



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

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

№ 10 (41)  
Октябрь 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, д-р философии по искусствоведению, 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.Макаренко;

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

**В 59 В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии / Сб. ст. по материалам ХLI междунар. науч.-практ. конф. № 10 (41). Новосибирск: Изд. «СибАК», 2014. 158 с.**

Учредитель: НП «СибАК»

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

При перепечатке материалов издания ссылка на сборник статей обязательна.

## **Оглавление**

<b>Секция 1. Культурология</b>	<b>6</b>
<b>1.1. Теория и история культуры</b>	<b>6</b>
СРАВНИТЕЛЬНОЕ ПРАВОВЕДЕНИЕ В ОБЛАСТИ РЕГУЛИРОВАНИЯ КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НА ПРИМЕРЕ РФ, ЕС И США Гизатуллина Гульнара Ринатовна Еникеев Зуфар Иргалиевич	6
СПЕЦИФИКА ПОВСЕДНЕВНОЙ МУСУЛЬМАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ: ПОДХОДЫ К АНАЛИЗУ Зиннатуллина Гульшат Фяритовна	12
О СООТНОШЕНИИ ДУХА И ТЕЛА В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ Михайлов Михаил Иванович	17
ФЕМИНИЗМ И АНТИФЕМИНИЗМ: СПЕЦИФИКА ПОЗИЦИОНИРОВАНИЯ В СЕТИ ИНТЕРНЕТ Шуб Мария Львовна Полякова Полина Андреевна	22
АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ НАХОДКИ В КОЛЛЕКЦИИ ТЕРНОПОЛЬСКОГО ОБЛАСТНОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ Рублевская Наталья Владимировна	29
<b>Секция 2. Языкознание</b>	<b>35</b>
<b>2.1. Германские языки</b>	<b>35</b>
ЧТО ПЕРЕДАЕТ ВИДОВРЕМЕННАЯ ФОРМА IS COMING? Жулина Екатерина Борисовна	35
ГЕНДЕРНАЯ СПЕЦИФИКА ВЕРБАЛЬНЫХ СРЕДСТВ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ВЕЖЛИВОСТИ В ДИРЕКТИВНЫХ ИЛЛОКУТИВАХ (НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННОГО НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА) Карандеева Людмила Георгиевна Медецкая Елена Геннадьевна	39
ГЕНДЕРНЫЕ И ВОЗРАСТНЫЕ ИНТОНАЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ РЕЧИ УЧАСТНИКОВ МЕДИА-ДИСКУРСА Унтилова Елена Евгеньевна	46

ЯЗЫКОВАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ БИНАРНОЙ ОППОЗИЦИИ «СВОЙ-ЧУЖОЙ» ЧЕРЕЗ ЭТНОНИМЫ, НОМИНИРУЮЩИЕ ЖИТЕЛЕЙ ИРЛАНДИИ И ШОТЛАНДИИ Цебровская Татьяна Александровна	55
<b>2.2. Теория языка</b>	<b>63</b>
ПРИМЕРЫ ВРЕМЕННОЙ РЕФЕРЕНЦИИ В ГЕРОИЧЕСКОМ ЭПОСЕ Артемьева Юлия Вячеславовна Белоусова Ирина Глебовна	63
ХАРАКТЕР КОМПОНЕНТА 'S В СОСТАВЕ АНГЛИЙСКИХ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ Никонов Денис Олегович	70
ОБОЗНАЧЕНИЕ ВРЕМЕННЫХ ПРОМЕЖУТКОВ В ЛЕКСИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЕ РЕКЛАМНОГО ТЕКСТА Прончатова Елена Георгиевна	75
<b>2.3. Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание</b>	<b>81</b>
РОЛЬ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ В ФОРМИРОВАНИИ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЫ МИРА Абильмажинова Нуризат Кайратовна	81
ТОЛКОВАНИЕ ЭМОЦИИ «СТРАХ» В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛЕКСИКОГРАФИИ Перовская Татьяна Ивановна	86
<b>2.4. Языки народов зарубежных стран Европы, Азии, Африки, аборигенов Америки и Австралии</b>	<b>97</b>
РОЛЬ КИТАЙСКОГО ЯЗЫКА В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ Рыбникар Анна Александровна	97
<b>Секция 3. Искусствоведение</b>	<b>102</b>
<b>3.1. Театральное искусство</b>	<b>102</b>
«БЕСКОНФЛИКТНОСТЬ» В БОРЬБЕ С «БЕЗЫДЕЙНОСТЬЮ» Крылова Вера Климентьевна	102

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ КОРЕЙСКОГО ТЕАТРА В КАЗАХСТАНЕ Цхай Александра Сергеевна Саитова Гульнара Юсуповна	112
<b>3.2. Музыкальное искусство</b>	<b>120</b>
ИЗ МУЗЫКИ «ВТОРОГО ЮБИЛЕЯ»: ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ А.Ф. ГЕДИКЕ НА СТИХИ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА (1940) Наумов Александр Владимирович	120
<b>3.3. Изобразительное и декоративно- прикладное искусство и архитектура</b>	<b>129</b>
ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА АКЦИОНИЗМА В УКРАИНЕ 1960-Х — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 1990-Х ГОДОВ Гридяева Тамара Александровна	129
ОТРАЖЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ В.С. СОЛОВЬЕВА В ТВОРЧЕСТВЕ И. ЛЕВИТАНА Оболенская Ольга Николаевна	141
<b>3.4. Теория и история искусства</b>	<b>146</b>
ДЕТАЛИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОФОРМЛЕНИЯ СПЕКТАКЛЕЙ ТЕАТРА АНИМАЦИИ Минакова Алёна Владимировна	146
НАЧАЛЬНЫЕ СТРАНИЦЫ ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РОССИИ (ПО МАТЕРИАЛАМ ОПУБЛИКОВАННЫХ РАБОТ) Соседкина Галина Витальевна Ефимова Ирина Викторовна	151

**СЕКЦИЯ 1.**  
**КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

**1.1. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ**

**СРАВНИТЕЛЬНОЕ ПРАВОВЕДЕНИЕ В ОБЛАСТИ  
РЕГУЛИРОВАНИЯ КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ  
НА ПРИМЕРЕ РФ, ЕС И США**

*Гизатуллина Гульнара Ринатовна*

*студент Башкирского государственного университета,*

*РФ, г. Уфа*

*E-mail: [giz\\_gulnara@mail.ru](mailto:giz_gulnara@mail.ru)*

*Еникеев Зуфар Ирғалиевич*

*д-р юрид. наук,*

*профессор Башкирского государственного университета,*

*РФ, г. Уфа*

**COMPARATIVE LAW ON THE REGULATION  
OF CULTURAL ACTIVITIES IN RUSSIA,  
THE EU AND THE USA**

*Gizatullina Gulnara*

*student of Bashkir state university,*

*Russia, Ufa*

*Enikeev Zufar*

*doctor of Law, Professor of Bashkir state university,*

*Russia, Ufa*

## АННОТАЦИЯ

Целью статьи является анализ современных проблем культурной деятельности путем сравнения методов правового регулирования в области культуры Российской Федерации с зарубежными странами. В работе проведен сравнительный анализ в области регулирования культурной деятельности на примере РФ, ЕС и США. На основании проведенных исследований, есть все основания считать, что участие государства в жизни культуры является объективной необходимостью. Культура и искусство обычно страдают от того, что это вмешательство государства часто бывает недостаточным.

## ABSTRACT

The aim of the article is to analysis contemporary issues of cultural activity by comparing the methods of legal regulation in the field of Culture of the Russian Federation with foreign countries. I did a comparative analysis of the regulation of cultural activities on the example of the Russian Federation, the EU and the United States. Based on these studies, we can assume that the state's participation in cultural life is a necessity. Culture and art suffer from the fact that state aid is often not sufficient.

**Ключевые слова:** правовое регулирование; культурная деятельность.

**Keywords:** legal regulation; cultural activities.

Культура в настоящее время выступает средством хранения и передачи человеческого опыта и, несомненно, играет важную роль в жизни современного общества. Она является показателем общего уровня развития общества, связанного с мышлением людей, нормами этики и этикета, набором ценностей и правил поведения в обществе. Культурная деятельность — деятельность по сохранению, созданию, распространению и освоению культурных ценностей. Сохранение исторического и культурного наследия является обязательной функцией государства, поэтому вопросы правового регулирования культурной деятельности, безусловно, являются актуальными.

Современной формой участия государства в культуре является культурная политика, которая представляет совокупность принципов и норм, которыми руководствуется государство в своей деятельности по сохранению, развитию и распространению культуры, а также сама деятельность государства в области культуры [3]. Государство оказывает финансовую (бюджетную), административную и юридическую поддержку основным видам культурной деятельности.

В настоящее время на Западе сложились две модели культурной политики, которые отражают противоположные взгляды на отношения культуры и государства. Первую модель представляют страны Европейского союза, а вторую — США. В странах ЕС государство активно участвует в управлении культурой, а в модели культурной политики США наоборот: отношения государства и культуры сводятся к минимуму.

Такая противоположность культурных политик стран ЕС и США объясняется разными историческими путями, которые прошли эти страны.

Основной целью современной культурной политики стран ЕС является формирование европейской идентичности, которая возможна при успешной реализации процесса культурной интеграции.

Культурная интеграция выступает в единстве своих «естественных» и «искусственных форм». Естественной формой культурной интеграции в Европе являются исторически сложившиеся отношения субъектов культуры, которые воздействуют на культурное наследие, существующее в единстве и разнообразии. Созданию искусственных форм культурной интеграции способствовала нестабильность стран ЕС во многих сферах и необходимость дальнейшего самоопределения и интеграция отдельных государств в целое (союз).

В настоящее время в рамках Совета Европы принято более 150 правовых актов, которые регулируют юридический статус культурных ценностей и регламентируют культурные права коренных народов, национальных меньшинств, а также культурные права человека. К таким актам относятся конвенции; декларации, рекомендации, резолюции Комитета Министров; рекомендации, резолюции, и приказы Консультативной — Парламентской Ассамблеи; декларации, резолюции, рекомендации и мнения Конгресса местных и региональных властей; резолюции и рекомендации, конференций министров. Акты имеют разную правовую природу, отличаются степенью юридической обязательности, механизмом принятия, порядком вступления в силу и образуют иерархическую структуру.

В рамках Европейского Сообщества насчитывается порядка 70 правовых актов, которые регулируют сферу сохранения культурных ценностей, защиту культурных прав человека и культурную деятельность в целом.

Основой регулирования правоотношений в культурной сфере является Договор об учреждении Европейского Сообщества.

В 12 разделе данного Договора, который посвящен вопросам культуры, говорится о содействии сообщества расцвету культур



государств-членов, уважая их национальное и региональное разнообразие и в то же время выдвигая на первый план общее культурное наследие; о направлении действий на поощрение сотрудничества между государствами-членами и на поддержку и дополнение их действий в областях расширения и распространения знаний о культуре и истории европейских народов; сохранения и защиты культурного наследия европейской значимости; некоммерческого культурного обмена; художественного и литературного творчества и др. [2]. Культурная политика, направленная на сохранение и обеспечение доступности культурного наследия, является условием повышения эффективности процесса социально-экономической интеграции.

Объединение культуры в странах ЕС является основанием всех интеграционных процессов и позволяет проводить политику национального и наднационального сплочения общества, в первую очередь, вокруг культурного наследия, а затем для решения проблем национального, политического, экономического и социального характера, превращая общество в главный неформальный субъект строительства общего Европейского пространства.

Соединенные Штаты Америки — это молодая нация, которая изначально складывалась в противостоянии какому-либо единому центру. Они представляют противоположный тип отношений между культурой и политикой

Современное американское общество, особенностью которого является многонациональность и кросскультурность, на пути своего исторического формирования прошло ряд неоднозначных этапов, в том числе вытеснение и уничтожение коренного населения.

В осуществлении культурной политики США ведущую роль играет частный сектор. Американские политики считают, что это стимулирует активность частных предпринимателей в области культуры. Элита американского общества выступает против участия государства в управлении культурой, поскольку считает, что государство подавляет творческую инициативу и вдохновение. В США нет министерств, которые управляли бы делами культуры на высшем, федеральном уровне, а управлением культурной деятельностью в США занимаются штаты и города.

Государство проявляет интерес к культурной деятельности, но в основе этого лежит условное деление культурного пространства на три составляющие. Первая составляющая охватывает культуру, понимаемую в антропологическом смысле, т. е. все стороны человеческого бытия, совокупность нравов и обычаев. Она складывается

и функционирует естественным образом, не требуя внешнего вмешательства. Вторая составляющая культурного пространства практически совпадает с массовой культурой, образующей отдельный сектор экономики и подчиняющейся законам рынка. Американская массовая культура становится глобальной с каждым годом и, безусловно, является на сегодняшний день господствующей, а ее рыночный характер делает участие в ней государства ненужным. Третья составляющая культурного пространства охватывает классическое искусство, где требуется участие государства либо другая внешняя поддержка. В основном, это — предоставление субсидий. Распределением субсидий в США занимаются специальные агентства: Национальный фонд гуманитарных наук, Национальный фонд искусства и культуры и Институт музеев и библиотек. Основную часть вопросов, связанных с функционированием культурной деятельности, решают общественные и частные организации, филантропические фонды и др. Наиболее известные из которых Фонд Рокфеллера, Фонд Карнеги и Фонд Форда.

В современной России, как утверждает российский философ, социальный антрополог и политолог С.Н. Гавролов, культурная политика не имеет единства на уровне идей и слабо структурирована, «эkleктика и отсутствие организующей идеи и есть ее идея и стиль» [1].

В связи с политической и экономической нестабильностью за государством остается ведущая роль в развитии культуры. За последние пятнадцать лет политические приоритеты сместились с вопросов обеспечения деятельности системы культурных учреждений и охраны памятников в сторону разнообразия подходов к управлению сферой культуры. Современная модель культурной политики стала децентрализованной, в ней появились другие субъекты (местное самоуправление), она стала сложнее в экономическом и административно-правовом отношении.

Министерство культуры РФ вынуждено принимать дополнительные меры поддержки культуры в условиях кризиса, такие как налоговые льготы для бюджетных учреждений культуры, дополнительные субсидии бюджетам субъектов РФ на капитальные расходы и увеличение размера оплаты труда работников культуры [4].

Участие государства в культурной деятельности является объективной необходимостью. Также в реализацию культурной политики стоит вовлекать помимо государственных и муниципальных учреждений организации культуры и искусства, относящиеся к частной или смешанной формам собственности. Важную роль при регулировании культурной сферы играет понятие социальной справедливости,

т. е. предусматривать, чтобы отстающие в культурном плане слои населения развивались более высокими темпами путем расширения доступа к культурным и историческим ценностям. Умеренный характер государственного регулирования обеспечит сохранение и защиту национальной культуры, поддержание новаторства в культурной сфере, взаимосвязь между культурными группами внутри страны и за ее пределами.

В Российской Федерации и в ее субъектах в настоящее время отношение людей к вопросам сохранения национальных ценностей есть признак обновления общественного сознания и изменений, происходящих во всей социальнокультурной среде. Процесс формирования ценностного отношения к памятникам истории и культуры нельзя считать завершенным, поэтому современные проблемы культурной деятельности, безусловно, требуют дальнейших решений.

### **Список литературы:**

1. Гавров С.Н. Культурная политика: общественно-государственное взаимодействие, технологичность, многообразие. Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия «Гуманитарные науки». № 1—2, 2013. Журнал «Современная наука: Актуальные проблемы теории и практики» // [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.vipstd.ru/nauteh/index.php/ru/--gn13-01/710-a> (дата обращения: 23.05.2014).
2. Договор об учреждении Европейского Сообщества. Раздел XII Культура [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://www.tinlib.ru/istorija/dogovor\\_ob\\_uchrezhdenii\\_evropeiskogo\\_soobshestva/p1.php#metkado c16](http://www.tinlib.ru/istorija/dogovor_ob_uchrezhdenii_evropeiskogo_soobshestva/p1.php#metkado c16) (дата обращения: 23.05.2014).
3. Закон РФ от 9 октября 1992 г. № 3612-1 «Основы законодательства Российской Федерации о культуре» (с изменениями на 30 сентября 2013 года) (редакция, действующая с 1 января 2014 года).
4. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — <http://mkrf.ru/> — Официальный сайт Министерства культуры Российской Федерации (дата обращения: 22.05.2014).

# СПЕЦИФИКА ПОВСЕДНЕВНОЙ МУСУЛЬМАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ: ПОДХОДЫ К АНАЛИЗУ

*Зиннатуллина Гульшат Фяритовна*

*аспирант Московского государственного гуманитарного  
университета им. М.А. Шолохова,  
РФ, г. Москва*

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

## THE PARTICULARITY OF EVERYDAY MUSLIM CULTURE: APPROACHES TO THE ANALYSIS

*Zinnyatullina Gulshat*

*postgraduate.  
of Sholokhov Moscow State University for the humanities,  
Russia, Moscow*

### АННОТАЦИЯ

В статье автор рассматривает значимость изучения мусульманской культуры сквозь призму повседневности. Проанализированы характерные особенности культуры повседневности, ее национальная, социальная и историческая специфика.

### ABSTRACT

The author examines the importance of Islamic culture study through the prism of daily life. The characteristics of everyday life culture, its national, social and historical component are analyzed.

**Ключевые слова:** мусульманская культура; ценности; культура повседневности.

**Keywords:** muslim culture; values; everyday life.

Мусульманская культура является составляющей всей мировой культуры, в общем, и российской культуры, в частности. Она оказывает существенное влияние на различные стороны общественной жизни, играя все более заметную роль в трансформациях социокультурного пространства нашей страны. Изучение тенденций развития мусульманской культуры в современной России представляется актуальным и значимым для понимания процессов, происходящих в обществе.

Одним из подходов к пониманию сущности и особенностей динамики мусульманской культуры выступает исследование повседневности мусульман. В XX веке повседневность стала предметом изучения философов, антропологов, историков, культурологов и др. Повседневность стала привлекать внимание ученых, поскольку несет в себе отражение бытия индивида, тем самым выступая фундаментальной антропологической категорией. Категория повседневности достаточно трудно поддается четкому определению, поскольку она многопланова, поэтому необходим системный анализ повседневности, который предполагает определение и описание основных ее элементов и структуры, рассмотрение ее функций и динамики исторического развития.

Во второй половине XIX — начале XX в. были опубликованы работы Н. Костомарова, А. Терещенко, И. Забелина, Э. Виолле-ле-Дюка, П. Гиро, Э. Фукса и других, посвященные повседневной жизни. Вопросы, которые волновали ученых этой первой волны интереса к повседневности, можно свести к таким группам как среда обитания: природа, город, деревня, жилище (в его обращенности вовне, наружу; и внутреннее пространство, включая интерьер, мебель, утварь, и т. д.); тело и заботы о его природных и социокультурных функциях: питание, физические упражнения, гигиена, врачевание, костюм; обряды перехода — рождение (крещение), создание семьи (свадьба), смерть (похороны); семья, семейные отношения, межличностные отношения в других микросоциальных группах (профессиональных, конфессиональных и др.); досуг: игры, развлечения, семейные и общественные праздники и обряды [1, с. 377].

На Западе исследование повседневности, как новой культурологической проблемы, началось с работы голландского историка Й. Хейзинги «Осень Средневековья» (1919 г.). Она посвящена описанию европейской формы жизни и форме западного мышления в XIV—XV вв. Хейзинга показывает свое видение истории культуры. Для автора важно понять жизнь люди в те отдаленные времена, их мысли, стремления, ценности. Он хочет представить «живое прошлое», по крупицам восстановить Дом истории, диалог с прошлым. Й. Хейзинга ставит цель изучить «драматургию форм человеческого существования»: страдание и радость, злосчастье и удача, церковные таинства и блестящие мистерии; церемонии и ритуалы, сопровождавшие рождение, брак, смерть; деловое и дружеское общение; перезвон колоколов, возвещавших о пожарах и казнях, нашествиях и праздниках [3].

Изучение ментальности, начатое Хейзингой продолжили представители французской школы «Анналов» [2, с. 378]. К таким представителям относятся историки Ф. Бродель, Ж. Ле Гофф, Ж. Дюби, М. Блок, Л. Февр. Именно Блок и Февр изучая социально-психологические механизмы членов общества, ввели понятие ментальности, что и помогло глубже понять поведение людей. Таким образом, в начале 1960-х гг. история повседневности стала одним из исследовательских направлений. История повседневности определяла привычный стиль и образ жизни представителей разных социальных слоев, также эмоциональные реакции на различные жизненные события и мотивы поведения.

Российские последователи этих ученых — А.Я. Гуревич, Ю.Л. Бессмертный, А.Л. Ястребицкая — работали на западноевропейском историческом материале.

Представления российских ученых о повседневности базируются на феноменологии (Ф. Бретано, Э. Гуссерля, М. Хайдеггера, позднее — Г.Г. Гадамера, Ж. Деррида и др.) и феноменологической социологии (А. Шюц, П. Бергер, Т. Лукман, Э. Гоффман и др.). Феноменологическими идеями в России занимались Г.Г. Шпет, М.М. Бахтин, А.Ф. Лосев. В отечественной науке традиции социологической феноменологии продолжает Л.Г. Ионин; философско-культурологической — А.В. Михайлов, М.К. Мамардашвили, Г.Д. Гачев.

Системный анализ повседневности предполагает определение и описание основных ее элементов и структуры, рассмотрение ее функций и динамики исторического развития.

Культура повседневности имеет свою историю, так как определенные ментальные структуры исторически изменяются от одной культурной эпохи к другой. Она связана с природными и климатическими условиями, этническим и национальным своеобразием определенного народа, исторически сложившимся бытом, обрядностью, трудовой деятельностью, досугом, культура повседневности — результат регионального, эпохального и регионального своеобразия. Более того, культура повседневности вообще, и культура повседневности мусульман, в частности, подразумевает образ жизни и мышления людей данной социальной общности и исторической эпохи и складывается из нравов, обычаев, верований, привычек сознания и поведения, способов мировосприятия и картины мира в целом, которые стали коллективным достоянием целых классов и сословий, нации на их определенном историческом развитии. Реалии, которые происходят в глобальном мире, видоизменяют даже наиболее консервативные и устойчивые структуры.

Таким образом, культура повседневности имеет свою национальную, социальную и историческую специфику.

Предметом изучения истории повседневности является, прежде всего, повседневная жизнь обычных людей, изменения в их жизни в разные временные промежутки. В настоящее время повседневность понимается как утверждение другого совершенно нового понимания истории, где ее течение связано с политическими, экономическими, культурными составляющими, а что самое главное — жизнью простых людей.

В последнее время изучение повседневности с точки зрения быта утрачивается, большое внимание уделяется идеалам, стереотипам, ценностным ориентациям, поскольку зарождение многих ценностных ориентаций, отдельные представления и идеи по некоторым ценностям были у народов уже на стадии первобытного общества, в том числе в виде мифологических, языческих, родоплеменных представлений, идиологов, обычаев и т. д.

Изучение повседневности происходит с точки зрения семиотики, эстетики, психологии и культурологии. Ценности повседневности западноевропейской цивилизации изучены подробно, повседневность носителей других культур, в частности мусульман, затронута в наименьшей степени.

Одним из важных моментов является понимание традиционных ценностей повседневной мусульманской культуры, как взгляд на проблему социальных взаимоотношений мусульман и общества. Также, изучение ценностей повседневной культуры мусульман способствует сохранению и развитию этнических культур народов, являющихся мусульманами, продуцирует самобытность адептов мусульманской культуры — арабов, турков, татар, узбеков, таджиков, киргизов и т. д. А поскольку ислам взаимодействует с культурами различных этносов, то он формирует религиозный характер всего быта мусульман, а именно - свадебный ритуал, рождение ребенка, похороны и т. д.

Повседневные ценности формируются и становятся актуальными для человека под влиянием и осознанием своих потребностей. Системы ценностей одного народа могут существенно отличаться от ценностей другого народа. Например, ценности адептов западной культуры отличаются от ценностей адептов восточной культуры, в частности мусульманской.

Системы ценностей одного народа могут существенно отличаться от ценностей другого народа. Например, ценности адептов западной

культуры отличаются от ценностей адептов восточной культуры, в частности мусульманской.

Классификация ценностей мусульман может делиться на: *витальные* (справедливость, благосостояние); *индивидуальные* (саморазвитие личности, творчество); *религиозные* (стремление и покорность Богу, смирение); социальные (делать добро ближнему, ценность человеческих отношений).

Ислам оказывает существенное влияние на формирование этих ценностей, поскольку ислам это не просто религия, а образ жизни мусульман. Основой образа жизни мусульман является мусульманское право — шариат, источником которого является Священный Коран, Сунна Пророка Мухаммада (мир Ему).

Таким образом, изучение специфики традиционных ценностей повседневной мусульманской культуры содействует особенностям проявления традиционных ценностей повседневной мусульманской культуры.

### **Список литературы:**

1. Лелеко В.Д. Культурология повседневности: становление и современное состояние//Фундаментальные проблемы культурологии: в 4 т./отв.ред. Д.Л. Спивак. СПб.:Алетейя, 2008. Т. 1.: Теория культуры. — С. 377.
2. Лелеко В.Д. Культурология повседневности: становление и современное состояние//Фундаментальные проблемы культурологии: в 4 т./отв.ред. Д.Л. Спивак. СПб.:Алетейя, 2008. Т. 1.: Теория культуры. С. 378.
3. Хейзинга Й. Осень Средневековья: Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. М.: Наука, 1988.



## О СООТНОШЕНИИ ДУХА И ТЕЛА В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

*Михайлов Михаил Иванович*

*профессор, д-р филос. наук, д-р филол. наук,  
профессор Нижегородского государственного педагогического  
университета им. К. Минина,  
РФ, г. Нижний Новгород  
E-mail: [gigara@mail.ru](mailto:gigara@mail.ru)*

## ON THE CORRELATION OF SPIRIT AND BODY IN THE HISTORY OF CULTURE

*Mikhail Mikhailov*

*professor, doctor of philosophical sciences, doctor of philological sciences,  
Minin Nizhny Novgorod State Pedagogical University,  
professor of chair of philosophy and theology,  
Russia, Nizhny Novgorod*

### АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается проблема соотношения духа и тела в истории культуры. В рамках исследуемой проблемы автор обращается к культуре античности, Средневековья, эпохи Возрождения, Нового и Новейшего времени.

Методы научного исследования: анализ, синтез, абстрагирование, обобщение.

### ABSTRACT

The article deals with the problem of correlation of the spirit and body in the history of culture. In the article the author refers to the culture of Antique time, the Middle Ages, the Renaissance period and the period of New and Latest history.

Methods: analysis, synthesis, abstraction, generalization.

**Ключевые слова:** дух; тело; человек; культура; противопоставление; единство.

**Keywords:** spirit; body; man; culture; opposition; unity.

Проблема духа и тела, их соотношения — центральная проблема в истории культуры. Л. Толстой, глубоко осознавая значимость данной проблемы в жизни людей, не случайно писал: « Человек рожден

в грехах. От тела все грехи, но дух живет в человеке и борется с телом. Вся жизнь человека это — борьба духа с телом» [7, с. 79].

Соотношение духа и тела на разных этапах развития мировой культуры, а также в различных типах культуры неоднозначно и имеет, так сказать, своеобразную амплитуду колебаний в ту или иную сторону: духовную или, наоборот, телесную.

С учетом сказанного целесообразно вначале обратиться к античной, точнее, древнегреческой культуре. Можно утверждать, что для древнегреческой культуры в целом характерна приоритетность тела над духом, более того, духовное здесь является, по существу, носителем, выражением телесного (материального) начала.

О телесном характере духовного в античной культуре писал А.Ф. Лосев: «... сама социально-историческая основа рабовладельческой культуры — вещественна, телесна или теловидна, внеличностна» [6, с. 434]; «... античное мышление базируется на интуициях живого и одушевленного человека или, точнее сказать, на интуициях человека в его природной данности, т. е. на интуициях человеческого тела...» [6, с. 443]. Подобное читаем у М.М. Бахтина: «Ясно, что при определяющем значении категории *другого* в созидании идеи человека будет преобладать эстетическая и положительная оценка *тела*: человек *воплощен* и живописно-пластически значителен; внутреннее же тело только примыкает к внешнему, отражая его ценность, освящаясь им. Таков человек в античности в эпоху расцвета. Все телесное было освящено категорией *другого*, переживалось как непосредственно ценное и значительное, внутреннее ценностное самоопределение было подчинено внешней определенности через *другого*, *я-для-себя* растворялось в *я-для-другого*» [1, с. 53].

Отмеченная особенность античной культуры находит свое проявление в культе красоты человека, столь характерном для древнегреческой скульптуры (образы Венеры, Афродиты, Аполлона).

Телесность как доминантное начало определяет не только «лицо» древнегреческого искусства, но даже и древнегреческой (натуралистической) религии, на что обратил внимание Е.Н. Трубецкой [8, с. 42].

В античности, таким образом, нет разделения, тем более противопоставления телесного (земного) и духовного (небесного) начал в человеке. И это в свою очередь объясняется тем, что древнегреческая культура, по существу, еще не знает духа как некой трансцендентности (потусторонности). Нельзя не признать справедливым замечание Н.А. Бердяева о том, что «в античном искусстве, классически-прекрасном, нет трансцендентной тоски, трансцендентного прорыва, под ним и над ним не раскрывается бездна... Само небо

в языческом мире было завершенным, замкнутым куполом, за которым дальше ничего уже не было» [2, Т. 1, с. 220]. Духом (как трансцендентным явлением) не располагает не только искусство, но и религия Древней Греции, боги которой живут не потусторонней, а посюсторонней, здешней жизнью.

Поскольку древнегреческая культура не располагает таким феноменом, как противопоставление духа и тела по вертикали, то не представляется возможным вести разговор применительно к этой культуре об индивидуальной душе человека (в смысле личностного «я» человека) как некоем звене взаимоотношений (сцепления) тела и духа. О том, что в мироощущении античного грека было мало места для индивидуальной души («я-для-себя»), говорит тот факт, что в древнегреческом языке не было слова «совесть». Уместно обратить внимание и на то, что Платон, по замечанию Ортега-и-Гассета, предпочитал говорить чаще «мы», чем «я».

В свете сказанного представляется необоснованным утверждение о наличии личностного сознания, собственного внутреннего «Я» у героев Гомера в одном из учебных пособий по культурологии [4, с. 180].

Известной противоположностью античности является западноевропейская культура Средневековья, для которой дух как нечто трансцендентно-божественное становится приоритетным по сравнению с телом (плотью), более того, по существу единственной ценностью культуры. В средневековой культуре важное значение обретает душа (ее жизнь). Однако все ее устремления, «порывы» сводятся к слиянию с Духом как противоположностью тела (грешной плоти). (В этом смысле душа становится в конечном счете не более, чем «служанкой» духа).

Таким образом, прославление духа и развенчание тела – вот что лежит в основе средневековой культуры.

Стремлением к сближению, соединению духа и тела проникнута культура эпохи Возрождения. Показательны на этот счет такие произведения искусства Возрождения, как «Сикстинская мадонна» Рафаэля и «Давид» Микеланджело. Подлинного сближения, родства духа и тела данная культура, однако, на наш взгляд, не достигла. Отсюда соединение духа и тела здесь носит в целом внешний, механический характер и лишено их органического синтеза. Думается, что телесность (тело) в таком случае, в итоге, взяла верх над духовным (Духом). С учетом этого становится понятным критическая оценка «Сикстинской мадонны», данная С.Булгаковым: «К чему таить и лукавить: я не увидел Богоматери. Здесь — красота, лишь дивная человеческая красота, с ее религиозной двусмысленностью, но...

безблагодатность. Молиться перед этим изображением? — да это хула и невозможность!.. Здесь явление прекрасной женственности в высшем образе жертвенного самоотдания, но «человеческим, слишком человеческим» кажется оно. Грядет твердой человеческой поступью по густым, тяжелым облакам, словно по талому снегу, юная мать с вещим младенцем. Это, может быть, даже и не Дева, а просто прекрасная молодая женщина, полная обаяния красоты и мудрости. Нет здесь Девства, и наипаче *Приснодевства*, напротив, царит его отрицание — женственность и женщина, *пол.* Приснодеводство же свободно и от женственности, ибо оно выше пола, оно освобождает его от плена» [3, с. 391—392]. Согласно Булгакову, красота, которую создал ренессанс, «не есть святость, но то двусмысленное, демоническое начало, которое прикрывает пустоту, и улыбка его играет на устах леонардовских героев» [3, с. 392].

Интересно на этот счет замечание М.М. Бахтина: «Реабилитация плоти в эпоху Возрождения носит смешанный и сумбурный характер... Тело искало и не находило авторитетного автора, чьим именем мог бы творить художник. Отсюда *одиночество* тела Возрождения... Наивное античное приятие тела, не оторванного от телесного единства внешнего мира других, ибо самоосознание своего *я-для-себя* еще не уединилось, ибо к чистому отношению к себе самому, принципиально отличному от отношения к другим, человек еще не пришел, не могло быть восстановлено после внутреннего опыта средневековья, рядом с классиками не могли не читать и не понимать Августина (Петрарка, Боккаччо)» [1, с. 57].

Все это означает, что культура Возрождения не устранила должным образом средневекового драматизма в отношениях между духом и телом. (Пожалуй, наиболее характерен в этом плане образ шекспировского Гамлета).

Необходимо сказать несколько слов о проблеме духа и тела в культуре Просвещения. Для последней в основном характерен или культ духа (рацио), или, напротив, культ тела. Культура Просвещения не признает души, по крайней мере эта категория для нее не существенна. «Думай лишь о своем теле», - писал Ламетри в работе «Анти-Сенека», или рассуждение о счастье».

Особый интерес в аспекте рассматриваемой проблемы представляет культура западноевропейского романтизма. Что наиболее характерно для этой культуры? Это, конечно же, противопоставление духа и тела. В качестве примера сошлемся здесь на Байрона, его «Каина», где дух (Люцифер) и тело (Каин) представлены как полные антагонисты. В этом смысле романтизм конца XVIII — первой

половины XIX вв. по своему эстетическому пафосу представляет собой не что иное, как *трагическое*. Отсюда романтизм Запада в значительной степени примыкает к культуре средневековья. Однако если в средневековой культуре есть идеал — отождествление души с Духом («неким верхом»), то в романтизме, по существу, нет идеала («верха»), т. е. не намечается выхода из противоречий между верхом и низом — духом и телом; здесь все держится на внутреннем драматизме, страдании человека, его души (в основном на уровне рефлексии, самосознания, самопереживания).

Следовательно, онтологической особенностью западноевропейского романтизма (прежде всего в искусстве) следует признать антиномичность, трагическую коллизию между духом и телом в сфере души, индивидуального «я» человека.

Западная культура в последующее за романтизмом время (XIX—XX вв.) решение проблемы духа и тела все более сводит к утверждению примата тела над духом. Культ тела (нередко в извращенных формах) особенно присущ массовой культуре Запада в настоящее время.

Перейдем к рассмотрению проблемы духа и тела (их соотношения) в русской культуре. В противоположность западной, русская культура, по своему характеру православная, изначально утверждала не только противопоставление духа и тела, но и их единство, родство, т. е. одухотворенное тело. Весьма показательны в этом отношении древнерусское искусство, особенно творчество Андрея Рублева. По высказыванию известного искусствоведа В.Н. Лазарева, «Среди всех созданий древнерусских художников рублевские ангелы представляются самыми бесплотными. Но в них нет и тени сурового аскетизма. *Телесное начало не приносит в жертву духовному, а целиком с ним сливается*» [5, с. 296—297] (выделено нами. — М.М.).

Идея сближения духа и тела была весьма существенна для таких русских писателей XIX столетия, как Лермонтов, Пушкин, Л. Толстой, Достоевский и др. Большими почитателями ее были также известные русские философы: Вл. Соловьев, С. Булгаков, С. Франк, И. Ильин, Б. Вышеславцев и др.

Основываясь на сказанном, можно заключить, что решение проблемы соотношения духа и тела в русской культурной традиции отличается значительным своеобразием и не считается с этим сегодня более чем ошибочно.

### **Список литературы:**

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. — 445 с.
2. Бердяев Н.А.. Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х т. Т. 2. М.: Искусство, 1994. — 510 с.
3. Булгаков С. Тихие думы. М.: Республика, 1996. — 509 с.
4. Культурология. Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. Ростов-н/Д.: Феникс, 1995. — 576 с.
5. Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись. М.: Наука, 1970. — 344 с.
6. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. — 525 с.
7. Толстой Л.Н. Путь жизни. М.: Республика, 1993. — 431 с.
8. Трубецкой Е.Н. Смысл жизни. М.: Республика, 1994. — 432 с.

## **ФЕМИНИЗМ И АНТИФЕМИНИЗМ: СПЕЦИФИКА ПОЗИЦИОНИРОВАНИЯ В СЕТИ ИНТЕРНЕТ**

***Шуб Мария Львовна***

*канд. культурологии,  
доцент кафедры культурологии и социологии, ЧГИК,  
РФ, г. Челябинск  
E-mail: [shubka\\_83@mail.ru](mailto:shubka_83@mail.ru)*

***Полякова Полина Андреевна***

*студент 3 курса  
специальности «Культурология»  
Челябинского государственного института культуры,  
РФ, г. Челябинск  
E-mail: [polina.shilina@mail.ru](mailto:polina.shilina@mail.ru)*

## FEMEMINISM AND ANTIFEMINISM: SPECIFICS OF POSITIONING IN INTERNET

*Shub Maria*

*candidate of culturology,  
docent of culturology and sociology department,  
Chelyabinsk state institute of culture,  
Russia, Chelyabinsk*

*Polyakova Polina*

*student 3rd course culturology;  
Chelyabinsk state institute of culture,  
Russia, Chelyabinsk*

### АННОТАЦИЯ

В данной статье предпринимается попытка проследить специфику позиционирования таких явлений современной культуры, как феминизм и антифеминизм. В публикации автором представлены основные результаты контент-анализа форумов феминистской и антифеминистской направленности. Кроме того, в статье презентуется портрет «типичного» представителя феминистского и антифеминистского движений, составленный на основе полученных в ходе исследования данных.

### ABSTRACT

This article attempts to trace the specifics of positioning such phenomena of contemporary culture as feminism and antifeminism. In this publication the author presented the main results of the content-analysis of feministic and anti-feministic forums. In addition, article presents the “typical” representative of feministic and anti-feministic movements compiled on the basis of the data in the study.

**Ключевые слова:** феминизм; антифеминизм; форумы; Интернет.

**Keywords:** feminist; antifeminist; forums; internet.

Актуальность нашей темы состоит в том, что «женский вопрос» в России, особенно в последнее время рассматривается весьма однобоко. При этом проблема «феминизации» современного общества является чрезвычайно сложной и требующей по-настоящему глубокого исследовательского подхода.

Под феминизмом мы понимаем женское движение, целью которого является устранение дискриминации женщин и уравнивание их в правах с мужчинами [1]; [2].

Существует множество статей, освещающих феномен феминизма с «разных сторон баррикад», представляя позиции его сторонников и противников.

Подобные дискуссии разворачиваются и в сети Интернет. Так, например, существует форум <http://www.woman.ru/forum/>, где помимо обсуждения бытовых вопросов обсуждаются темы ущемления прав женщин. В противовес этому в виртуальном пространстве было создано сообщество <http://www.antiwomen.ru>, которое продвигает идеи антифеминизма.

При этом ощущается явный дефицит взвешенной, сбалансированной информации, раскрывающей суть феминизма и особенно специфики его исторического формирования и бытия в современном мире, в том числе и в России.

В этой связи нам кажется необходимым заполнить существующий пробел (в дальнейшей перспективе), а также системно проанализировать интернет-ресурсы, так или иначе связанные с проблемой феминизма и антифеминизма. Решение данной задачи мы решили связать с использованием метода контент-анализа форумов феминистской и антифеминистской направленности — особой методики, в основе которой лежит принцип количественного подсчёта отдельных показателей, мы проанализировали следующие форумы:

Феминистские:

1. Форум женского журнала Woman.ru (<http://www.woman.ru/>);
2. Форум «Феминизм по-русски» (<http://www.feminismru.org/forum>);
3. Главный женский форум (<http://womantalks.ru>);
4. Чисто феминизм (<http://chistofeminism.ucoz.com/forum>);

Антифеминистские:

1. Форум «Антибабского сайта» (<http://www.antiwomen.ru/ff>);
2. Форум мужского движения (<http://menrights.mybb.ru>);
3. Антифеминизм пикчерз (<http://antife.mybb.ru>).

Первая категория нашего анализа была посвящена выявлению того, представители какого пола чаще всего участвуют в общении на указанных форумах. По результатам исследования мы можем сделать вывод о том, что самыми активными пользователями феминистских форумов являются женщины, что очевидно, т. к. журнал создавался именно как место для обсуждения женских



вопросов и проблем. Однако большое количество сообщений с не идентифицируемым полом автора.

На форуме антифеминистского сообщества наиболее активными участниками являются мужчины, но сообщения женщин тоже достаточно часто встречаются.

Следующей категорией для анализа являются возрастные характеристики авторов сообщения. На феминистских форумах наиболее активными участниками являются женщины от 30 до 40 лет, что говорит о том, что это наиболее проблемный возраст во взаимодействии обоих полов, в этом возрасте женщины острее ощущают личные проблемы и потребность в их решении. На антифеминистских форумах преобладающая возрастная группа не столь очевидна, т.к. наибольшее число авторов постов не указывают свой возраст ни в сообщении, ни в профиле, однако так же достаточно часто упоминается возраст 30+.

Третьей категорией анализа является род деятельности авторов сообщения. Если говорить о феминистских сообщениях, то их авторами в основном являются женщины следующих видов деятельности: фриланс, домашняя хозяйка, наемный руководитель, бизнесмен. Очень часто род занятий просто не указывается.

Интересно, что домохозяйки и женщины, зарабатывающие фрилансом, подвергаются активному обсуждению и достаточно часто критике со стороны самих же феминисток, т.к. большинством участников форума такие виды деятельности интерпретируются как «сидение на шее мужа». На антифеминистских форумах авторы сообщений наиболее часто являются фрилансерами, служащими, рабочими, бизнесменами и наёмными руководителями.

Далее следует категория упоминания собственно явления феминизма в сообщениях, и их примерно одинаковое количество — на феминистских форумах 37047 из 46798 проанализированных сообщений, на антифеминистских — 25310 из 29998. Это говорит о том, что эти форумы оправдывают свою суть и цель создания и посвящены именно проблеме статуса женщины в современном обществе и её позиции относительно мужчины, а не каким-либо сопряжённым с этим вопросам.

Далее нам было интересно узнать, в каком эмоциональном ключе оценивают феминизм и антифеминизм люди, которые присутствуют на соответствующих тематических форумах. Мы выяснили, что чаще всего они в равной степени оценивают эти явления крайне позитивно (что предсказуемо): феминистски говорят, что феминизм — это хорошо, а антифеминисты уверены, что правильной является

исключительно антифеминистская точка зрения. Так же популярным взглядом оказался критический, то есть совмещающий в себе признание плюсов и минусов феминизма и антифеминизма, соответственно.

Интересно то, что в целом мужчины значительно более эмоционально подходят к обсуждению проблем: они более категоричны и резки в высказываниях, легче навешивают ярлыки.

Далее мы рассмотрим, какими аргументами или причинами обосновывают свою позицию в обсуждении тех или иных вопросов участники форумов.

На феминистских форумах лидирует группа, которую мы определили как «вынужденный феминизм». Под вынужденным феминизмом мы понимаем такое приобщение к феминизму, причиной которого связаны с разочарованием женщин в мужчине как в надежном партнере, опоре и защите. Следующим идет аргумент о независимости женщин как самой естественной и нормальной позиции.

Далее идет аргумент под названием «потребительское отношение к женщине со стороны мужчин», которое и побуждает женщин вставать на тропу войны против них. Именно эта группа женщин является наиболее радикально настроенной. В неё входят женщины, считающие мужчин примитивными существами, которые способны использовать женщину только как вещь. Например, как уборщицу, «инкубатор», красивый аксессуар. Самая малочисленная группа использовала в споре аргумент, что «женщина природно выше мужчины». Эта, используя аргумент про заложенной природой главенствующее положение женщин, чаще всего ограничивается констатацией факта, ничем не подтверждая свои слова.

На антифеминистских форумах мы выделили несколько иные, но схожие группы аргументов: наиболее многочисленная группа использует в качестве аргумента меркантильность женщин, их использование мужчин исключительно как «кошелька». Следующим по популярности идет аргумент о природном, заложенном ещё в древности распределении ролей, «мужчина — добытчик, женщина — хозяйка». Стоит отметить, что при этом достаточно редко встречается мнение о том, способны ли все мужчины выполнять роль кормильца семьи.

Далее следует аргумент о глупости/ недалёковидности/ нерациональности женщин, в связи с чем мужчине стыдно быть ниже или хотя бы наравне со своими спутницами, иначе это «подкаблучник».

Следующая категория нашего анализа- анализ целевой аудитории сообщения. Мы хотели понять, кому в основном участники форумов

адресуют свои сообщения. На феминистских форумах большая часть сообщений обращена к противникам феминизма — как к женщинам, так и мужчинам. То есть преимущественно женщины не столько доказывают правоту своей позиции, сколько критикуют несостоятельность позиции оппонентов.

На антифеминистских форумах ситуация другая — наибольшее количество постов обращено к сторонникам антифеминизма. Связано это в первую очередь с царящей на форуме атмосферой мужской солидарности, а не агрессии и раздражительности.

Последней категорией нашего анализа является основной посыл авторов сообщений, и мы выделили следующие подгруппы — сообщения, написанные агитаторами, наблюдателями, информаторами и троллями.

Под словом «тролль» мы подразумеваем пользователя, который нагнетает гнев, скрыто или явно задирая, оскорбляя другого участника или участников, при этом зачастую нарушая правила сайта и этику сетевого взаимодействия. Выражается в форме агрессивного, издевательского и оскорбительного поведения. Используется как персонифицированными участниками, заинтересованными в большей узнаваемости, публичности, эпатаже, так и анонимными пользователями без возможности их идентификации.

Проанализировав феминистские форумы, мы получили следующие результаты — основная часть сообщений носит характер наблюдения — это участники ждущие совета, наблюдающие за комментариями и нейтрально на них реагирующие. Следующей по численности идет группа авторов сообщений с информативным характером — так мы назвали группу, авторы сообщений которой нейтрально высказывают свое мнение в виду примеров из жизни или теоретические выкладки. Далее с заметным отрывом идут агитаторы — по названию можно заключить, что они пишут сообщения агитирующего характера, редко подтвержденные какой либо информацией. И на последнем месте группа троллей, чаще всего с неидентифицируемым аккаунтом.

На антифеминистских форумах расстановка сил примерно схожа, однако при разнице количества сообщений, нами проанализированных, количество троллей примерно одинаково, и авторами сообщений, содержащих троллинг являются чаще всего хорошо идентифицируемые на форумах мужчины, что может говорить о том, что для них это является более популярным развлечением, нежели для женщин.

На основе проведенного анализа мы можем сделать определенные выводы. Точнее получили возможность хотя бы примерно нарисовать портрет среднестатистической феминистки и антифеминиста.

Феминистка — это женщина, в возрасте 30—49 лет, занимающаяся самыми разными видами деятельности — от домохозяйки до руководителя, чаще всего не состоящая в данный момент в отношениях, имеющая драматичный опыт общения с мужчинами, занимающая достаточно чёткую позицию относительно положения женщины в обществе, её прав и обязанностей. При этом приобщение к феминизму у неё произошло не столько исходя из теоретических убеждений или близости самой идеологии, сколько из-за разочарований в мужчинах в результате неудачного личного опыта. Основные агитационные усилия она направляет на своих противников, переубеждая их и доказывая собственную правоту.

Потрет среднестатистического антифеминиста выглядит следующим образом — это мужчина в возрасте от 30 до 49 лет, самых разнообразных профессиональных интересов, имеющий определённые, достаточно жёсткое предубеждение и твёрдые установки относительно женщин вообще, а особенно незамужних/разведенных/имеющих детей от первого брака женщинах, выражающий свое мнение достаточно активно и нередко даже жёстко. Свою позицию адресует в основном коллегам по убеждениям, находя в них опору и поддержку и не пытаясь переубедить своих идеологических противников.

### **Список литературы:**

1. Новейший философский словарь [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic\\_new\\_philosophy/1283/%D0%A4%D0%95%D0%9C%D0%98%D0%9D%D0%98%D0%97%D0%9C](http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_new_philosophy/1283/%D0%A4%D0%95%D0%9C%D0%98%D0%9D%D0%98%D0%97%D0%9C) (дата обращения: 07.09.14).
2. Словарь гендерных терминов [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.owl.ru/gender/192.htm> (дата обращения: 07.09.14).

## АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ НАХОДКИ В КОЛЛЕКЦИИ ТЕРНОПОЛЬСКОГО ОБЛАСТНОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ

*Рублевская Наталья Владимировна*

*преподаватель кафедры изобразительного искусства, дизайна  
и методики их преподавания, Тернопольский национальный  
педагогический университет им. В. Гнатюка,*

*Украина, г. Тернополь*

*E-mail: [nat\\_alya\\_art5@ukr.net](mailto:nat_alya_art5@ukr.net)*

## ARCHEOLOGICAL FINDS IN THE COLLECTION OF THE TERNOPIL MUSEUM OF REGIONAL STUDIES

*Rublevskaya Natalia*

*teacher of the department of fine arts, design and teaching methods,  
Ternopil Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical University,  
Ukraine, Ternopil*

### АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются археологические находки от палеолита до средневековья в собрании Тернопольского областного краеведческого музея. Исследована коллекция археологических памятников искусства сквозь познание древних времен: ее формирование и развитие.

### ABSTRACT

The article deals with the archaeological finds from the Paleolithic to the Middle Ages in the collection of the Ternopil Museum of Regional Studies. The collection of archaeological monuments has been investigated with the assistance of knowledge of ancient time according with the formation and development.

**Ключевые слова:** Тернопольский областной краеведческий музей; коллекция; первобытное искусство; археология; экспедиция.

**Keywords:** Ternopil Museum of Regional Studies; collection; primitive art; archeology; expedition.

Коллекция археологических находок в Тернопольском областном краеведческом музее составляет 35,5 тысячи единиц хранения и охватывает период от ашельской фазы среднего палеолита до позднего средневековья.

Познание древних времен через археологические находки — тема традиционная для музея еще с начал его существования. Уже в начале XX в. археологическая коллекция музея была довольно большой и постоянно пополнялась новыми материалами. В 1912 году, еще до официального открытия музея, данное собрание осмотрел и высоко оценил известный краевед и археолог Богдан Януш. Ученый предложил на ее основе издать труд по истории первобытно-общинного строя. Археологические исследования края особенно активизировались в 1980-х — начале 1990-х годов. Тогда в музее работало самостоятельно шесть археологических экспедиций, которыми руководили археологи: Игорь Герета, Александр Сытник, Олег Гаврилюк, Богдан Строць, Марина Ягодинская и Николай Левчук. Они исследовали эпохи палеолита, античности и славяно-киеворусский период. На территории области в разное время работали также экспедиции под руководством известных археологов: М.С. Бандриковского, О.Д. Ганиной, И.П. Русановой, находки которых также пополняли фонды музея [4].

Дольше всех работала музейная археологическая экспедиция под руководством Игоря Гереты, который почти тридцать лет изучал Черняховский могильник III—IV веков в с. Чернелев-Руський Тернопольского района. Ему удалось исследовать 315 захоронений поморской, черняховской и древнеруськой культуры [2].

Коллекция памятников первобытного искусства знакомит с археологическими материалами из раскопок, проведенных на Тернопольщине, которые охватывают время каменного века, медно-бронзовый и железный века. Территория была заселена первобытными людьми в конце позднеашельского периода (около 100 тыс. лет назад). В экспозиции Тернопольского областного краеведческого музея находятся ручные рубила, отщепы из кремня, которые были обнаружены экспедицией музея возле с. Большой Глубочек. Остатки стоянок эпохи среднего палеолита (мустьерская эпоха, 100—38 тыс. лет назад) обнаружены в с. Буглов Лановецкого района и вблизи с. Пронятин Тернопольского района. В начале позднего палеолита (35—11 тыс. лет назад) появляются виды каменных орудий, костяные изделия, которые также представлены в экспозиции Тернопольского краеведческого музея. На позднепалеолитической стоянке Куличивка

в Кременце найдены орудия труда (скребки, ножи, резцы, наконечники), нуклеусы [3, с. 38].

В медно-каменный век (энеолит) область заселяли племена трипольской культуры (4,5—3 тыс. лет. до н. э.), основным занятием которых было мотыжное земледелие, скотоводство, рыболовство и охота. В музее реконструирована часть трипольского наземного двухкамерного жилья (6х3 м), в экспозиции также находится трипольская керамика, орудия труда и т. д.

Представлены в экспозиции и материалы племен культуры шаровидных амфор, шнуровой керамики, племен комаровской культуры и Ноа.

Сборник артефактов первобытного искусства дополняют археологические материалы эпохи бронзы XIV—XI веков до н. э. с. Охримивци Збаражского района, материалы из поселения культуры фракийского гальштата в с. Мишковичи Тернопольского района, с. Лисички Залищицкого района. Племена культуры фракийского гальштата пришли на территорию западных областей Украины из Южной Словакии и Юго-Западной Венгрии. Основными их занятиями были земледелие и скотоводство. Из предметов материальной культуры преобладает глиняная лепная посуда (горшки, кувшины, миски) с лощеной поверхностью, кремневые, каменные и костяные орудия, множество бронзовых орудий — топоров (кельтов), серпов, наконечников копий, браслетов и других украшений [7].

Большое количество вещественных экспонатов рассказывает о хозяйстве и духовной культуре земледельческо-скотоводческих племен раннежелезного века (VIII в. до н. э. — первые века н. э.) — заключительного периода в истории первобытного общества. Особенно богатый материал племен висоцкой культуры, которую исследовала экспедиция Тернопольского областного краеведческого музея (разнообразную посуду, орудия труда, оружие и т. п.). Высоцкая культура — археологическая культура конца бронзового — начала железного века (X—VI ст. до н. э.), памятники которой распространены на территории Львовской и Тернопольской областей. Выделена в 30-х годах XX в. Название происходит от с. Высоцкое (теперь Бродовского р-на Львовской обл.), вблизи которого исследовался могильник этой культуры. Известны неукрепленные поселения с полуземляночными жилищами, могильниками и сокровищами металлических изделий Высоцкой культуры. Во время раскопок Высоцкой культуры найдены лепной глиняный сосуд, глиняные скульптурные изображения птиц, изделия из бронзы и железа, каменные орудия труда и предметы вооружения [6]. Материалы

с почвенного могильника Высоцкой культуры, открыты экспедицией Тернопольского краеведческого музея в 1977 году в с. Луковець Золочевского района Львовской области.

Поморская культура – археологическая культура VI—II веков до н. э. на территории Польши и смежных с ней областей Беларуси и Украины. Для данной культуры характерны неукрепленные поселения с наземными жилищами столбовой конструкции и полуземлянками, бескурганые могильники с трупосожжениями, преимущественно в глиняных сосудах — урнах. На урнах часто находится изображение человеческого лица, урны стоят в каменных ящиках (отсюда др. название Поморская культура — культура лицевых урн, культура сундуковых захоронений). Большинство исследователей считает, что носителями Поморской культуры были славяне [5].

Среди материалов пшеворской культуры I-го в. до н. э. — I-го в. н. э. (ранне-античный период), происходящих из курганного захоронения в с. Монастыриха Гусятинского района, уникальная лепная урна с меандровым орнаментом. Эта находка — единственная в Украине [4]. Племена пшеворской культуры проникли в Верхнее Поднестровье из бассейна р. Вислы. Основными занятиями населения было земледелие и скотоводство, о чем свидетельствуют железные серпы, жерновые камни и кости домашних животных.

Сарматы — древнее кочевое объединение ираноязычных племен, роксолан и др., которые в конце I-го тысячелетия до н. э. занимали доминирующее положение в степях Северного Причерноморья (Южная Украина). В I в. до н. э. — I в. н. э. они осуществили экспансию на территорию Западного Подолья. Оставили ингумационные некрополи на юге Тернопольщины.

Земледельческо-скотоводческие племена скифского времени жили в неукрепленных поселениях, состоявших из наземных жилищ и землянок. Умерших хоронили под курганными насыпями и просто в ямах. В отдельных богатых захоронениях обнаружены стеклянные бусы и бронзовые зеркала, изготовленные мастерами греческих Причерноморских колоний. Раскопки поселения скифского времени вблизи с. Ивано-Пустое Борщевского района значительно пополнили экспозицию музея.

Более 20 лет ведущий научный сотрудник музея Игорь Герета исследовал памятники черняховской культуры (II—V ст. н. э.), наиболее подробно им изучен могильник в с. Чернелев-Руський Тернопольского района. Находки из этого погребения также хранятся в Тернопольском краеведческом музее.



В 1964—1965 гг. экспедицией Тернопольского краеведческого музея был открыт и исследован могильник черняховской культуры в с. Чистилив Тернопольского района, в 1988—1989 гг. археологом Б.С. Строць — Романово село (Збаражский район).

Экспозиция раздела первобытнообщинного строя завершается макетом срубной полуземлянки (реконструкция в натуральную величину) раннеславянского периода (VI—VIII вв.) [3, с. 38—39].

Достаточно полно представлен в музейной коллекции славянский период VI-го—VII-го вв. Это, в основном, материалы Кровинского городища, находящегося вблизи Теревовли: серебряные и бронзовые орнаментированные пряжки, трапециевидные подвески, ранневизантийские фибулы. Последние по своему количеству и разнообразной типологии превышают все известные музейные коллекции в Украине. Однако самая большая археологическая коллекция — это материалы древнерусского периода X-го—XIII-го вв. Происходят они из Теревовли: городищ Бозок и Униас, городищ-святищ, находящихся южнее с. Крутилова Гусятинского района. Среди них выделяются серебряное кольцо, щиток которого украшен одной из разновидностей герба Рюриковичей, серебряная денежная гривна киевского типа, золотые височные подвески (колты). Большую группу составляют целые формы керамической посуды X-го—XI-го вв., наружная поверхность которых прекрасно орнаментирована (Антоновецкий древнерусский комплекс) [2, 4].

Таким образом, Тернопольский областной краеведческий музей является сокровищницей исторических памятников, которые в полной мере раскрывают особенности первобытного искусства Тернопольского края и украинского народа в целом [1]. Археологические находки из коллекции музея дают возможность проанализировать характер искусства от палеолита до средневековья на Тернопольщине. Весомую роль в этом сыграли археологические экспедиции, которые проводились работниками Тернопольского областного краеведческого музея.

### **Список литературы:**

1. Гаврилюк О. Музей у Тернополі: історія заснування та розвитку //Збірник праць: том 8. Музеї Тернопільщини / Тернопільський осередок Наукового товариства ім. Шевченка / відп. ред. М. Андрейчин, ред. тому Е. Бистрицька. Тернопіль: ТзОВ «Терно-граф», 2013. — 546 с.

2. Гайдукевич Я., Костюк С. Тернопільський обласний краєзнавчий музей: історична хроніка // Збірник праць: том 8. Музеї Тернопільщини / Тернопільський осередок Наукового товариства ім. Шевченка / відп. ред. М. Андрейчин, ред. тому Е. Бистрицька. Тернопіль: ТЗОВ «Терно-граф», 2013. — 546 с.
3. Гайдукевич Я., Лавренюк В. Тернопільський обласний краєзнавчий музей: Нарис-путівник. Тернопіль, 1998. — 78 с.
4. Тернопільський обласний краєзнавчий музей: історія, фонди Тернопіль: Меркьюрі-Тернопіль, 2008. — 20 с; іл.
5. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://leksika.com.ua/16970819/ure/pomorska\\_kultura](http://leksika.com.ua/16970819/ure/pomorska_kultura).
6. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://leksika.com.ua/13330308/ure/visotska\\_kultura](http://leksika.com.ua/13330308/ure/visotska_kultura).
7. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.litopys.com.ua/encyclopedia/luzhitska-visotska-kizil-kobinska-kultura-frac-yskogo-galshtatu/>.

## СЕКЦИЯ 2. ЯЗЫКОЗНАНИЕ

### 2.1. ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

#### ЧТО ПЕРЕДАЕТ ВИДОВРЕМЕННАЯ ФОРМА IS COMING?

*Жулина Екатерина Борисовна*

*канд. филол. наук, ст. преподаватель кафедры английского языка  
Санкт-Петербургского государственного университета,  
РФ, г. Санкт-Петербург  
E-mail: [minna80@mail.ru](mailto:minna80@mail.ru)*

#### WHAT DOES VERBAL FORM IS COMING REPRESENT?

*Ekaterina Zhulina*

*PhD in English Philology, senior reader  
of Saint-Petersburg State University,  
Russia, Saint-Petersburg*

#### АННОТАЦИЯ

Форма *is coming* анализируется в свете современного научно-философского подхода к языку. Язык — разновидность когнитивной деятельности человека, направленная на его адаптацию к среде. Форма рассматривается не как часть системы языка, но как приспособление к среде человека.

#### ABSTRACT

The form *is coming* is analyzed in the light of a new scientific and philosophical view of language. Language is a kind of cognitive activity of a person, oriented to his adaptation to the environment. The form is examined not as a part of a system of language, but as a way to adapt to the environment of a conceptualizer.

**Ключевые слова:** наблюдатель; язык; адаптация.

**Keywords:** conceptualizer; language; adaptation.

Следствием трактовки языка как схемы стала абсолютизация роли говорящего, который присваивает себе язык на момент речи, и акцентирование внимания на языковом контексте, а также недооценка речевого контекста, или контекста ситуации, т. е. функционирования языка в реальном пространстве и времени [2, с. 17].

Холистический подход к изучению языка опирается на физикализм, т. е. понимание языка как естественного биологического феномена, уникальным образом свойственного человеку. Этот подход расширяет пределы «воплощенной философии», привнося в неё как семиотическую парадигму, восходящую к работам Ч. Пирса и трудам по биосемиотике [8, с. 34], так и результаты максимально широкого круга исследований, включая нейрофизиологию, психологию и философию.

Признание источником представленного в языке знания наблюдателя, т. е. не просто человека как субъекта сознания и познания, но и человека, обладающего физическим телом, определяет субъективность и опытность знания. Иначе говоря, знание есть реакции тела отдельного индивида в контексте некоторой более неповторимой ситуации. Поэтому язык осмысливается как форма когнитивной деятельности человека, направленная на его адаптацию к среде. Понимание языка как адаптивной деятельности ведет к фокусированию внимания на контексте ситуации, или речевом контексте и индивидуальных особенностях восприятия наблюдателя, и акцентирует вопрос о соответствии языка чувственному опыту познающего человека.

Опытный характер знания, представленного в языке, обуславливает выделение трех типов знания — непосредственный чувственный опыт, или феноменологическое знание; собственный предшествующий опыт, не полностью прошедший процедуру абстрагирования, и структуральное, или понятийное знание, полностью абстрагированное от первоначального источника восприятия. Трём типам знания соответствуют три типа источника знания — «наблюдатель воспринимающий», «наблюдатель вспоминающий» и говорящий как коммуникант, в момент речи оперирующий структуральным знанием, т. е. рассуждающий вообще.

Поскольку опытность знания суть результат когнитивной обработки чувственного опыта отдельного индивида, то категория вида как категория системы языка является отражением результатов

познания. Поэтому в статье видовременная форма *is coming* анализируется как средство адаптации к среде наблюдателя воспринимающего. Материалом послужили высказывания, взятые из прямых репортажей по плаванию, так как условием принятия коммуникантом роли наблюдателя воспринимающего выступает непосредственное наблюдение.

Глагол *come* обычно рассматривают как глагол центростремительного движения, в семантике которого содержится дейктический компонент. При этом считается, что точкой отсчета является говорящий [7, с. 234]. Так, Ч. Филлмор, анализируя, в рамках семантики валентностей, высказывание *He came from school*, указывает, что «глагол *come* передает движение по направлению к говорящему (или наблюдателю). Следовательно, высказывание \**He came from here* является аномальным, поскольку *here* указывает на местоположение говорящего в момент речи» [3, с. 221]. Однако, несмотря на то, что традиционно принято при анализе исходить из формы, а не из контекста ситуации, уже подчеркивается значимость речевого контекста для выявления дейктического компонента в семантике глагола *come*: «*come here* может значить *come to this sofa* или *come to this city* в зависимости от контекста» [6, с. 177].

Тем не менее, хотя обычно подразумевается, что коммуникант видит описываемое, и признается значимость речевого контекста, в целом в рамках традиционного подхода говорящий считается «бестелесным», а знание — объективным. Поэтому не учитываются ни особенности восприятия познающего человека, ни субъективность знания, и вопрос о соответствии этих глаголов объективному миру также не ставится.

Но А.В. Кравченко доказывает, что определение движения как направленного, передаваемого глаголом *come*, зависит не от говорящего, а от наблюдателя, относительно местоположения которого ориентируется движение. В качестве объяснения он рассматривает три примера: *He entered. He went in. He came in*: «глагол *enter* не содержит в своей семантике указания на какую-то точку (центр координации), относительно которой характеризуется направление совершаемого движения, т. е. этот глагол обладает недейктическим значением. Если говорящий высказыванием *He went in* или *He came in* описывает имевшую место ситуацию, основываясь на собственном чувственном опыте, то он выступает в роли центра координации, но это лишь следствие того, что он одновременно выступает в роли субъекта восприятия. В воссозданной ситуации (т. е. в тексте) описание того или иного действия чаще всего основано на чувственном опыте

другого лица, например, героя рассказа и т. п., который не является говорящим, но выступает в роли центра координации осуществляемого глаголом указания. *He went in* предполагает, что некто наблюдавший названное действие, оставался снаружи, тогда как *He came in* подразумевает, что наблюдатель либо вошел с ним, либо находился внутри в момент совершения действия» [1, с. 92]. Следовательно, можно предположить, что наблюдатель воспринимающий использует форму *is coming* в контексте прямого репортажа, потому что он так видит описываемую ситуацию, т. е. приспосабливается с её помощью к среде.

Наблюдатель воспринимающий, описывая ситуацию *But now Malia Veldhuis's coming into the final closing stages and beginning to impose herself*, видит спортсменку, которая, приближаясь к финишу, начинает увеличивать скорость, заставляя делать то же самое соперниц. Поскольку кабина комментаторов расположена над краем бассейна, к которому устремляются пловчихи, то действия спортсменки описываются формой *is coming* в сочетании с предлогом *into* как ориентированные на положение в пространстве наблюдателя. Форма *is coming* есть сочетание формы *is* глагола *be* и причастия настоящего времени *coming*. Глагол широкой семантики *be* передает непосредственный чувственный опыт наблюдателя, поскольку указывает на точку (условную) пространства и времени, в которой находится субъект восприятия: «*be* указывает, что в настоящем наличествует ситуация, когда некий объект расположен в некотором месте. Функция *be* установить пространственное отношение между этим объектом и этим местом в пределах ситуации» [4, с. 11]. При этом предлог *into*, включающий локативный компонент нахождения в определенном пространстве *in*, а также компонент направления движения, вхождения в какое-то пространство *to*, передает направленное движение, а не статичное нахождение в некотором многомерном пространстве. Динамику развития действия можно только видеть, поскольку она обусловлена последовательностью событий в поле зрения наблюдателя. Одновременно локативный предлог *in*, входящий в состав предлога *into*, указывает на восприятие бассейна как многомерного пространства, а не поверхности, поскольку для того, чтобы войти куда-либо необходимо, чтобы это нечто воспринималось как обладающее объемом.

Таким образом, наблюдатель воспринимающий употребляет глагольную форму *is coming* для адекватного описания непосредственно воспринимаемого им движения, направленного относительно его местоположения, т. е. для адаптации к среде.

### **Список литературы:**

1. Кравченко А.В. Вопросы теории указательности: Эгоцентричность. Дейктичность. Индексальность. Изд-во Иркут. ун-та, 1992. — 212 с.
2. Панфилов В.З. Философские проблемы языкознания: Гносеологические аспекты М.: Наука, 1977 — 287 с.
3. Fillmore C.J. Deictic categories in the semantics of 'come'//Foundations of Language. — 1966. — Vol. 2. — № 3. — P. 219—227.
4. Jackendoff R. Foundations of Language. Brain, Meaning, Grammar, Evolution. London: Oxford University Press, 2003. — 478 pp.
5. Leech G.N. An A-Z of English Grammar and Usage. London: Addison Wesley Longman Ltd, 1996. — 576 pp.
6. Levinson S.C. Presumptive Meanings: The Theory of Generalized Conversational Implicature.-Cambridge, MA: MIT Press, 2000 — 479 pp.
7. Miller G.A., Johnson-Laird P.N. Language and Perception. Cambridge: MIT Press, 1976 —576 pp.
8. Peirce C.S. Elements of logic//Collected papers of Charles Sanders Pierce. Cambridge, MA: Harvard University Press, — 1960. — Vol. 2. — 535 pp.

## **ГЕНДЕРНАЯ СПЕЦИФИКА ВЕРБАЛЬНЫХ СРЕДСТВ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ВЕЖЛИВОСТИ В ДИРЕКТИВНЫХ ИЛЛОКУТИВАХ (НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННОГО НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА)**

*Карандеева Людмила Георгиевна*

*канд. филол. наук, доцент*

*Московского городского педагогического университета,*

*РФ, г. Москва*

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

*Медецкая Елена Геннадьевна*

*магистрант*

*Московского городского педагогического университета,*

*РФ, г. Москва*

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

# GENDER SPECIFICITY OF VERBAL MEANS OF POLITENESS REPRESENTATION IN DIRECTIVE ILLOCUTIVES (A CASE STUDY OF MODERN GERMAN)

*Ludmila Karandeeva*

*candidate of philological sciences, associate professor  
of Moscow City Pedagogical University,  
Russia, Moscow*

*Elena Medetskaya*

*postgraduate  
of Moscow City Pedagogical University,  
Russia, Moscow*

## АННОТАЦИЯ

В данной статье отражены результаты исследования, посвященного выявлению связи между гендерной принадлежностью коммуникантов и вербальными средствами выражения вежливости, представленными в директивных иллокутивах в бытовом немецкоязычном дискурсе. Предпринятый в ходе исследования прагмалингвистический анализ позволил установить градуированную релевантность прагматического фактора гендера при вербализации категории вежливости в директивных иллокутивах в процессе бытового общения.

## ABSTRACT

The article deals with research results devoted to the revelation of correlation between gender identity of communicants and verbal means of politeness expression represented in directive illocutives in everyday German-language discourse. Pragmalinguistic analysis undertaken as a part of the study allows determining gradable relevance of the pragmatic gender factor in verbalization of the politeness category in directive illocutives in the course of common intercommunication.

**Ключевые слова:** гендер; категория вежливости; директивный иллокутив.

**Keywords:** gender; politeness category; directive illocutive.

Всестороннее изучение проблем речевой коммуникации стало одним из ярких явлений развития современного языкознания. Вторая половина двадцатого века ознаменовалась смещением парадигмы гуманитарного знания в сторону антропоцентризма. В центре



внимания исследователей оказался человек во всем многообразии его связей с окружающим миром.

Большое значение при исследовании проблемы «человек в языке» приобретают индивидуальные психологические, социальные и культурные параметры коммуникантов, такие как возраст, пол, раса, национальность, характер, уровень образования, профессия, социальное положение, культурные установки и т. д., которые оказывают существенное влияние на их коммуникативную деятельность.

Вопросы связи языка и экстралингвистической категории пола оказываются в центре внимания одного из наиболее молодых «антропоцентрических» лингвистических направлений, получившего в зарубежной лингвистике название гендерных исследований, а в отечественной — лингвистической гендерологии, или гендерной лингвистики.

Пол, по мысли представителей гендерно-лингвистического направления, представляет собой «не только биологическую субстанцию, но и культурно обусловленный мыслительный конструкт» [1, с. 29], который создается обществом посредством языка. Именно язык, фиксирующий социально и культурно значимые явления в структуре и семантике своих единиц, служит основным средством конструирования гендерной идентичности индивида и одновременно является основным каналом получения информации об экстралингвистическом феномене гендера.

Первоначально представленное работами западных исследователей [10, 12, 6, 13 и др.] в настоящее время гендерное направление получило широкое распространение в российском языкознании, где оно привлекает внимание целого ряда ученых [2].

Одним из перспективных аспектов лингвистической гендерологии являются исследования в области речевого поведения мужчин и женщин, в фокусе которых находятся вопросы гендерной дифференциации в использовании вербальных средств общения, гендерного подразделения стратегий и тактик коммуникации в различных коммуникативных контекстах и лингвокультурных традициях.

Будучи неотъемлемой категорией общения, вежливость, несомненно, входит в сферу интересов гендерно-лингвистического направления, рассматривающего коммуникативное поведение мужчин и женщин. Однако до настоящего времени гендерный аспект феномена вежливости остается сравнительно мало изученным, и число исследований, посвященных данному вопросу, ограничено [см., напр.: 3, 4].

Большее внимание феномену вежливости уделяется в исследованиях прагматической направленности [7, 11, 5 и др.], в которых доминирует поведенческий подход, предполагающий рассмотрение категории вежливости с позиции регулятивных и конститутивных правил речевого поведения, детерминирующих действия участников общения, направленные на реализацию определенной коммуникативной интенции.

Объединение лингвопрагматического и гендерного подходов позволяет нагляднее представить гендерную специфику средств дискурсивной репрезентации категории вежливости в определенной лингвокультуре.

В данной статье представлены результаты исследования, цель которого состояла в выявлении связи между гендерной принадлежностью коммуникантов и вербальными средствами выражения вежливости в директивных речевых актах (далее — РА) в бытовом немецкоязычном дискурсе.

Материалом исследования послужили 352 фрагмента бытовых диалогов, взятых из произведений немецкой художественной литературы конца XX — начала XXI века и содержащих директивные РА, реализованные мужчинами и женщинами.

Выбор директивных РА в качестве объекта исследования обусловлен тем, что именно они характеризуются значительным разнообразием средств выражения вежливости, являясь изначально невежливыми, а именно, ставящими под угрозу свободу действий адресата. Волеизъявление может осуществляться различными директивными РА. Для изучения гендерных спецификаций вежливости были рассмотрены РА, которые, по данным языкового материала, наиболее часто встречаются в бытовом дискурсе — РА требования, просьбы, совета, предложения и приглашения.

Анализ языкового материала позволил установить, что конвенциональные и неконвенциональные средства вербализации вежливости в директивных высказываниях участников бытового диалога подвержены определенной гендерной дифференциации.

Гендерные особенности вербальной репрезентации вежливости получают свою объективацию:

- в частоте использования РА требования и просьбы. Установлено, что мужчины в исследованных художественных текстах прибегают к использованию требования значительно чаще, чем женщины; женщины чаще используют просьбу по сравнению с мужчинами;
- в осуществляемом адресантом выборе стратегий негативной и позитивной вежливости, служащих для повышения уровня вежливости директивного высказывания. Для мужчин в художес-

твенных текстах типична более высокая частота употреблений стратегий негативной вежливости, направленных на соблюдение дистанции и выражение уважения личной автономии собеседника. Женщины представлены авторами как чаще использующие стратегии позитивной вежливости, что сокращает дистанцию с адресатом и демонстрирует чувство солидарности с собеседником;

- в предпочтительном использовании ряда лексико-грамматических средств снижения категоричности и директивности, реализующих указанные стратегии. Доля вопросительных и повествовательных конструкций выше в речи женщин, доля повелительных предложений при вербализации различных типов директива выше в речи адресантов-мужчин. Однако существенные различия в использовании данных средств обнаруживаются только в рамках РА требования. Следствием указанных особенностей речевого поведения является большая директивность и категоричность речи мужчин и большая косвенность и некатегоричность речи женщин при реализации этих побуждений в фикциональном бытовом дискурсе, что свидетельствует о более низком уровне вежливости в мужской группе и более высоком — в женской группе.

Анализ показал, что при выражении РА просьбы, совета, предложения и приглашения мужчины чаще используют такие «смягчающие» средства, как пассивные и безличные конструкции; модальные глаголы с отрицанием в составе вопросительных конструкций; повествовательные предложения субъектной ориентации с глаголом *werden* в сослагательном наклонении; фамильярные обращения и сленговые слова; глаголы *gestatten*, *erlauben*. Женщины в исследованных фикциональных текстах чаще используют сослагательное наклонение; ксеноденотативные диминутивы; глагол *brauchen* в сочетании с отрицанием *nicht*; модальные модификаторы с вводными глаголами *glauben*, *meinen*, *denken*; повторяющийся актуализатор вежливости *bitte*; личные имена, лексемы, обозначающие ту или иную степень родства, а также оценочные обращения. Однако данные гендерные предпочтения не имеют статистической значимости, что свидетельствует либо об отсутствии гендерной дифференциации речеповеденческих стилей при реализации указанных РА, либо о слабой ее выраженности.

Наряду с выявленными гендерными расхождениями, в ходе анализа была отмечена и общая тенденция у представителей обеих групп к максимально вежливому оформлению директивных высказываний в фикциональном бытовом дискурсе: при реализации побуждения адресанты отдают предпочтение некатегоричным

директивам — просьбе, предложению, совету; побуждая собеседника к действию, как мужчины, так и женщины предпринимают шаги по снижению ликоугрожающего потенциала директивного высказывания за счет увеличения его косвенности и некатегоричности с помощью различных языковых средств, служащих для реализации стратегий вежливости. Отмеченные нарушения Принципа Вежливости — «психологическая глухота», применение императивных структур и коммуникативное давление на партнера — обусловлены ситуативным контекстом.

В итоге было установлено, что гендерная принадлежность участников общения является текстообразующим фактором, поскольку оказывает влияние на лексико-грамматические параметры и коммуникативно-прагматический потенциал директивных высказываний, порождаемых адресантами-мужчинами и адресантами-женщинами. Однако гендерная дифференциация «маскулинного» и «фемининного» речеповеденческих стилей в ситуации побуждения к действию не является абсолютной; степень дифференциации — от нулевой до ярко выраженной — варьируется адекватно ситуативному контексту, что подтверждает идею представителей социоконструктивистского направления о ситуативно обусловленной «градуированной релевантности» гендерного фактора [8, 9].

Учитывая материал проведенного исследования, следует отметить, что полученные результаты могут свидетельствовать как об определенных гендерных стереотипах, бытующих в немецкоязычном сообществе в целом и отраженных в сознании авторов художественных произведений, так и об индивидуальных представлениях авторов о речевом поведении мужчин и женщин в ситуации побуждения в процессе бытового общения.

В целом проведенное исследование способствует более глубокому пониманию принципов функционирования языковых средств выражения вежливости в зависимости от социокультурных характеристик языковой личности и параметров коммуникативной ситуации. Перспективным в этой связи видится дальнейшее изучение гендерного аспекта категории вежливости в сопоставительном плане на материале различных языков.

### **Список литературы:**

1. Кирилина А.В. Гендер: лингвистические аспекты. М.: МГЛУ, 1999. — 155 с.
2. Кирилина А.В. Особенности и тенденции развития гендерных исследований в российской лингвистике / Гендер: язык, культура, коммуникация: докл. I междунар. конф. М.: МГЛУ, 2001. — С. 32—47.

3. Морозова И.И. Коммуникативные стратегии вежливости в стереотипном речевом поведении викторианской женщины: Дис. ... канд. филол. наук [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: [http:// home. univer. kharkov. ua/ shevchenkois/akd.html](http://home.univer.kharkov.ua/shevchenkois/akd.html) (дата обращения 15.10.2013).
4. Пшеничникова А.Б. Гендерные спецификации вежливости в директивных речевых актах в американской лингвокультуре: интердискурсивный подход: Дис. ... канд. филол. наук. Владивосток, 2008. — 198 с.
5. Brown P. Politeness: Some universals in language usage. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. — 345 p.
6. Coates J. Women, Men and Language. London: Longman, 1986. — 178 p.
7. Grice P. Logic and Conversation / Syntax and Symantics // P. Cole, J. Morgan (eds.). New York: Academic Press, 1975. Vol. 3: Speech Acts. — P. 41—58.
8. Hirschauer St. Dekonstruktion und Rekonstruktion. Plädoyer für die Erforschung des Bekannten / Feministische Studien. — 1993. — № 2. — S. 55—68.
9. Kotthoff H. Die Geschlechter in der Gesprächsforschung. Hierarchien, Theorien, Ideologien / Der Deutschunterricht. — 1996. — № 1. — S. 9—15.
10. Lakoff R. Language and Woman's Place. New York: Harper and Row 1975. — 83 p.
11. Leech G.N. Principles of Pragmatics. London; New York: Longman, 1983. — 250 p.
12. Spender D. Man Made Language. London: Routledge and Regan Paul, 1980. — 188 p.
13. Tannen D. You Just Don't Understand: Women and Men in Conversation. New York: William Morrow, 1990. — 330 p.

# ГЕНДЕРНЫЕ И ВОЗРАСТНЫЕ ИНТОНАЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ РЕЧИ УЧАСТНИКОВ МЕДИА-ДИСКУРСА

*Унтилова Елена Евгеньевна*

*преподаватель кафедры английского языка  
№ 2 Одесской национальной морской академии,  
Украина, г. Одесса*

*E-mail: [untilova.elena.onma@yandex.ua](mailto:untilova.elena.onma@yandex.ua)*

## GENDER AND AGE INTONATIONAL PECULIARITIES OF MEDIA-DISOURSE PARTICIPANTS' SPEECH

*Elena Untilova*

*lecturer of English department  
№ 2 Odessa National Maritime Academy,  
Ukraine, Odessa*

### АННОТАЦИЯ

Цель данного исследования — определить роль интонационных средств (в частности мелодических), которые участвуют в дифференциации речи участников дискурса по возрасту и гендеру.

Материалом исследования послужили аудиозаписи интервью с представителями британской поп-культуры. Время звучания составило 2 часа 40 минут. Основным методом исследования в данной работе является перцептивный анализ.

Результаты исследования показали, что каждой возрастной и гендерной группе присущи определенные мелодические характеристики. Результаты данного исследования заключается в ярко выраженном влиянии гендерного и возрастного фактора на реализацию терминального тона в речи британских поп-исполнителей.

### ABSTRACT

The aim of our investigation is to determine the role of intonational means (particularly melodic), which are involved in differentiation of media-discourse participants' speech according to gender and age.

The material of our investigation consists of British pop musicians' recordings of interviews. Total recording time is 2 h. 40 min. The main research method is perceptual analysis.

The results of our investigation show that each age and gender group has certain specific melodic characteristics. Our conclusion suggests that gender and age factors have great influence on realization of terminal tone of British pop singers.

**Ключевые слова:** интонационные средства; медиа-дискурс; шкала.  
**Keywords:** intonational means; media-discourse; scale.

Целью данного исследования является определение роли интонационных средств (в частности мелодических), которые участвуют в дифференциации речи участников дискурса по возрасту и гендеру.

В задачи исследования входило:

1. Прослушать интервью с представителями британской поп-культуры;
2. Отобрать отрезки текста продолжительностью в 30 секунд.
3. Провести перцептивный анализ, выявить наиболее частотные терминальные тоны и шкалы с учетом возрастной и гендерной принадлежности информаторов.

Интонация способна увеличивать воздействующий потенциал сообщения и, таким образом, как придавать особую выделенность и экспрессивность речи, так и оказать воздействие на эмоциональную и интеллектуальную сферу слушающего [4, с. 165]. Современные социофонетические исследования описывают просодическое варьирование речи как обусловленное возрастом говорящего. Однако исследования изучают особенности речи возрастных групп на сегментном уровне, в свою очередь просодический уровень освещен недостаточно [3, с. 215].

Выбранная тема исследования представляется актуальной, так как анализ речи представителей британской поп-культуры с гендерной позиции и возрастных особенностей речи до сих пор не получил должного освещения в литературе.

Следует также отметить влияние пола говорящего на варьирование просодического оформления речи. Исследования показывают, что общий тональный уровень у женщин выше, чем у мужчин, однако при этом он более узкий. У женщин преобладает большое количество комбинированных контуров и наблюдается тенденция к увеличению числа восходящих тонов. У мужчин, напротив, преобладает тенденция к увеличению нисходящих тонов [1, с. 14].

Исследуя просодическое оформление речи мужчин и женщин Р.К. Потапова и В.В. Потапов приводят следующие данные: мужчины используют основные, базисные типы шкал (нисходящая, скользящая) и, таким образом, сохраняют направление мелодики на протяжении определенного терминального участка. Женщины в свою очередь сочетают элементы различных типов шкал, создавая впечатление вариативности, разнообразия [2, с. 161].

Для перцептивного анализа были отобраны отрывки интервью с британскими музыкантами в период с 2010 по 2014 год. Все информаторы были распределены на две группы по гендерной принадлежности. Далее каждая группа была разделена на 3 возрастные группы: старшая (59—63 года), средняя (40—51 год) и младшая (22—26 лет).

*Таблица 1.*

**Исследуемые информаторы**

<b>Старшая группа (59—63)</b>	
<b>Мужская</b>	<b>Женская</b>
Фил Коллинз (Philip David Charles Collins) — британский поп- и рок-певец, композитор, автор песен, мульти-инструменталист, писатель, 63 года	Джоан Арматрейддинг (Joan Anita Barbara Armatrading) — британская поп-, рок-, блюз певица, гитаристка, автор песен, композитор, 63 года
Стинг (Gordon Matthew Thomas Sumner) — британский поп- и рок-певец, композитор и автор песен, актер, 63 года	Энни Леннокс (Annie Lennox) — шотландская поп-, рок-, соул певица, автор песен, общественный и политический деятель, 59 лет
<b>Средняя группа (40—51)</b>	
Джордж Майкл (George Michael) — британский поп-певец, автор песен, композитор и продюсер, 51 год	Дайдо (Florian Cloud de Bouneville O'Malley Armstrong) — британская поп-певица, автор песен, композитор, 42 года
Робби Уильямс (Robert Peter Williams) — британский поп-певец, автор песен, композитор, 40 лет	Виктория Бекхэм (Victoria Caroline Beckham) — британская поп-певица, модель, дизайнер, 40 лет
<b>Младшая группа (22—26)</b>	
Эд Ширан (Edward Christopher Sheeran) — британский поп-певец, автор песен, композитор, 23 года	Джесси Дж. (Jessica Ellen Cornish) — британская поп-певица, автор песен, 26 лет
Сэм Смит (Samuel Frederick Smith) — британский поп- и соул певец, автор песен, 22 года	Рита Ора (Rita Sahatciu) — британская поп-певица, автор песен, актриса, 23 года

В процессе перцептивного анализа был исследован терминальный тон в речи представителей британской поп культуры.



Таблица 2.

**Мужская старшая группа (Стинг, Фил Коллинз)**

1	Низкий нисходящий (НН)	27 %
2	Средний нисходящий (СН)	17 %
3	Высокий нисходящий (ВН)	16 %
4	Очень выразительный высокий нисходящий (ОВВН)	2 %
5	Средний ровный (СР)	8 %
6	Низкий восходящий (НВ)	10 %
7	Средний восходящий (СВ)	4 %
8	Высокий восходящий (ВВ)	0 %
9	Нисходяще-восходящий (Н-В)	14 %
10	Восходяще-нисходящий (В-Н)	2 %

Как видно из таблицы 1 в мужской старшей группе преобладает НН (27 %) и СН (17 %) терминальные тона, что свидетельствует о размеренности логической завершенности высказываний.

Рассмотрим следующий пример:

*The desire to come to a foreign country, especially Russia, which was completely forbidden for many many years, it's very compelling, erm, yes, we get paid to come here, but, you know, I always say, it's, I have a job that I would do for nothing, if I was asked, of course I'd play for nothing. Erm... The response here, of the Russians is very very positive, because it's, they didn't take it for granted, you know it's it's something that actually meant, it meant freedom, it meant liberation and it still does and so that feeling is very strong.* [Стинг]

В данном отрезке текста музыкант рассказывает о своем отношении к России и своим русским поклонникам. Терминальный тон преимущественно низкий и средний нисходящий. В речи певца также присутствуют нисходяще-восходящие тона, это придает речи связность и мелодичность. В целом речь звучит логически завершенной и осмысленной.

В таблице 2 приведен процентный анализ терминальных тонов средней мужской группы.

Таблица 3.

Мужская средняя группа (Джордж Майкл, Робби Уильямс)

1	НН	24 %
2	СН	12 %
3	ВН	23 %
4	ОВВН	1 %
5	СР	5 %
6	НВ	12 %
7	СВ	4 %
8	ВВ	0 %
9	Н-В	18 %
10	В-Н	0 %

В речи представителей мужской средней группы преобладает НН (24 %) и ВН (23 %), а также Н-В (18 %) терминальный тон.

Как и у представителей старшей мужской группы, в средней возрастной группе речь также звучит размеренной и логически завершенной. Но наличие большого количества высоких нисходящих терминальных тонов придает большую категоричность отдельным высказываниям:

*Unexplainable, | really, || she \came out and I just \want, | this is all I wanna do, | this is what I wanna do, | I just wanna do || this, this \makes sense, I wanna be with her, | wanna watch her grown, and I wanna be daddy. | But the first couple of days in the hospital I genuinely felt like I own the world: Behold! | Theodora Rose | - a creation, | an Ayda and Robert creation... [Робби Уильямс]*

В данном высказывании автор повествует о рождении своего первого ребенка и о своих эмоциях на этот счет. Благодаря наличию высоких нисходящих тонов речь звучит очень уверенно и решительно.

Таблица 4.

Мужская младшая группа (Эд Ширан, Сэм Смит)

1	НН	13 %
2	СН	10 %
3	ВН	11 %
4	ОВВН	3 %
5	СР	3 %
6	НВ	25 %
7	СВ	10 %
8	ВВ	4 %
9	Н-В	18 %
10	В-Н	3 %

Исследуемые тональные характеристики показали значительные отличия в речи младшей мужской группы от старшей и средней. Здесь значительно преобладает НВ (25 %) и Н-В (18 %) терминальный тон. Речь звучит менее логически осмысленной и категоричной. Присутствует легкая неуверенность и сбивчивость. Преобладание восходящего тона дает ощущение незавершенности и указывает на желание говорящего поддержать интерес слушателей к высказываемой информации.

Например:

*Erm.. No one can be you better than \you can, | I know that's quiet | quiet obvious thing but I think I think \people forget that people try to model themselves more or | more than \other people are ^doing | and like | everyone has their flaws | and flaws are what make you | a human | I think, So | I don't know, || I think I think for ^boys don't focus \too much on | to people that you see in \ magazines, | cause I've never had a six pack and I never will have a six pack... [Эд Ширан]*

В данном примере автор дает советы молодым неуверенным в себе людям и рассуждает о том, как полюбить себя со своими недостатками. С помощью большого количества восходящих и нисходяще-восходящих тонов информатор поддерживает интерес слушателей, но при этом звучит достаточно неуверенно и нерешительно.

Результаты перцептивного анализа по восприятию женской речи старшей возрастной группы приводятся в таблице 5.

**Таблица 5.**

**Женская старшая группа (Энни Леннокс, Джоан Арматрейддинг)**

1	НН	10 %
2	СН	18 %
3	ВН	23 %
4	ОВВН	4 %
5	СР	8 %
6	НВ	12 %
7	СВ	12 %
8	ВВ	0 %
9	Н-В	10 %
10	В-Н	3 %

Как видно из таблицы, речь представительниц данной возрастной категории довольно разнообразна в использовании терминальных тонов. Преобладают ВН (23 %) и СН (18 %) тон. Но при этом также присутствуют случаи использования НВ (12 %) и СВ (12 %) тона. Одна

и та же представительница британской поп-культуры может звучать как решительно и категорично, так и довольно неуверенно и сомневающаяся.

Например:

*I don't know how to explain that when I was, I've always, I I, when I studied I was incredibly shy, | but I've always been very very confident about my music, | I've always been very sure about, || I've I've no idea || if that's good or bad | where that came from | but || I've always been very confident about the songs that I've, || that I write | that I want to write, || that I've written.* [Джоан Арматрейддинг]

В данном отрезке певица описывает себя в юные годы как неуверенную в себе девушку, но при этом выражает четкую уверенность в своей музыке, начиная с самых ранних лет. В речи певицы вначале высказывания преобладает нисходящий тон, и она звучит очень уверенно и завершено, но затем тон переходит в восходящий, что придает оттенок сомнения и колебаний.

**Таблица 6.**

**Женская средняя группа (Виктория Бекхэм, Дайдо)**

1	НН	15 %
2	СН	11 %
3	ВН	14 %
4	ОВВН	5 %
5	СР	2 %
6	НВ	20 %
7	СВ	12 %
8	ВВ	2 %
9	Н-В	15 %
10	В-Н	4 %

Речь представительниц средней возрастной женской категории так же, как и старшей, довольно разнообразна в использовании терминальных тонов. Нет четко выраженной определенной склонности к тому или иному виду тона. В одном и том же отрезке текста присутствуют несколько терминальных тонов.

Рассмотрим пример:

*Do you know, he is, | I mean David has a really good heart, | I mean yes, | he is very very handsome, he is an amazing husband, | he is a really incredible father as well, I mean he is so good with the kids, he is so hands-on, erm... || yeah, you know, I think that we really complement to each other, | for sure, and he is very supportive of what I do, and | being*

*working mom, you know, that means that I do travel and I'm away from home and he is really really supportive.* [Виктория Бекхэм]

В данном примере певица описывает своего мужа и их взаимоотношения. Тональный репертуар довольно разнообразен: насыщен нисходящими, восходящими, нисходяще-восходящими тонами. Такое разнообразие объясняется довольно ярко выраженной эмоциональностью речевого отрезка.

**Таблица 7.**

**Женская младшая группа (Джесси Дж., Рита Ора)**

1	НН	11 %
2	СН	9 %
3	ВН	11 %
4	ОВВН	4 %
5	СР	0 %
6	НВ	22 %
7	СВ	19 %
8	ВВ	5 %
9	Н-В	10 %
10	В-Н	9 %

Данная таблица отображает результаты анализа терминальных тонов младшей женской группы. В речи представительниц данной группы преимущественно используется НВ (22 %) и СВ (19 %) тон. Стоит отметить схожесть процентного соотношения терминальных тонов младшей мужской и младшей женской групп.

Как и в мужской младшей группе, преобладание восходящего тона указывает на неуверенность и сбивчивость речи, а также дает ощущение незавершенности высказывания и указывает на желание говорящего поддержать интерес слушателей к высказываемой информации.

*The book is so interesting to me, because I was obsessed with it, so even before I even knew they were doing a movie, you know, I read all three books, so, to be a part of it is so exciting for me, because it's everyone just wants to know like, what is it about the book? What was it about the movie? And when you see it, the way that they shoot it I think explains a lot, I mean I've been sworn to secrecy, cause it's a big movie, but I can say it's something worth going to see.* [Рита Ора]

В данном отрезке текста певица делится своими впечатлениями от книги, прочитанной ею в недавнем времени. Речь певицы сбивчива и преобладание восходящего тона указывает на желание девушки

заинтересовать слушателей и заинтриговать их касательно планируемой экранизации данного романа.

Проанализировав полученные данные, можно сделать вывод о том, что каждой возрастной и гендерной группе присущи определенные конфигурации терминального тона. Однако следует выделить две основные тенденции. Речи представителей старшей и средней возрастных групп присущи низкие и средние нисходящие тона, особенно это проявилось в речи мужской группы. Речь размеренна, уверенна и логически завершена. Речь представителей младшей возрастной группы характеризуется большим количеством восходящих тонов. Речь звучит более сбивчиво и незавершенно, что свидетельствует о некоторой неуверенности в себе.

Следует также указать на различия в речи представителей двух гендерных групп. Речь женской половины всех возрастных групп более насыщена восходящими и нисходяще-восходящими ядерными тонами. Данную тенденцию можно объяснить большей эмоциональной окраской женской речи по сравнению с мужской.

#### **Список литературы:**

1. Ганькина М.В. Развитие интонационной нормы английского языка (экспериментально-фонетическое исследование на материале южного английского произношения): автореферат дис. кандидата филологических наук: 10.02.04 / Ганькина Марина Викторовна М.: 1992. — 22 с.
2. Потапова Р.К. Некоторые прикладные аспекты исследования звучащей речи / Р.К. Потапова, В.В. Потапов // Социофонетика звучащей речи: Вестник МГЛУ. М.: ИПК МГЛУ «Рема», — 2011, — № 1. — 164—186 с.
3. Степкина И.Ю. Гендерные особенности просодического оформления спонтанной речи молодежи Великобритании / И.Ю. Степкина // Социофонетика звучащей речи: Вестник МГЛУ. М.: ИПК МГЛУ «Рема», 2011. — 211—218 с.
4. Фрейдина Е.Л. Еще раз о прагматической функции интонации / Е.Л. Фрейдина // Актуальные проблемы английской лингвистики лингводидактики. Сборник научных трудов. Вып. 7. М.: «Прометей», 2009. — 162—166 с.

**ЯЗЫКОВАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ БИНАРНОЙ ОППОЗИЦИИ  
«СВОЙ-ЧУЖОЙ» ЧЕРЕЗ ЭТНОНИМЫ,  
НОМИНИРУЮЩИЕ ЖИТЕЛЕЙ ИРЛАНДИИ  
И ШОТЛАНДИИ**

*Цебровская Татьяна Александровна*

*аспирант, преподаватель кафедры иностранных языков  
естественных факультетов Таврического национального  
университета им. В.И. Вернадского,*

*РФ, г. Симферополь*

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

**LANGUAGE IMPLEMENTATION OF THE BINARY  
OPPOSITION “FRIEND-OR-FOE” WITH THE HELP  
OF ETHNONYMS WHICH NOMINATE THE IRISH  
AND THE SCOTTISH PEOPLE**

*Tatyana Tsebrovskaya*

*post-graduate student, academic teacher of the department  
of foreign languages of the faculties of natural sciences  
of Taurida national V.I. Vernadsky university,*

*Russia, Simferopol*

**АННОТАЦИЯ**

Представленная статья рассматривает особенности вербализации бинарной оппозиции «Свой-Чужой» в британском варианте английского языка на основании узуса этнонимов, используемых для номинации ирландцев и шотландцев. Компонент оппозиции «Свой» представлен такими нейтральными этнонимами, как Scot(s), Scotsman, Scotswoman, Scottish (people) и Scotch. Особое внимание уделяется дерогативно маркированным этнонимам как основополагающим языковым единицам, репрезентирующих компонент «Чужой».

**ABSTRACT**

The given article features verbalization of the binary opposition “Friend-or-Foe” in British English on the base of usage of ethnonyms applied for nomination of the Irish and Scottish. The component “Friend” is presented by such neutral ethnonyms as Scot(s), Scotsman, Scotswoman, Scottish (people) and Scotch. Particular attention is paid to the derogatory

marked ethnonyms as fundamental linguistic units that represent the component “Foe”.

**Ключевые слова:** этноним; свой-чужой; агрессия; оппозиция; Ирландия; Шотландия.

**Keywords:** ethnonym; friend-or-foe; aggression; opposition; Ireland; Scotland.

Второе десятилетие XXI века ознаменовалось для Великобритании волной расизма. Об этом заявил премьер-министр Соединенного Королевства Дэвид Кэмерон в мае 2013 года [4]. По данным *BBC*, около 88 тысяч конфликтов на расовой почве зафиксированы в британских школах в период между 2007 и 2011 годами, при этом под расовым конфликтом подразумевается любая ситуация, воспринимаемая жертвой или любым другим лицом как расистская [11]. Причины этого стоит искать в возрастающей исламофобии, культурном, религиозном неприятии, а также экстремизме и расизме в отношении цыган, иммигрантов из Восточной Европы, Ирландии, Польши и других стран.

Н. Меер и Т. Модуд в статье, посвященной проблемам этно-религиозных групп в современной Великобритании, “*For “Jewish” Read “Muslim”? Islamophobia as a Form of Racialisation of Ethno-Religious Groups in Britain Today*” за 2012 год выражают мнение, что на смену биологическому расизму пришла сегрегация по культурному признаку. Вследствие участившихся контактов этнических европейцев с другими расами, биологические различия индивидов потеряли прежнюю значимость, в результате чего на первый план вышли такие отличительные культурные признаки как особенности воспитания, обычаи, формы социализации и самоидентификации [9, с. 40].

Мультикультурность обуславливает гетерогенный характер отношений в социуме: К. Леви-Стросс выделял «дуальный» вид общностей, отношения между членами которых, с одной стороны, определяются недоверием и враждой, а с другой — взаимопомощью и сотрудничеством, при этом оба компонента объединяются в единое целое [1, с. 16—17]. Современные дерогативные этнонимы британского варианта английского языка выступают свидетельством этого. Так, например, *10 % off* («минус 10%») — широко употребляемое в Великобритании оскорбление в отношении евреев, которое подчеркивает культурные различия и соотносится с обрядом обрезания и культом консьюмеризма [15]; *to gyp* («украсть что-либо») — происходит от этнонима *Gypsy* («цыгане»), имплицитно



связь незаконного злодеяния с определенным этносом, ибо по общепринятым канонам принято полагать, что среди данной этнической группы распространены обман, воровство, насилие и мошенничество [5]; *Paki* — этноним относится к британскому сленгу оскорбительного характера и номинирует пакистанцев, в особенности, иммигрировавших в Великобританию [13]; *Jewy* («еврейский») — пейоративное прилагательное, описывающее еврейскую культуру, а именно пристрастия в еде, способ мышления, общность интересов и духовность [19]; *Jewish boy* («еврейский мальчик») — этнономинация появилась в конце XVIII столетия, и данная языковая единица не несла стилистическую нагрузку до 1920-ых годов, когда Д.Г. Лоуренс открыто заявил о ненависти к “*moral Jew-boys*”, вследствие чего этноним приобрел отрицательную маркированность [3]; в XXI столетии данная единица используется по отношению к людям, чьи внешний вид и поведение напоминают потомков Иудейского царства.

Публикации в средствах массовой информации свидетельствуют о нарастающей межэтнической напряженности между ирландцами и англичанами: в июле 2012 года опубликована статья “*Return of anti-Irish prejudice in Britain*” в газете *The Irish Times* [16], в которой получают подтверждение факты, свидетельствующие в пользу бинарной оппозиции «Свой-Чужой», в частности, преследование по этническому признаку. Более 600 000 ирландцев, проживающих в данный момент на территории Англии, обвиняют в пособничестве Ирландской республиканской армии, подвергают унижению за ирландские фамилии, как, например, журналиста *Brendan O’Neill*, против них организуют массовые протесты [6; 16].

Истоки этнической агрессии следует искать в историко-культурных различиях этносов, вследствие чего оценка представителей «чужих» этнических групп осуществляется через призму «своего» опыта. В результате различий культурных и экономических полей двух или нескольких групп, возникает искажение картины мира конфликтующих сторон, в итоге появляются новые очаги этнических конфликтов. По словам А.Ф. Юлдашбаева, аксиологическая интерпретация «Свой-Чужой» фокусируется на несвойственной среде, окружающей индивида, культурных впечатлениях, которые актуализируют концепты «странный», «чужеродный», «незнакомый» [2, с. 164].

Таким образом, различия в культурно-историческом опыте привели к появлению большого количества экспрессивных этнонимов в британском варианте английского языка, которые направлены против ирландцев.

Портрет типичного ирландца в глазах англичанина выглядит следующим образом:

1. Скандалисты и задиры. На это указывают следующие этнонимические коллокации: *Irish baseball* — кирпичи, которыми забрасывают северо-ирландских протестантов [19]; *Irish confetti* — кирпич или булыжник, используемый в качестве метательного снаряда [10]; *Irish handshake* — ирландское приветствие в виде пощечины тыльной стороной ладони [7]; *Shillelagh* («дубинка») — так метафорически называют ирландцев, ведь считается, что этот народ часто пускает в ход дубинку [18];

2. нарушители правопорядка: *Paddy wagon* («фургон для Пэдди») [18] — восходит к общему представлению об ирландцах как о преступниках; *Tory* («бандит-ирландец») [18] — указывает на бандитские наклонности представителей рассматриваемой этнической группы; происходит от названия острова Тори у северного побережья Ирландии, снискавшего славу острова бандитов и пиратов;

3. злопамятные люди: *Irish amnesia* — означает «простить, но не забыть» [19]; *Irish blame* — обвинение других в собственной глупости [19];

4. горькие пьяницы: *Irish cream* — ирландский ликер «Бейлис» [19]; *Irish Carbomb* — смесь пива *Guinness* с виски *Jameson* и ликером *Bailey's* [7]; *Paddy's eyewater* [14] — виски или самогон, производимые в домашних условиях; *Irish Flu* [13] — исключительно тяжелое похмелье; *Irish binoculars* [19] — «туман» в глазах после принятия значительной дозы алкоголя; *Fumblin' Dublin* (дословно «невнятно бормочущий дублинец») — пьяный безработный ирландец [13]; *Mead* («медовуха») — указывает на злоупотребление ирландцами медовухой [18]; *Paddy's Peril* [19] — коктейль, подаваемый в охлажденном бокале, готовится из расчета ½ ликера *Bailey's*, 1/3 водки и 1/3 кокосового молока и нескольких капель гренадина;

5. жители болот: *Bog-trotter* — «болотный рысак» [18], *Bog-jumper* — «болотный скакун» [18], *Bog-hopper* — «болотный скакун» [19], *Bog-rat* — «болотная крыса» [17] — этнономинации объясняются наличием болот в Ирландии;

6. с рыжими волосами и красным носом: *Carrot Top* [18] («морковная ботва») — считается, что у большинства ирландцев — рыжие волосы; *Clown* («клоун») [18] — основано на стереотипном образе ирландца, а также шотландца: лохматая рыжая шевелюра, большой красный нос вследствие алкогольной зависимости, яркая одежда (для номинации шотландцев — яркая одежда в клетку),

множество заплаток, свидетельствующих о бедности; *Fire Bush* — «огненный кустарник» (метафора на основании общего признака «цвет»), *Fire Crotch* (от английского *fire* — «огненный» и *crotch* — «разветвление») — аналогия с рыжими непослушными волосами жителей этой страны, *Frotch* (словосложение *fire* + *crotch*) [18] также указывает на рыжий цвет волос;

7. бедняки: *Shant* («нищие ирландцы») [18] — происходит от английского *shanty* — «лачуга»;

8. католики: *Wic* — акроним словосочетания “*White Irish Catholic*” — «белый ирландский католик» [18]; *Fenian* [18] — этноним соотносится с ирландскими иммигрантами-католиками, живущими в таких городах Соединенного Королевства, как Глазго, Ливерпуль и Манчестер, кроме того, протестанты так называют католиков Северной Ирландии; происходит от названия племени воинов *Fianna*, фигурирующих в гэльских легендах; *Cat-lick* [1] — ирландский католик (усечение слова *Catholic* («католик»)), а также игра слов *Catholic* и *Cat-lick* (облизывающийся кот»);

9. дешевая рабочая сила: *Donkey* [19] — в 1800-ые годы в угольных шахтах Пенсильвании труд ирландца стоил дешевле труда осла.

Объединение Шотландии с Великобританией в 1707 году способствовало консолидации сил, некоторому сближению стран, а также началу построения добрососедских отношений. Однако борьба за территорию и власть, экономическое и социальное неравенство нашли отражение в языке в виде отрицательных этнономинаций, дающих представление о связываемых с шотландцами стереотипных образах. Так, этнономинация *Big Mac* [15] (вид бутерброда) изображает типичного шотландца как человека крепкого телосложения, злоупотребляющего низкокачественной нездоровой пищей. Оскорбления *Cross-dresser* [15] («тот, кто носит одежду противоположного пола») и *Kilt* («килт») [15] высмеивают традицию шотландцев носить килт — предмет гардероба, напоминающий юбку. *Groundskeeper Willie* [15] — отантропонимическая единица, образованная от имени мультипликационного героя сериала «Симпсоны», иммигранта из Шотландии. Гиперболизированные черты героя мультфильма, а именно рыжие волосы и борода, сильный акцент, агрессивное поведение и безграничная любовь к родине, стереотипизируют и высмеивают шотландцев. Ироническая дерогативная номинация *Haggis* [15] (дословно «телячий рубец, начиненный потрохами») оскорбляет национальные чувства шотландцев, указывая на их гастрономические пристрастия. *Haggistani* (сложение слов *HAGGis* («телячий рубец с потрохами» —

национальное блюдо шотландцев») + *PakISTANI* («пакистанец» — житель развивающейся страны) определяет уничижительное значение данного этнонима, так как имплицитно представляет Шотландию страной «третьего мира» [15].

Популярное шотландское имя *Jock* (от шотландского «Господь милосерден», уменьшительно-ласкательное от *John*, под влиянием имени собственного *Jack* [8]) приобрело нарицательное значение, хотя первоначально так называли шотландских солдат [15]. Традиционная для шотландских фамилий приставка *Mc* была преобразована в *Mac* [15], закрепив за собой отрицательное значение типичного представителя этой страны.

Среди нейтральных этнонимов, обозначающих жителей Шотландии, *Scot(s)*, *Scotsman*, *Scotswoman*, *Scottish (people)* и *Scotch* являются наиболее распространенными. Итак, определим их этимологию и структурно-семантические особенности.

Оксфордский словарь определяет этнонимы *Scottish*, *Scot*, *Scots* и *Scotch* как варианты одного слова. *Scottish* стандартно употребляется в значении “*of or relating to Scotland or its people*” («из Шотландии или связанный с Шотландией или ее жителями»). Стандартный этноним для обозначения “*a person from Scotland*” («человека из Шотландии») — *Scot*, форма множественного числа *Scots*, а также *Scotsman* и *Scotswoman*. Этноним *Scotch* в значениях “*of or relating to Scotland*” («из Шотландии или связанный с Шотландией») или “*a person/the people from Scotland*” («человек/люди из Шотландии») был в широком употреблении в шотландской поэзии и прозе прошлого, например, в творчестве Роберта Бёрнса и Сэра Вальтера Скотта. В наши дни данная номинация считается устаревшей в большинстве контекстов (кроме ряда выражений в качестве прилагательного, имеющего значение «связанный с Шотландией», например, *Scotch broth* — «шотландская похлебка», *Scotch mist* — «густой туман», «изморось», *Scotch whisky* — «шотландский виски»). Помимо этого, многие шотландцы испытывают неприязнь к этнониму *Scotch*, связывая его с английским, а не с шотландским языком [12].

**Выводы и перспективы исследования.** Изучение семантики и функционирования стилистически маркированных этнонимаций в британском варианте английского языка позволяет выявить зафиксированное в номинативной системе резко отрицательное отношение носителей английского языка к «чужим» народам, определяемое оппозицией «Свой-Чужой».

## Список литературы:

1. Леви-Стросс К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс ; пер. с фр. Под ред. и с прим. В.В. Иванова. М.: Главная редакция восточной литературы. 1985. — 396 с.
2. Юлдашбаев А.Ф. Особенности выражения концепта свой-чужой в современных англоязычных фильмах // Научные ведомости БелГУ. Серия: Гуманитарные науки. — 2011. — № 18 (113). — С. 164—170.
3. Antisemitic insults: a lexicon [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: [http://www.engageonline.org.uk/journal/index.php?journal\\_id=16&article\\_id=63](http://www.engageonline.org.uk/journal/index.php?journal_id=16&article_id=63). Дата обращения : 5.08.2013.
4. Britain “comes out” as openly racist [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.newsbiscuit.com/2013/05/01/britain-%E2%80%98comes-out%E2%80%99-as-openly-racist/>. Дата обращения: 5.08.2013.
5. Five Terms You Might Not Know Are Considered Racist [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: [http://racerelements.about.com/od/diversitymatters/a/Five-Terms-You-Might-Not-Know-Are-Considered-Racist\\_2.htm](http://racerelements.about.com/od/diversitymatters/a/Five-Terms-You-Might-Not-Know-Are-Considered-Racist_2.htm). Дата обращения : 5.08.2013.
6. International Business Times [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.ibtimes.com/anti-irish-hatred-yes-pockets-still-exist-britain-729873>. Дата обращения : 29.08.2014.
7. Irish Handshake [Электронный ресурс] —Режим доступа. — URL: <http://www.dictionaryupdate.com/irish%20handshake> Дата обращения: 5.08.2013.
8. Meaning of Jock – History and Origin [Электронный ресурс]. — Meaning of Names. — Режим доступа. — URL: <http://www.meaning-of-names.com/scottish-names/jock.asp>. Дата обращения: 5.08.2013.
9. Meer N. For “Jewish” Read “Muslim”? Islamophobia as a Form of Racialisation of Ethno-Religious Groups in Britain Today / N. Meer, T. Modood // Islamophobia Studies Journal. — Spring 2012. — Volume 1. — № 1. Berkley : University of California, Berkley. — P. 34—53.
10. Merriam-Webster Online : Dictionary and Thesaurus [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.merriam-webster.com>. Дата обращения: 5.08.2013.
11. More than 87,000 racist incidents recorded in schools [Электронный ресурс]. — BBC News. — Режим доступа. — URL: <http://www.bbc.co.uk/news/education-18155255>. Дата обращения: 5.08.2013.
12. Oxford Dictionaries [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://oxforddictionaries.com>. Дата обращения: 5.08.2013.
13. The Free Dictionary [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.thefreedictionary.com>. Дата обращения : 5.08.2013.

14. Paddy's eyewater [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.seadict.com/en/en/paddy's%20eyewater>. Дата обращения: 5.08.2013.
15. Racial Names Dictionary Pt. 1 [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.aryan-nation.org/zog/slurs.htm.html>. Дата обращения: 5.08.2013.
16. The Irish Times [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.irishtimes.com/blogs/generationemigration/2012/07/17/return-of-anti-irish-racism-in-britain/>. Дата обращения: 29.08.2014.
17. The Racial Slur Database [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.rsd.org/>. Дата обращения : 5.08.2013.
18. The worst Irish insults and racial slurs — from Cat-lick to Mackerel Snapper [Электронный ресурс]. — Irish Central. — Режим доступа. — URL: <http://www.irishcentral.com/roots/A-guide-to-Irish-racial-slurs---from-Cat-lick-to-Mackerel-Snapper-the-worst-Irish-insults-164707146.html>. Дата обращения: 5.08.2013.
19. Urban Dictionary [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.urbandictionary.com/>. Дата обращения : 5.08.2013.

## 2.2. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

### ПРИМЕРЫ ВРЕМЕННОЙ РЕФЕРЕНЦИИ В ГЕРОИЧЕСКОМ ЭПОСЕ

**Артемяева Юлия Вячеславовна**

*канд. филол. наук, доцент, доцент*

*Московского государственного машиностроительного университета,*

*РФ, г. Москва*

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

**Белуsoва Ирина Глебовна**

*студент 5 курса*

*Московского государственного машиностроительного университета,*

*РФ, г. Москва*

*E-mail: [i.belousova@gazpromlpg.ru](mailto:i.belousova@gazpromlpg.ru)*

### THE EXAMPLES OF TEMPORAL REFERENCE IN HEROIC EPOS

**Julia Artemyeva**

*candidate of Science, an assistant professor*

*of Moscow State Mechanical Engineering University,*

*Russia, Moscow*

**Irene Belousova**

*a 5-r student*

*of Moscow State Mechanical Engineering University,*

*Russia, Moscow*

### АННОТАЦИЯ

В статье представлены точки зрения авторов на временную референцию и соотнесение понятия, смысла и образа с референцией и знаком. Представления авторов базируются на хорошо известных концепциях в лингвистике, философии языка и логике в области изучения референции в переводе.

## ABSTRACT

The article contains the views of the authors on temporal reference in translation and on correlation of notion, meaning, sense and image and on their reference with the code (sign). The author's views are based on the well-known concepts of linguistics, language philosophy and logic in the sphere of study of reference in translation.

**Ключевые слова:** значение; понятие; образ; временная референция; перевод.

**Keywords:** meaning; notion; sense; image; temporal reference; translation.

Человечество всегда понимало, что без духовной составляющей жизнь людей не несёт никакой ценности для последующих поколений. Однако до сих пор существует настойчивая подмена жизненных духовных понятий «что истина», а «что ложь». Ответом на вопрос о смысле бытия, об истинных ценностях, но в художественном переосмыслении, занимались люди, волею судьбы или в приказном порядке поставленные для этого. Менестрели, трубадуры, труверы, миннезінгеры, баяны (бáять), певцы, гусяры «несли глагол» в народ, все они известны и как распространители героического эпоса в разных его вариантах.

Героический эпос любого народа хранит ответы на разные вопросы, многие из которых остаются и по сей день ещё просто несформулированными, незаданными. Приходит время, и формируются новые взгляды на процесс духовного развития человечества, меняется мировосприятие людей, и возникают новые вопросы, с которыми исследователи обращаются к прошлому, к истокам. Такой рекурсивный анализ позволяет отказаться от «наслоившейся» множественной субъективности в суждениях и прибегнуть к анализу источников духовной эволюции, отказавшись от существующих подходов. Таким образом, можно обратиться к исследованию героического эпоса с новой точки зрения.

Итак, изучение устного народного творчества, к которому относится и героический эпос, позволяет проследить эволюцию формирования образной и языковой картин мира разных народов, сравнить их и понять многое в современном мире, определить с современной точки зрения временную референцию [3].

Соотнесение с действительностью — основной критерий определения референциального аспекта. Данное соотнесение происходит на многих уровнях, начиная с соответствующего образу



и символу денотата. Однако временная референция прослеживается не только на формальном уровне. Как известно, ещё представители философии эпохи Древнего мира в лице Сократа, Платона, Аристотеля, Цицерона прослеживали смыслы «природы богов», «природы вещей», соотнося смыслы с природой вещей в самом предмете. Однако современные исследователи рассматривают временную референцию в её знаковом оформлении: отражение временной картины мира на языковом уровне и выражение семиотических единиц для создания образа, характерного для культуры и эпохи народа; на грамматическом и семантико-стилистическом уровнях. Временная референция наблюдается в объективации уже ушедших грамматических форм и категорий (аорист в старославянском или древнерусском, претерито-презентные глаголы в древнеанглийском языке), а также в особенностях мировосприятия и передачи смысла в определённую эпоху у рассматриваемого этноса. На наш взгляд, невозможно рассматривать в отрыве друг от друга грамматические особенности языка и предположительное понимание и восприятие этого означения в рамках исследования временной референции. Более того, **каждый раз** при прочтении текста происходит вовлечённость сознания читателя не только в лексико-грамматическую структуру текста, но и в его смысловую интерпретацию на уровне рефлексии, что позволяет **каждый раз** по-новому воспринимать понятое, и в этом также проявляется временная референция. Также совершенно очевидно, что в разное время по-своему воспринимаются и трактуются официальной наукой описанные факты или исторические моменты, отражённые в художественных или документальных текстах.

Обращаясь к текстам известных произведений героического эпоса: древнерусским былинам, «Повести временных лет», англоязычному «Беовульф», — можно отметить некоторые примеры временной референции.

Таблица 1.

Варианты фрагментов текста «Беовульфа»

Древнеанглийский вариант	Современный английский вариант	Перевод на русский язык
Hwæt! We Gardena 1-5 in gear-dagum, ƿeodcyninga, ƿrym gefrunon, hu ða æþelingas ellen fremedon.	Listen! We have heard of the Spear-Danes in earlier days, of a lineage who accomplished high deeds, how the noble ones excelled in valour!	Истинно! истари слово мы слышим о доблести данов, о конунгах датских, чья слава в битвах мечами добыта!
Fyrst forð gewat. 210 Flota wæs on yðum, bat under beorge. Beornas gearwe on stefn stigon; streamas wundon, sund wið sande; secgas bæron on bearm nacan beorhte frætwe, guðsearo geatolic; 215 guman ut scufon, weras on wilsioð, wudu bundenne. Gewat þa ofer wægholm, Winde gefysed, flota famiheals fugle gelicost, oðþæt ymb antid oþres dogores wundenstefna 220 gewaden hæfde þæt ða liðende land gesawon, brimclifu blican, beorgas steape, side sænæssas; þa wæs sund liden, eoletes æt ende [9, 10].	Time hastened, the ship rode the waves, the boat beneath sea-cliffs. Men in their eagerness stepped over the gunnels; the surf was heavy, thundered against the sand. They stowed bright heirlooms, gold-adorned war-gear in the ship's hold, then shoved out, those men on the wished- for journey, their trim ship. It sped over waves under a strong wind, that foam-throated ship so like a sea-bird, until soon after dawn on the second day land was sighted and sailors could gaze by the curving bowsprit on a stretch of beach backed by glittering cliffs, a steep shore-range and broad promontories. So the sea was crossed, The voyage at end [7].	Время летело, корабль в заливе вблизи утесов их ждал на отмели; они вступили на борт, воители, — струи прилива песок лизали, — и был нагружен упругорезный мечами, кольчугами; потом отчалил, и в путь желанный понес дружину морской дорогой конь пеногрудый с попутным ветром, скользя, как птица, по-над волнами, — лишь день и ночь драконоголовый летел по хлябям, когда наутро земля открылась — гористый берег, белые скалы, широкий мыс, озаренный солнцем, — они достигли границы моря [6].

Сравнивая тексты перевода с древнеанглийского языка на современный английский язык (Я<sub>2</sub>) и современный русский язык (Я<sub>3</sub>), нетрудно заметить существенную разницу, проступающую через

языковую картину мира переводчика. Она в качестве внутриязыковой временной референции наблюдается в переводе Марка Гудзона [7] и у Владимира Тихомирова [6]. Так, например, на уровне грамматической структуры предложения можно отметить стремление обоих переводчиков соблюсти оригинал (1—5 строфы). Так, перед нами императив-обращение и предложение, осложнённое конструкцией, которую можно считать самостоятельной: “*hu ða æþelingas ellen fremedon*”. Следовательно, перевести её можно отдельным предложением. Но характерной чертой эпических песен является определённая просодика (тоника). Напевность при отсутствии рифмы сближает эпический жанр с поэтикой. Поэтому переводчики сохраняют эту особенность оригинала, и мы видим единое предложение, осложнённое однородными членами в обоих вариантах перевода. Привлечение внимания обращением: “Listen!” (в переводе с современного английского языка на русский язык: «Слушай (-те)!») или в русском варианте «Истинно!», казалось бы, не имеет ничего общего с древнеанглийским “*Hwæt!*”, которому соответствует в современном английском “*what*” [11]. Однако лексическая вариативность связана, прежде всего, с временной референцией, возникающей вследствие представленной этимологической метаморфозы. Значение “*Hwæt!*” представлено в переводах в соответствии с реалиями того времени, к которому относится оригинал.

На уровне лексического материала временная референция прослеживается в словообразовательных примерах перевода Марка Гудзона, который использует для перевода сложные слова: *Spear-Danes*, *sea-cliffs*, *war-gear*, *gold-adorned*, *asea-bird* и другие для передачи колорита времени и языковой картины мира той эпохи (в оригинале прослеживаются примеры сложных слов, характерных для того периода). В русском переводе также есть сложные слова: *пеногрудый*, *драконоголовый*, *упругорёбрый*.

Концептуальная составляющая повествования в оригинале представлена самобытной образной картиной мира, которую можно охарактеризовать как наивную, возможно, примитивную. Сохранить такое мироощущение — профессиональная задача переводчика. Временная референция касается и образной картины мира, её передачи через поколения. Создать образ корабля через неудержимого дракона (*драконоголовый*), быструю птицу, надёжного друга коня (*пеногрудого* — неутомимого труженика) можно, обладая определёнными знаниями и чутьём творческого человека.

Для перевода оригинального текста мало иметь под рукой специальный словарь; конечно, понадобится знание подобных текстов

той же эпохи собственной культуры и понимание их не «с высоты прошедших лет», а с учётом временных реалий того периода, к которому относится переводимый оригинал.

Для временной референции определённую степень важности представляет и графическая составляющая — письменность эпохи, в которую создавалось произведение. Декодирование, а перевод в любом случае и есть перекодировка, связано со знанием знаковой системы языка, умением отличить особенности развития письменности в определённые периоды. Так, например, древнеанглийский язык представляет собой синтетическую языковую систему, структурно и графически достаточно сложную по сравнению с аналитическим типом современного английского языка. Поэтому сегодня уже стоит рассматривать два разных языка со своей письменностью, грамматикой и лексикой, отражающими языковую картину мира тех народов, которые используют данную знаковую систему.

## Таблица 2.

### Древнеанглийская запись «Беовульф»

- 210 Fyrst forð Ʒewát<sup>1</sup>: flota wæs on ūðum,  
 bāt<sup>1</sup> under beorƷe. Beornas Ʒearwe  
 on stefn stiƷon: strēamas wundon,  
 sund wið sande; secƷas hæron  
 on bearm nacan beorhte frætwe,  
 215 Ʒiūðsearo Ʒeatolic: Ʒuman ūt scufon,  
 weras on wilsīð wudu bundenne.  
 Ʒewāt þā ofer wæƷholm winde Ʒefŷsed  
 flota fāmiheals fuƷle Ʒelicost,  
 oð þæt ymb āntið oþres dōƷores<sup>2</sup>  
 220 wundenstefna Ʒewaden hæfde,  
 þæt ðā liðende land Ʒesāwon,  
 brimclifu blīcan, beorƷas stēape,  
 sīde sænæssas: þā wæs sundliden<sup>3</sup>  
 ēoledes<sup>4</sup> æt ende. — — — — —

Создание образцов духовной культуры во все времена несло на себе особую ответственность перед грядущими поколениями и было связано, прежде всего, с так называемой закладкой очередного «кирпичика» в фундамент человеческой цивилизации. Исследование временной референции даёт возможность правильно понять,

что хотели донести наши предки до потомков, что очень важно ещё потому, что приближает к истокам понимания мира, к его первозданному восприятию. Каждая эпоха «копирует» некоторые ответы на существенные вопросы бытия, доставшиеся ей по наследству, и передаёт другим, идущим ей на смену, временам накопленные и переосмысленные данные, но при этом «копия» — это всегда лишь отражение сущности ответа на вопрос.

### **Список литературы:**

1. Барт Р. Избранные работы // Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, Универс. 1994. — 616 с.
2. Беовульф / Пер. с древнеангл. В. Тихомирова // Беовульф; Старшая Эдда; Песнь о Нибелунгах. М.: Худ. лит-ра, 1975. — 770 с.
3. Пропп В.Я. Русский героический эпос / Собр. трудов В.Я. Проппа. М.: Лабиринт, 1999. — 638 с.
4. Рикёр П. Время и рассказ. Т. 1 / Перевод Т.В. Славко. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. — 314 с.
5. Рябова М.Ю. Временная референция в английском языке: диссертация ... доктора филологических наук: 10.02.04. - Санкт-Петербург, 1995. — 459 с.
6. Якобсон Р.О. Грамматический параллелизм и его русские аспекты // Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. — С. 99—132. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://philologos.narod.ru/classics/jakparal/jakparal.htm>.
7. Beowulf / Translated with a commentary, by Marc Hudson with an Introduction and Notes by Martin Garrett. Great Britain, London, Wordsworth Classics of World Literature, 2007. — 204 pages.
8. “Beowulf” [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://russianplanet.ru/filolog/epos/beowulf/index.htm>.
9. “Beowulf” [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://www.hs-augsburg.de/~%20harsch/anglica/Chronology/08thC/Beowulf/beo\\_bat5.html#2885](http://www.hs-augsburg.de/~%20harsch/anglica/Chronology/08thC/Beowulf/beo_bat5.html#2885).
10. Jakobson R. Grammatical Parallelism and its Russian Facet // Language. — Vol. 42, — 1966, — № 2. — P. 399—429.
11. Walkden, George. “The status of hwæt in Old English.” English Language and Linguistics, 17:3: 465–88. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.wordorigins.org/index.php/more/1957/>.

## ХАРАКТЕР КОМПОНЕНТА 'S В СОСТАВЕ АНГЛИЙСКИХ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ

*Никонов Денис Олегович*

*аспирант*

*Брянского государственного университета им. И.Г. Петровского,*

*РФ, г. Брянск*

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

## THE NATURE OF THE COMPONENT 'S IN THE STRUCTURE OF ENGLISH PHRASEOLOGICAL UNITS

*Denis Nikonov*

*postgraduate student of Bryansk State University,*

*Russia, Bryansk*

### АННОТАЦИЯ

В данной статье рассматриваются фразеологические единицы, которые имеют в своем составе компонент 's. Подобные единицы можно систематизировать по двум признакам: по характеру значения и характеру фразеомоделирования. В этой связи раскрываются особенности семантики фразеологических единиц с компонентом 's, предлагается их возможная систематизация.

### ABSTRACT

The article deals with phraseological units which possess the component 's in their structure. Such units can be treated from two points of view: the nature of their meaning and the nature of their phraseomodelling. We also determine the peculiarities of semantics of phraseological units with the formant 's and suggest their possible systemization.

**Ключевые слова:** фразеологизм; компонент 's; фразеомоделирование; значение фразеологизма.

**Keywords:** phraseological unit; component 's; phraseomodelling; the meaning of a phraseological unit.

Компонентный состав фразеологизмов представляет собой достаточно сложное явление. Они отображают образ, положенный

в основу оборота, а также его грамматический и синтаксический потенциал [1, с. 66—67]. В нашем случае рассмотрим компонент 's во фразеологизмах английского языка.

Общеизвестно, что рассматриваемый элемент 's является грамматическим формантом, который выступает с определенными значениями (например, об этом исследование: [2, с. 68—72]). В нашей статье остановимся подробно на тех ФЕ (фразеологических единицах), в составе которых встречается этот формант 's, а также проведем их систематизацию в зависимости от характера значения и характера фразеомоделирования.

**1.** В рамках данной статьи под **фразеомоделированием** понимается наиболее типичные случаи построения фразеологизмов по определенным структурно-грамматическим шаблонам (например, [4, с. 75—83]). Так, по характеру фразеомоделирования можно выделить следующие наиболее распространенные группы ФЕ с формантом 's:

Сочетание компонентов «имя существительное + имя существительное»: *one's flesh and blood* — русский эквивалент *плоть и кровь*; *близкий родственник, a mother's boy* — русский эквивалент *маменькин сынок*, *Pandora's Box* — русский эквивалент *ящик Пандоры*, *one's cup of tea* — русский эквивалент *то, что нравится; по вкусу*

Сочетание компонентов «имя прилагательное + имя существительное»: *of one's own accord* — русский эквивалент *добровольно*, *afraid of one's own shadow* — русский эквивалент *быть боязливым*

Сочетание компонентов «глагол + имя существительное»: *to blow one's own horn* — русский эквивалент *хвастаться*, *to set one's mind at rest* — русский эквивалент *перестать волноваться*, *to jump out of one's skin* — русский эквивалент *перепугаться до смерти*, *cool one's heels* — русский эквивалент *томиться в ожидании*

Сочетание компонентов «причастие + имя существительное»: *one's heart is bleeding* — русский эквивалент *сердце кровью обливается*, *to be able to do something standing on one's head* — русский эквивалент *сделать что-либо легко и быстро*, *have one's hands tied* — русский эквивалент *быть не в состоянии сделать что-либо*

Сочетание компонентов «предлог + существительное»: *at arm's length* — русский эквивалент *на расстоянии вытянутой руки*, *at death's door* — русский эквивалент *при смерти*, *in one's shoes* — русский эквивалент *на месте кого-либо*, *with one's eyes open* — русский эквивалент *сознательно, полностью осознавая ситуацию*, *under one's thumb* — русский эквивалент *под каблуком*

Сочетание компонентов «предлог *as...* + предлог *as...*» в функции сравнительного оборота: *as sharp as the serpent's tooth* — русский эквивалент *острый, как змеиный зуб*; *as crooked as a dog's hind leg* — русский эквивалент *бесчестный, непорядочный*

Нетрудно заметить, что в упоминаемых примерах встречается компонент-местоимение *one's*, в составе которых фигурирует искомый *'s*. Об этом *'s* мы будем говорить далее в рамках семантического критерия, как о принадлежническом кванте значения фразеологической единицы в её инициальном (стартовом для речепроизводства) состоянии, как дейксис-индикаторе в речемыслительной процедуре, который (*'s*) также имеет право быть рассмотренным в составе устойчивого оборота.

2. Фразеологизмы с компонентом *'s* можно рассматривать и с позиции их значения. Формант *'s*, как известно выражающий в английском языке значение посессивности, то есть принадлежности или обладания чем-либо, вызывает большой интерес у лингвистов, так как проявляет целый ряд морфолого-синтаксических и семантических особенностей, которые отличают его от аналогичных форм в языках с развитой падежной системой. Среди основных особенностей обычно выделяют следующие [2, с. 68—72]: невозможность употребления форманта *'s* со всеми существительными; редкое использование форманта с существительными во множественном числе; только препозитивно-аттрибутивная позиция единиц в структуре, осложненной посессивом; присоединение форманта *'s* к словосочетаниям и именованным компонентам; возможность абсолютного употребления существительных, оформляемых формантом *'s*.

Таким образом, формант *'s* функционирует не как традиционная морфема, а как самостоятельная синтаксическая единица. Возможность форманта взаимодействовать со сложными языковыми единицами обуславливает его частое появление и в составе ФЕ. Следует отметить, что посессив, согласно концепции М.Я. Блоха, обладает различными типами значений [2, с. 68—72]. В ФЕ, реализующей посессивное значение, можно выделить его следующие семантические категории:

The genitive of possessor (генитив принадлежности или притяжательности)

Семантику фразеологизмов этого типа можно определить, как «неорганическая» принадлежность, т. е. отношение одного предмета, названного в грамматике именем существительным, оформленным посессивом, к другому предмету, названному ключевым словом. *Pandora's box* = *Pandora has a box* — в данном случае имеется в виду непосредственное обладание предметом и право пользования, распоряжения им.



The genitive of dispensed qualification (генитив расщепленной характеристики)

Этот тип посессива обозначает какую-либо характерную черту, особенность, ограничение, сообщаемое главному слову конструкции существительным, который оформлен посессивом: *as sharp as the serpent's tooth* — русский эквивалент *острый, как змеиный зуб*, *a fool's errand* — русский эквивалент *бессмысленное задание*, *the hornet's nest* — русский эквивалент *осиное гнездо*, *a dog's life* — русский эквивалент *собачья жизнь*.

The genitive of quantity (генитив количественных отношений)

Этот тип посессива обозначает количество или меру. В основном, количественное значение посессива распространяется на существительные со значением единицы измерения пространства, времени, веса: *a stone's throw* — русский эквивалент *рукой подать*, *at arm's length* — русский эквивалент *на расстоянии вытянутой руки*, *a dog's age* — русский эквивалент *целая вечность*, *donkey's years* — русский эквивалент *долгое время*, *hair's breadth* — русский эквивалент *на волосок от*, *in two shakes of a lamb's tail* — русский эквивалент *очень скоро*, *in one's hand*, *lion's share* — русский эквивалент *львиная доля*, *to one's heart's content* — русский эквивалент *вволю, сколько захочется*.

The genitive of interpersonal relations (генитив межличностных отношений).

Данный тип генитива строится на реальных отношениях двух существительных этой группы, причем ключевой компонент фразеологизма устанавливает характер отношений между двумя соседними компонентами — личностями: *a tata's boy* — русский эквивалент *маменькин сынок*, *a lady's man* — русский эквивалент *мужчина, пользующийся популярностью у женщин*.

The genitive of locative relations (генитив места).

Этот тип посессива характеризует местоположение вещей или объектов в пространстве: *at death's door* — русский эквивалент *на пороге смерти*, *have one's heart in the right place* — русский эквивалент *иметь хорошие намерения*.

Согласно мнению А.В. Кунина [3, с. 36], некоторые ФЕ могут образовывать морфолого-синтаксические варианты с формантом *'s*, в основном те, в составе которых присутствует имя собственное: *the heel of Achilles = Achilles' heel* — русский эквивалент *ахиллесова пята*, *the Procrustean bed = the Procrustes' bed* — русский эквивалент *прокрустово ложе*, *the box of Pandora = Pandora's box* — русский эквивалент *ящик Пандоры*.

В то же время Н.Н. Амосова отмечает, что некоторые ФЕ с формантом *'s* имеют фиксированный характер материального состава, например *Wellington boots*, а не *Wellington's boots* и не *boots of Wellington* [1, с. 161—164]. Также не могут быть заменены синонимичными конструкциями с предлогом *of* такие ФЕ как *dog's life* — тяжелая жизнь, *husband's tea* — жидкий чай, *angel's visit* — редкий, но приятный визит. При нарушении фиксированности материального состава подобных ФЕ возможно искажение их семантики: *husband's tea* — жидкий чай, но *the tea of husband* — чай мужа.

Таким образом, рассмотрение английских ФЕ с компонентом *'s* показывает следующие основные характерологические позиции данного компонента — это его значение и фразеобразовательная активность. Наиболее продуктивными являются синтаксические модели «глагол + имя существительное», а менее продуктивной — «имя прилагательное + имя существительное». Что касается значения этого компонента в составе фразеологизма, то речь в основном идет о различного рода проявлениях посессивности. В меньших случаях — это дейктический маркер.

Исходя из всего вышеперечисленного, можно сделать следующие выводы:

1. Компонент *'s* в составе ФЕ может быть рассмотрен в качестве самостоятельного семантического и структурно-грамматического элемента.
2. ФЕ с формантом *'s* можно систематизировать в зависимости от характера значения и основных способов фразеомоделирования.
3. Наиболее распространенными в семантическом плане оказываются те фразеологизмы с компонентом *'s*, которые передают понятия измерения времени, веса и пространства. Некоторые из таких ФЕ имеют метафорическую природу, а составляющие их компоненты, как показывает материал, связаны с именами собственными или именами существительными, обозначающими животных.

### Список литературы:

1. Амосова Н.Н. Основы английской фразеологии. Л.: Издательство ленинградского университета, 1963. — 208 с.
2. Блох М.Я. Теоретическая грамматика английского языка. М.: Высш. школа, 1983. — 383 с.
3. Кунин А.В. Курс фразеологии современного английского языка. М.: Высш. шк., Дубна: Изд. центр "Феникс", 1996. — 381 с.
4. Шанский Н.М. Фразеология современного русского языка. М.: ВШ, 1985 — 192 с.

## ОБОЗНАЧЕНИЕ ВРЕМЕННЫХ ПРОМЕЖУТКОВ В ЛЕКСИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЕ РЕКЛАМНОГО ТЕКСТА

*Прончатова Елена Георгиевна*

*аспирант кафедры  
современного русского языка, риторики и культуры речи  
Оренбургского государственного педагогического университета,  
РФ, г. Оренбург  
E-mail: [lenusik-pronchatova@mail.ru](mailto:lenusik-pronchatova@mail.ru)*

## THE INDICATION TEMPORARY GAPS IN LEXICAL STRUCTURE OF THE ADVERTISING TEXT

*Elena Pronchatova*

*postgraduate student,  
Orenburgskiy state pedagogical university,  
Russia, Orenburg*

### АННОТАЦИЯ

Статья посвящена анализу лексической структуры рекламного текста. Источником текстового материала послужили печатные издания г. Оренбурга, как федеральные («Аргументы и факты», «Комсомольская правда», «Жизнь» и др.), так и местные («Вечерний Оренбург», «Южный Урал», «Оренбургская неделя» и др.). Предпринята попытка классифицировать вербальные способы экспликации категории времени в структуре рекламного текста.

### ABSTRACT

Article is dedicated to analysis of the lexical structure of the advertising text. The Source of the text material has served the printed matters in Orenburg, as federal ("Arguments and facts", "Komsomol truth", "Life" and others), so and local(regional) ("Evening Orenburg", "South Ural", "Orenburgskaya week" and others.). The Undertaken attempt to classify the lexical ways category time in structure advertising text.

**Ключевые слова:** реклама; лексическая структура текста; время.  
**Keywords:** advertisement; lexical structure of the text; time.

Категория времени выступает неотъемлемой частью содержательной стороны языка. Темпоральное значение могут передавать

единицы разных языковых уровней. Так, на уровне морфологии значение времени передается в виде глагольной категории времени; на лексическом уровне — в качестве слов с временным значением; на уровне синтаксиса — в виде темпоральных синтаксических конструкций.

Образ времени в текстах рекламы выступает важным жанрообразующим признаком. В большинстве из них имеется указание на источник информирования: месторасположение, время доступа, наименование адресанта. Появление временной и пространственной дистанции, точные параметры места и времени являются важным условием повышения эффективности рекламного сообщения.

Проанализированные нами газеты, журналы, печатные издания являются составной частью медиадискурса. С точки зрения хронотопа медиадискурс акцентирован на настоящем времени, служащим центральной точкой, от которой осуществляется отсчет вперед или назад, и рассредоточен в пространстве, участники коммуникативного акта могут находиться на большом расстоянии друг от друга.

Использование лексических единиц с временным значением способствует передаче последовательности событий, соотносению данной точки на временной оси с общей картиной мира.

Темпоральная лексика способна отражать реальное время: с помощью существительных, *число, день, год, неделя, час, сутки, утро, месяц* (*Новая энергия Вашего утра! «Юбилейное Утреннее» — это новое вкусное печенье для завтрака; Тональный крем-гель *Healthy Mix Serum Bourjois Paris. Усиливает сияние кожи на 16 часов.*); месяцы и дни недели: *в воскресенье, только на этих выходных* (*Новый vipertox гарантирует меньше морщин уже к следующим выходным, в следующем месяце и в следующем году!*); а также с помощью наречий и адвербиализированных существительных: *зимой, ночью*. Вся структура рекламного сообщения продиктована отношением ко времени: деление на разделы, на рубрики, подбор материалов.*

Таким образом, образ времени, темпоральность является типологизирующим признаком рекламных текстов различной тематики.

Образ времени является одним из жанрообразующих признаков рекламы, так как «для речевого жанра существенны предшествующий и последующий эпизоды речевого общения» [2, с. 24].

В рекламном тексте образ прошлого вводится имплицитно, а само рекламное сообщение нацелено на *будущее* — на совершение необходимого поступка: покупка товара, приобретение услуг и др.

Фиксируется конкретное, удобное для обращения время: *в любое время, всегда, постоянно, круглосуточно, 24 часа в сутки*. Будущее общение стимулируют стереотипные фразы, содержащие глаголы: *обращаться, об условиях узнавать* с добавлением адреса. Иногда просто указывается подробный адрес с перечислением ближайших населенных пунктов размещения контор, филиалов или называется адрес главного отделения.

В рекламных текстах частотны именные классы слов: предметные и признаковые. Существительные обозначают предмет, прилагательные и наречия характеризуют предметы и процессы. В основе существительных лежат пространственные координаты, фиксируемые сознанием, они обращены к пространственному параметру мира, в основе глаголов — временные, они организованы временной осью [1, с. 35]. Глагол же используется редко. Это императивные формы (*придите и попробуйте!*), глаголы прошедшего времени со значением настоящего, формы настоящего времени. Отглагольные существительные, характеризующие товар/услугу, способны передавать значение времени. Это позволяет, с одной стороны, передать постоянство свойств, некоторую «вечность», а с другой, динамику текста.

Обозначение четких временных и пространственных координат способствует созданию эффективных рекламных сообщений. Использование темпоральной характеристики служит весомым аргументом в пользу рекламируемого товара или услуги, например: *Тушь 2000 Calorie в новой упаковке. Культовые ресницы более 20 лет в моде; При покупке косметики ARTDECO с 1 по 31 марта на сумму 690 рубл. подарок тени или блеск для губ ARTDECO. Количество товара ограничено; TWININGS of London. It's T-Time. Делаем мгновения драгоценными с 1706 года. Чай TWININGS. Совершенство вкуса. Вот уже более 300 лет наши мастера создают удивительный чай безупречного качества.*

В качестве аргумента может служить обращение к потенциальному покупателю авторитетного лица, находящегося именно в настоящее время на должности. Так, например, в журнале Amagram № 3 2012 г. размещено рекламное сообщение генерального директора ООО «Амвэй» **Ричарда Стивенса**: *«Amway — преуспевающая компания с годовым оборотом в 10,8 миллиарда долларов. Основанная более 50 лет назад в США, компания динамично развивается в 80 странах мира. На сегодняшний день Россия для Amway — один из перспективных рынков развития. Присоединяйтесь к миллионам независимых предпринимателей Amway, которые уже сделали свой*

*первый шаг к успеху!»* В данном тексте используются ойконимы, временные и пространственные лексемы.

В рекламных текстах образ времени выражается названиями исторических событий и реалий, именами исторически значимых персонажей, как для всей России, так и для конкретного региона и определенной сферы деятельности. Может упоминаться исторический период: *Рира Milano Совершенный гармоничный макияж. Чувственные губы и безупречный маникюр в тон — нестареющая классика, вновь ставшая самым актуальным трендом.* Встречаются названия физиологических периодов в организме человека, например: *Открытие Vichy. Технология восстановления кожных тканей: восстанавливает все слои кожи уже через 10 дней использования. Neovadiol Gf. Инновация для женщин в период менопаузы.*

Темпоральные отношения в рекламных текстах выражают лексемы и словосочетания, обозначающие отрезки и моменты времени:

1. даты: глагол в настоящем времени + дата + лексема *год / месяц*, страдательное причастие прошедшего времени с предлогом *в* + дата с лексемой *год*, существительное в именительном падеже + дата с лексемой *год* в названиях товаров или организаций: *10 ноября 2012 с 10:00 до 22:00 День Красоты Cosmopolitan Beauty. Теперь в 2 городах: Москве и Санкт-Петербурге! Скидки до 50%. Подари себе праздник!; Заложен нос? Лазолван Рино и вновь дыхание свободно! Первый в России препарат, содержащий новую формулу активного вещества. Он позволяет справиться с проявлениями насморка быстро и надолго. Лазолван Рино действует не только эффективно, но и нежно;*

2. отрезки времени будущего действия, желаемого + глаголы *обращаться, спрашивать*: конструкции с предлогами *с...по*: *Выиграй Стильный день и другие ценные призы! Style super slim. Период акции: с 15.01.2011 по 15.05.2011); Весенние соблазны в Рив Гош с 10 по 31 марта. Купи два продукта Мэйбеллин Нью-Йорк и получи один из гарантированных подарков — браслет, косметичку, кружевную ободок или сумочку. С марта по октябрь активно покупайте продукцию Мэйбеллин Нью-Йорк в магазинах Рив Гош и получите шанс поехать на Неделю моды в Нью-Йорк с подружкой или другом. Итоги будут подведены в ноябре 2011 г.; Cosmopolitan представляет конкурс «Ломаем стереотипы». Конкурс проводится в период с 15 февраля по 15 марта 2011 года.*

3. отнесенность к конкретной временной точке (времени суток, года), регулярность, повторяемость, длительность чаще всего выражается наречиями и прилагательными с семой времени, существительными *час, день, год: в любое время дня и ночи, ежедневно, всегда готовый к услугам, по пятницам* (Создайте горячую укладку, которая сохранится с утра до вечера. Эксперты Wella разработали новую коллекцию Wellaflex «Для горячей укладки»);

4. протяженность событий во времени: Билайн. Всегда быть онлайн. С услугой «Безлимитный Интернет» весь мир интернет-развлечений у вас под рукой!; Услуга «Безлимит внутри сети» за пополнение счёта без абонентской платы. Забудьте о минутах и наслаждайтесь долгими разговорами; Новинка от «Мэри Кэй» «Таймвайз» — тональная основа: помогает бороться с проявлениями признаков старения кожи; создаёт стойкое покрытие на коже на весь день; Высокая кислородопроницаемость линз Ok Vision позволяет находиться в контактных линзах полный день и снимать их перед сном.

5. следование или предшествование событий: Используйте Even Better Clinical дважды в день, а утром обязательно наносите средство с SPF. И результаты будут очевидны; Природный рецепт комфорта для Вашей кожи. Возьмите 1 ложечку увлажняющего молочка, 2 капли экстракта цветущей вишни. Добавьте уникальную технологию Palmolive... И почувствуйте, насколько нежной стала кожа! Наслаждайтесь ощущением невероятной нежности и комфорта с эффектом бережного увлажнения.

Удачным стало использования слогана «**Время-деньги!**» и семы **ценности** времени: Регулярный уход с коллекцией PANTENE подарит вам **свободное время**, которое раньше вы **тратили** на манипуляции с волосами. А что для **современной женщины** может быть **ценнее**? Выберите время для выбора Kia Rio; Не хотите **терять время** в очереди? Воспользуйтесь услугами дистанционного обслуживания от МегаФон. По данным русского ассоциативного словаря, именно лексема *деньги* является наиболее частотной реакцией на слово-стимул *время*.

Наиболее частотным аргументом в рекламных текстах выступает новизна и свежесть товара: *новость, новейший, новинка, всегда свежий, инновационный, современный, премьера* (Новое поколение отшелушивающих лосьонов Clarifying Lotion от наших ведущих дерматологов; Новаторство Photo'Perfection: жидкая и скользящая, невесомая как вуаль текстура, озаряет кожу прозрачным сиянием; Новое поколение ухода: 1-е средство с Комбучей, слой за слоем

*создающее идеальную кожу, новейшее достижение биотехнологий — растительный компонент Комбуча полностью преобразует кожу; Новая тушь Revlon Photoready 3d Volume Mascara. Благодаря инновационному составу, новая тушь подчёркивает каждую ресничку, создавая непревзойдённый объём; Только новый Lipton содержит сок свежих чайных листьев; Косметика Artdeco — преьера в Л'Этуаль! Весна расцветает подарками.*

Таким образом, преобладающим в рекламных текстах является собственно «календарное» время, отображаемое лексемами со значением времени, даты. Содержание рекламных текстов пронизано антропоцентричностью. Время соотносимо с жизнью человека: его молодостью, взрослением, работой, увлечением, старостью. Любое событие обозначено на структурированной временной оси с четко обозначенными моментами прошлого, настоящего и будущего. Перед нами разворачивается картина реального времени, позволяющего представить эпоху XXI века.

Рекламный текст так или иначе привязан к временной точке. Если календарная точка отсчета — это 1 января, то в рекламном тексте она каждый раз меняется в зависимости от цели рекламодателя и выбранных аргументов: *Первый телеканал для женщин от Discovery Networks TLC Новый год — новый телеканал! С 15 января во всех крупнейших телесетях России. Обращайтесь к Вашему ТВ-оператору.* Время же дается с точки зрения составителя текста, предстает субъективным, относительным. От позиции автора зависит, как будет следовать время, его длительность, цикличность, повторяемость. Характеризуется не оно само или его отрезки, а события, совершающиеся во времени.

### **Список литературы:**

1. Гак В.Г. Пространство времени / В.Г. Гак // Логический анализ языка. Язык и время. [Текст] / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова, Т. Е. Янко. М., 1997.
2. Шмелёв А.Д. Русская языковая картина мира: материалы к словарю. М.: Языки славянской культуры, 2002. — 224 с.



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

### **РОЛЬ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ В ФОРМИРОВАНИИ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЫ МИРА**

*Абильмажинова Нуришат Кайратовна*

*докторант III курса обучения кафедры романо-германских языков  
Казахского Университета международных отношений  
и мировых языков имени Абылай хана,  
Республика Казахстан, г. Алматы  
E-mail: [nurizatkabylkari@gmail.com](mailto:nurizatkabylkari@gmail.com)*

### **THE ROLE OF PHRASEOLOGICAL UNITS IN FORMATION OF LINGUISTIC WORLDVIEW**

*Abilmazhinova Nurizat*

*third course PhD student  
Department of Romance and Germanic Languages Kazakh Ablai Khan  
University of International Relations and World Languages,  
Republic of Kazakhstan, Almaty*

#### **АННОТАЦИЯ**

Данная статья исследует взаимосвязь между культурой и фразеологическими единицами, которые включают в себя имена собственные на примере русского, английского и казахского языков. Актуальность исследования определяется интересом в изучении различных взаимосвязей языка, мышления и культуры, а также триединством казахского, русского и английского языков и их сосуществованием на территории Республики Казахстан. Основными эмпирическими методами данного исследования являются описание и наблюдение, сравнение, теоретическими методами являются анализ и синтез.

#### **ABSTRACT**

The article investigates the interrelation between culture and phraseological units including proper names on the base of the English, Russian and Kazakh languages. The topicality of the research article

is determined by: 1) continued interest in learning various relations of language, thinking and culture, trinity of the Kazakh, Russian and English languages and their co-existence on the territory of the Republic of Kazakhstan; The basic methods of the research paper are methods of linguistic observation and description, an explanatory method and component-semantic analysis.

**Ключевые слова:** культура; язык; языковая картина мира; имена собственные; устойчивые выражения; межкультурная коммуникация.

**Keywords:** culture; language; linguistic worldview; proper names; set expressions; intercultural communication.

В настоящее время проблема языковых стереотипов и их взаимосвязь с культурой той или иной нации представляет большой интерес для лингвистов. В современной лингвистике термин «стереотип» рассматривается как: 1) вербальное выражение убеждений, направленное на социальные группы или индивида, который является представителем этой группы. Этот тип языкового стереотипа используется в узком смысле (К. Писаркова, В.Н. Телия и т. д.) [5]; 2) обобщение конкретных представлений или абстрактных понятий, выраженных вербально. Этот тип языкового стереотипа используется в широком смысле (Г.И. Исина) [1]; 3) устойчивое выражение, устойчивое сравнение, клише и т.д. То есть собственно сам языковой стереотип (В.А. Маслова) [3].

Известно, что через изучение устойчивых словосочетаний и фразеологических единиц можно понять культуру другого народа «изнутри» [3]. Этимология фразеологизмов позволяет проникать в историю, культуру нации и в ее мировоззрение в целом. Другими словами, устойчивые выражения являются культурными сгустками, отраженными в языке. В настоящей работе мы исследуем фразеологизмы с именами собственными, первоначальное значение которых претерпело значительные изменения по прошествии времени.

Ряд фразеологизмов образуется из имен собственных, заимствованных из Библии, мифологии, литературы или мировой истории. Этимология таких фразеологизмов представляет собой ядро взаимосвязей языка и социальной среды, национальных, этнических, культурных особенностей мышления. Рассмотрим историю происхождения некоторых фразеологических выражений с именами собственными.

В казахском языке имеется большое количество фразеологических единиц с именами собственными. Давайте рассмотрим некоторые из них. Устойчивое выражение «*Қайда барсаң,*

*Қорқыттың қоры*» (букв. Куда бы вы не пошли, везде могила Коркыта) появилась благодаря легенде. Легенда гласит, что Коркыт, великий гуманист и музыкант, решил найти место, где человек никогда не умирает. Он обыскал каждый уголок мира, но ничего из этого не вышло. Независимо от того, где он находился, везде он видел умирающих и роющих могилы людей. Выражение *«Жер Ұйықты іздеу»* (букв. искать рай) тоже связано с легендой. Асан Кайгы, известный казахский жырау, философ и советник Жанибек хана прошел через весь Казахстан в поисках наиболее благоприятного места для человека, то есть Жер Уюка. Во время своих поисков он увидел огромное количество красивых мест. Мораль легенды заключается в том, что Родина каждого человека является его Жер Уюком, то есть раем [2].

Вот некоторые высказывания с именами собственными в русском языке: *«Жена декабриста»* — верная жена, готовая разделить горе и страдания своего мужа, не покидать и никогда не предавать его. 14 декабря 1825 года в Петербурге произошло первое в истории России организованное выступление дворян-революционеров против царского самодержавия. Восстание было подавлено. Николай I дал каждой из женщин право развестись с мужем, которые были провозглашены «государственными преступниками». Тем не менее, жены одиннадцати осужденных декабристов разделили их сибирское изгнание.

*«Как Мамай прошел»* — опустошение, разгром, полнейший беспорядок. Выражение из древнерусской истории. Связано оно с именем хана Мамай, правившего Золотой Ордой с середины XIV века и совершавшего опустошительные набеги на Русь вплоть до 1280 года, когда его войска были разгромлены дружиной Дмитрия Донского во время Куликовской битвы. О нашествии Мамай на Русь рассказывается в древних русских летописях [6].

*«Казанская сирота»* — человек, притворяющийся беспомощным с целью вызвать сочувствие, жалость окружающих. Татарские князья, желая сохранить богатства и привилегии, переходили на службу к Ивану Грозному, в 1552 году захватившему столицу Казанского царства город Казань. Они принимали христианство и ездили в Москву, а чтобы добиться при царском дворе милостей, писали челобитные, где жаловались на судьбу и именовали себя сиротами [6].

Свое прозвище *«Кровавая Мэри»* Мария Тюдор получила отнюдь не за любовь к мучениям и пыткам. Она не испытывала тяги к издевательствам. Ее прозвали Кровавой за то, что, будучи ревностной католичкой, она постановила пытать и казнить тех, кто

отказывался принять католичество. В разговорном языке данное выражение используется в абсолютно ином смысле: «Кровавая Мэри» — коктейль, в состав которого входит водка и томатный сок со льдом. Напиток имеет такое выразительное название благодаря своему «поражающему» эффекту. Данное устойчивое словосочетание служит примером метафорического преобразования фразеологизма. В английском языке устойчивое сочетание *Joe Miller* имеет значение старого избитого анекдота. Джо Миллер является автором первой коллекции анекдотов и шуток. Приведем пример некоторых фразеологических единиц, отражающих моральные и этические качества женщины: 1) верность: *Sister Ann* — верный спутник по жизни (персонаж из сказки "Синяя Борода" французского писателя Шарля Перро (XVIII век); 2) консерватизм: *Aunt Tobby / Aunt Monasima* (амер. слэнг) прозвище консервативно настроенной женщины, яркой противницы женского равноправия [4].

Широко распространенные английские имена стали составными частями многих фразеологических единиц и дали им ярко выраженную эмоциональную маркировку. Английские имена, такие как Бетти, Том, Джек, Джон, Мэри и т. д., стали носителями определенной черты характера людей. Например, имя Джек в ряде фразеологизмов связано в основном с забавным, быстрым, а иногда хитрым образом. Происхождение фразеологической единицы «*before you can say Jack Robinson*» (букв. прежде чем вы сможете сказать Джек Робинсон) представляет некоторый интерес. Смысл этого фразеологизма — в мгновение ока, в кратчайшие сроки, не успеешь и глазом моргнуть и т. п. В словаре вулгаризмов Гроуза (*the Dictionary of Vulgar Tongue*, 1785) есть примечание о человеке, чье имя было Джек Робинсон. Этот человек часто совершал короткие визиты к своим друзьям и знакомым и уезжал прежде, чем им удавалось рассказать о его прибытии.

Таким образом, суть эволюционного процесса, взаимосвязь языка и социальной среды, национальная, этническая, историческая и культурная особенности мышления, унаследованные от предков, ярко выражены и представлены в различных фразеологических выражениях. Человечество передает историю и культуру в языке от одного поколения к другому, что делает язык не только средством общения, но и драгоценным кладом нации. Имена собственные, закрепленные во фразеологических единицах, ярко выражают историю народов, придающих им особенное значение, свойственное только определенной нации. Этимология приведенных выше фразеологических единиц несомненно доказывает тот факт, что история живет в языке.

### **Список литературы:**

1. Исина Г.И. Фразеологические сравнения в системе английской фразеологии. Караганда: Изд-во КарГУ, 2005. — 117 с.
2. Кеңесбаев І. Қазақ тілінің фразеологиялық сөздігі. А., 1977. — 711 б.
3. Маслова В.А. Лингвокультурология: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2001. — 208 с.
4. Cowie A.P., Mackin R. Oxford dictionary of current idiomatic English. Oxford, 1975.
5. Телия В.Н. Русская фразеология. М.: Языки русской культуры, 1996. — 288 с.
6. Фразеологический словарь русского языка / Под ред. А.И. Молоткова. 4-е изд., стереотип. М.: Русский язык, 1986. — 543 с.

## ТОЛКОВАНИЕ ЭМОЦИИ «СТРАХ» В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛЕКСИКОГРАФИИ

*Перовская Татьяна Ивановна*

*старший преподаватель, Уральский федеральный университет  
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина,  
РФ, г. Екатеринбург  
E-mail: [tat.perow@yandex.ru](mailto:tat.perow@yandex.ru)*

## INTERPRETATION OF THE EMOTION “FEAR” IN DOMESTIC LEXICOGRAPHY

*Tatiana Petrovskaya*

*senior lecturer, Ural Federal University  
named after the first President of Russia B.N. Yeltsin,  
Russia, Ekaterinburg*

### АННОТАЦИЯ

В статье исследуется семантически мотивированное объяснение эмотивной лексемы «страх» в русских толковых словарях на основе двух лингвистических подходов: смыслового, метафорического (коннотативного).

### ABSTRACT

The article examines semantically motivated explanation of emotive lexeme “fear” in Russian explanatory dictionaries on the basis of two linguistic approaches: semantic and metaphorical (connotative).

**Ключевые слова:** эмоция; эмотив; смысловой; метафорический; коннотативный подход; коннотативный компонент; денотация; эмотивные смыслы; семная структура слова.

**Keywords:** emotion; emotiv; semantic; metaphorical; connotative approach; connotative component; denotation; emotive senses; component word structure.

Внутренний мир человека всегда интересовал ученых: психологов, философов, социологов, лингвистов, так как эмоции и переживания представляют собой непосредственную форму выражения чувств, настроений, являются одним из регуляторов жизни человека. В последнее время отмечается широкое использование эмоций

в устной и письменной речи. Данный факт объясняется общим эмоциональным настроем человека, который перестал бояться свободно, открыто проявлять свои чувства и ощущения в обществе. «Теоретически каждая значащая единица в тексте может стать носителем эмоционального заряда» [4, с. 136].

На протяжении многих лет научная литература рассматривала эмоции в качестве многогранных реакций, способных направлять мысли и поступки человека. Предметом лингвистических исследований последнего времени становится языковая и речевая характеристика эмоций, письменное и устное оформление, выражение. «Как известно, сами эмоции недоступны прямому наблюдению. В этом отношении они подобны другим внутренним состояниям, например, ментальным. Однако в отличие от ментальных состояний, которые достаточно легко вербализуются самим субъектом, эмоции очень непросто перевести в слова» [1, с. 454].

В современной лингвистике сложились два подхода к описанию эмоций, которые «условно можно назвать смысловым и метафорическим» [1, с. 454]. Смысловой подход сводится к следующему: «Найти такие семантические представления эмоций, которые позволили бы дать принципиальное (семантически мотивированное) объяснение «симптоматической» лексики» [1, с. 455]. Метафорический подход заключается в «описании эмоции через метафоры, в которых эти эмоции концептуализируются в языке» [1, с. 455].

В основу нашего исследования положен анализ эмотивной семантики слова «страх», проведенный на материале дефиниций русских толковых словарей XIX, XX, XXI вв.

Некоторые исследователи сходятся на мнении, что концептуализация эмоций осуществляется на языковом уровне. Знания о той или иной эмоции осуществляются с помощью процесса лексикализации. Под этим процессом понимается приобретение словом специфических семантических признаков. Эмоции интуитивно переносятся с предмета на представление о нем, а далее на слово и его семантику.

«Язык располагает арсеналом средств, призванных обозначать и выражать эмоции: соответствующая лексика, фразеологизированные синтаксические конструкции, особая интонация, порядок слов» [2, с. 3].

Выяснить природу эмотивной семантики слова «страх», ее исторические корни помогает этимологический словарь М. Фасмера. Автор словаря указывает на четыре основные версии происхождения данного слова.

Первая версия происхождения слова «страх»:

**Страх**, - род.п. -а, укр. *страх*, р.п.-у, др.-русск. *страхъ*, ст.-слав. *страхъ*, блг. *страх*, сербохорв. *страх*, р.п. *страха*, словен. *strah*, род.п. *straha*, *strahu*, чеш. *strach*, слвц. *strach*, польск. *starch*. (Употребление исходной лексической единицы М. Фасмер отмечает в восточно-славянских, чешских и балтийских языках. — Т.П.) || Это слово с первоначальным знач. «оцепенение» сближается с лит. (литовским) *stregti*, *stregiu* «оцепенеть, превратиться в лед», лтш. (латышское) *stregele* «сосулька» [11, с. 772].

Как видим, автор номинирует данное слово как определенное физическое состояние человека, связанное с ощущением озноба, холода, с ярко выраженной реакцией на страх: «оцепенеть, превратиться в лед, сосульку» (стать неподвижным, застывшим).

Вторая версия происхождения слова «страх»:

М. Фасмер сравнивает слово *страх* с лат. *strages* «опустошение, поражение, повержение на землю» [11, с. 772]. Номинируется наименование конкретной неблагоприятной ситуации: отглагольные существительные «опустошение, поражение, повержение на землю» помогают умственно представить ситуацию физического состояния человека, связанного с ощущением явного поражения.

Третья версия происхождения слова: лтш. (латышское) *struostit* «угрожать, строго предупреждать» [11, с. 772]. В данном случае описывается определенный речевой поступок, «кого-то страшить, запугивать», сочетаемость слов указывает на угрозу, предназначенную человеку.

Четвертая версия происхождения слова: *treso-* лтш., «трясу» (отсюда *трястись от страха*) [11, с. 772]. М. Фасмер указывает на определенную физиологическую реакцию человека, полученную от воздействия страха.

Таким образом, для раскрытия внутренних психических состояний человека привлекаются глаголы и отглагольные существительные: <цепенеть> от страха, <страх> поражения, <страшить>, запугивать кого-то, <трястись >от страха. Глаголы: *цепенеть*, *страшить*, *поражать*, *трястись* прямо участвуют в изображении эмоции «страх», являются симптоматическими выражениями, характеризующими проявление неподконтрольных субъекту физиологических реакций страха, что может наблюдаться непосредственно. «Страх» воспринимается как кошмар, от которого можно испугаться, застыть, трястись. В [11] представлена высокая степень концентрации ощущения страха.

Генетические связи эмотивной семантики слова «страх» с балто-славяно-чешским вариантами свидетельствуют о распространенности



и функционировании этой единицы в близкородственных языках: *страхъ-страшитъ, страшу*, укр. *страшити*, др.-русск. *страшити*, ст.-слав. *страшити*, болг. *страша* «пугаю», сербохорв. *страшити, страшим*, словен. *strasiti, strasim*, чеш. *strasiti*, слвц. *strasit*, польск. *strasyc*, в.-луж *trasic*. Эмотивная семантика слова «страх» в древних языках являлась весьма актуальной. Страх древнего человека ассоциировался с образами тайного, непостижимого, недоступного пониманию. Отсюда большой интерес человека к ощущениям и физиологическим реакциям, связанным с проявлением страха.

Слово «страх» со временем претерпело большие изменения в лексическом значении. В современном русском языке слово «страх» (по данным толковых словарей) обозначает высокую концентрацию данного чувства, предельную симптоматику болезненного состояния. «Возможности семантического развития слова заложены в его исходной семантической структуре, и система производных значений есть следствие импликаций исходного значения» [7, с. 24].

Обратимся к дефинициям толковых словарей XIX, XX, XXI вв. Лексикографические материалы предоставили обширную лингвистическую и общекультурную информацию, новые смыслы понимания эмотивной семантики слова «страх». Объем дефиниций эмотивной лексемы «страх» меняется в зависимости от типа словаря, степени изученности слова. Авторы толковых словарей при составлении дефиниций стремятся найти наиболее оптимальные и доступные для восприятия читателя способы словарного представления данной эмоции.

Во всех толковых словарях, просмотренных нами, слово «страх» выступает как знаковая единица, которая выражает определенное содержание. Его лексическое значение дает возможность выполнять номинативную функцию. Вся информация, все содержание, смысловое значение эмотива определяется особенностью организации сем, входящих в его структуру. «Внутри лексического значения слова эмотивная сема всегда противопоставляется другим семам, образуя тем самым внутрисемную парадигму. Они могут быть вершинными, актуальными, слабыми, виртуальными. Таков инвентарь эмотивных сем, входящих в семантическую структуру различных эмотивов» [12, с. 20]. Таким образом, предметом мышления становятся все сущностные, смысловые признаки исследуемого эмотива «страх».

#### **Смысловой подход в представлении эмотива «страх».**

Обратимся к определению эмотивного смысла в семной структуре слова «страх» [6, с. 731].

**Страх**, м. *страсть, боязнь, робость, сильное опасение, тревожное состояние души от испуга, от грозящего или воображаемого действия.* Страх обуяет и растеряешься. Со страху, со страстей поджилки дрожат, ноги подкосились.

Как мы заметили, в формировании лексического значения эмотива «страх» участвуют и внутриязыковые факторы, то есть связи и отношения, которые существуют между словами в системе языка. В. Даль показывает прежде всего парадигматические отношения (место слова «страх» в синонимическом ряду: *страсть, боязнь, робость* и т. д.) и синтагматические отношения (особенности сочетаемости слова: *Страх обуяет и растеряешься. Со страху, со страстей поджилки дрожат, ноги подкосились*).

Обратимся к определению эмотивного смысла в семной структуре слова «страх» [10, с. 550].

1. Страх, а (у) – *состояние крайней тревоги и беспокойства от испуга, от грозящей или ожидаемой опасности, боязни, ужаса.* Чувство страха. Панический страх. В смертельном страхе. Страх перед неизвестностью. Дрожать от страха. Натерпеться страху. Она мертва со страху.

2. Только во мн. *Представления, события или предметы, пугающие чем-нибудь, вызывающие чувство боязни, ужаса, опасения.* Всякие страхи лезут в голову. Ночные страхи прошли

Парадигматические отношения иллюстрируются синонимами: *тревога, беспокойство, испуг, опасность.* Синтагматические отношения характеризуются узкой сочетаемостью эмотива «страх»: *панический страх, в смертельном страхе, страх перед неизвестностью.* Лексическое значение слова могут формировать грамматические характеристики. Д.Н. Ушаков уточняет: данное слово может употребляться во множественном числе: *Всякие страхи лезут в голову. Ночные страхи прошли.*

Обратимся к определению эмотивного смысла в семной структуре слова «страх» [9, с. 630].

**Страх**, -а (-у), м. 1. *Очень сильный испуг, сильная боязнь.* Задрожать от страха. Нагнать страху (*испугать; разг.*) Со страху. Держать кого-нибудь в страхе (*в полном повинении и постоянной боязни*)

2. мн. *События, предметы, вызывающие чувство боязни, ужаса.* Рассказывать о всяких страхах. Насмотреться страхов.

С.И. Ожегов в содержание понятия «страх» вводит иерархически организованную структуру: менее общие признаки подчиняются более общим признакам, конкретизируют их: *Очень сильный испуг* переходит

в очень сильную боязнь. Рассматривает синтагматические отношения: *Со страху. Держать кого-нибудь в страхе*. В парадигматических отношениях определяет место слова «страх» в синонимическом ряду: *испуг, боязнь, ужас*.

Обратимся к определению эмотивного смысла в семной структуре слова «страх» [8, с. 731].

**Страх** -(а)-(у); м. 1. *Состояние сильной тревоги, беспокойства, душевного смятения перед какой-либо опасностью, бедой и т. п.; боязнь*. Страх наказания. Страх смерти. Дрожать от страха. Наводить страх на кого-либо. Натерпеться страху. Пятиться в страхе назад. Страх потерять работу. Страх за любимую. Страх перед экзаменами. Страх находит, нападает на кого-либо. Страх забирает кого-либо. Панический страх. Животный страх.

2. общ. мн. *Страхи-ов (разг.) То, что вызывает боязнь, тревогу, оцепенение*. Наговорить страхов про кого-, что-либо. В фильме всякие страхи, не хочу видеть эти страхи.

С.А. Кузнецов сформировал свой, отличный от других чувственно-наглядный образ эмоции. Страх может быть *состоянием сильной тревоги, беспокойства, душевного смятения перед опасностью, бедой*. Связь чувственно-наглядного образа и понятия о нем обусловлена эмпирическим компонентом. На лексическое значение указывают словосочетания: *сильная тревога, беспокойство, душевное смятение*. Дополнить лексическое значение помогают смысловые потенции слова «страх». Оно проявляет себя в широкой сочетаемости: *Страх наказания. Страх смерти. Наводить страх на кого-нибудь. Натерпеться страху. Пятиться в страхе назад. Страх потерять работу. Страх за любимую* и т. д. Таким образом, С.А. Кузнецов создает эффект образного представления эмоции.

Обратимся к определению эмотивного смысла в семной структуре слова «страх» [13, с. 248]:

**Страх**, -а (-у) 1. *Ощущение незащищенности, близкой опасности*. Непреодолимый страх, страх смерти, дрожать от страха.

2. *Чувство опасения. Боязнь возможного неблагоприятия*. Постоянный страх за детей. Страх перед будущим, перед неизвестностью.

3. Страх, а- (-у). м. мн. *События, явления, вызывающие чувство боязни, ужаса (разг.)* Рассказывать о всяких страхах. Насмотреться, наслушаться страхов.

Н.Ю. Шведова раскрывает смысловые возможности слова «страх», включая обширную характеристику понятия: *Ощущение незащищенности, близкой опасности. Чувство опасения. Боязнь*

*возможного неблагоприятия*. Включает элементы бытового описания: события, явления, вызывающие чувство боязни, ужаса: *Рассказывать о всяких страхах. Насмотреться, послушаться страхов*. Лексико-графическая дефиниция слова «страх» довольно развернутая. Широко используются примеры синтагматической сочетаемости слова: *непреодолимый страх, страх смерти, постоянный страх за детей, страх перед будущим, перед неизвестностью, рассказывать о всяких страхах, насмотреться, послушаться страхов*.

Обратимся к определению эмотивного смысла в семной структуре слова «страх» [3, с. 194]:

**Страх**, -а (-у), м. *Состояние очень сильного испуга, сильной тревоги, беспокойства, душевного смятения перед какой-либо опасностью, бедой и т.п.*; син. *боязнь, ужас, трепет*, разг. *жуть, страсть*. Все время, покуда тело бабушки стоит в доме, я испытываю тяжелое чувство страха смерти.

Л.Г. Бабенко учитывает широкий объем понятия «страх», потому содержание понятия довольно насыщенное. Ученый включает большой круг признаков: *состояние очень сильного испуга, сильной тревоги, беспокойства, душевного смятения перед опасностью, бедой*. Приводит синонимы к слову «страх»: *боязнь, ужас, трепет, жуть, страсть*. Формирует представления читателя о данной эмоции, употребляя существительные, которые абстрагируются, передаются как самодостаточные сущности.

Таким образом, эмотивные смыслы самые важные и самые основные. Они показывают логико-предметную часть значения эмотива «страх» как отвлеченного, абстрактного понятия, раскрывают внутреннее состояние человека, его чувства. Формируют понятия о реально существующих связях и отношениях. Эмотивные смыслы в семной структуре слова «страх» могут трактоваться, как мы уже заметили из просмотренных дефиниций, многими словами синонимического ряда: *беда, бедствие, беспокойство, боязнь, испуг, напряжение, опасность, опасение, остратка, оцепенение, повиновение, покорность, послушание, робость, страсть, смятение, тревога, угроза, ужас*. Эмотивные смыслы содержат не различные эмоции, а степени проявления одной эмоции «страх», которая переходит из одного состояния в другое в зависимости от восприятия и переживания человека: *ощущение незащищенности, ощущение близкой опасности, чувство опасения, боязнь возможного неблагоприятия, ужас* [13, с. 248].

Абстрактный, эмотивный смысл понятия «страх» раскрывается посредством отвлеченных признаков: *незащищенность, опасность,*

*опасение, неблагополучие, боязнь.* Как видим, эмотивные семы в синонимическом ряду отличаются смысловыми нюансами, лексической сочетаемостью и дают возможность автору из нескольких, очень близких по смыслу слов выбирать самое нужное для передачи состояния, чувства страха.

Семная структура слова со временем претерпела большие изменения, стала обозначать большую степень опасности: *дрожать от страха, пятиться в страхе назад, натерпеться страху, держать в страхе.*

Эмотивные смыслы сблизились благодаря общему содержанию, имеющемуся в них. Составители толковых словарей рассматривают эмотив «страх» как негативное состояние человека:

Страх — *тревожное состояние души от испуга* [6, с. 336].

Страх — *состояние крайней тревоги и беспокойства от испуга, от грозящей или ожидаемой опасности* [10, с. 550].

Страх — *состояние сильной тревоги, беспокойства, душевного смятения перед какой-либо опасностью, бедой* [13, с. 248].

Страх — *состояние очень сильного испуга, сильной тревоги, беспокойства, душевного смятения перед какой-либо опасностью, бедой* [8, с. 731].

**Метафорический (коннотативный) подход в представлении эмотива «страх».**

В содержание лексического значения входят коннотативные элементы. Это дополнительная информация в отношении понятия. Она связана с характеристикой речевой ситуации, актом общения. В коннотативный компонент лексического значения авторы толковых словарей включают три важных элемента: эмоционально-оценочный, экспрессивный, стилистический. Под эмоционально-оценочным элементом коннотации авторы понимают выражение словом эмоции, ее оценки: *панический страх, смертельный страх* [10, с. 550]; *всякие страхи* [9, с. 630]; *навязчивый страх* [8, с. 731]; *непреодолимый страх, постоянный страх* [13, с. 248]. Эмоционально-оценочный элемент коннотации, как мы видим, называет негативные эмоции. Негативная оценка появляется из того ощущения, которое испытывает человек. Второй экспрессивный компонент лексического значения слова «страх» предполагает наличие сем, передающих усиление признаков, входящих в предметно-понятийный компонент значения: «страх» — *крайняя тревога, крайнее беспокойство, грозящая опасность* [10, с. 550]; страх — *сильное опасение, тревожное состояние* [6, с. 336]; страх — *сильная боязнь, сильный испуг* [9, с. 630]; страх — *близкая опасность* [13, с. 248]; страх — *сильная тревога, беспокойство* [3, с. 194].

В толкованиях эмотива «страх» с экспрессивным компонентом значения присутствуют слова-интенсификаторы: *крайний, грозный, сильный, близкий*. Они используются для передачи большей выразительности и яркости эмоции «страх». Помимо лексического способа выражения экспрессивного значения эмоции, существуют и другие способы ее выражения, например, с помощью уменьшительно-ласкательных суффиксов: *Страшненько, страшнехонько мне в суд идти* [6, с. 336]. Третий коннотативный компонент лексического значения стилистический. Он указывает на сферу употребления данного слова, ограниченную по функциональному — высокому, среднему, низкому — стилю употребления. К ним относятся книжные, разговорные, просторечные и т. п. слова. Стилистическая и эмоционально- экспрессивная информация слова «страх» передается с помощью помет, отражающих функционально-стилистическую и эмоционально-оценочную характеристику слова. Стилистически маркированное слово с пометой *разг.* указывает на то, что оно активно употребляется в разговорной речи:

**Страх**, нар. *ужасно, страшно, весьма, очень* (разг.) Страх сколько много, без числа, несметно, тьма, пропасть; *Страх, что народу было!* (эмоциональное состояние удивления). *Страх не люблю бури!* (эмоциональное состояние негодования) [6, с. 336].

**Страх** — нар. (разг.-фам.) Очень, чрезвычайно, сильно. *Я страх люблю таких молодых людей!* (Н. Гоголь). *И не понравилась теперь она мне, ну, просто, страх как!* (М. Горький) [10, с. 550].

**Страх** — нар. (прост.) Очень, чрезвычайно. *Страх люблю купаться!* [9, с. 630].

**Страх** — (разг.) в знач. нар. 1. Очень, чрезвычайно, крайне. *Она страх любит петь. Ребенок страх любит сладкое. Страх хочется спать.* 2. Очень много, очень сильно. *Страх сколько съел, вышл. Страх, сколько грибов!* В функции сказ. Очень, чрезвычайно, крайне. *Он ее любит страх. Она ревнива страх* [8, с. 731].

**Страх** — испытать чувство страха: (разг.) *Бежать в страхе. Страх обуял кого-нибудь. Сердце зашло от страха. Отпрянуть в страхе. Нагнать страху* [13, с. 248].

Исходя из дефиниций словарей, эмоция не выражается прямо, она всегда уподобляется чему-то, потому авторы толковых словарей считают наиболее эффективным средством лингвистическое описание эмоций через метафоры, в которых эмоция получает реализацию в языке. *Страх на тараканьих ножках бродит. Под страхом ноги хрупки* [6, с. 336]. *Страх обуял кого-нибудь* [9, с. 630]. *Страх находит. Страх забирает* [8, с. 731].

Физиологически ощутимая сила страха рождает в человеческом сознании образ некоего враждебного, зловещего существа, который давит, пугает, преследует человека. Сам человек становится его пассивной жертвой. Коннотация злодейства передает реальные масштабы опасности, заключенные в следующих фразеологических оборотах: *У страха глаза велики* (ничего не видят от страха). *Под страхом смерти* (реальная угроза). *Держать в страхе* (властвовать) [6, с. 336]. *На свой страх и риск* (на свою ответственность) [8, с. 731]. Не за страх, а за совесть (вполне добросовестно) [9, с. 731]. *Рыцарь без страха и упрека* (о безупречном человеке). *Страх страхов* (боязнь навязчивого страха) [13, с. 248].

Толкование эмотива «страх» осуществляется составителями словарей посредством пословиц и поговорок: *Кто на море не бывал, тот и горя не видал. На всякую беду страха не напасешься. Всякий страх в доме хорош* [6, с. 336]. По православным меркам, истинный христианин должен бояться адских мук, смертельного греха, потому должен жить в повиновении и полной покорности. *В ком есть страх. В том есть и Бог. Иная вера со страхом, иная с любовью. Страх Божий* [6, с. 336].

Таким образом, коннотативный компонент лексического значения эмоции является зависимым от номинативного значения, от денотации: он всего лишь дополняет, интерпретирует логико-предметную семантику слова. «Компоненты коннотации не включаются в предметно-логическую часть значения, так как они в меньшей степени отражают реальную действительность, а в большей степени «привязаны к психике говорящего» [5, с. 135].

Словарные дефиниции русских толковых словарей предоставили нам обширную лингвистическую и общекультурную информацию о слове «страх». Поначалу эмотив «страх» выступал как слово с нейтральным значением. Со временем он стал объемной единицей с мельчайшими смыслами, включающими семантические и коннотативные признаки, дополняющие друг друга интенсивностью и глубиной переживания.

### Список литературы:

1. Апресян Ю.Д. Избранные труды. Т. II. Интегральное описание языка и системная лексикография. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. — 767 с.
2. Бабенко Л.Г. Лексические средства обозначения эмоций в русском языке. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1989. — 184 с.

3. Бабенко Л.Г. Большой толковый словарь русских существительных. Идеографическое описание. Синонимы. Антонимы. М.: АСТ ПРЕСС КНИГА, 2005. — 864 с.
4. Вандриес Ж. Язык. М., 1937. — С. 136.
5. Goverдовский В.И. История понятия коннотация // Филологические науки. 1979. № 1.
6. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. IV. СПб.: Издательство Вольф М. О., 1882. — 683 с.
7. Дронова Л.П. Синхрония и диахрония: отложенная встреча // Вестник Томского университета. — 2009. — № 3(7). — С. 22—26.
8. Кузнецов С.А. Большой толковый словарь русского языка. СПб.: Норинт, 1998. — 1536 с.
9. Ожегов С.И. Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1988. — 747 с.
10. Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка. Т. IV. М.: Издательство Национальных словарей, 1940. — 1552 с.
11. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. III. М.: Прогресс, 1971. — 827 с.
12. Шаховский В.И. Типы значений эмотивной лексики // Вопросы языкознания. — 1994. — № 1. — С. 20—25.
13. Шведова Н.Ю. Русский семантический словарь. М.: Азбуковник, 2003. — 630 с.



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

### **РОЛЬ КИТАЙСКОГО ЯЗЫКА В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ**

*Рыбникar Анна Александровна*

*учитель иностранных языков,*

*ГОО СШО № 1399,*

*РФ, г. Москва*

*E-mail: [Anutik69-@mail.ru](mailto:Anutik69@mail.ru)*

### **THE MAIN ROLE OF CHINESE LANGUAGE NOWADAYS**

*Rybnikar Anna*

*teacher of foreign languages of school № 1399,*

*Russia, Moscow*

#### **АННОТАЦИЯ**

Настоящее исследование посвящено китайскому языку, как интересному, перспективному и удивительно-необычному языку, понятию «иероглиф», собственным впечатлениям общения с народами Китая, небольшому грамматическому материалу, сравнению китайского и русского языков, немного истории китайского языка. Исследования в данном направлении актуальны как для китайского языкознания, так и для будущих учителей, учеников и студентов, изучающих китайский язык. Практическая ценность нашего исследования связана с преподаванием иностранного языка. Актуальность проведенного исследования обусловлена относительно малой изученностью исследований в области китайского языка.

#### **ABSTRACT**

This article is about an interesting, perspective and unusual Chinese language. It concludes the whole meaning of Chinese signs, own experience of communication with Chinese people, some grammar materials, comparison of Russian and Chinese language, its little history. This article will be useful for Chinese linguistics, for future teachers, children and students who are learning Chinese language. The practical value of our

research is related to the teaching for foreign languages. Poor knowledge of Chinese language made us to write more about it.

**Ключевые слова:** китайский язык; иероглиф.

**Keywords:** Chinese language; Chinese sign.

Китайский язык входит в китайско-тибетскую (сино-тибетскую) семью. Он является официальным языком КНР, одним из древнейших языков мира, на котором сейчас говорят более миллиарда человек, то есть около четверти населения планеты [2, с. 7]. Китайский язык служит одним из 6 официальных и рабочих языков ООН. Последнее время появился большой интерес к изучению китайского языка. Основная причина — рост Китая в международном сообществе. Настоящее исследование посвящено китайскому языку, как интересному, перспективному и удивительно-необычному языку. Исследования в данном направлении актуальны для изучающих китайский язык, переводчиков, преподавателей китайского языка школ и ВУЗов, студентов, проходящих практику. Практическая ценность нашего исследования связана с преподаванием иностранного языка. Актуальность проведенного исследования обусловлена относительно малой изученностью особенностям китайского языка. В нашем исследовании сделана попытка обобщить основные моменты, помогающие понять человеку, чем интересен китайский язык. Объектом исследования послужили труды, написанные учеными, которые исследовали китайский язык. Теоретической базой исследования послужили положения, изложенные в трудах зарубежных и отечественных авторов. Решение задач стало возможным благодаря известным достижениям, представленных в работах отечественных лингвистов Алексахина А.Н. Деминой Н.А., Курдюмова В.А., Бурова В.Г. и других.

Единица китайского языка — иероглиф, удивительно красивое, графическое изображение, состоящее из определенного количества черт. Национальный китайский язык носит название путунхуа. Иероглиф состоит из ключа и графемы. Его невозможно разобрать по частям слова, как в русском языке. Благодаря знанию ключей и графем, можно определить, к какой сфере относится незнакомое слово, будь оно связано с едой или животными и т. д. При запоминании написания иероглифов полезно будет делать ассоциации с некими предметами, так скажем иероглиф 人 (ren — жень — человек) действительно похож на человека. Каждый иероглиф имеет свой тон, поэтому на начальном этапе обучения,

при знакомстве с фонетикой китайского языка, для четкого произношения слова, необходимо распевать звуки, будто на уроках музыки! Существуют 4 тона, которые ставятся над звуком: ровный (прямой) тон — «-»; восходящий тон — «/»; тон, при котором интонация сначала понижается, потом возвышается, образуя «горку» — «\»; резкий тон вниз — «\»». Одинаковое написание иероглифа при разном значении, может давать разное произношение, например: 教 преподавать — 1 тон, 教 религия — 4 тон [3, с. 178]. Существует определенное количество ходовых иероглифов, и путем их сложения образуются новые слова. На сегодняшний момент используют современное написание иероглифов. С традиционным написанием можно столкнуться в древних китайских книгах, современных картинах. Каждый иероглиф хранит в себе богатую историю народа. Человеку, начинающему изучать китайский язык необходимо будет одновременно изучать произношение, грамматику, иероглифику и лексику.

В последние годы расширяется тесное сотрудничество с Китаем. Несмотря на то, что преподаватели в свое время прошли неплохую лингвистическую подготовку, многие из них не могут общаться с носителями китайского языка, а коммуникабельность, в свою очередь, является основной стратегией обучения, поэтому главной целью проведения урока китайского языка будет научить детей использовать китайский язык как средство общения. Качество запоминания китайского языка учащимися зависит от количества часов изучаемого языка в школе. Каждый учитель должен иметь тематические и поурочные планы уроков.

На 2 году обучения в университете, я ездила на стажировку в Китай. С небогатым запасом лексики нам приходилось объясняться буквально «На пальцах». Несмотря на это, мы прекрасно друг друга понимали по двум причинам. Первая — китайцы просто обожают иностранцев, особенно русских, вторая причина — их менталитет, они очень гостеприимны и всегда готовы бежать на помощь. Не говоря уже о хорошем качестве обучении в институте иностранных языков в городе Далянь, где преподаватель нам все доступно объясняла с таким интересом, что хотелось учиться снова и снова. Довольно часто, встречая китайцев, не зависимо от страны, есть большое желание общаться с ними, особенно, когда им нужна помощь, они миллион раз поблагодарят и захотят с вами встретиться снова. Так у меня появлялись новые друзья, которые в дальнейшем помогали мне дальше изучать китайский язык. Стоит отметить, что у китайцев есть свои обычаи и особенности при общении между собой.

При встрече китайцы, как и представители других наций, говорят друг другу — «как дела?». В просторечии принято отвечать — "хай кэи" или "хай син" — «ничего», «нормально». Китаец при встрече знакомого человека обычно спрашивает: "Ни чи фань ла ма?" Вы уже кушали?". В этом приветствии отражается дружеская забота, сердечность и теплота. А у европейцев и у американцев такое обращение имеет другой смысл, а именно что вы хотите пригласить его в гости покушать. Для китайцев привычно спрашивать гостей: "Ни суйшу до да"? «Сколько Вам лет?» Тем самым они проявляют внимание к ним. У европейцев такой вопрос может вызывать недоумение, более того, считается даже неприличным спрашивать возраст, особенно у женщин. Когда вспоминают китайские правила вежливости, то обычно говорят то, что мы называем «китайские церемонии». Действительно, пожилые китайцы в общении друг с другом, иностранцами ведут себя подчеркнуто вежливо. Однако не следует обольщаться этим. Вежливость на словах в действительности может скрывать совсем другое отношение. Например, когда говорят, что «Вы хорошо знаете что-то», это не значит, что говорящий действительно думает так. Китайцы обычно сдержаны, скупы в проявлении своих чувств. Поэтому необходимо всегда соблюдать определенную дистанцию, проявлять к собеседнику уважение [4, с. 6].

В китайском языке существует множество поговорок и пословиц, так называемых «чэньюев», состоящие, как правило, из четырех иероглифов. А также, многие поговорки в китайском языке, при переводе на русский, очень схожи по смыслу с русским языком. Например, поговорка «проглотить язык», по-китайски напишем так: 不做声. Отдельно — 不 (bu) — не, нет 做 (zuo) — делать, 声 (sheng) — звук. Дословный перевод: «не делать звук». Разберем поговорку: «В чужой монастырь, со своим уставом не ходят». По-китайски напишем так: 到什么山上唱什么歌, где 到(dao)-прибыть, 什么(shenme) — что, 山(shan) — гора 上(shang) — вверх, 唱(chang) — петь, 什么(shenme) — что, 歌(ge) — песня, дословно — «На какую гору придете, такую песню и пойте» [5, с. 155] Так можно сидеть часами над словарем и вникать в смысл пословиц, выражений и поговорок. Китайской грамматике присуща структурная простота и смысловая ясность словесных форм и синтаксических построений [6, с. 13] В китайском языке нередко можно наблюдать переход глагола в существительное. Одно и то же слово способно в себе совмещать функциональные признаки нескольких частей речи [6, с. 27]. Алфавит официально был принят в КНР в 1958 году, включает такое же количество букв и их порядок, как и в английском

языке и называются пиньинь. Иероглифы, как рукотворные письменные знаки не изменяются сами по себе, их могут совершенствовать пользующиеся ими люди [1, с. 9]. В 1964 году Комитетом по реформе китайской письменности был опубликован официальный список упрощенных иероглифов. В настоящее время, люди, владеющие китайским языком, используют на письме упрощенное написание иероглифов.

В результате изучения был получен материал, теоретический анализ которого позволил заключить, что китайский язык играет большую роль в современном мире и проблема его изучения рассматривалась довольно глубоко.

### **Список литературы:**

1. Алексахин А.Н. Звукобуквенная письменность китайского языка путунхуа. М.: АСТ: Восток-Запад; Владимир: ВКТ, 2008.
2. Демина Н.А. Методика преподавания практического китайского языка М., Восточная литература, 2006.
3. Курдюмов В.А. Теоретическая грамматика китайского языка М., Цитадель, 2006.
4. Буров В.Г. Китай и китайцы глазами российского ученого М., ИФРАН, 2000.
5. Ся Чжунъи. Китайско-русский словарь М., Вече, Шанъу иньшугуань, 2008.
6. Горелов В.И. Теоретическая грамматика китайского языка М., Просвещение, 1989

## СЕКЦИЯ 3.

### ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

#### 3.1. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

##### «БЕСКОНФЛИКТНОСТЬ» В БОРЬБЕ С «БЕЗЫДЕЙНОСТЬЮ»

*Крылова Вера Климентьевна*

*канд. искусствоведения,  
старший научный сотрудник Институт гуманитарных  
исследований и проблем малочисленных народов Севера СО РАН,*

*РФ, г. Якутск*

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

##### “CONFLICTLESSNESS” IN THE STRUGGLE AGAINST “UNIDEAEDNESS”

*Krylova Vera*

*Ph. D. in Art Criticism,  
Sector of History Yakutia Institute of the Humanities and Indigenous  
Peoples of the North Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences,  
Russia, Yakutsk*

#### АННОТАЦИЯ

В статье анализируется роль театра в послевоенный период, который, в соответствии с правительственными решениями, как и в 1920—1930-е годы был обязан находиться в первых рядах строителей коммунизма. Отражать лучшие черты современника, содействовать умножению духовных сил народа. Однако декларируемые государством лозунги и призывы зачастую расходились с действительностью, что и способствовало появлению на сцене «бесконфликтной» драматургии. Данный тезис подтверждается

анализом спектакля «В одном городе», обошедшем все театры страны и Русский драматический в Якутии, в частности

#### ABSTRACT

The article examines the role of theater in the post-war period, which, according to government decisions, as in the 1920—1930 years was required to be in the forefront of the builders of communism. Reflect the best features of contemporary, promote the multiplication of spiritual forces of people. However, the slogans and appeals declared by the State are often differed from reality, and that contributed to the appearance of "conflictlessness" drama on the stage. This thesis is confirmed by the analysis of the play "In the same city", bypassed all the theaters of the country and the Russian Drama in Yakutia.

**Ключевые слова:** «бесконфликтная» драматургия; Русский драматический театр в Якутии; советская идеология; Главрепертком; коммунист; Газета «Правда»; руководящая роль партии.

**Keywords:** "Conflict-free" drama; Russian Drama Theatre in Yakutia; Soviet ideology; Glvrepertkom; Communist; the newspaper "Pravda"; the leading role of the party.

Послевоенный период — это время активного восстановления разрушенного войной народного хозяйства. Соответственно перед театрами страны ставились новые задачи — отразить на сцене эти процессы, но, не выходя из рамок существующей идеологии. Более того, «под солнцем Сталинской Конституции особо должна была упрочиться связь искусства и политики. Потому что советский художник, творящий для миллионов советских людей, обязан был находиться в передовых рядах строителей нового общества. У него нет, и не может быть никаких иных интересов, кроме интересов народа и государства» [6], — подчеркивала передовая статья газеты «Правда». Ориентиры театров страны и в том числе Русского драматического в Якутии, были направлены на то, чтобы путем показа лучших черт современника, содействовать умножению духовных сил народа.

Чем были вызваны эти напоминания «Правды» о месте и роли советского художника, театра и обязательного соблюдения ими «государственного интереса»? По мнению ЦК партии в послевоенный период «чрезмерно увечилось число постановок на исторические темы, в которых идеализировалась жизнь царствующих особ. К тому же Комитет по делам искусств, поручил издательству «Искусство» выпустить сборник одноактных пьес современных английских и американских драматургов, что, несомненно, расширило бы репертуар

театров. Но у руководящего органа страны на этот счет был другой взгляд, который он и изложил в принятом по этому поводу Постановлении. Постановка театрами подобных пьес «по существу являлась предоставлением советской сцены для пропаганды реакционной буржуазной идеологии и морали, попыткой отравить сознание советских людей мировоззрением, враждебным советскому обществу, оживить пережитки капитализма в сознании и быту» [8]. Документ нацеливал Комитет по делам искусств и подобные органы на местах, а также Главрепертком «немедленно исправить положение и взять в свои руки контроль над подбором репертуара для центральных и местных театров» [8].

Как правило, данный документ подлежал тщательной проработке на местах. К этому призывало и собрание актива работников театрального искусства Якутии, прошедшее в октябре 1946 года. Оно заслушало доклад начальника Управления по делам искусств Н.И. Степанова «О задачах работников театрального искусства Якутии в свете Постановления ЦК ВКП (б) от 26 августа 1946 г. «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению». Обсуждая задачи, которые поставило перед ними руководство страны, творческие работники «с партийных позиций вскрывали свои недоработки и упущения». По мнению собравшихся, «главный недостаток в формировании репертуара заключался в том, что преобладающее место в нем заняли дореволюционные пьесы, вытеснив современные. Причем, постановщики сознательно наделяли характеры отрицательных персонажей яркими красками, показывали их сильными, волевыми» [4, д. 191, л. 4].

Данная точка зрения оказалась «единодушной», несмотря на то, что еще не так давно, т.е. до принятия данного Постановления ЦК эти же люди с таким же единодушием утверждали репертуар, а на заседаниях Художественного совета одобряли те же самые трактовки постановщиков. Но вот опубликовано решение ЦК ВКП (б) и оказалось, что «события в подобных пьесах изображались надуманно и ложно, отчего создавали неправильное представление о советском образе жизни» [4, д. 191, л. 19]. Следовательно, актер, прежде чем усвоить роль, как и прежде должен был сопрячь ее содержание с марксистско-ленинским учением.

Выполняя поручение ЦК, Главрепертком решил исправить положение и в репертуарах советских театров стали появляться работы подобные спектаклю «В одном городе». Его события происходили в одном из крупных городов областного подчинения и, как писала газета, он был посвящен героизму и мужеству людей, восстанавли-



вающих разрушенное народное хозяйство. Пьеса А.В. Софронова — одна из представленных Русским драматическим театром на смотр современных спектаклей, состоявшихся в 1947 г. в Якутске. Ее главные герои — бывшие фронтовики, а сейчас руководители.

Действие разворачивалось в «кабинетах и коридорах власти». Новый секретарь горкома, Иван Васильевич Петров отовсюду получает сигналы о неблагополучной работе горсовета. Эту роль исполнил В. Княжич. Он же был и режиссером спектакля. Председатель горисполкома Ратников, которого играл К. Ануфриев, избрал порочный стиль руководства: бездушный, внешне показной и игнорирующий интересы жителей. «У нас в исполкоме, какой-то зловредный микроб равнодушия», — признается зампредисполкома Сергей Романович Бурмин (артист И.А. Груль.) в доверительной беседе с секретарем горкома Петровым. — Внешне все правильно. Есть приемы, вывешено расписание дежурств. Постелены малиновые дорожки. Но у меня такое впечатление, что постелены они, чтобы не было слышно не только шагов, но и голосов посетителей. У нас в городе еще мало думают о человеке. Я мог бы привести десяток примеров. Да вы же слышали. И вот я хочу спросить у вас — так ли это должно быть? Может, у нас с вами нет людей, средств, возможностей? Тогда я должен подчиниться этому ратниковскому стилю» [9, с. 548].

Секретарь «с заинтересованностью» выясняет «в чем же проявляется порочность председателя Ратникова». Оказывается, что, находясь в одном городе и встречаясь на совместных заседаниях, он не «в курсе» руководящих недостатков главы администрации города. «Не думает о людях, не заботится о них. Живет, словно на горе», — продолжает вводить в курс дела секретаря зам. «А может быть с горы-то лучше виднее». Секретарь даже привстал, чтобы лучше рассмотреть недостатки главы города. «Не знаю, с пригорка или бугорка, только мне нужно знать, что я работаю для человека, Слышу его голос, понимаю его душу», — не соглашается Бурмин. Но их разговор прервал телефонный звонок. Петров снял трубку. Звонил Степан Петрович Ратников. «Придет — поговорим», — надеется до конца прояснить ситуацию Бурмин. Но в ответ слышит успокаивающие слова секретаря: «Да чего ты волнуешься? Живи легче, работай веселей». Зампред в недоумении. Пришел на откровенный разговор, получить дельный совет, а тут такой оборот: «Но что же я должен делать?». «То, что должен делать коммунист, заместитель председателя горисполкома», — «твердо» напутствует партийный

вожак. Для пущей важности Петров «крепко жмет руку» «правдоискателю» и заканчивает: «Все, Бурмин» [9, с. 548—549].

Работая над спектаклем, творческая группа вовсе не намеревалась «вскрыть корни» петровской демагогии. Показать двойственную сущность правящей элиты, которая на словах провозглашала лозунг: «Все для человека, все во имя человека», а на деле не всегда была на краю этих забот. В этом отношении красноречива фраза Петрова, сказанная им редактору газеты Голубеву в ответ на его сетование по поводу большого количества писем — жалоб от трудящихся: «Хороший признак, когда люди критикуют, значит, партия на правильном пути», — подытоживает разговор секретарь. И хороший повод сказать: «В ответ на критику...», но при этом ничего не сделать должным образом.

Не случайно, вместо быстрого строительства на окраине города просторных и удобных коттеджей для рабочих, Ратников дал задание архитектору города Горбачеву строить многоэтажные дома — коробки. Центр города — площадь Победы — с согласия Ратникова запроектирован в «американском» вкусе. «Обелиск вынесен в самый центр, — говорит предгорисполкома в беседе с Петровым. — И пять дорожек ведут к нему... Вокруг — гранит. В сочетании с белым и серым мрамором обелиска это прозвучит интересно. Площадь открыта, солнце заливает ее... А вокруг гранита массивные цепи под бронзу сделаем. Здорово получится!» [9, с. 550]. В возникшем споре между Ратниковым и Горбачевым, какие и где лучше строить дома, начальник горжилотдела Иван Иванович Сорокин вынужден выступить в роли «мирового судьи»: «Понимаете, как тут все сошлось. Два мнения. В этом проекте что-то есть, а чего-то нет... Мне кажется, можно найти компромисс... Одни любят так, другие — этак... Я бы со своей стороны предложил такую комбинацию: один дом большой, один — маленький, один маленький, один большой» «Ты что сдурел?» — всплил Ратников. «Можно иначе: левая сторона — маленькая, правая — больше» [9, с. 568], — нашелся «шахматист».

По мысли автора, «развернувшаяся борьба Петрова с Ратниковым — главный конфликт пьесы. В итоге эта борьба оказалась не столько борьбой за стили архитектурных ансамблей, сколько за благосостояние советских людей. Борьба против рутины и застоя, за продвижение вперед». «Для кого вы делаете», — пытается убедить собравшихся Ратников. — «Для потомков!». «Но, если ты не умеешь думать о людях, которые живут сейчас и которые строят будущее, значит, ты не думаешь о людях будущего», — парирует Петров. — Трудно тому, кто в сегодняшнем человеке не видит этого самого завтрашнего

человека, не видит его будущего». «Я думаю о будущем нашего города» [9, с. 571], — не сдает своих позиций predisполкома.

В «конфликте» двух властей: представительной — в лице Ратникова и «законодательной» — Петрова, существующая идеология естественно не могла допустить перевес мнения на стороне первой — то есть народной. Поэтому идеолог Петров двумя фразами: «Архитектура — это политика... Мечта — тоже политика», — без труда «разрубает гордиев узел проблем». И уже не важно «разбирается он в существе дела» или нет, все равно в конце разговора он убедительно ставит жирную точку: «Мы отвечаем перед теми, кто ушел, кто живет, и кто будет жить...». Все потому, что «коммунисты ни при каких обстоятельствах не боятся говорить правду» [9, с. 571],

Пьеса А. Софронова «В одном городе» была первой, вышедшей на большую сцену. Многих в ней покорял образ секретаря горкома Петрова. Все потому, что «автор, прежде всего, подчеркивал его большевистскую принципиальность, — писал в «Правде» А. Макаров. — Что является первейшим качеством всякого партийного и советского руководителя. Автор ставит Петрова в такое положение, когда обнаруживается его талант воспитателя, умеющего подсказывать людям правильное решение, преследующего все время цель пробуждения в человеке принципиального, партийного отношения к делу» [3].

С другой стороны, как понимать эту борьбу, которая ведется между двумя руководителями за это самое партийное отношение к делу? По принципу Ратникова: когда «для одних правда — это правда, а для других она — кривда». Или же по принципу Петрова: «и архитектура, и мечта все равно — политика». Свободного выбора ни автору, ни постановщикам не было дано. «Все решала партия». Поэтому Петров позволяет себе приказывать председателю исполкома Ратникову: «Через полчаса приходи на бюро горкома. Будем обсуждать оба проекта. И без опозданий». Главному «представителю народа» только и оставалось, что исполнить приказ: «Хорошо, товарищ Петров».

Как видим, без борьбы не обходилась ни одна пьеса и в послевоенный период. В то же время, противоречия, которые сложились между Ратниковым и Петровым нельзя назвать антагонистическими, чтобы квалифицировать их как противостояние, которое и влечет за собой эту самую борьбу. Тем не менее, именно в этой «борьбе» были показаны оба руководителя. Один отмалчивается от сообщений о том, что в одном из домов жильцы поднимаются в квартиры по приставной лестнице, так как ради украшения улицы Горсовет сломал старый вход, но не выстроил нового. Другой готов обсуждать

любой проект, но суть от этого не меняется — горожанам все равно придется жить «в железобетонной пустыне», а не в отдельных коттеджах.

Борьба 1920—1930-х полностью «переселилась» в пьесы второй половины 1940-х и заняла в них «прочные позиции». Вот и в спектакле «В одном городе» борьбу с «пережитками прошлого» вели по всем фронтам. И в том числе с помощью средств массовой информации, которые были представлены в нем «зубастым журналистом» Клавдией Бурминой. Конечно же, они оказались на стороне Петрова, а не Ратникова, ибо всецело зависели «от указаний», «решений», «постановлений» партии. «Я пишу о Ратникове. О стиле работы исполкома», — с пафосом начинала правдоискательница. Но на этом ее «храбрость» заканчивалась. Она, как и редактор Голубев, не может самостоятельно принять решение, поэтому «оглядывается» на секретаря горкома Петрова: «Вот она. Прошу вас, посмотрите её». Как видим, демонстрационный плюрализм мнений оказывался быстротечен. За ним немедленно следовала «диктатура пролетариата».

Газета, писавшая о спектакле, на этот счет была иного мнения. «Коллектив Русского драматического театра правильно разрешил творческий замысел автора, — отмечала «Социалистическая Якутия». — Перед зрителями на сцене предстали не надуманные персонажи, а люди, взятые из самой жизни... Артист В. Княжич сумел тепло обрисовать образ секретаря горкома ВКП (б) Петрова, показать его общественную значимость, раскрыть организаторские способности районного вожака, которые обнаруживали в нем талант воспитателя. Артисту Княжичу удалось донести до зрителя эти человеческие качества руководителя и подчеркнуть благотворное влияние своего героя на архитектора Горбачева» [7].

В изображении артиста К. Ануфриева Ратников, в основном, был таким, каким его создал Софронов. Однако, «в заключительной сцене, когда шел откровенный разговор между бывшим председателем горисполкома и Петровым, Ануфриев недостаточно драматизировал глубину переживаний Ратникова» [7]. «Да, мы будем возводить красивые города и поселки, но в их облике будет отражен дух нашей советской эпохи. И мы никому не позволим забывать людей, которые строят эти города», — наступал Петров. «Да я-то... мы-то... против разве?», — растерялся совсем Ратников. «Я тебя спрашиваю, — не дает перевести дух секретарь горкома. — Почему не слушал голос своего народа? Время обогнало тебя. А отсталых бьют. Всюду бьют — и на войне, и в экономике. Понимаешь». «Понимаю. Но все-таки, знаешь, так вот сразу все отрезать, как негодный ломоть, —

это обидно». «Нет, одним выговором здесь нельзя было обойтись. Ты не один. Пусть другие подумают» [9, с. 593], — вынес окончательный приговор Петров. Таким образом, меры принимались не во имя дела, а во имя проявления власти.

Отметила пресса и игру артистов Н. Кейля в роли архитектора Горбачева, Г. Беседина, исполнявшего роль Павла Ратникова. Она же подчеркнула работу Н. Финкельштейна над образом Орgeeва, помощника Петрова, артистки М. Беленькой в роли «зубастого журналиста» Клавдии Бурминой, дочери зампредисполкома, А. Временской, исполнявшей Татьяну Ивановну Бурмину, и А. Груля — в роли Сергея Романовича Бурмина.

Подводя итог, стоит заметить, что пьеса Софронова затрагивала вопросы послевоенного периода — восстановления и дальнейшего развития народного хозяйства. «Но в большей степени в личности секретаря горкома Петрова она подчеркивала роль партии, без которой не могло свершиться ни одно дело» [3], — отмечал в своей статье в газете «Правда» А. Макаров. «Интерес и значение пьесы А.Софронова в том, что она поднимала важные темы нашей современности — темы партийности, внимания к людям, честности и правдивости, искренности в политике, в государственной работе. Русский театр и режиссер-постановщик В. Княжич правильно оценили стремление драматурга показать, как в борьбе с отсталой косностью побеждает творческое, передовое. А актерская игра сделала этот спектакль живым, убедительным и актуальным» [3], — делал вывод рецензент.

По понятным причинам он не касался глубин, породивших эту борьбу, которая, в сущности, не имела «генерального сражения». «Бесконфликтность» пьесы строилась на стремлении «угодить идеологическим инстанциям, отчего «две власти» «ссорились» между собой «ради сохранения образа врага» в драматургии. «Жить стало лучше, жить стало веселее» [5], — констатировал И. Сталин, выступая 17 ноября 1935 г. на Первом всесоюзном совещании рабочих и работниц — стахановцев. Но при этом он не забывал подмечать, что «пережитки прошлого, классовые пороки остались в сознании людей, поэтому об этом надо всегда помнить». Добиваясь совпадения придуманной модели счастливого общества, партия, прежде всего, хотела видеть эту модель на сцене, так как именно подмостки служили зеркалом общественного сознания. Что со всей добросовестностью и выполнил театр.

В спектаклях 1940-х гг., как и в последующее время, несмотря на наличие в них героев разных профессий, все жизненные вопросы

и коллизии могли разрешиться только в кабинете секретаря обкома или райкома. Это была последняя инстанция. «Мне трудно, — говорит архитектор Горбачев, — беспартийному человеку находиться между мнениями двух партийных руководителей города». На что секретарь горкома Петров горячо отрубал: «Партийный руководитель в городе один!». Вот и выходит, что только ему дано право решать жизни и судьбы человеческие.

Несмотря на разнообразие тем в пьесах и спектаклях, на сцене наблюдалось однообразие мышления партийных героев, их поступков, что существенно обедняло пьесы, а заключенная в них тема современности таяла с окончанием спектакля, ничего не оставляя вечности. «Ни одна мысль, ни одно суждение, ни один характер не перелетали за границу данной общественной ситуации. В конце концов, спор антагонистов — напряжен он или нет — заключен в пьесе Софронова «В одном городе» лишь в том, какие строить дома — многоэтажные или одноэтажные коттеджи. [Естественно, что такие] пьесы пропадали в ту же минуту, как только менялся взгляд на производственную проблему. Это были «глухие» для последующих поколений произведения» [1, с. 195].

В принципе, можно согласиться с «Правдой» — тема партийности действительности присутствовала в пьесе. Но что касается внимания к людям, честности и правдивости, искренности, то с какой позиции здесь подходить? С позиции Петрова? Ратникова? Бурмина? Ни кто из них не имеет свою точку зрения. Два последних оглядываются на Петрова, а тот — на партию.

Неудивительно, что «низводя, облюбованную официозом ту или иную пьесу из литературы в макулатуру, театральные критики оставляли советскую идеологию без зримых картин счастливого бытия, без наглядной агитации за верно выбранный путь. Подобное «преступление» и было совершено. Естественно, последовало и наказание. И драматургия этого (послевоенного. — *В.К.*) периода — одна убитая, другая приободренная грозным партийным вниманием, четко поняла свою роль — откликаться на те или иные мифологемы, которые выстраивала партия перед народом» [1, с. 189]. А от «художественной интеллигенции она требовала самого деятельного участия в развертываемой огромной идеологической работе, которая должна была выражаться в усилении большевистской воинственности, в непримиримой борьбе со всякими враждебными социализму явлениями в области идеологии, в резкой принципиальной критике различных извращений — безыдейности, обывательщины, делячества» [2].

Иными словами, инструментом борьбы с безыдейностью должна была стать «бесконфликтность». Пьесы, в которых счастье страны было дороже личного. Где важно было коллективное и ни во что ни ставилось личное. Ибо аксиома: «государственное дело для советского человека — его личное дело, которому он отдает все силы души, весь жар сердца, все дарование свое» [2] была незыблемой. Эти рамки и определяли суть бытия советского человека послевоенного периода и спектакль «В одном городе» подтвердил этот факт.

### **Список литературы:**

1. Вишневская И. Минуй нас пуще всех печалей... // Современная драматургия, 1999. № 2.
2. Главные задачи деятелей искусств. Передовая статья // Советское искусство, 1946. 27 сентября.
3. Макаров А. «В одном городе» // Правда, 1947. 28 июля.
4. О задачах работников театрального искусства Якутии в свете Постановления ЦК ВКП (б) от 26 августа 1946 г. «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» // Национальный архив Республики Саха (Якутия) Ф. 1006, оп. 1.
5. Первое всесоюзное совещание рабочих и работниц — стахановцев. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://antiquebooks.ru/book.php?book=15559>.
6. Под солнцем Сталинской Конституции // Правда, 1946. 5 декабря.
7. Попов А., Кайтович М. В одном городе // Социалистическая Якутия, 1949.. 27 января.
8. Постановление ЦК ВКП (б) от 26 августа 1946 года «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» // Советское искусство, 1946. 20 сентября.
9. Софронов А. В одном городе // Пьесы советских писателей: Собр. соч.: В 12 т М.: Искусство, 1956. Т. 8.

## НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ КОРЕЙСКОГО ТЕАТРА В КАЗАХСТАНЕ

*Цхай Александра Сергеевна*

*докторант PhD,*

*Казахской Национальной Академии искусств им. Т. Жургенова,*

*Республика Казахстан, г. Алматы*

*E-mail: [AlexandraTskhay11@mail.ru](mailto:AlexandraTskhay11@mail.ru)*

*Саитова Гульнара Юсуповна*

*народная артистка РК, канд. искусств., профессор*

*Казахской Национальной Академии искусств им. Т. Жургенова,*

*Республика Казахстан, г. Алматы*

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

## SEVERAL ASPECTS OF ORGANIZATION AND DEVELOPMENT OF KOREAN THEATER IN KAZAKHSTAN

*Alexandra Tskhay*

*PhD student*

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

*Republic of Kazakhstan, Almaty*

*Gulnara Saitova*

*honored Artist*

*of the Republic of Kazakhstan, PhD in Art History, professor at Kazakh*

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

*Republic of Kazakhstan, Almaty*

### АННОТАЦИЯ

Предлагаемая статья — страницы истории формирования и развития Государственного Республиканского корейского театра музыкальной комедии — первого корейского национального театра на территории Казахстана. О первых актерах, драматургах театра, сумевшие сохранить и воплотить на сцене лучшие образцы устного народного творчества.

### ABSTRACT

Offered article — pages of history of organization and development of the State Republican Korean theater of the musical comedy — the first



Korean national theater in the territory of Kazakhstan. The article tells about the first actors, playwrights of the theater who managed to keep and realize the best models of folklore on stage.

**Ключевые слова:** корейский театр; актер; режиссер; сказание; гвандэ; пластика; танец; жанр.

**Keywords:** Korean theater; actor; director; legend; gvande (equilibrists); plastics; dance; genre.

Предлагаемая статья — страницы истории корейской национальной хореографии, ее воплощение на сцене Республиканского корейского театра музыкальной комедии, существующего на территории Казахстана.

«Но вначале все люди корейского мира должны получить одну историческую справку», — пишет Анатолий Ким, один из авторов книги «История корейского театра» [1, с. 6]. Он отмечает, что «Наш театр — самый старый Национальный театр в Новой истории Кореи. Получилось это потому, что, аннексировав Корею в начале XX века, Япония запретила корейцам в своей же стране использовать родной язык ... И все культурные институты, связанные с корейским языком были уничтожены как таковые, в том числе и театры. И так оставалось до середины сороковых годов XX столетия, пока японцы не были изгнаны из Кореи. А наш Театр был создан на Дальнем Востоке России — в 1932 году. И это был во всем мире — первый корейский национальный театр!» [1, с. 6].

Изучая страницы истории Корейского театра, в связи с депортацией с Дальнего Востока и многочисленными переездами корейцев внутри Казахстана, можно выделить несколько этапов в развитии театра.

Итак, «... 9 сентября 1932 года, во Владивостоке решением Советского Правительства был создан Дальневосточный Краевой Корейский театр». Театр был создан силами российских корейцев, предки которых, еще в 60-х годах XIX века «освоили прибрежные районы русского Приморья» [2, с. 137]. Изучая историю Приморских Российских корейцев, Ли С.Е. пишет, что «в начале XX века в Приморье, где проживала основная масса населяющих Россию выходцев с корейского полуострова, насчитывалось около 200 тысяч корейцев, причем около 100 тысяч из них были подданными России» [3, с. 40—45]. Заметим, что в дальневосточный период, между 1932—1937 годами, до депортации, корейцы «основываясь на привычном образе жизни..., продолжали следовать устоявшимся на протяжении веков традициям» [4, с. 94]. Являясь «носителями своих национальных

обычаев, традиций, нравов, всего того, что составляло корейскую культуру» [5, с. 246—247], во время традиционных праздников. Эти праздники были связаны с древним земледельческим календарем, Восточным Новым Годом и Днем благодарения Чхусок (осенний — во время сбора урожая). Корейцы устраивали массовые гуляния, носившие театрализованный характер. Заметим, что в представлении превалировал танец, потому что «воплощением национального духа корейского народа является искусство танца. ... Именно танец концентрировал в себе основные особенности национальной культуры...» корейского народа [6, с. 4].

Поэтому, во время массовых народных гуляний, в сопровождении музыкантов, игравших на барабанах, гонгах, флейтах, каягым, исполнялись массовые и сольные танцы. Одни исполнители были в масках, другие в красных и синих костюмах, символизирующие борьбу добра и зла, третьи танцевали танцы с барабанами, веерами.

В праздничном представлении во время Нового года по восточному календарю с большим удовольствием принимали участие дети, которые ходили по домам, придерживаясь национальной традиции — традиции поклона старшему поколению, называемый «Сэбэ» (поясной поклон). После традиционного поклона, они начинали импровизационно танцевать. Приобщение детей к богатствам национальной культуры, обучение музыке и танцам имело большое значение, как в сохранение древнейших обычаев, так и в развитии социальной активности и национального самосознания.

Из вышесказанного можно определить, что песни, музыка, танцы — основные виды народного творчества корейцев содержали в себе элементы театрального искусства, и это готовило рождению театра.

Поэтому зарождение корейского театра не случайность, а закономерность. Дальневосточный период — период формирования актерской труппы, зарождение национальной драматургии, «определяется творческое направление» [7, с. 10].

Участники самодеятельных драматических кружков при табачной фабрике и средней школе № 8 города Владивостока, клуба «Синханчхон» («Новая корейская слободка»), школы крестьянской молодежи села «Пуциловка», педагогического техникума выступали перед жителями Дальнего Востока. На подмостках клубов «ставились остросатирические и агитационные номера, исполнялись корейские мелодии и пели песни», а также традиционные танцы.

У истоков вышеперечисленных кружков стояла молодежь, и некоторые из них, перешагнув рамки самодеятельности, стали драматургами, режиссерами, ведущими актерами. Среди них особый

вклад в становление развитие корейского театра внесли Тхай Дян Чун — впоследствии ставший заслуженным деятелем искусств КазССР, членом Союза писателей СССР. Ен Сен Ен — режиссер, заслуженный деятель КазССР, драматург, член Союза писателей СССР. Ким Иксу (Николай) — постановщик первых спектаклей. Артисты Тен Ху Гем, Тен Виктор, Ли Гиен, Ли Мария, Цой Бон До — народная артистка КазССР, Ким Дин — народный артист КазССР. Цой Гир Чун — заслуженный работник культуры УзССР и Ли Генхи — заслуженный артист УзССР.

На основе корейских сказок, легенд и музыкальных драм, с большим подъемом и вдохновением, начинающие драматурги создавали сценические произведения для молодого театра. Сохраняя лучшие национальные традиции, драматурги в соавторстве с постановщиками спектакля включали в пьесы сцены с обрядовыми играми, «праздничные представления бродячих комедиантов — гвандэ (квандэ)», в выступлениях сказателей, которые исполняли средневековые повести на манер пхансори<sup>1</sup> сочетавшие многие элементы музыкальной драмы.

Благодаря квандэ, первым актерам народного театра, сохранились многие легенды, сказания, эпосы. Они были не только прекрасными рассказчиками, но и певцами, танцорами, драматургами. Пересказывая легенды, они искусно перевоплощались в персонажей этих легенд, углубляя образы героев, внося новые мысли. Это был театр одного актера, отмеченный мастерством импровизации, пластической выразительностью.

---

<sup>1</sup> Пхансори — это форма национального исполнения литературных произведений. Сказитель речитативом произносил или пел текст произведения в сопровождении музыкальных инструментов.

С глубокой древности дошедшие до наших дней, сюжеты национального фольклора, ставшие основой сценических произведений: «Сказание о девушке Чун Хян», «Сказание о девушке Сим Чен», «Сказание о зайце», «Сказание о Хынбу», «Сказание о фазане», а также «Самчук саги»<sup>2</sup> — историческая хроника эпохи троецарствия<sup>3</sup> и хроника времен Имчжинской войны<sup>4</sup>. Народ любил и с удовольствием слушал эти сказания [7, с. 5].

Спектакль «Сказание о девушке Чун Хян», созданный на основе классического корейского эпоса, «неизменно находится в репертуаре

Корейского театра со дня его образования» и является визитной карточкой театра.

Итак, «6 сентября 1935 года во Владивостоке, в помещении клуба «Синханчхон» состоялась премьера спектакля «Сказание о девушке Чун Хян». Описывая о премьере спектакля, автор книги «Корейский советский театр», И.Ф. Ким пишет: «Спектакль «Сказание о девушке ЧунХян» в постановке Ен Сенена, в замечательном оформлении художника Пан Ирчу выдержал сотни аншлагов. Люди специально приезжали во Владивосток, чтобы посмотреть «Сказание о девушке ЧунХян». Этой постановкой театр утвердил свое право называться профессиональным» [7, с. 64, 65].

Забегая вперед, отметим, что за время существования театра (1932—2014 гг.) пьеса перерабатывалась несколько раз (60-х, 70-х, 80-х гг). В 2007, к семидесятилетию проживания корейской диаспоры в Казахстане и 75-летию Корейского театра спектакль вновь был восстановлен. Отметим, что при каждом новом прочтении пьесы — тема любви оставалась неизменной.

Много было актерских удач, но особенно были отмечены Ли Хамдек, Ким Дин, Цой Бондо, Ким ХяУн» [7, с. 67]. Заметим, что первыми исполнителями спектакля были бывшие участники художественной самодеятельности, составлявшие костяк труппы в 30—50-е годы прошлого столетия. Это были актеры синтетического плана. Они являлись и актерами, и музыкантами, и танцорами. Вспоминая о репетиционных моментах, в то время начинающая

---

<sup>2</sup> «Самгук саги» («Исторические записи трех государств») Ким Бусик.

<sup>3</sup> Эпоха троецарствия — I—VII вв. н. э.

<sup>4</sup> Имчжинская война — Отечественная война корейского народа против японских поработителей 1592—1958 гг.

актриса, Цой Бон До, отзывалась теплыми словами о музыканте и прекрасном знатоке корейских народных танцев Ли Бон Хак. Она рассказывала, что «исполнитель народных танцев и аккомпаниатор на ударных инструментах Ли Бон Хак работал с каждым актером, показывая характер и манеру исполнения корейского танца» [7, с. 67]. С благодарностью, впитывая все тонкости мастерства наставника, юная Цой Бон До пыталась в танце найти свой стиль, свою манеру исполнения. Изумительная пластика позволила ей создать прекрасный образ девушки Чун Хян.

Силами Цой Сам Нен, исполнителя народных песен и Ким Сен Дю музыканта-флейтиста, знатока корейской классической музыки были отобраны популярные музыкальные, песенные народные произведения для спектакля «Сказание о девушке Чун Хян».

(Аннотация пьесы. Поэма о любви и верности дочери Гисен (гейши) и молодого аристократа И Мон Рена. В нем есть любовь и преодоление преград. Торжество справедливости).

С полным основанием можно сказать, что спектакль «Сказание о девушке Чун Хян» стала своеобразной школой для целого поколения корейских актеров. Она дала путевку в жизнь замечательным актрисам, среди которых Ли Хам Дек, ныне народная артистка КазССР. Об исполнителях главных ролей: Ли Хам Дек-Чун Хян и ее партнере Ким Дин-Моннён, говорили как о «непревзойденной паре». Актеры Ли Хам Дек и Ким Дин тонко передавали зарождение своей любви, как они сталкивались с темными силами, но несмотря на все испытания и превратности судьбы их любовь мужалась.

На своем спектакле-бенефисе, в XIX в честь 50-летия, Ли Хам Дек вновь выступила в роли Чун Хян. «Время оказалось бессильным перед талантом и молодостью сердца Ли Хамдек. Сколько граций, женственности, обаяния, одухотворенности было заключено в каждом жесте, движении, слове», — отмечает И.Ф. Ким [7, с. 67].

Перелистывая страницы истории театра, опережая время, следует отметить, что в 1961 году, молодая актриса Пак Майя, после окончания Ташкентского театрально-художественного института, переступив порог корейского театра в Кызыл-Орде сыграла роль Чун Хян. В своей трактовке актриса сумела раскрыть многогранность психологического типа корейской девушки: ее одухотворенность и поэтичность, темпераментность и своенравие, нежность и лиричность.

Образы, которые требовали особой пластики — это были Панчажа, представитель «простолода», который решался в несколько гротесковом плане и служанка Хяндан — «в народном характере».

Роль Панчжа, созданный Ким Хя Уном, который «владел великолепной пластикой», была не только актерским открытием и блестящей удачей исполнителя вокально-танцевальной сценки, но и удачей всего спектакля.

Ким Татьяна, исполнительница роли Хяндан, «подкупала зрителя подлинно народными характерами» [7, с. 70].

В новой редакции спектакль был поставлен в апреле 2007 году. Для постановки спектакля пригласили И Ён Хо, актера Государственного корейского театра Сеула.

«Сказание о Чун Хян», написанное в эпоху Чосон, имеет различные варианты. Режиссер-постановщик И Ён Хо выбирает жанр комедии. Очень удачны мизансцены слуг Хян Дан — актриса Ольга Мун и Бан Дя — Алишер Махпиров. В эпизодах слуг можно отметить много фарса, буффонады, что дало возможности актерам свободу в выборе сценических средств.

Необходимо отметить результативность сотрудничества режиссера, актеров из Сеула Ким Чин Со (в роли сына правителя И Мон Рена) и коллектива театра. После премьеры спектакля, давая интервью, главный режиссер театра Олег Ли отметил: «Спектакль ставился с целью поддержать связи с исторической Родиной, показать этнические манеры, обычаи, разговорную речь. Костюмы, язык, фольклорные жесты и юмор сомнений не вызывали. ... Чун Хян (Антонина Шегай), как и положено лирической героине, была прекрасна и трагична. Ким Чин Со (И Мон Рен) с успехом играл, то простоватого, то и хитроватого героя, лирики, правда, особо не выдал» [8].

«Танцы и музыка, кстати, оказались особенно хороши ... От танца с барабанами буквально захватывало дух. Темпераментным и жизнеутверждающим барабанным боем и закончился спектакль», — пишет в заключении Е. Королева.

Так, четкие мизансцены, изящество общего рисунка спектакля, ясность позиции режиссера И Ён Хо сделали спектакль заметным явлением в творческой биографии Государственного Корейского театра музыкальной комедии города Алматы.

### **Список литературы:**

1. История корейского театра (на русском, казахском, корейском языках) Редакторы З. Ген, А. Акишева, Цой Ен Гын. Алматы: Раритет, 2007. — С. 288.
2. Ким И.Ф. Советский корейский театр. Алма-Ата: Онер, 1982. — С. 204

3. Королева В.А. Музыка и театр корейцев на Дальнем Востоке России (1860—1937 гг.) диалог истории и искусства. Владивосток: ДВГУ, 2008. — с. 328. Ли И.П. Корейский национальный центр. / Неповторимое многоцветье. Алматы: Тоо «Ол-Жас Баспасы», 2003. — с. 208.
4. Королева Е. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://www.afisha.kz/news/teatr\\_tanets/culture\\_1234/](http://www.afisha.kz/news/teatr_tanets/culture_1234/) (дата обращения: 21.08.2014).
5. Ли С.Е. История Приморских Российских корейцев и современность // Многонациональное Приморье: история и современность. Владивосток: 1999. — с. 42—45.
6. Мун Бюн Нам Танцевальная культура Кореи: История и современность: Диссерт. ... канд. культурологии: 24.00.01. СПб.: Санкт-Петербургский Государственный университет культуры и искусств — с. 125.
7. Толстых И.Н. Этнокультурные особенности хореографического искусства корейцев: Диссерт. ... канд.истор.наук: 07.00.07. Владивосток: Учреждение Российской академии наук . Институт истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока ДВО РАН — с. 215.
8. Чжан Чжон Рён, Петров А.И. Корейцы — иммигранты на Дальнем Востоке России 1860—1890 гг. // Россия и АТР. — 2001. — № 1. — с. 65—70.

### 3.2. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

#### ИЗ МУЗЫКИ «ВТОРОГО ЮБИЛЕЯ»: ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ А.Ф. ГЕДИКЕ НА СТИХИ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА (1940)

*Наумов Александр Владимирович*

*канд. иск., доцент Московской государственной  
консерватории им. П.И. Чайковского,*

*РФ, г. Москва*

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

#### FROM THE “2ND ANNIVERSARY MUSIC” A. GOEDICKE’S LERMONTOV VOCAL CYCLE (1940)

*Alexander Naumov*

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

*Russia, Moscow*

#### АННОТАЦИЯ

Статья опирается на материалы архива композитора А.Ф. Гедике, посвящена введению в обиход малоизвестных произведений и рассмотрению вопроса о «юбилейной» интерпретации поэтических образов М.Ю. Лермонтова в вокальном цикле русского мастера старшего на 1940 г. поколения музыкантов как общей тенденции времени.

#### ABSTRACT

The article is based on the sources from A. Goedicke’s archive and devoted to the introduction of his unknown works into scientific use. Another question is the “anniversary” interpretation tendency of Lermontov’s poetic shapes in the vocal cycle presented by one of the eldest Russian composers of 1940<sup>th</sup> as a spirit of the times.

**Ключевые слова:** Лермонтов; Гедике; вокальный цикл; рукопись.

**Keywords:** Lermontov; Goedicke; vocal cycle; manuscript.



М.Ю. Лермонтову в XX веке, как известно, с юбилеями «не везло»: крайние даты недолгой жизни поэта (1814—1841) словно бы провоцировали политиков на кровопролитные авантюры. Оба раза войны начинались так, что к дням, на которые приходились вначале 100-летие со дня рождения, а потом и 100-летие со дня кончины, широкой общественности делалось решительно не до празднований, и все культурные приготовления шли насмарку.

Историки литературы скажут, что художественные ситуации вокруг двух годовщин были все же неодинаковы. В «декадентском» 1914-м фигура Лермонтова сама по себе воспринималась неоднозначно, казалась одновременно и старомодно-романтической по стилю чувствования, и предательски-близкой по манере его передачи. Не случайно таких различающихся между собой С. Есенина и Н. Гумилева современники «ловили» на прямых, цитатных перепадах лермонтовских мотивов [см. 3, с. 168], не случайны и летучие аллюзии у А. Блока и Андрея Белого. Многие композиторы тех лет комбинировали вокальные опусы из миниатюр на стихи Лермонтова в сочетании с творениями К. Бальмонта, В. Брюсова, И. Северянина... Серебряный век отчуждался от «младшего гения» века Золотого, и в то же самое время тянулся к нему; остроял (в этом термине В. Шкловского [7, с. 7] корень тот же, что в «странности» и «странничестве» — важных словах из лексикона автора «Демона» и «Фаталиста»), и присваивал, тянулся к природнению, к усыновлению непутевого, непокорного, непонятого поэта и человека. Почти иллюстративен «характер Лермонтова» у чеховского Соленого из «Трех сестер» (1901), принятого в доме, но не принятого, что называется, на дух, ощущавшего вызревание в себе, интеллигентном и образованном офицере, зерна злодеяния, и доведенного до совершения убийства светлейшим, умнейшим и добрейшим из окружающих — бароном Тузенбахом.

Символом «первого юбилея» стал «Маскарад» Вс. Мейерхольда — начатый в 1913-м, показательно опоздавший к началу так и не состоявшихся торжеств, грянувший последним балом российской империи в 1917-м. Блеск костюмов и декораций, торжественная декламация премьеров Александринки, призрачные танцы под музыку А. Глазунова — и мрачная, пышная хоровая панихида за сценой в финале. Траурная великосветская месса памяти поэта, всю жизнь разрывавшегося между тягой к шуму и суете человеческого счастья и стремлением принять позу мизантропа-отшельника, обрела неожиданно шумный *exodus*.

1941-й обещал совершенно другой прием обделенному сыну романтического века. В прологе «второго юбилея» воздвигалась грандиозная кампания пушкинского 1937-го, готовившаяся чуть ли не три года и рассыпавшая искры своего фейерверка еще на год вперед, увенчанная немислимым количеством произведений всех родов искусства и значительным количеством шедевров. Она заложила основание, базовую модель литературно-художественного апофеоза в эстетике сталинской гигантомании. Для милостиво освобожденного по такому случаю от обвинений в дворянской узости Пушкина планировалось выстроить своего рода идеологический мавзолей: лишнее, «неудобное» наследие отсечь, сомнительное упрятать в запасники, назидательное и «понятное» размножить для учебников. Однако почти неожиданно, на основе разрешенного или случайно ускользнувшего от недреманного ока, в недрах художественного сознания родилась стратегия «тайного текста», возможности откровения на сегодняшние темы под прикрытием гения, несколькими движениями высочайшего пальца передвинутого не только на другую сторону Тверской (речь о памятнике работы А. Опекушина), но и по другую сторону исторического зазеркалья, из мира живых в бронзово-гранитную неподцензурную Вечность.

Подлинный результат правительственного эксперимента по увековечению превзошел ожидания, точнее, оказался вне любых ожиданий. Мысленно перебирая имена и даты, деятели культуры с радостью узрели в перспективе следующий, аналогичный пушкинскому, печальный праздник отечественной словесности. Теперь уже не потребовалось никому ничего заказывать, выпускать директивы и давать установки. Подготовка «по лермонтовской линии» пошла после 1938-го сама собою, исподволь охватывая все новые тексты и сюжеты, проникая в недра наследия поэта на такую глубину, какая прежним десятилетиям и не снилась. Пристальное вглядывание в малоизвестные дотоле строки и фрагменты, переосмысление хрестоматийных стихотворений, известных со времен единственного прижизненного издания (1840 г.), все имело теперь уже ясную, почти нескрываемую цель — чужими, хрипловато-пронзительными словами высказаться о времени и о себе. Внешняя конъюнктура полностью слилась с затаенными чаяниями, и совершенно непонятно, во что бы все это вылилось: небольшое число премьер, успевших «проскочить» до конца июня 1941-го, было встречено ангажированной критикой совсем не безоблачно [см. б, с. 8].

Каков же он, в одночасье ставший «бронзовым» классиком Лермонтов конца 1930-х (памятник у Красных ворот в 1941-м

поставить тоже не успели, ему пришлось дожидаться еще четверть века)? Чего искали композиторы в зачитанных и нечитанных стихах? Что стремились прибавить от себя, средствами мелодии, гармонии и фактуры заполняя лакуны поэтических умолчаний смыслами, острое постижение которых пришло к концу периода «большого террора»?

Пожалуй, как ни парадоксально, искали в Лермонтове — Пушкина. И ясного, гармонизирующего начала, такого «печаль моя светла», что органически ощущалось в пушкинских сочинениях большинством композиторов XIX века, от М. Глинки до Н. Римского-Корсакова. И «новой мрачности», философической туманности, привнесенной в музыкальную пушкиниану деятелями середины века XX-го (свиридовский «Роняет лес», к примеру). От «И скучно, и грустно» А. Гурилева до «Любви мертвеца» П. Чайковского композиторы, выбиравшие для своих романсов стихи Лермонтова, жаждали не премудрости высокого слога, но единичности кровотокающего страдания, предпочитали ее элегически-философскому даже в трагедии, и потому не столь обжигающему пушкинскому «взгляду со стороны». В этом смысле оперная «Пиковая Дама» — сочинение стопроцентно-лермонтовское, и антипод оперного же «Онегина», разговор о верности или неверности первоисточнику почти неуместен. В XX веке на смену размежеванию двух поэтов на уровне культурно-музыкальной традиции приходит если не отождествление, то уподобление, незаметно устанавливается род единого стилизованный канона. Не всякий раз искусство второго выдерживает «подтягивание» к планке первого, но в очень многих случаях композиторская рефлексия дает результаты поразительные, действительно освещающие фигуру поэта со стороны, вне музыки непостижимой, и этот новый образ производит впечатление высокой достоверности отображения.

Такое отношение в наибольшей степени свойственно музыкантам старшего советского поколения, тем, кому на момент «второго юбилея» каплет седьмой десяток — время подведения итогов, время воспоминаний и ревизии прожитого. Два достаточно объемных опусных цикла — С.В. Василенко (1872—1956) и А.Ф. Гедике (1877—1958) — демонстрируют именно ту «пушкинизацию» Лермонтова, о которой шла речь выше, укрупнение творческой темы поэта, подчеркивание мотивов, отсылающих к глобальным мировоззренческим категориям и предвосхищающих рожденную в XX веке «философию жизни». Для первого из композиторов «лермонтовский экзистенциализм» имеет скорее позитивную окраску, хотя и обращен преимущественно в легендарное прошлое: не случайна опора на стихотворения-стилизации в античном духе, романтические

сказания и элегии-реминисценции «альбомной лирики» эпохи сентиментализма. Тон второго музыканта в значительной степени исполнен пессимизма. Можно сказать, что именно провидческий скепсис становится залогом драматургического единства «либретто», проходит красной нитью через все стихотворения, отобранные для музыкальной версификации. Литературе о творчестве Гедике на данный момент недостает универсальности в охвате материала: сборники статей и даже монография [2; 4; 5] затрагивают преимущественно биографические моменты, а также проблематику органного творчество мастера и его педагогики. Вокальное и театральное наследие все еще ждет своего исследователя; данная статья имеет целью начать процесс заполнения обозначенной лакуны.

Восемь романсов А.Ф. Гедике ор. 61 (не опубликованы; хранятся в архивно-рукописном отделе ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 47 дело № 809, 22 лл.) дожидались премьеры более десятилетия. Лишь в начале 1950-х с ними вышла на сцену Малого зала консерватории молодая тогда, но уже ярко заявившая о себе Н.Л. Дорлиак (партию ф-но исполнял автор). Она много музицировала в ансамбле с композитором — сохранилось даже несколько записей, в основном дуэтов голоса и органа из зарубежного репертуара. Поздний творческий «роман» Гедике увековечен посвящением певице на обложке лермонтовского цикла. К. Аджемов вспоминал: «...Александр Фёдорович гордился успехом Нины Львовны и как-то сказал мне: «А ведь, знаешь, я подбираю специальные регистры именно для ее голоса». Не раз участвовала Нина Львовна в авторских вечерах А. Гедике, пела его романсы, обработки русских песен в сопровождении трио, а в более поздние годы явилась первой исполнительницей фрагментов из его оперы «Макбет» (по Шекспиру)» [см. 1, с. 15]. Данными архива (ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 47 дела №№ 375-376, 501, 2055), приведенное высказывание подтверждается не полностью. Сохранилась только одна программка с упоминанием лермонтовских романсов (но не цикла!) в исполнении Н. Дорлиак, а в авторском вечере к 70-летию композитора, где играли сюиту «Макбет», вокальных сцен из оперы, согласно документам, представлено не было. Возможно, К. Аджемов располагал более подробными сведениями...

С прагматической точки зрения посвящение на титульном листе может относиться только к **№ 1 «Звуки»**: романс написан для высокого голоса, тогда как почти все остальные — для среднего и низкого, «дарить» их лирическому сопрано было бы странно (скорее всего, Н. Дорлиак пела еще № 7, «Сосна», он тоже рассчитан на звучание высоком регистре). Сам поэтический текст «Что за звуки!

Неподвижен внемлю сладким звукам я...» и т. д. обращен к выдающемуся артисту, тонкому, изысканному музыканту. Именно таков был предполагаемый адресат стихотворения — гитарист, певец и композитор М.Т. Высотский. Такова была и Нина Дорлиак, запечатленная в истории русского вокального искусства. Отметим, что аналогичных «экстатических» смысловых мотивов в других романах из ор. 61 не заметно. Фабульная переключка первого номера с последующими заметна лишь в заключительной кульминации «И опять безумно упиваюсь / ядом прежних дней, / и опять я в мыслях полагаюсь / на слова людей», но это уже совсем другое настроение и мысль. Отрезвленное разочарование в ценностях прошлого и настоящего просматривается затем почти в каждом номере: категории эстетики полностью вытесняются более значимыми для обоих авторов этическими понятиями. Удивительно созвучие душ юного поэта и умудренного годами музыканта!

Можно сказать, что и по музыке «Звуки» — особое, прелюдийное построение в начале композиции, отстоящее от других частей цикла несколько особняком. Большое вступление фортепиано — «бесконечная мелодия», полиритмично вьющаяся на фоне гармонических эллипсисов по-рахманиновски раскидистого сопровождения, приходит к резкому кадансу-кульминации в параллельном миноре (оригинальная тональность *Es-dur*) с альтерированными субдоминантовыми аккордами, но «до точки» не доводится, утекает дальше в безостановочные гирлянды триолей, теперь уже аккомпанирующих голосу.

Модель «музыкального момента со словами» здесь, единственный раз в цикле, весьма разнообразном с точки зрения тексто-музыкальных связей, просматривается со всей определенностью. Стилистика уже не С. Рахманинова, но Н. Метнера слышится в сочетании непрерывно струящихся фигураций рояля и рвущихся, тающих в воздухе недлинных фраз голоса. На долю инструмента отводится и решение задач динамического подъема в обеих кульминациях, серединной и финальной: голос от начала до конца деликатен, печален и тих, взгляд лирического героя на мир предвзят и исполнен обреченности. Мажор заключительных тактов разлетается в топочущем аккордовом пассаже, между делом прихватывающем «затемненные» увеличенные трезвучия с пониженной VI ступенью, и срывается, не давая определенного *resumé*.

В других номерах мы имеем дело скорее со «стихотворениями на музыку»: плоть от плоти московской романсовой традиции, Гедике в равной степени свободно владеет разными методами создания звуковых декораций для поэтического слова, периодически меняя

первый и задний планы местами даже в пределах одного и того же номера. Так, № 2 «Метель шумит» представляет краткий терцовый мотив двуктного фортепианного вступления в качестве предвестника темы-мелодии голоса, чтобы затем, обратив вначале в хорал сопровождения, дорастить его в центральной интермедии до значения самостоятельной, хотя и мимолетной зарисовки траурного шествия под звон басовых колоколов и вновь передать интонационную инициативу солисту в репризе. Само по себе звуковое «зерно» может быть очень скромным, схематичным — трезвучный ход в № 3 «Волны и люди» (этот мажорный романс составляет арку к № 1, первую «репризу» цикла), нисходящие квинты в № 7 «Сосна» (вторая реминисценция начала). Важную роль везде играет прием мгновенного «укрупнения» фортепианного рисунка в моменты вокальных пауз, когда внимание слушателя концентрируется на элементе музыкального «задника», а те начинают светить отраженным светом поэтического образа, словно прорезая контур композиционной светотени.

Три минорных монолога (№№ 4—6, «Гробница Оссиана», «Ночь», «Чаша жизни») составляют смысловой центр, все они пронизаны уже заявленными в № 2 настроениями загробного видения, страшного сна, сумрака и другими элементами «черной фантастики» байронического склада, все они так или иначе основываются на приеме поэтической ретроспекции. Показательно в этом плане сокращение композитором текста стихотворения «Ночь»: то, что имело субъективно-психологический смысл и было обращено к лирическому «сейчас», без жалости купировано:

...я не хочу, чтоб сновиденье  
Являло мне ее черты;  
Нет, я не раб моей мечты,  
Я в силах перенести мученье  
Глубоких дум, сердечных ран,  
Все, — только не ее обман... и т. д.

Многомотивное насыщение фактуры, постоянные дублировки и *quasi*-полифонический диалог голоса с роялем отсылают в прошлое и на уровне музыкальной выразительности. Монологический стиль *a la* Чайковский отчасти противостоит здесь заявленным в №№ 1—3 приемам, происходящим от камерно-вокального модерна начала XX в. Воссоздается очередной, несколько архаичный для своей эпохи жанровый тип романсовой миниатюры, и только гармонические краски позволяют догадаться о времени ее появления на свет. Терцовая вертикаль во многих местах затемнена побочными тонами, сопоставления аккордов сплошь и рядом опровергают логику классико-романтических

функций, статичные и проходящие хроматизмы стирают грани между отдельными элементами, густо заполняют средние слои ткани.

Как уже говорилось, № 7, «Сосна», вводит просветление, момент разрядки после драматической безысходности трех подряд «экзистенциальных» исповедей. Единственное общеизвестное стихотворение, «приглашенное» в цикл Гедике, по-видимому, должно на краткий момент избавить публику от напряженного вслушивания, вдумывания в содержание слов, вглядывания в их музыкальное обрамление. В «Сосне» можно с легкостью упустить и колокольность аккордов начала, и вальсовое покачивание синкоп середины, и даже изысканность мерцающих хроматизмов в фортепианных фигурациях второй половины формы. Все это уже было, каждый из приемов имел свое наиболее выразительное воплощение в предшествовавших номерах цикла, не говоря уже о мотивах зимнего сна, оцепенения и устремленной в прошлое грезы, которыми проникнут поэтический текст. Это пастельно-лирическое интермеццо — затишье перед бурей, краткий отдых в преддверии перенасыщенного, многослойного финала.

Выбор для № 8 «Париж 30 июля 1830 года» лермонтовского стихотворения «политической направленности» кажется отчасти неожиданным, даже в чем-то конъюнктурным: революционные воззвания более отвечали требованиям советского режима к воплощению образа поэта, нежели трагические констатации и *lament* разочарования. Музыкальный мир пьесы, однако, не производит впечатления однозначной плакатности. Гедике отказался от наиболее вызывающей последней лермонтовской строфы:

Глупец! Что будешь ты в тот день,  
Коль ныне стыд уж над тобой?  
Предмет насмешек ада, тень,  
Призрак, обманутый судьбой!  
Бессмертной раноу убит,  
Ты обернешь молящий взгляд,  
И строй кровавый закричит:  
Он виноват! Он виноват!

и сильно изменил предпоследнюю, усекая прямое обращение к отрешенному от престола Карлу X (это отречение стало поводом к написанию стихотворного памфлета), переводя, как ранее в «Ночи», конкретику момента в плоскость обобщенных нравственных понятий. Той же цели служит расчленение текста на фразы, утяжеляющее почти каждый момент фабульного смысла и вводящий фортепианные интермедии по тому же принципу смещения планов, что был заявлен ранее почти во всех номерах цикла.

В музыке № 8 большую роль играет цитатный материал, что для Гедике вообще не слишком обычно, а в данном цикле беспрецедентно. Отдаленным прообразом такой концепции можно считать финал 6 симфонии Н. Мясковского (1923 г). Аналогично сталкиваются музыкальная тема революционного гимна (там — «Карманьола», здесь — искаженный «Интернационал»), эмоциональные взлеты хроматических пассажей и пугающе-малоподвижная григорианская мелодия *Dies irae* — традиционный символ Танатоса в европейской культуре Нового времени. Масштабы формы, конечно, несопоставимы, да и выносить «музыкальный приговор» богине смерти — революции в данном случае вряд ли имелось в виду, однако, идея присоединения ситуационного эпилога к циклической композиции на отвлеченные темы вполне узнаваема. Род «раскрывающего» финала, переводящего личное на уровень мирового и вселенского, характерен, как известно и для творчества Д. Шостаковича, обошедшего лермонтовский юбилей стороной (к пушкинскому он написал четыре романса (1937) с весьма прозрачным автобиографическим подтекстом). Впервые подобный замысел во всей ясности и полноте реализован им не в сочинении со словами и не в симфонии для оркестра, но в камерном Трио памяти И. Соллертинского (1943). Цикл Гедике был к тому времени завершен, но никому еще не известен: идея десятилетиями носилась в воздухе и материализовалась в достаточно неожиданных формах, но она была естественным веянием духа времени, «а дух дышит, идеже хочет».

### Список литературы:

1. Аджемов К.Х. Певец — в первую очередь поэт // Н.Л. Дорлиак. К 100-летию со дня рождения. Буклет. М.: МГК, 2008. — с. 14—19.
2. Александр Федорович Гедике. Вехи жизни и творчества: к 100-летию педагогической деятельности в Московской консерватории: сб. статей, ред.-сост. М.В. Воинова, Е.Д. Кривицкая. М.: Композитор, 2011. — 159 с.
3. Анненков Ю.А. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. М.: Вагриус, 2005. — 732 с.
4. Будкеев С.М. А.Ф. Гедике — органист, исполнитель, педагог, композитор. Барнаул: Барнаулский пед. университет, 2004. — 491 с.
5. Гедике А.Ф. Сборник статей и материалов. Ред.-сост. К.Х. Аджемов. М.: Советский композитор, 1960. — 268 с.
6. Морозова Л.И., Розенфельд Б.М., сост. Лермонтов в музыке. Справочник. М.: Советский композитор, 1983. — 176 с.
7. Шкловский В.Б. Искусство как прием / Поэтика. Сборники по истории поэтического языка. Пг., — 1917, — вып. 2, — с. 3—15.



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

#### **ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА АКЦИОНИЗМА В УКРАИНЕ 1960-Х — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 1990-Х ГОДОВ**

*Гридяева Тамара Александровна*

*аспирант, старший преподаватель живописи,  
кафедра академической живописи,  
Львовская национальная академия искусств,  
Украина, г. Львов*

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

#### **ART-AESTHETIC PRACTICES OF ACTIONISM IN UKRAINE IN THE 1960'S — FIRST HALF OF THE 1990'S**

*Hridayeva Tamara*

*post-graduate student, senior painting instructor,  
department of academic painting,  
Lviv National Academy of Arts,  
Ukraine, Lviv*

#### **АННОТАЦИЯ**

Статья посвящена временному анализу практических проявлений акционизма в системе изобразительного искусства Украины 1960-х — первой половины 1990-х годов. Ориентируясь на теоретически-визуальный опыт и специфику авторских методик, в исследовании определены основные целевые аспекты, без которых невозможен целостный научный взгляд на соответствующее явление и определение места акционизма в динамике развития украинского изобразительного искусства.

#### **ABSTRACT**

This article deals with the temporal analysis of practical manifestations of actionism in the system of the fine arts of Ukraine in the 1960's — first half of the 1990's. Focusing on the theoretical-visual art criticism experience and the specific character of the authors' methods

this study specifies principal target aspects without which an integral scientific look on the relevant phenomenon and determination of the place of actionism in the dynamics of development of the Ukrainian fine arts is impossible.

**Ключевые слова:** акционизм; Постмодернизм; массовая культура; «перформативный»; украинский акционизм.

**Keywords:** actionism; Post-modernism; mass culture; «performative»; Ukrainian actionism.

Теоретическую и визуальную парадигму концептуального мирового искусства с середины XX ст. в значительной степени обеспечило творчество постепенно объединенных общими признаками искусство Постмодернизма. Отсчет постмодерности начался приблизительно с конца 1960-х годов, с американской контркультуры, всеобъемлющих и общедоступных масс-медиа (*de profundis*) и французского постструктурализма (*excelsior*). Поначалу, префикс *post-* исследователи применяли только к художникам в то время последнего двадцатилетия (1950—1960) — модернизма, но каждый раз все настойчивее подталкивали сам термин в XXI столетие. В 1980-х годах «постмодернизм» приобрел более широкое значение в обществе, автором, который преподавал постмодернизм в этом значении (1979), был Ж.-Ф. Лиотар [4, с. 1—19]. Общественное пространство стало альтернативной «площадью», в которой материализуются художественные идеи, проявляясь как «предметное сырье», воплощая искусство «Пространства в Пространстве», провозглашая что: «Обыденность — это не только источник для искусства, но и само искусство», «Искусство есть всюду, если уметь его найти».

В 50-х годах американские художники продолжали воплощать идеи в форме экспериментальных поисков, основанных на том, что уже обработал модернизм, однако новым был подход к европейской традиции, ее восприятие и своеобразное продолжение. Стили, которые в дальнейшем создавались в Нью-Йорке, были тоже рефлексиями на европейский модернизм: минимализм, поп-арт, послезживописная абстракция, оп-арт и кинетическое искусство, ассамбляж, искусство среды. Именно поэтому американское искусство вплоть до 1980-х годов XX ст. захватило видные позиции на сцене западной художественной культуры и превратилось в весомый феномен мировой культуры. Если рассматривать постмодернизм как рефлексию на модернизм, то искусствоведы заменяли терминологию эстетики «мимесиса» искусства первой половины

XX ст. на неформальный акционизм, который постмодернизм второй половины XX ст. определил как воплотителя идей [5, с. 246]. После 1945 года Америка попробовала отказаться от европейских эстетических канонов, которые она считала устаревшими. Именно на примате безотносительного, на примате свободного жеста в пространстве Америка основала гегемонию action painting абстрактного экспрессионизма “made in USA”, его безусловное внутреннее присущее превосходство над европейским «бесформенным».

Общие художественные изменения, которые начали происходить в Европе и Америке, стали последующим продолжением авангардных традиций «из авангарда в андеграунд». Неудержимые всесторонние движения новой волны художников «проталкивали» провокационными и ироническими действиями искусство в сферу публичного пространства. Искусство авангарда превращалось в продукт массовой культуры, публика привыкла к эпатажным жестам художников, а директора галерей вели поиски скандальных произведений, продолжая революцию в сфере эстетического мировоззрения. Ярлык «поп» не ограничивается только искусством, он ставится и на поп-музыку и на попкорн, определяя популярную культуру и образ жизни, с чем в 1965 году идентифицировала себя молодежь во всем мире — от Москвы до Токио и от Буэнос-Айреса до Сиднея. Если в период модернизма (первая половина XX ст.) в Америке происходила экспансия эмигрантов из западноевропейских художественных центров с доминирующей эстетической школой, то после 50-х годов XX ст., а именно в период Постмодернизма зафиксирован обратный геокультурный трансформированный процесс возвращения массовой американской культуры в европейское пространство. Затем, например, акционизм в типологических проявлениях возник как критически настроенная форма по отношению к государственным политическим изменениям, которые происходили в основных культурных центрах Европы и Японии. Со временем, общая для всех стран мира общественно-политическая ситуация в этих же государствах изменилась, и агрессивные художественные акции, проявления современного искусства начали рассматривать как рекламный важный фактор государственной политики, целью которых стало проведение таких известных фестивалей как Венецианское биеннале в Италии, Документа в Касселе, биеннале в Париже и Сан Паулу. После выбора метода коммуникации состоялось воплощение современного искусства, используя идеологическое направление согласованности путем постепенного внедрения художественных процессов в общество, создано интерактивное взаимодействие между искусством и обыден-

ностью людей. В процессе первых интеракций художники создавали синтез «живого действия» с изобразительным искусством, в процессе таких творческих экспериментов, в области искусствоведения возник термин «искусство действия» (“dripping”), который легко занял свое место как выражение абсолютного знака американской «жестуальности». Такие художники как Поллок, Джаспер Джонс, Роберт Раушенберг, а также Джим Дайн и Клас Ольденбург, использовали в своем творчестве синтез “action painters” и “gestu”. «Сам Поллок утверждал, что когда рисует, не контролирует того, что делает» [6, с. 10].

На практике это означало, что отныне в начальных процессах акции, созданных в присутствии зрителей в атмосфере эпатажа и случайности ситуации, не существует четко установленного правила, что такое искусство и как оно действует, «теперь его необходимо постоянно находить» (Е. Уорхол). Этот отрезок времени продолжался от первых революционных экспериментов Поллока, который перед зрителем делал попытки коммуникативного процесса творчества в поздние 40-е в Соединенных Штатах Америки, а со временем, как следствие, такие движения возникают поэтапно и в Западной Европе в форме: хепенинга, перформанса, ролевой игры, боди-арта, концептуализма, инсталляции, лэнд-арта. Синтезируя все существующие художественные направления, начиная с 50-х годов XX ст., постепенно формировался интерактивный тип пост современного мышления. Значительное преимущество отдавалось структурным свойствам идеи, выстраивающейся с определенной знаковой предметности, которые постепенно де-конструируются в Пространство, наполняя его идейным содержанием, трансформируясь во временном пространстве. Значение слова «предмет» с середины XX ст. объясняет содержание не только вещей, но и людей — зрителей со свойственными им физиологическими особенностями. Используемые художниками в акциях предметы приобретают другие смысловые формы, происходит подмена значений — концептуальное проявление идеи. Замена понятий вносит и расставляет иначе акценты в обыденности «спрессованного» социумом пространства. «Предметность тут становится выражением духа, духовного начала, когда предмет, который, казалось бы, не имея ничего общего с искусством, становится носителем художественного значения, наделяется художественным содержанием (таким путем идет Тарковский; поп-арт, дада, коллажное искусство и др.)» [5, с. 239].

Начиная с 90-х годов XX ст. в теоретических публикациях возникает термин «перформативный», который подчеркивает как практическое участие автора, участников / зрителей действия,

так и их интерактивные проявления, подчеркивая тем самым, что современное искусство не является действенным без контекста — общества. Так вызванный у присутствующих эмоционально-психологический стресс методом «буквального» контакта восприятия искусства и есть кульминация — завершенная форма воплощенного действия, но не процесса. По словам фотографа Ричарда Аведона (Richard Avedon): «вся портретная живопись — это перформанс», и даже Рембрандт «наверное, играл, когда рисовал свои автопортреты, не просто кривляясь, а всегда, всю жизнь, работая в полной традиции перформанса» [7, с. 10].

Как следующий последовательный этап интеграции искусства постмодернизма одновременно с публикациями теоретических изданий распространяется термин «куратор», сначала при художественных объединениях, терминологически указывая определенные обязанности специально назначенного лица, занимающегося общей концепцией — идеей проведения акций. Вскоре музеи также нанимают кураторов-специалистов, чтобы они организовывали проекты актуального искусства. Архитекторы проектируют новые музейные площади для проведения акций — действия живого искусства, «музей как парадигма научной лаборатории, способствующая познанию окружающего мира (модель Кенсингтона, Лондон), становление музеев в США отражает электрический характер культуры, где есть желание свести высокое и обыденное в единую схему искусства» [5, с. 240].

Этот всплеск интереса объясняется несколькими факторами, один из них — это интерактивность между обществом и искусством. Своеобразная рыночная заинтересованность актуальными действиями под конец XX ст. характеризуется технологическими медиа факторами, способствующими распространению и усовершенствованию культурных интеграционных американских процессов, которые за последние годы двадцатого столетия внесли большие изменения в следующий последовательный этап действия (50-х — 70-х годов), создали бесконечные возможности Киберпространства в мире, предлагая зрителям иллюзию постоянного движения, а также непосредственное виртуальное пребывание «целого» общества в мобильной замкнутой системе. Предлагая действие между зрителем и виртуальностью, между «реальностью» и «реалиями» нужно только «преодолеть» расстояние. Это неустанное технологическое движение аннулировало форму временного пространства настоящего и будущего, заменив формальные действия на сознательные и подсознательные зоны влияния, действующие на зрителей и заменяя непосредственно их участие в действе на виртуальную, интерактивную, технологическую

форму прогресса/регресса, аннулировав границы не только между зрителями и искусством, но и между реальным и виртуальным временем. Временем и пространством.

На последнем этапе XX ст. как результат сорокалетнего действия акционистов появились новые публикации на темы, которые приближают искусство перформанса к психологии, педагогике, этничности, антропологии или политике. Быстрый западноевропейский технологический прогресс оставил искусство акционизма, а именно: перформанса, хепенинга, инсталляций, проявления «классического» акционизма «в чистых типологических формах» — истории. В университетах Соединенных Штатов, Англии и Германии, увеличили исследовательские архивы, разработали новаторские программы, которые не отделяют искусство перформанса от танца, театра, музыки, литературы.

К концу 90-х произошел следующий этап развития акционизма под влиянием прогрессирующих технологий, выбрав модель интерактива как объект (у Поллока) и предмет своего внимания, общество и художники трансформировали его (акционизм) на протяжении 40-ка лет в Европе и США, продолжая и впредь воплощение во времени и пространстве XXI ст., методологически используя «виртуальное присутствие» зрителей, провоцируют их / общество, но уже другой действенной формой, а именно через медиа пространство.

Важным является то, что художники в своих акциях на разных последовательных этапах использовали технологические формы, способствующие быстрому его изменению, расширяя типологические формы действия и презентации идеи. Так, к концу XX ст. во всем мире прослеживаются изменения от «dripping» до медиа проектов, которые поражают своей массовостью и пространственной масштабностью. Зрелища — развлечения из жизни людей представляют «реалити-шоу», методологический формат которых задействует новые инструменты ролевой игры для исследования человеческого быта методом психологического интерактива. Формат таких проектов продолжает акционизм уличного действия, например, хепенинга или перформанса, трансформируя идеи выражения в контексте общества через медиа интерактив. Введенный в зрительское сознание в виде новых измерений времени и пространства он тут же получил определение «виртуальный». Сам термин «виртуальная реальность» ассоциируется сегодня с возможностями новейших мультимедийных аудиовизуальных и компьютерных технологий, с помощью которых можно

создать иллюзию, воспринимаемую и ощущаемую потребителем как реальное событие.

С началом XXI ст. критики искусства добавили к «арсеналу» акционизма террористические действия, имевшие место в Нью-Йорке («11 сентября») или в Японии, а также любые формы политических разногласий или массовых беспорядков в обществе, которые журналисты охватывают понятием «массовой акции». Остается открытым только вопрос времени, как типологически сформируется определение термина этих социально-политических идей, акций, лишенных эстетического и морального действия. В период стремительного технологического прогресса выбранный нами формат — максимально отвечающий участникам: обществу как автору. Только возникает вопрос кто (где) зритель?

Несмотря на быстрые технологические изменения, ускорившие процесс и повлиявшие на форму и типы акционизма с начала 50-х годов во всемирном искусстве, на территории постсоветских стран формировалась «своя» социалистическая реальность. Из многочисленных лозунгов и соцреализмов, свое продолжение получили идеологические, художественно-эстетические конфронтации и практики в Украине. Важным характерным признаком особенностей украинской парадигмы XX — начала XXI столетий являются определяющие общественно-политические обстоятельства, породившие определенные характерные в границах государства условия, замедлившие доступ интеграции мировых направлений акционизма. «Точкой отчета, от которой «вольнодумцы» от искусства пошли бы в официоз или в андеграунд, стала пресловутая «Бульдозерная выставка» 1974 года. Именно она провела водораздел между «нашим» и «чужим», чем превратила независимое молодое искусство, которое стремилось быть просто искусством, в искусство сопротивления. Для молодых художников, безрассудно выбравших жизнь вне системы, их личный путь к внутренней независимости стал первым шагом к мощному диссидентскому движению 1970-х и к развалу самого Союза в 1990-х» [1, с. 13].

С 1990-х годов можем зафиксировать начало нового этапа развития украинского культурного общества, однако, осязаемое и признанное отставание Украины на всех уровнях от ведущих западных стран привело к поверхностному быстрому заполнению «белых пятен» в искусстве. В государстве начал зарождаться принципиально «новый» период так называемого «современного» искусства, который копировал визуальный ряд мирового искусства, изменяя идеологию. Как следствие, запрещенное в свое время

в Украине искусство акционизма, используя всемирные творческие эксперименты, стало быстро распространяться в художественной среде: Львова, Киева, Одессы. На протяжении этих лет наблюдаем возрастающую заинтересованность американским и европейским постмодернизмом, который десятилетиями в истории национальной художественной культуры официально замалчивался и запрещался, но о его существовании на Западе в типологических формах было известно из частично освещенной в «заочной» форме теоретической зарубежной публикации. «Любая информация, попадая в эту среду, становилась предметом к обсуждению, осознанию и переосмыслению реальности в соотношении с ее советской версией» [1, с. 14].

Ссылаясь на то, что в Украине, а особенно во Львове к 90-х годов господствовали различные художественные стили, которые со временем сформировали феномен местной геокультурной среды, неофициально воспринял противоречивые, на первый взгляд, художественные признаки постмодернизма. Благодаря запретам, приведшим к последовательным формообразовательным принципам, происходило (происходит) непонятное для элиты Львова распространение актуального искусства, вписываясь/не вписываясь в существующие системы классических поисков в искусстве, которое формировалось тоже подпольно в мастерских, объединениях, воспитывая эстетические стереотипы. На протяжении первой половины XX ст., сформировались свойственные для западного региона Украины эстетические-аскетические составляющие художественной среды с обостренным ощущением принадлежности к общенациональным источникам украинской исторической идентификации. Таким образом, в творческой художественной среде своеобразно переплелись и нашли отражение главные направления западноевропейского модернизма (который позже также иммигрировал в Америку) и американского абстракционизма, авангарда — футуризма, конструктивизма — формализма. Как писал К. Звиринский именно во Львове и сформировался самый значительный художественный дуализм, «толчком для экспериментаторства стала информация о творческом методе абстрактного импрессионизма Дж. Поллока» [1, с. 14]. Используя как базовую основу модернистские направления, львовский культурный регион, базирующийся по большей части на эстетических, культурно-национальных принципах, сформировал характерное «классическое» понимание художественных процессов нашего времени. Именно этот исторический период и является аргументом в посттоталитарном культурном наследстве, национальные факторы которого стали определяющей средой контекста для альтернативных



искусств действия постмодернизма. Только после короткого анализа исторических условий, в которых формировалась художественная среда до 50-х годов во Львове, можно отметить, что «политическая и художественная ситуация во Львове отличалась от киевской и московской историческими предпосылками: меньшей продолжительностью «советского» периода, наличием «живого» национального освободительного движения, недеформированных механизмов коммуникативной системы культуры, более широким и более быстрым информированием о событиях и процессах за «железным занавесом» непосредственно из Европы транзитом через Польшу. В то время, когда Центральная и Восточная Украина искала альтернативу соцреализму, во Львове логика стилистического и концептуального европейского развития первой половины XX столетия не была разрушена [1, с. 13].

В контексте этой среды (с 90-х годов) пробовал и пробует проявиться процесс постмодернистской культуры акционизма. Происходит буквально перевоплощение «сформированного искусства интеллигенции» в массовое действо, сопровождаемое неприятием между зрителями этих одноразовых событий или игнорированием, что вызвано последовательными и целенаправленными недоразумениями между художниками (или их акциями) и искусствоведами. Как следствие периода 80-х—90-х годов, ограничено количество теоретических изданий, опубликованных рецензий, научно-образовательных статей, нет, как постфактум, исторических тезисов журналистов.

Выше было отмечено, что во второй половине XX ст. американское искусство также прошло сложную эволюцию развития, пользуясь идеологическими постулатами позднего модернизма. Развитие модернизма или его поздний этап совпадает с развитием массовой культуры, превращением элитарной (высокой) культуры в культурную индустрию, когда произведения искусства становятся доступными массам с помощью публичных музеев и репродукций. Как известно, высокая культура следующих десятилетий перестает бороться с массовой культурой, и наоборот, вводит ее в сферу высокого (элитарного) [5, с. 238].

Следующей важной проблемой украинского искусства акционизма, очередным этапом его развития, является формирование искусствоведческой критики, подхода к изучению сложных художественных процессов, систематизации проектов и объективной оценки. В дальнейшем, основным показателем «качества» акционизма остается терминология слова «не эстетично», каковая и станет

основным критерием искусствоведов, преимущественно воспитанных на эстетических парадигмах позднего модернизма, которые, как правило, выбирали оппозиционную сторону, не желая интеграции искусства акционизма. По такой же схеме пропуска происходит фильтрация современного искусства и в художественных выставочных центрах Украины. Или, по словам Петровой О., «его единичные попытки выражения в контексте национальных художественных процессов, делятся на две части: «... концепция Титаренко-Хаматова» и «... промоутера О. Соловьева»» [2].

Между XX и XXI ст. происходят теоретически визуально-интерактивные попытки демонстраций акционизма с определенной целью: изменить связанное с принципиальным субъективизмом непонимание обществом всемирных процессов актуального искусства. Однако, становление акционизма, как в период его первых проявлений в 1980-х, так и позднее в XXI ст., в художественных центрах Киева, Харькова, Одессы, Львова и других городах Украины проходит процесс деклараций и «заявок» о «своем» существовании каждый раз через процесс вторичного становления. Возникающие недоразумения происходят также из-за неумения зрителя «читать» метафору, кроме того современное искусство гипертекста осознанно порывает с категорией «здоровый смысл», а это, в свою очередь, увеличивает пропасть между художником и зрителем. Восприятие любой новой системы, а особенно пост авангардистской, требует проникновения в специфику коллажного мышления, не обусловленного классическим (традиционным) типом художественной философии [3, с. 42].

Итак, можно отметить, что украинский акционизм, начиная от первых его проявлений, не проходит последовательного усовершенствования и систематизации актуальных проявлений, которые бы выступали в контексте мирового актуального искусства с использованием мультимедийных технологических прогрессов, которые были актуальными в мире 90-х годов XX ст. Остается неизменным то, что все те попытки, которые происходили в процессе интеграции, внесли изменения в сам факт существования и присутствия альтернативных процессов в обществе и системе изобразительного искусства на территории бывших постсоветских государств.

В начале XXI столетия или на протяжении нескольких лет по Украине прошла следующая волна восхождения и развития, с все большей заинтересованностью продолжают происходить и формироваться на географической площади Украины интеграционные процессы, благодаря международным фондам и работе разных организаций, открывая новые возможности для последующих этапов

развития. Состоялись первые совместные проекты за пределами Украины, которые представляют развитие современного искусства на государственном уровне при рекламной поддержке художественных частных и государственных институций и массовой популяризации современного искусства во всех его формах. Именно в таких благоприятных условиях прошел процесс признания присутствия постмодернизма и в Украине.

Начало XXI столетия для украинского искусства было и началом искусствоведческого анализа всемирных интеграций акционизма как специфического фактора постмодернистской культуры. Систематизируя общие тенденции развития мировой культуры XX столетия, осветив самые характерные проявления творческих поисков, значение которых стимулирует достижение последующих форм выражения путем дальнейшего развития идентификаций национальных культур. Что в продолжение развития дает возможность проанализировать, какие методы представляют актуальное их выражение в структуре современного существования, — влияя на индивидуальное и массовое сознание.

Акционизм в контексте постмодернизма — средство массовой коммуникации с социальными, экономическими и политическими показателями в среде, продуцирующими образ общества и человеческого быта в этих пределах.

Исследователи постмодернизма активно анализируют проблему разрушения границ между элитарной и массовой культурами, между реальным и ирреальным, характерными для модернистского искусства. «Модернизм/постмодернизм — две вечные парадигмы в многочисленных национальных культурах, вовлеченные в спор, они не дистиллированы по отношению к остальному: постмодернизм влияет на прочитывание современных текстов, а модернистский канон в определенном национальном видении корректирует логику развития ее пост-модерного дискурса [4, с. 1—19]. Системный анализ украинского акционизма, и определения его типологического художественного уровня является важным вопросом при исследовании идейно-формального развития на рубеже веков. Акционизм конца XX века как объект и как предмет исследования является недостаточно определенным и исследованным явлением в украинском искусстве. Современная искусствоведческая наука в Украине имеет только некоторые наработки в области анализа постмодернистского искусства, в частности, акционизма: перформанса, инсталляции и новых медиа.

### **Список литературы:**

1. Звиринский К. Воспоминания, статьи, живопись // Л.: Малти М., 2002. — 80 с.
2. Петрова О. Каким быть музею современного искусства Украины [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://gazeta.zn.ua/CULTURE/kakim\\_byt\\_muzeyu\\_sovremennogo\\_iskusstva\\_u\\_krainy.html](http://gazeta.zn.ua/CULTURE/kakim_byt_muzeyu_sovremennogo_iskusstva_u_krainy.html) (дата обращения, 02.10.2014).
3. Петрова О. Искусствоведческие рефлексии К.: КА Академия, 2004. — 400 с.
4. Старовойт И.М. Украинский постмодернизм в критическом и художественном дискурсах конца XX в // Автореф. дис. филол. наук.10.01.06 Львов 2001. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL:<http://www.dissert.com.ua/contents/6443.html> (дата обращения, 20.09.2014).
5. Шумилович Б. Парадигма позднего модернизма и американское искусство 1930—40-х гг. XX ст. // Вестник Львов. УН-ТУ серия Искусство, — 2003. — № 3 — С. 234—248.
6. Krakowski P. O sztuce nowej i najnowszej // W.:Panstwowe wydawnictwo naukowe, 1984. — 198 s.
7. RoseLee Goldberg. Performance live art since 60 s. London: Thames & Hudson, 2004. — 239 с.

## ОТРАЖЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ В.С. СОЛОВЬЕВА В ТВОРЧЕСТВЕ И. ЛЕВИТАНА

*Оболенская Ольга Николаевна*

*канд. филос. наук, доцент Нижегородского государственного педагогического университета им. К. Минина,  
РФ, г. Нижний Новгород  
E-mail: [obolenskaya.1975@mail.ru](mailto:obolenskaya.1975@mail.ru)*

## THE REFLECTION OF AESTHETIC VIEWS OF V.S. SOLOVYOV IN I. LEVITAN'S OEUVRE

*Olga Obolenskaya*

*candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor  
of Minin Nizhny Novgorod State Pedagogical University,  
Russia, Nizhny Novgorod*

### АННОТАЦИЯ

В статье исследуется воздействие философско-религиозных взглядов В.С. Соловьева, в основе которых созерцательное начало искусства выступает во взаимодействии с нравственным, на творчество И. Левитана. На примерах известных произведений показано влияние эстетических взглядов философа-мыслителя на мировосприятие художника, специфика левитановского созерцания.

### ABSTRACT

In the article the influence of V.S. Solovyov's philosophical and religious views on I. Levitan's oeuvre is investigated, at the heart of which contemplative art origin acts in co-operation with ethic one. By the example of famous works the impact of aesthetic philosopher and thinker's views on the artist's world perception, the specificity of Levitan's contemplation is shown.

**Ключевые слова:** религиозная философия В.С. Соловьева; живопись И. Левитана.

**Keywords:** V.S. Solovyov's religious philosophy; I. Levitan's pictorial art.

В истории пейзажной живописи значение творчества И. Левитана трудно переоценить. Необычный характер его живописи традиционно

определялся как «левитановский пейзаж настроения», что означало: «...пейзаж стал рассматриваться не только как образ природы, но и как выражение душевного состояния» [2, с. 235]. Причем, безусловно, в этом проявился не только собственно живописный талант художника, но и, в первую очередь, его особое мировосприятие, «сознание связи с природой, связи не только физической, но и духовной» [3, с. 24]. Такая духовная связь с природой могла возникнуть только на почве глубокого понимания его внутренней жизни, философского смысла, что сумели почувствовать и его современники. Так, А. Бенуа писал: «Не одна красота форм трогала Левитана (напротив, к «классически» красивым местностям он оставался равнодушным...), а самая жизнь природы — то, что все живет и хвалит Создателя» [1, с. 79].

Следует отметить, что в самой этимологии этого слова — «на-строение» определено усматривается связь его значения с уходящим в глубину древность и по-разному осознававшимся различными культурами представлением о гармоническом строе мироздания, о присущей ему прекрасной «музыке сфер», о том, что «мир звучит и любовью постигается» [3, с. 66]. В этой связи, полагаем, что творчество И. Левитана являет собой яркий пример самобытного воплощения идеи созерцания, воспринимаемой во многом созвучно взглядам представителей русского религиозно-философского ренессанса на рубеже XIX—XX веков.

Это была эпоха пробуждения в России самостоятельной философской мысли, расцвета поэзии и обострения эстетической чувствительности. Основные философские открытия «Серебряного века» были сопряжены с напряженными исканиями Истины в русском искусстве. Никогда в истории отечественной культуры не было столь глубокого проникновения религиозно-философских идей в искусство. В центре философского развития находилось основанное Владимиром Сергеевичем Соловьевым в 70-х годах XIX в., направление — метафизика всеединства. Это направление стремилось выразить средствами философии одну из коренных интуиций русской духовности: убеждение в цельности и единстве, истинной связи и гармонии бытия.

Главной задачей своей философии В.С. Соловьев считал дарование человечеству новой жизни через соединение с Божественным началом посредством слияния Истины, Добра и Красоты. В своих эстетических трудах Соловьев выразил собственное понимание сущности искусства как предварения совершенной красоты, как изображения «какого бы то ни было предмета и явления с точки

зрения его окончательного состояния, или в свете будущего мира...» [4, с. 134]. Такое высокое значение искусства, писал философ, «не есть произвольное требование, явствует из той неразрывной связи, которая некогда действительно существовала между искусством и религией» [4, с. 135].

В преодолении отчуждения между искусством и религией в философии и художественном творчестве эпохи рубежа XIX—XX веков актуализировалась идея созерцания. В эстетическом наследии В.С. Соловьева созерцательное начало искусства выступало во взаимодействии с нравственными постулатами. В основе искусства лежит созерцание «вселенской Красоты», о котором еще Платон поведал в своем «Пире».

Биографы И. Левитана отмечали заметное воздействие на него философии всеединства Соловьева. Особенно близки ему были представления о мистической связи человека с «мировой душой», прекрасными началами мироздания. На наш взгляд, следует подчеркнуть и очарованность Левитана православной верой, несмотря на то, что художник не принимал крещения. Так, например, в одном из писем из Ниццы в 1894 г. он писал Н.В. Медынцеву: «...Вы, вероятно, уже...сидите в своей семье...накануне светлого праздника — предвестника весны. Вероятно, через час раздастся благовест — о, как люблю я эти минуты, минуты, говорящие о жизни правды [3, с. 79].

Отдельная тема — образы православной храмовой архитектуры, опозитизированные в живописи Левитана, возникающие на многих картинах художника: «У церковной стены» (1885), «После дождя. Плес» (1889), «Вечер. Золотой плес» (1889), «Над вечным покоем» (1894), «К вечеру» (1899).

В интересующем нас аспекте наибольший интерес, на наш взгляд, представляют замечательные полотна И. Левитана «Тихая обитель» (1890) и «Вечерний звон» (1892). На передвижной выставке 1891 г. картина Левитана «Тихая обитель» была воспринята как главное ее событие, а имя художника стало знаменитым. Современников Левитана подкупало не только мастерское воссоздание золотой предзакатной поры в окрестностях скромного русского монастыря. «Художник насытил изображение сладким и грустным чувством «покоя и воли», просветленной созерцательности и какой-то праздничной, благостной тишины» [3, с. 63].

Тонкий ценитель И. Левитана А.П. Чехов сумел почувствовать и даже отразить в своем творчестве присутствие в этой картине надмирного начала. Речь идет о повести Чехова «Три года», героя

которого, Юлия Сергеевна, размышляет о впечатлениях, полученных на выставке от поразившей ее картины (в ее описании угадывается произведение Левитана): «На переднем плане речка, через нее бревенчатый мостик, на том берегу тропинка, исчезающая в темной траве... А вдали догорает вечерняя заря ... и захотелось ей идти, идти и идти по тропинке; и там, где была вечерняя заря, покоилось отражение чего-то неземного, вечного» [5, с. 65—66].

И. Левитану удалось сквозь тихое, любовное созерцание русского мира прийти к проникновению в таинственный смысл бытия (чувство тайны рождается из «спрятанности» монастыря за лесом). Истина, открывшаяся художнику, предстала прекрасной, светлой, торжественной, позолоченной солнцем, как оклады русских икон. Это произведение Левитана, как нам представляется, явило некую убедительную иллюстрацию суждениям В.С. Соловьева, писавшего: «... существующее ныне искусство, в величайших своих произведениях схватывая проблески вечной красоты в нашей текущей действительности и продолжая их далее, предваряют, дают предощущать нездешнюю, грядущую для нас действительность и служат, таким образом, переходом и связующим звеном между красотой природы и красотой будущей жизни» [4, с. 134].

Дальнейшее углубление духовных откровений, несомненно, было дано Левитану при создании картины «Вечерний звон», продолжающей основную тему «Тихой обители». Это полотно столь же сердечно созерцательно, как и предыдущее. Однако здесь торжественнее и полновочнее выражена тема прекрасного «неземного, вечного». Воистину художнику уже многое открылось, и белый монастырь уже не спрятан за лесом, а гордо выступает из него. И доминирует в картине небо, именно высокое, прекрасное небо, в нежных переливах тонов. Река же, в своей зеркальной глади отражающая небо, теперь просторней и полноводней; изгиб ее уводит взгляд вдаль и одновременно сообщает картине черты плавной закругленности, символизирующей гармонический круг мироздания, а мотив зеркального отражения сообщает изображению ощущение бездонности.

По сравнению с «Тихой обителью» созерцательное начало здесь более активно. И там зрителей увлекает за собой тропинка, ведущая к монастырю, мостик через речку. Но здесь, в «Вечернем звоне», есть еще тема благовеста, светло и одухотворенно призывающего к себе, а активность созерцательной устремленности к средоточию прекрасного в стройном храме выражена фигурками людей, в лодке переправляющихся к монастырю. Призывно выглядит у края картины тропинка, мостик-причал и две пустые лодки с лодочником, ждущие каждого желающего.



Усложненность авторского мировосприятия видится здесь в том, что теперь перед нами не мостик, легко связывающий между собой тропинки на разных берегах, а именно переправа, рубеж, отдаляющий один мир, здешний, дольний, пустынный, закрытый тенью, от прекрасного, сияющего во славе золотого заката мира, устремленного своими крестами-куполами к миру горнему. Вместе с тем, эта тема рубежа смягчается присутствующим в картине центростремительным началом, влекущим по широкой дороге за рекой в распахнутые настезь ворота вверх к монастырю, выше которого в композиции картины только небо.

В этой связи нельзя не согласиться с исследователем творчества художника В. Петровым, считающим: «...вряд ли было бы преувеличением сказать, что порой в его реалистических пейзажах, и, быть может, более всего в «Вечернем звоне», в задумчивой красоте, тишине, теплом золоте, мягкой лазури и празелени колорита, текучести линейной основы, вдруг ощущается совершенно определенное родство с образом высшего смысла мироздания, универсального всеединства, некогда воплощенным Андреем Рублевым в его гениальной иконе, созданной, «дабы воззрением на святую Троицу побеждался страх ненавистной розни мира сего, побеждало начало любви», слияние с солнечным кругом бытия» [3, с. 79].

Таким образом, рассматривая тему специфики левитановского созерцания, следует отметить, что его творчество во многом отражало представления В.С. Соловьева, считавшего, что «художественному чувству непосредственно открывается в форме осязательной красоты то же совершенное содержание бытия, которое философией добывается как истина мышления, а в нравственной деятельности дает о себе знать как безусловное требование совести и долга» [4, с. 287]. Полагаем, что глубина и значимость идеи созерцания в русской ментальности поистине всеохватна и дает основание для осмысления ее проявления во всей истории русской культуры и искусства.

### **Список литературы:**

1. Бону А. Русская школа живописи. Изд. Товарищества Р. Голике и А. Вильборг. Вып. 1. СПб., 1904. — 96 с.
2. Богемская К. Пейзаж. Страницы истории. М., ГАЛАРТ, 1992. — 336 с.
3. Петров В.А. Исаак Левитан. СПб., Художник России, 1993. — 199 с.
4. Соловьев Вл. Общий смысл искусства //Соловьев Вл. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М., Книга, 1990. — 574 с.
5. Чехов А. Три года //Чехов А. Полн. Собр. Соч. В 30 т. Т. 9. М., Наука, 1977. — 541 с.

### 3.4. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

#### ДЕТАЛИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОФОРМЛЕНИЯ СПЕКТАКЛЕЙ ТЕАТРА АНИМАЦИИ

*Минакова Алёна Владимировна*

*аспирант кафедры «Теории и истории искусства»,  
Харьковская государственная академия дизайна и искусств,  
Украина, г. Харьков  
E-mail: [Alena\\_4aika@list.ru](mailto:Alena_4aika@list.ru)*

#### SPECIFICATION OF PERFORMANCE SETTING OF ANIMATION THEATRE

*Alyona Minakova*

*post graduate student of Department of Theory and History of Art,  
Kharkiv State Academy of Design and Arts,  
Ukraine, Kharkiv*

#### АННОТАЦИЯ

В статье анализируется детализация художественного оформления постмодернистских спектаклей театра анимации как один из самых распространенных художественных приемов на анимационной сцене конца XX — начала XXI века. На сегодня постмодернистские анимационные спектакли насыщены множеством деталей, в них присутствует многослойность, которую зритель должен расшифровать, опираясь на замысел режиссера. Рассмотрение детализации сценического оформления, несмотря на общие черты проявления, является актуальным для каждого конкретного спектакля.

#### ABSTRACT

The article analyzes specification of postmodern performance setting of animation theatre as one of the most distributed artistic devices at animation stage of the end of the 20<sup>th</sup> — beginning of the 21<sup>st</sup> century. Nowadays postmodern animated performances are full of details and contain layering, which a viewer is to decode relying on the director's plan. Consideration of staging specification despite general display features is topical for each particular performance.

**Ключевые слова:** детализация художественного оформления; театр анимации; постмодернизм; неклассичность; сценическое пространство; сценические объекты.

**Keywords:** specification of setting; animation theatre; post-modernism; nonclassicality; acting space; scenic objects.

Искусство театра анимации, имеющее многовековую историю, в XX—XXI веках обогатилось новыми художественными идеями и путями для их реализации. Анимационные спектакли все дальше отходили от своих классических примеров предшественников, становились сложнее по смысловому наполнению и сценическому оформлению. Вариативность подбора драматургического материала для постановок и решений для его воплощения оказалась огромна. И одним из важнейших инструментов в создании современных анимационных спектаклей явилась детализация художественного оформления.

Спектакли театра анимации не всегда были детализированы в своем оформлении. На данный момент их можно условно разделить на три категории:

- классические;
- неклассические;
- постмодернистские.

Разделение на «классические» и «неклассические» спектакли театра анимации происходит, главным образом, на уровне драматургии. Классический репертуар, формировавшийся на протяжении столетий, включает в себя традиционные сюжеты, интерес к которым был характерен для народного кукольного театра — это утверждение справедливо как для площадных комедий, так и для рождественских мистерий. Такой театр всегда требовал не только закрепления сюжета и приемов исполнения, но и мизансценирования, смены ритмов, чередования трагических и комических элементов, и конечно, художественного оформления [5, с. 65]. Классическими можно считать сюжеты рождественских мистерий, снискавшими себе популярность во многих европейских и славянских странах; комедии Петрушки, имевшей аналоги в Европе; истории доктора Фауста, наиболее близкой к немецкой традиции. Все перечисленные сюжеты имеют четкую форму драматургической конструкции, жестко обозначенные типы кукол для их исполнения и обусловленное традициями сценическое оформление.

Позднее, с развитием драматургии, в театр кукол проникают пьесы Шекспира, Мольера, и других знаменитых драматургов;

расцветает многообразие бытовых сценок; пьесы для кукольного театра пишут М. Метерлинк и Э.Г. Крэг [7, с. 21—22]. Именно такая драматургия, уводящая кукольный театр от традиционных представлений, сделала его неклассическим. В неклассических спектаклях театра анимации до середины XX века пользовались установленными традицией «правилами» воплощения драматургии на кукольной сцене, используя сформированные веками сценические законы. В частности, как можно судить из сохранившихся донные традиции, согласно которым жанр спектакля определяет тип куклы, который в нем используется. Неклассические анимационные спектакли сохранили такое разделение по типам кукол:

- в спектаклях комедийного характера используются перчаточные или патычковые куклы (кукла называется «патычковой» поскольку водится на палочках — «патычках»), т. е. куклы с упрощенной механизацией и упрощенной пластикой;
- в спектаклях трагического, драматического, а порой и эпического характера используются марионетки;
- в вертепах (шопках, батлейках) используются простые куклы на палочках, как правило, без подвижных частей.

Следует, однако, заметить, что с распространением неклассического материала в России, семьей художников Ефимовых была изобретена тростевая кукла со сложным механизмом, которая являлась верховой, в отличие от марионеток, но и имела достаточно подробную и взвешенную пластику, в отличие от перчаточных кукол [3, с. 11]. Этот тип куклы позволил еще более расширить драматургический диапазон на анимационной сцене и стал популярным для воплощения как драм, так и комедий.

Культурные и социальные процессы в обществе усложнились, требуя отображения в театре как драматическом, так и кукольном; искусство и литература давали новые векторы движения и идеи; далеко шагнувший технический прогресс давал широкие возможности для их воплощения. Анна Веселовская замечает, что драматический театр на своем пути развития прошел этап коллажности, когда различные виды искусств только начинали проникать на театральную сцену, и использовались как аппликация, не входя в «тело» спектакля [1, с. 88]. Справедливым это суждение можно считать и по отношению к театру анимации, где коллажность дала некоторую неуравновешенность спектакля, его разножанровость, что, как подтверждает Веселовская, ведет к полифоничности, информационной насыщенности спектакля. В таком случае принцип коллажа имеет информационно-содержательный характер, и становится

определяющим фактором стилистического направления спектакля, где достаточно автономные фрагменты сосуществуют вместе [1, с. 88]. Однако, чтобы такие фрагменты существовали, на анимационной сцене возникают многообъектность спектаклей и детализация художественного оформления.

В сценографии неклассических анимационных спектаклей нередко можно наблюдать детализацию художественного оформления, тогда как для спектаклей классического традиционного типа характерен высокий уровень условности в художественном оформлении. Тут также необходимо понимание, что все постмодернистские спектакли театра анимации являются неклассическими, но не все неклассические спектакли являются постмодернистскими. Это очень важное положение, тем более, что отличительные черты постмодернистских спектаклей более сложны и обширны, нежели отличительные черты спектаклей неклассических. Детализация проявляется, главным образом, в создании декораций, сценических кукол и нередко — костюмах актеров-исполнителей. Одним из наиболее ярких примеров сложного художественного оформления стал спектакль «Силы любви и волшебства», оформленный художниками из объединения «Мир искусства» в начале XX века. Этот спектакль был характерен превалированием художественного оформления над содержанием и исполнением спектакля, и репрезентовал подход к созданию кукольного спектакля, который был впоследствии назван «театром художника» [4, с. 179].

Художественное оформление современных анимационных спектаклей происходит в едином, избранном для каждого спектакля индивидуально, колорите, в единой стилистике, с обязательным применением законов композиции. Это подтверждают слова А. Веселовской о том, что театр «отеатрализовал» другие виды искусства, в частности живопись, воплощая в себе их черты через призму своей специфики [1, с. 89—90]. Потому, детализация охватывает не только художественное оформление сценического пространства, но и оформление кукол, действующих на сцене, а также костюмы актеров-исполнителей. Оформление театральной куклы является важнейшим пунктом в оформлении всего анимационного спектакля в целом. Ранее, во времена традиционного театра, мы могли говорить о большой доле условности и обобщенности в оформлении играющих кукол, которые отличались лишь основными характерными чертами [2, с. 10]; в период натурализма детализация проявила себя как инструмент приближения анимационных спектаклей к спектаклям драматическим [6, с. 61]; в постмодернизме детализация театральных

кукол позволяет выразить индивидуальных характер каждого персонажа, его специфичность. И одновременно с уникальностью каждой куклы, все они создаются в едином ключе спектакля, в единой стилистике, согласно замыслу художника-постановщика и режиссера.

То же касается и костюма актера-исполнителя. Когда актер-кукольник вышел из-за ширмы, становясь равным кукле сценическим объектом, существенное место в оформлении спектакля заняли театральные костюмы. Они стали создаваться в стилистике спектакля, что позволило художнику при помощи костюма еще более подчеркнуть значимость актера как отдельного сценического объекта, или, напротив, увести его «в тень», оставив главной куклу на сцене. Здесь справедливым будет провести аналогию с искусством скульптуры, которое, пройдя «отеатрализацию», о чем говорила Веселовская [1, с. 89—90], воплощается в актере как в ожившей скульптуре, действующей в композиции спектакля.

Детализация декораций позволяет повысить художественность, аттрактивность и зрелищность анимационных спектаклей, приблизить их к произведениям изобразительного искусства. Это справедливо потому, что живопись, скульптура проникают на анимационную сцену не как самостоятельные виды искусств, а, скорее, как их «отеатрализованная» версия, создавая гармоничный синтез. Однако детализация несет в себе не только внешние проявления и повышение аттрактивности спектаклей, она наполняет сценическое пространство знаками и символами, которые открывают все новые и новые возможности для их дешифровки на основе замысла режиссера и художника постановщика. Это образуют новые смыслы и смысловые лакуны, когда одни и те же знаки и символы могут по-разному дешифроваться различными зрителями, порой даже не донося заложенную режиссером нагрузку. Эта роль детализации еще требует более полного изучения и анализа.

### **Список литературы:**

1. Веселовська Г.І. Параметри сучасної театральності: Транзит синтез — колаж — бриколаж // Сучасне мистецтво: Наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мист-ва НАМ України К.: Фенікс, 2010. — С. 87—98.
2. Владимирова Н.В. Західноєвропейський театр у динаміці культуротворчого процесу межі ХІХ—ХХ століть: Монографія». К., Щек, 2008. — 295 с.
3. Симонович-Єфимова Н. Записки петрущеника. М.-Л., Держвидав, 1925. — 45 с.

4. Слонимская Ю.Л. Кукольный театр// Театр и искусство. — 1916. — № 9. — С. 179—181.
5. Смирнова Н.И. Искусство играющих кукол: смена театральных систем. М., Искусство, 1983. — 270 с.
6. Русабров Е.Т. Типология театра кукол // Проблемы общей профессиональной педагогики. Сб. науч. работ. Харьков. 2000. — С. 61—70.
7. Jurkowski H. Metamorfozy teatru lalek w dwadziety m wieku / H. Jurkowski. Warszawa, 1999. — 345 s.

## **НАЧАЛЬНЫЕ СТРАНИЦЫ ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РОССИИ (ПО МАТЕРИАЛАМ ОПУБЛИКОВАННЫХ РАБОТ)**

***Соседкина Галина Витальевна***

*аспирант 1 курса кафедры истории музыки  
Красноярской государственной академии музыки и театра,  
РФ, г. Красноярск  
E-mail: [sosedkina\\_3@mail.ru](mailto:sosedkina_3@mail.ru)*

***Ефимова Ирина Викторовна***

*канд. искусствоведения, профессор кафедры истории музыки  
Красноярской государственной академии музыки и театра,  
РФ, г. Красноярск  
E-mail: [acamus.cabinet@mail.ru](mailto:acamus.cabinet@mail.ru)*

## **HOME PAGES OF THE THEORY OF MUSIC EDUCATION IN RUSSIA (ON MATERIALS OF THE PUBLISHED WORKS)**

***Sosedkina Galina***

*1 graduate student at the department of the history of music  
Krasnoyarsk State Academy of Music and Theatre,  
Russia, Krasnoyarsk*

***Efimova Irina***

*Ph.D., Professor, Department of History of Music  
Krasnoyarsk State Academy of Music and Theatre,  
Russia, Krasnoyarsk*

## АННОТАЦИЯ

Процесс формирования отечественной системы музыкального образования корнями уходит в дореволюционное время. Работа выдающихся музыкантов того времени внесли неоценимый вклад в развитие этой системы. В статье представлены их педагогические идеи и методики.

## ABSTRACT

The process of formation of the national system of music education is rooted in pre-revolutionary times. Work outstanding musicians of the time made an invaluable contribution to the development of this system. The article presents their pedagogical ideas and methods.

**Ключевые слова:** отечественное музыкальное образование.

**Keywords:** domestic music education.

С XVIII века музыка становится неотъемлемой частью жизни русского светского общества. Процесс формирования музыкальной мысли отражен в ряде опубликованных документов, а именно — в опубликованных работах выдающихся деятелей того времени — В.Ф. Одоевского, А.Н. Серова, М.А. Балакирева, Н.А. Римского-Корсакова, В.Н. Шацкой, Б.В. Асафьева, Б.Л. Яворского и других.

В первую очередь, особого внимания заслуживает публичный курс лекций о музыке, подготовленный и прочитанный А.Н. Серовым. Наряду с Одоевским, Серова можно считать основателем отечественной базы музыкально-образовательных идей и знаний. В дальнейшем, по просьбе Ломакина, Серов читал свои лекции в стенах знаменитой Бесплатной музыкальной школы (БМШ). В лекциях Серова затронут обширный круг музыкально-теоретических вопросов, от акустики до анализа музыкальных (в том числе полифонических) форм. Полный лекционный цикл, включавший 16 занятий, опирался на детально разработанную программу под названием «О музыке с ее технической, исторической и эстетической стороны» (впервые опубликована в «Театральном и музыкальном вестнике» от 21.12. 1858).

Во вступительной лекции предполагалось дать общее понятие о музыке, ее месте в ряду прочих искусств, ее эстетике. За историко-эстетическим разделом следовали разделы музыкально-психологический (музыкальный слух, память) и собственно музыкально-педагогический.

Вторая лекция была сосредоточена на изучении звуковой природы и организации музыкальной «материи»: свойства музыкального звука;



понятия: гармония, мелодия, ритм в их взаимосвязи и в историческом контексте.

На третьей лекции детально рассматривались элементы музыкального языка: «Гамма (скала) как основание мелодии и гармонии. Места полутонов в гамме. Возможность разных гамм и примеры этого разнообразия» (с обязательным показом музыкальных примеров); тоника и доминанта; их неразрывность. Акустические данности. Терция и основное трезвучие. Три основных трезвучия. Эстетический характер тоники и двух ее доминант. Основные каденции и их примеры. Графическое изображение гаммы и понятие о ключах нотной системы. Исторический очерк нотной грамоты» [3, с. 5].

Понятия звукоряда, лада и ладовых функций, строение аккордов и логика их связи (по сути — это уже основы гармонии) изучались на следующих занятиях (лекции 4—6).

Об интенсивности, информационной насыщенности и целенаправленности серовской музыкально-педагогической концепции свидетельствует содержание 12 лекции, где речь уже шла о таких «высоких материях», как fuga и ее строение, а также о других премудростях (канон, контрапункт и гомофония). Для сравнения напомним, что основы гармонии и полифонии вводятся в учебную программу современных музыкальных колледжей и консерваторий, тогда как в музыкальных школах дело ограничивается элементарной теорией музыки.

Необходимо отметить, что все теоретические выкладки подкреплялись практикой, примерами.

В дальнейшем Серов неоднократно проводил подобные лекции, обогащая их вопросами, связанными с музыкальной педагогикой. И здесь критик сетует на то, что музыкальная педагогика все еще загромождена «сором и хламом», предлагая выход из сложившегося положения путем некой «очистки» в музыкальном учении: «Надобно дойти до того, чтобы преподавались только законы искусства... Правила же надобно изгнать беспощадно» [4, с. 190].

В научно-педагогическом наследии А.Н. Серова находит широкое применение исторический подход. Он предполагает, во-первых, рассмотрение истории музыки как части всеобщей истории; а, во-вторых — необходимость изучения истории музыки как зарубежной, так и отечественной; а также — преподавание музыкально-теоретических дисциплин (теории музыки, гармонии, полифонии), причем в историческом ракурсе. По убеждению А. Серова, в ходе обучения музыкантов, особенно композиторов, необходимо акцентировать внимание не только на музыкальных

образцах, но и на изучении музыкально-теоретических дисциплин (теории музыки, гармонии и др.), осваиваемых путем практического овладения навыками полифонического мастерства.

Таким образом, можно заключить, что в трудах А.Н. Серова были заложены основы таких учебных дисциплин, как теория музыки, гармония, полифония, анализ музыкальных произведений.

Неоценимый вклад в развитие общего музыкального образования внес В.Ф. Одоевский. Сегодня особую актуальность приобрела мысль, высказанная им: процесс музыкального образования должен выстраиваться как взаимодействие ученика и учителя, их сотворчество и соучастие, а оптимальная форма преподавания — беседа. По сути, здесь уже заложено зерно так называемой педагогики сотрудничества. В своих «Беседах о музыке» Одоевский, затрагивая вопросы, связанные с теорией музыки, сольфеджио, предложил свой собственный развернутый план уроков для преподавателей «музыкальной азбуки».

В своих «Этюдах об органических законах музыкальной гармонии» Одоевский доходчиво разъясняет такие понятия, как музыкальный звук, мелодия, гармония, аккорд, их последовательное соединение, гамма и ее строение, консонанс и диссонанс; далее он уже обращается к фуге как музыкальной форме и как художественному произведению, рассматривая это явление в историческом ракурсе. «Этюды» завершаются рассуждением о пользе музыки.

В статье «Музыкальная азбука» (1862) Одоевский изложил развернутый поурочный план (3 урока) изучения элементарной теории музыки: «1. Предварительная практика. 2. Упражнения над интервалами. Приступ к фортепианам. 3. Названия шести нот» [2, с. 468]. Здесь Одоевский выступает за последовательный и постепенный принцип обучения. Все уроки должны сопровождаться музыкальными примерами и заданиями для закрепления пройденного материала, образцы которых автор приводит. По мнению Одоевского, приобщение человека к музыке должно основываться на высокохудожественных образцах. При этом автор ставит во главу угла народную песню, рассматривая ее как фундамент музыкального образования.

К когорте основателей отечественного всеобщего музыкального образования относится Г.И. Ломакин — на протяжении многих лет бессменный руководитель различных хоровых коллективов Петербурга (прежде всего, это хор графа Д.Н. Шереметева, хор Придворной певческой капеллы, а также хоровые коллективы различных учебных заведений). Приемы преподавания хорового пения, выработанные в процессе многолетней педагогической практики, этот музыкант применил в своих занятиях с учениками

Бесплатной музыкальной школы, положив их в основу специальных методических руководств и пособий для работы с хором. Остановимся на одном из них — «Руководстве к обучению пению в народных школах».

В этом пособии весь материал по музыкальной грамоте, сольфеджио и «певческой установке» разделен на 15 разделов, составивших, по сути, учебный план и комплексное методическое руководство по обучению в БМШ.

Его содержание можно разделить на два крупных тематических блока. Первый включает сведения об элементарной теории музыки, как то: ноты, паузы, ключи, знаки альтерации, гамма, лад; в другом собраны практические рекомендации, касающиеся постановки голосового аппарата.

«Руководство» содержит примеры тактирования, правильной ритмической группировки, употребления пауз и синкоп, дирижирования в различных размерах, а также — способы изучения цифровой системы. В развитии ладового чувства большое внимание уделялось пению гамм. Нотный материал включал вокальные упражнения: попевки и каноны на два, три и четыре голоса.

Деятельность БМШ послужила образцом и основой для Народных консерваторий, перед которыми была поставлена задача распространения и развития общих и специальных знаний о музыке на основе народно-песенного репертуара и хорового пения. Это позволяло преодолеть отрыв профессионального образования, с его западно-европейским происхождением, от традиций народной культуры и, тем самым, значительно обогатить сферу общего музыкального образования.

В 1906 году Б. Яворским по поручению оргкомитета были составлены: план Народной консерватории, Записка о методике занятий, Программа курса хорового обучения и курса теории.

Не вдаваясь в детали, выделим основополагающую историко-теоретическую разработку Яворского, в соответствии с которой проводились занятия в стенах Народной консерватории. В программе изложен план последовательного развития музыкальных знаний и навыков: «Человеческие интонации, развившиеся в мелодии; соединение мелодий — полифония, гармония. Стремление к точности интонации и возможности отдыха побудили к изобретению примитивного сопровождения» [5, с. 236]. Одним из основополагающих методологических принципов программы Яворского был историзм. Соответственно, развитие музыкальной формы рассматривалось как историко-эволюционный процесс, начиная от унисонного пения и заканчивая мессой, оперой, романсом и поэмой.

Яворский, как и его предшественники, придавал большое значение в образовательном процессе хоровому исполнительству и народной песне как неотъемлемому компоненту системы обучения музыке в целом.

Многие педагогические открытия, принадлежащие упомянутым выше музыкантам дореволюционной России, значительно расширили и обогатили предметные методики, став основой для различных музыкально-теоретических и музыкально-исторических дисциплин (история русской музыки, история зарубежной музыки, теория музыки и сольфеджио, полифония, гармония, анализ музыкальных произведений, хоровое пение).

Заложенный в них творческий импульс нашел свое плодотворное развитие в советской системе музыкального образования, строительству которой придавалось чрезвычайно большое значение уже в первое послереволюционное десятилетие. Первоначальный опыт практического осуществления этой системы был предпринят Б.В. Асафьевым в его музыкально-просветительских программах, выстроенных на прочной основе преемственности по отношению к дореволюционному музыкально-педагогическому наследию. В том же русле работали — разумеется каждый по-своему, — его соратники по Музыкальному отделу (Музо) Наркомпроса: Б. Яворский, Н. Брюсова, В. Шацкая, Гродзенская и другие музыканты. Благодаря им был построен прочный «мост» между дореволюционной и советской эпохам в истории отечественного музыкального образования.

### **Список литературы:**

1. Горяинов Ю.Г. Я. Ломакин: Дирижер. Композитор. Учитель. М.: Музыка, 1984. — 231 с.
2. Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. — 729 с.
3. Серов А. Статьи о музыке: В 7-ми вып. Вып. 4. М.: Музыка, 1988. — 444 с.
4. Серов А. Статьи о музыке: В 7-ми вып. Вып. 6. М.: Музыка, 1990. — 341 с.
5. Яворский Б. Воспоминания, статьи и письма, Т. I. М.: Музыка, 1964. — 670 с.

*ДЛЯ ЗАМЕТОК*

Научное издание

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

Сборник статей по материалам  
ХLI международной научно-практической конференции

№ 10 (41)

Октябрь 2014 г.

Подписано в печать 22.10.14. Формат бумаги 60x84/16.  
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.  
Усл. печ. л. 9,875. 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