей. В частности, южно-африканский номер GQ больше остальных содержит рекламу алкоголя (Jameson, Absolut Vodka, Johnie Walker и др.), а в американской версии больше остальных модулей с брендами массового спроса (Axe, Miller и др.).

Каковы прогнозы?

Зарубежные и отечественные мужские журналы демонстрируют разнонаправленные показатели по привлечению рекламодателей.

Если у российских мужских журналов 2011 и 2012 годы были временем стабильного роста, а 2013-й принес им значительный упадок, то американские — наоборот, в 2011 году прибавили скромные +1,8 %, в 2012-м — просели на -5 %. Их рост 2013 года на +13,4 % объясняется введением интегрированной системы продаж, выпуском специальных юбилейных номеров и, по-видимому, общим восстановлением индустрии.

Как уже было подчеркнуто выше, на ситуацию в нашей стране повлияли несколько факторов: законодательное ограничение, а затем

и запрет рекламы ряда товаров; то, что редакции медленно внедряют объединенные продажи рекламы в печатные и цифровые версии изданий.

Однако, по мнению аналитиков агентства PricewaterhouseCoopers, к 2018 году рекламные бюджеты, направляемые в российские журналы, увеличатся с \$ 1348 млн. до \$ 1684 млн. В своем «Всемирном обзоре индустрии развлечений и СМИ: прогноз на 2014—2018 годы» они предрекают им увеличение рекламных доходов в районе 25 % [3]. Хочется надеяться, что это будет относиться и к отечественным мужским журналам, если они сумеют оперативно перестроиться и заинтересовать рекламодателей.

Давая обобщенный взгляд на будущее отечественного глянца, медиа-менеджер Елена Мясникова, вице-президент медиагруппы «РБК», в интернет-порталу «ЖурДом» выразила мнение, что выживут элитарные печатные СМИ из так называемого люксового сегмента: «Конечно, я спокойна за судьбу дорого глянца с рекламой очень дорогих товаров. Этот рынок долго будет существовать, хотя бы как вопрос престижа для определенного круга читателей и рекламодателей. Люксовый рекламный рынок существует не столько для стимуляции прямых продаж товара, сколько для поддержания его имиджа» [1].

Список литературы:

1. Бакушинская О. Елена Мясникова: «В РБК очень многое уже сделано для «очистки» бренда». 01.04.2013 г. [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://jourdom.ru/news/30996> (дата обращения: 24.08.2013 г.).
2. Без рекламы алкоголя и сигарет СМИ лишатся 2 млрд. руб. в год. 18.10.2012 г. [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://top.rbc.ru/economics/18/10/2012/674914.shtml> (дата обращения: 17.02.2014 г.).
3. Всемирный обзор индустрии развлечений и СМИ: прогноз на 2014—2018 годы [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.pwc.ru/ru/entertainment-media/index.jhtml> (дата обращения: 18.05.2014 г.).
4. Ефремов А. Пресса потеряла 11% рекламных доходов за год [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.sostav.ru/publication/pressa-poteryala-11-reklamnykh-dokhodov-za-god-8344.html> (дата обращения: 25.03.2014 г.).
5. Медиа-кит журнала «GQ Россия». М., 2013. — С. 6.
6. Медиа-кит журнала «Maxim Россия». М., 2013. — С. 16.

7. Николаева (Паршукова) Ю. МАХИМ создал конвергентную службу рекламы . 06.02.2014 г. [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.sostav.ru/publication/maxim-sozdal-konvergentnuyu-sluzhbu-reklamy-8234.html> (дата обращения: 14.03.2014 г.).
8. О последних изменениях в требованиях к рекламе алкоголя / Федеральная антимонопольная служба [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: www.fas.gov.ru/clarifications/clarifications_30391.html (дата обращения: 12.01.2013 г.).
9. Российская периодическая печать. Состояние, тенденции и перспективы развития. 2012: отраслевой доклад, ФАПМК. М., 2013. — С. 55.
10. Российская периодическая печать. Состояние, тенденции и перспективы развития. 2012: отраслевой доклад, ФАПМК. М., 2013. — С. 42.
11. Федеральный закон Российской Федерации от 21 октября 2013 г. № 274-ФЗ: офиц. сайт «Российской газеты». 23.10.2013 г. - [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.rg.ru/2013/10/23/tabak-dok.html> (дата обращения: 17.02.2014 г.).
12. GQ's advertising revenue from 2006 to 2013: офиц. сайт Statista. [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.statista.com/statistics/199204/advertising-revenue-of-gq-since-2006> (дата обращения: 15.04.2014 г.).
13. Men's Health's advertising revenue from 2006 to 2013: офиц. сайт Statista. [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.statista.com/statistics/199178/advertising-revenue-of-mens-health-since-2006/> (дата обращения: 15.04.2014 г.).
14. Peter Jackson, Nick Stevenson, Kate Brooks. Making sense of men's magazines. Polity Press, 2007. — P. 63.
15. Sebastian M. Five Reasons Men's Magazines Had a Very Good 2013 : офиц. сайт Advertising Age. 27.11.2013 г. [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: http://adage.com/article/media/reasons-men-s-magazines-a-good-2013/245451/?utm_source=digital_email&utm_medium=newsletter&utm_campaign=adage&ttl=1386174226 (дата обращения: 15.04.2014 г.).

Научное издание

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

Сборник статей по материалам
XXXIX международной научно-практической конференции

№ 8 (39)

Август 2014 г.

Подписано в печать 27.08.14. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 6,75. 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