



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

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

№ 2 (33)
Февраль 2014 г.

Часть II

Издается с мая 2011 года

Новосибирск
2014

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

В59

Ответственный редактор: Гулин А.И.

Председатель редакционной коллегии:

Грудева Елена Валерьевна — д-р филол. наук, проф., зав. кафедрой отечественной филологии и прикладных коммуникаций Череповецкого государственного университета.

Редакционная коллегия:

Бердникова Анна Геннадьевна — канд. филол. наук, доц. кафедры педагогики и психологии гуманитарного образования Новосибирского государственного педагогического университета;

Павловец Татьяна Владимировна — канд. филол. наук, рецензент НП «СибАК»;

Карпенко Виталий Евгеньевич — канд. филос. наук, доц. кафедры философии и социологии Сумского государственного педагогического университета им. А.С.Макаренко;

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 XXXIII междунар. науч.-практ. конф. № 2 (33). Часть II. Новосибирск: Изд. «СибАК», 2014. 148 с.

Учредитель: НП «СибАК»

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

При перепечатке материалов издания ссылка на сборник статей обязательна.

Оглавление

Секция 2. Языкознание	6
2.4. Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание	6
МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ СРЕДСТВ НЕГАТИВНОГО МАРКИРОВАНИЯ ИМИДЖА АРТИСТА В ГАЗЕТНОМ ДИСКУРСЕ ДАЛЬНЕРОДСТВЕННЫХ ЯЗЫКОВ Карпенко Юлия Викторовна	6
РЕЧЕВОЙ ЭТИКЕТ И ФОРМУЛЫ ПОБУЖДЕНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ УЗБЕКСКОГО, РУССКОГО И ФРАНЦУЗСКОГО ЯЗЫКОВ) Муминова Азиза Арслоновна	13
СЛОВА С СЕМАНТИКОЙ СОСТОЯНИЯ И ТЕКСТОВАЯ МОДАЛЬНОСТЬ Паташкова Елена Сергеевна	17
Секция 3. Искусствоведение	26
3.1. Музыкальное искусство	26
«ФОЛЬКЛОР И СОВРЕМЕННОСТЬ»: ИСТОРИЯ ЮБИЛЕЙНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ Абдулалиев Ариз Али оглы	26
МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ИМ. ЧАЙКОВСКОГО: РУССКАЯ И УКРАИНСКАЯ ФОРТЕПИАННЫЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ШКОЛЫ Юрченко Елена Владимировна	33
3.2. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура	40
МНОГОГРАННОСТЬ ЖИВОПИСИ АЛЕКСАНДРА КОЛОДИНА Личман Елена Юрьевна	40
ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ СЕВЕРНОЙ ТЕМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ КРАСНОЯРСКОГО КРАЯ Булак Ксения Андреевна	45

РЕАЛИЗАЦИЯ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ В ПРОЦЕССЕ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА НА ПРИМЕРЕ ЖИВОПИСИ ПРЕРАФАЭЛИТОВ Вернигорова Евгения Сергеевна	53
ОРНАМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНЫЕ ТРАДИЦИИ КУЗНЕЦОВ-ЮВЕЛИРОВ ВИЛЮЙСКОГО РЕГИОНА ЯКУТИИ Прокопьев Анисим Анисимович	59
К ВОПРОСУ О ПОПУЛЯРНОСТИ ТРАДИЦИОННОГО РОГООБРАЗНОГО ОРНАМЕНТАЛЬНОГО МОТИВА В ИСКУССТВЕ НАРОДОВ ЕВРАЗИИ Сураганов Сергали Кабдрахманович	74
3.3. Хореографическое искусство	80
ЭТАПЫ ФОРМИРОВАНИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ УСТАНОВКИ БУДУЩЕГО ПЕДАГОГА-ХОРЕОГРАФА Мацаренко Татьяна Николаевна	80
3.4. Теория и история искусства	86
ОРНАМЕНТАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА УДМУРТОВ. СЕМАНТИКА ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ Бортникова Наталья Вячеславовна	86
Секция 4. Литературоведение	94
4.1. Русская литература	94
ОРЕНБУРГСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ПОЭТА НАЧАЛА XIX ВЕКА А.П. КРЮКОВА Прокофьева Алла Георгиевна	94
ОБ ИМПРЕССИОНАЛИСТИЧЕСКОЙ МАНЕРЕ В ЛИРИКЕ АФАНАСИЯ ФЕТА Фёдорова Юлия Евгеньевна	100
4.2. Фольклористика	107
КТО ОНА, ЖИГАНСКАЯ АГРАФЕНА? (ТРАНСФОРМАЦИЯ МИФОВ И ЛЕГЕНД ЖИГАНСКОГО УЛУСА ЯКУТИИ СЕРЕДИНЫ XVIII—КОНЦА XX ВВ.) Захарова Агафья Еремеевна Руфова Снежана Алексеевна	107
4.3. Литература народов стран зарубежья	120
Х. ЛЭМБ — ПЕВЕЦ УЗБЕКСКОЙ КУЛЬТУРЫ Акобирова Сарвар Туйевна	120

ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ РАССКАЗА Ф.С. ФИЦДЖЕРАЛЬДА «АЛМАЗ ВЕЛИЧИНОЙ С ОТЕЛЬ РИЦ» Лозовая Анна Олеговна Набилкина Лариса Николаевна	125
РЕАЛИЗАЦИЯ ИНИЦИАЦИОННОЙ СХЕМЫ МОНОМИФА В ХРОНОТОПЕ РОМАНА МАРГЕРИТ ЮРСЕНАР «ВОСПОМИНАНИЯ АДРИАНА» Сатановская Анна Сергеевна	131
ДИАЛОГ С ТРАДИЦИЕЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Б. АНТОНЕНКО-ДАВИДОВИЧА: РЕЦЕПТИВНЫЙ И СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ Хамедова Ольга Анатольевна Новикова Юлия Николаевна	137
4.4. Журналистика	143
ГАЗЕТА «УКРАЇНЕЦЬ В БЕЛАРУСІ» КАК ОСНОВНОЙ МЕДИАПРОДУКТ УКРАИНСКОЙ ДИАСПОРЫ В РЕСПУБЛИКЕ БЕЛАРУСЬ Кудряшов Глеб Алексеевич	143

СЕКЦИЯ 2.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

2.4. СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ

МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ СРЕДСТВ НЕГАТИВНОГО МАРКИРОВАНИЯ ИМИДЖА АРТИСТА В ГАЗЕТНОМ ДИСКУРСЕ ДАЛЬНЕРОДСТВЕННЫХ ЯЗЫКОВ

Карпенко Юлия Викторовна

*аспирант Киевского национального лингвистического университета,
Украина, г. Киев*

E-mail: yulia_makarovets@bigmir.net

A METHODOLOGY FOR INVESTIGATING ARTIST'S IMAGE NEGATIVE MARKING MEANS IN THE NEWSPAPER DISCOURSE OF GENEALOGICALLY FAR LANGUAGES

Karpenko Yulia

*postgraduate of Kiev National Linguistic University,
Ukraine, Kiev*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена проблеме построения методологии сопоставительного исследования средств негативного маркирования имиджа артиста в украиноязычном и англоязычном газетном дискурсе. Рассматривается вопрос подбора оптимальных методов и подходов

к изучению языковых и речевых средств разрушения имиджа артиста. Определены основания для сравнения этих средств.

ABSTRACT

The article offers an attempt to outline a methodology framework for investigating artist's image negative marking means in the Ukrainian- and English-language newspaper discourse. The author tries to find the most effective approaches and methods of investigating the language and speech level means of artist's image destruction. Tertium comparationes of such means are defined.

Ключевые слова: средства негативного маркирования; имидж артиста; газетный дискурс; методология исследования; tertium comparationis.

Keywords: negative marking means; artist's image; newspaper discourse; a methodology for investigating; tertium comparationis.

Методология изучения любого явления — залог результативности и в то же время сложное и трудоемкое задание для каждого ученого. Проблема выбора метода, подхода играет очень важную роль, так как определяет не только характер и средства исследования, но и сам объект [6, с. 12]. Современная лингвистика расширяет границы познания, выходит на новые горизонты научного пространства, обретая опыт исследовательских традиций смежных дисциплин.

Цель нашей работы состоит в построении методологической базы сопоставительного изучения средств негативного маркирования имиджа публичной фигуры (артиста) в украиноязычном и англоязычном газетном дискурсе на основе доминирующих подходов и парадигм современной лингвистики.

I. Основные понятия. *Газетный дискурс* как тип массово-информационного, институционального (В.И. Карасик), оценочного (К. С. Серажим) дискурса находится в зоне особого внимания языковедов, поскольку является одним из главных факторов формирования современной языковой картины мира и установления языковых и речевых норм общения. Мы считаем, что сегодня актуален дискурсивный подход к изучению продукта деятельности прессы, который позволяет рассматривать дискурс как динамический процесс и результат взаимодействия субъектов коммуникации [1, с. 1].

Имидж публичной фигуры неразрывно связан с массовой коммуникацией, средствами которой артист может не только позитивно презентовать себя, но и явно или скрыто влиять на массовое

сознание. Хотя этот процесс обратимый: с помощью масс-медиа имидж артиста так же легко разрушить, как и построить. Изучение именно лингвистических аспектов негативного маркирования имиджа артиста в газетном дискурсе позволяет выявить явные речевые и языковые средства разрушения имиджа, а также распознать скрытые коммуникативные механизмы манипулирования сознанием адресата. Материал исследования отбираем из электронных версий таблоидных газетных изданий, основной целью которых является привлечение внимания читателя за счет освещения скандальных новостей, раскрытия особенностей личной и публичной жизни звезд шоу-бизнеса.

II. Методология исследования. Современную лингвистику определяют как полипарадигмальную и полидисциплинарную науку [2], поэтому для успешного решения главных проблем исследования проводятся преимущественно в рамках нескольких оптимальных подходов и с использованием различных методов.

Важные вопросы в работе рассматриваем в соответствии с основными исследовательскими принципами парадигмального пространства современного языкознания: *экспансионизма, антропоцентризма, дискурсоцентризма, функционализма* [5; 11]. *Экспансионизм* отображен в междисциплинарном подходе к изучению языка и речи. Изучение средств негативного маркирования имиджа артиста в лингвистике предполагает тщательную обработку результатов других отраслей науки (имиджелогии, психологии, PR, социологии, культурологии, журналистики и т. д.), которые помогают изучить экстралингвистические характеристики базовых понятий исследования, а также расширить границы классического подхода к решению данного вопроса. Этот принцип эффективен и при использовании методов и методик разных отраслей языкознания для более глубокого понимания объекта исследования. Отсюда возникает необходимость придерживаться следующего принципа современной лингвистики — *экспланаторности*, который связан с предыдущим, так как является важным звеном при интерпретации данных, полученных в результате анализа достижений других наук. Это позволяет более тщательно рассматривать исследуемые явления и понятия.

В центре нашего исследования, с одной стороны, публичная фигура (артист) как языковая личность, субъект и объект негативного маркирования, а с другой — журналист или коллектив редакторов газеты как адресант и автор (или ретранслятор) сообщений о событиях из жизни знаменитых людей. Обязательным участником коммуникации в газетном дискурсе есть адресат — это массовый читатель, аудитория, которая получает информацию и, вместе с тем, может

поддаваться воздействию, изменять свои собственные ситуативные модели. Но реципиентом может также быть и сам артист, имидж которого негативно маркируют, его семья, друзья, знакомые, что влечет за собой совсем иную картину интерпретации медийной информации. Необходимость анализа адресантно-адресатных отношений указывает на то, что методологический принцип *антропоцентризма*, в центре которого человек как основа всего, станет одним из ведущих в нашем исследовании.

Следующий, но не менее важный, принцип, которому мы следуем, – это *дискурсоцентризм*. Его главная идея состоит в том, что один человек может использовать язык как средство воздействия на сознание и поведение другого человека [11, с. 41]. Это может реализовываться в манипулировании: 1) публичных фигур массовой аудиторией посредством создания своего имиджа и продвижения его через средства массовой коммуникации (далее СМК); 2) представителей СМК массовым читателем за счет навязывания своей оценки происходящему и т. д.

Важность *функционального* подхода видим в утверждении о том, что язык — это основа успешной коммуникации, средство реализации намерений и целей в сфере осознания действительности и в речевых актах [9].

Кроме перечисленных принципов современной лингвистики, наше исследование основывается на положениях *сопоставительного языкознания*, которое с расширением границ научного знания также нуждается в выделении новых подразделов этой лингвистической отрасли. Вслед за Н.В. Петлюченко, мы считаем целесообразным отнести контрастивные исследования разных дискурсов, которые охватывают изучение совокупностей единиц всех языковых уровней, к такому подразделу сопоставительного языкознания, как *сопоставительная дискурсология* [8, с. 174].

Двусторонний контрастивный подход предполагает исследование межязыкового и внутриязыкового характера [12, с. 150]. Доказано, что лишь межязыковое сопоставление средств отдельных языков не дает фундаментальных результатов. Для тщательного контрастивного изучения необходимо проанализировать средства выражения исследуемых явлений в каждом из выбранных языков отдельно. Поэтому важно поэтапно изучать средства негативного маркирования имиджа артиста — сначала в газетном дискурсе одного языка, потом другого и, в завершение, сопоставить названное явление в дискурсах обоих языков. В качестве последних мы выбрали

два дальнеродственных разносистемных языка — украинский и английский.

Сопоставительное исследование будет результативным при условии правильного подбора материала и методики. Мы используем упомянутый выше *двусторонний подход*, при котором основой может служить экстралингвальное понятие или явление, что не принадлежит ни к одному из сопоставимых языков, но можно выделить способы его выражения в этих языках. Этот подход делает возможным выявление языковых средств выражения исследуемых явлений [4, с. 80]. Что касается речи, то в качестве такого явления — *tertium comparationis* нашей работы — выбираем *иллокутивную силу* негативной маркированности имиджа артиста.

Наше исследование ориентировано на выделение и сопоставление лингвистических разноуровневых средств негативного маркирования имиджа артиста в украиноязычном и англоязычном газетном дискурсе, а также на прагматические предпосылки такого маркирования. Поэтому, прежде всего, необходимо сосредоточиться на интенции адресанта (самой публичной фигуры, другого артиста, журналиста или третьего лица), который по каким-то причинам негативно маркирует свой имидж или имидж другого человека. Каждый уровень лингвистического анализа имеет свой критерий сопоставления. В прагматике обычно таким критерием является иллокутивная сила, которую следует отличать от иллокутивного речевого акта, поскольку они могут не совпадать в речи, и это особенно заметно в не прямых речевых актах (эксплицитно выражено одно, а совсем другое имплицитно) [10, с. 66]. Например, во фрагменте: “*Мені б не хотілося публічної людини. Мені б хотілося нормального мужика. Не треба, щоб він був публічний. Це тягар*” (Відомості.UA, 04.09.12), — говорящий (телеведущая Лера Кудрявцева) имплицитно негативно маркирует имидж артиста (певца Сергея Лазарева). Используя логическую связку “если..., то...”, можно декодировать это высказывание так: если субъект высказывания хочет “*нормального мужика*”, то объект 1) не является нормальным человеком и 2) не наделен качествами нормального мужчины, которые соответствовали бы ожиданиям субъекта. Отсюда вывод, что высказанное, на первый взгляд, обычное *желание* (пусть даже после горького опыта расставания) одного человека, содержит закодированное *сообщение негативного характера* относительно человеческих качеств другого человека, публичной фигуры, что соответственно негативно влияет на его имидж.

Рассмотрим фрагмент из англоязычной газеты: *A source says the stripper was "hired to perform" for Bieber and his friends at a Los Angeles recording studio* (The Mirror, 03.02.14), — в эксплицитно информативное сообщение параллельно заложена иллюкутивная сила осуждения развратных действий молодого американского певца Джастина Бибера, ведь все знают, что в студиях звукозаписи работают, а не развлекаются. Как следствие этому — имидж артиста существенно падает в глазах адресата, а действия исполнителя могут вызвать неодобрение широкого круга читателей.

Таким образом, выбирая в речи в качестве *tertium comparationis* иллюкутивную силу, мы сможем сопоставлять истинное глубинное содержание высказывания, скрытые интенции адресанта, которые очень часто не совпадают с вербальным кодом сообщения. Иллюкутивные силы высказываний, а также стратегии и тактики адресанта негативно маркированного сообщения поможет исследовать прагматический анализ.

В языке основой сопоставления выбираем *сему* как элементарный компонент значения. «Семы как бы перебрасывают мост от содержания отдельного слова к содержанию словесных рядов, семантических групп, объясняя механизм жизни семантической системы языка» [7, с. 111]. Структурный метод компонентного анализа позволяет раскладывать значения на составляющие и дает возможность «четко и полно представить весь объем значений, семантическую структуру не только лексических, но и других языковых единиц, проследить смысловые связи языковых единиц в парадигматике и синтагматике, в синхронии и диахронии, внутри одной языковой системы и между разными языками» [7, с. 111].

На морфемном уровне, например, метод компонентного анализа используется для выявления семантики морфем. В газетном дискурсе среди наиболее типичных морфем со значением негативной оценки встречаем префиксы (*розпнякати, розкритикувати, обматюкати, об'їстися, обскакати; besmirch, unpatriotic, unflattering, malfunction, outlandish*) и суффиксы (*нідстаркуватий, огидніиий, дешевизна; chappy, tacky, outlandish*). Этот же метод целесообразно использовать для исследования семантических особенностей лексических и синтаксических единиц, которые образуют категорию негативной маркированности имиджа артиста.

Итак, полипарадигмальность и полидисциплинарность современной лингвистики открывает новые горизонты для контрастного изучения средств негативного маркирования имиджа артиста в украиноязычном и англоязычном газетном дискурсе. Результативность сопоставления этих средств в разносистемных языках

определяется правильным выбором основания сравнения: иллюкативной силы в речи и семы в языке, а также методов исследования. Перспективным, на наш взгляд, будет применение описанной методики на практике.

Список литературы:

1. Бобровская Г.В. Газетный дискурс в проблемном поле коммуникативно-прагматической лингвистики // Современный русский язык: динамика и функционирование : матер. III-й Междунар. науч.-практ. интернет-конф.: Электронный научно-образовательный журнал ВГПУ «Грани познания». — 2011. — № 4 (14). [Электронный ресурс] — Режим доступа к журналу. — URL: <http://www.grani.vspu.ru/jurnal/19> (дата обращения 15.01.14).
2. Денисова С.П. Лінгвістика на зламі наукових парадигм : від Фердинанда де Соссюра до Ноама Хомського // Вісник КНЛУ. Серія : “Філологія” / [гол. ред. Корольова А.В.]. К.: Вид. центр КНЛУ, 2013. — Т. 16. — № 1. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: https://skydrive.live.com/view.aspx?resid=68696B3E65309B9013557&app=WordPdf&wdo=2&authkey=!AMNSEvQ1T60m_cY (дата обращения 25.12.13).
3. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002. — 477 с.
4. Кочерган М.П. Основи зіставного мовознавства. К.: Вид. центр “Академія”, 2006. — 424 с.
5. Кубрякова Е.С. Эволюция лингвистических идей во второй половине XX века (опыт парадигмального анализа) // Язык и наука конца XX века. М., 1995. — С. 144—238.
6. Лещак О. Языковая деятельность. Основы функциональной методологии лингвистики. Тернополь: “Підручники і посібники”, 1996. — 445 с.
7. Манакин В.Н. Сопоставительная лексикология. К.: Знання, 2004. — 326 с.
8. Петлюченко Н.В. Харизматична особистість політичного лідера в просторі німецького та українського апелятивних дискурсів: зіставний аспект: Лис. ... доктора філол. наук. Одеса, 2010. — 489 с.
9. Полюжин М.М. Функціональний і когнітивний аспекти англійського словотворення. Ужгород: Закарпаття, 1999. — 240 с.
10. Селіванова О.О. Основи теорії мовної комунікації. Черкаси: Видавництво Чабаненко Ю.А., 2011. — 350 с.
11. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика : напрями та проблеми. Полтава: Довкілля-К, 2008. — 712 с.
12. Штернеманн Р. (рук.) и коллектив авторов. Введение в контрастивную лингвистику // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1989. Вып. XXV. Контрастивная лингвистика. — С. 144—178.

РЕЧЕВОЙ ЭТИКЕТ И ФОРМУЛЫ ПОБУЖДЕНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ УЗБЕКСКОГО, РУССКОГО И ФРАНЦУЗСКОГО ЯЗЫКОВ)

Муминова Азиза Арслоновна
докторант кафедры перевода
Узбекского государственного университета мировых языков,
Республика Узбекистан, г. Ташкент
E-mail: azikamadi@mail.ru

SPEECH ETIQUETTE AND MOTIVATION FORMULAS (ON THE MATERIAL OF THE UZBEK, RUSSIAN AND FRENCH LANGUAGES)

Muminova Aziza Arslonovna
applicant for a Doctor's Degree Chair of Translation
Uzbek State University of the World Languages,
Republic of Uzbekistan, Tashkent

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются особенности формул речевого этикета. В культурах разных народов использование формул речевого этикета имеют свои национальные особенности, которые наиболее ярко проявляются в побуждении.

ABSTRACT

In article features of formulas of speech etiquette are considered. In cultures of the different people the national features which are most brightly shown in motivation of formulas of speech etiquette.

Ключевые слова: речевой этикет; побудительность; высказывание; речевое поведение; речевое общение.

Key words: speech etiquette; the incentive; saying; speech behaviour; verbal communication.

Речевого этикета — часть культуры, без которой человечество не может осуществить свою повседневную деятельность. Он выражает лингвистическую сторону языка и в тоже время раскрывает культуру человеческих отношений путём использования языковых средств.

Речевому этикету посвящен ряд статей, монографий, кандидатских и докторских диссертаций. Лингвометодические исследования в основном направлены на изучение функционирования речевого этикета и обучением речевому этикету иноязычных учащихся (А. Акишина, В.А. Бухбиндер, Н.М. Разинкина, Е.Д. Розанов, Е.И. Пассов, З.С. Смелкова, Н.И. Формановская и др.). Наряду с этим речевой этикет был предметом и сугубо лингвистического интереса (Л.Г. Барлас, В.В. Виноградов, А.Н. Гвоздев, Л.А. Гладышева, М.Н. Кожина, А.М. Пешковский, Д.Э. Розенталь, Л.В. Щерба и др.). При этом исследователи ставили своей целью раскрыть общеязыковые основы функционирования речевого этикета в разных видах речевой деятельности, рассмотреть вопросы стиля, жанра, видов речи и общения, грамматических закономерностей и особенностей использования языковых средств, определить специфику употребления речевого этикета в различных сферах деятельности человека.

Речевой этикет был предметом изучения ученых и в Узбекистане. При этом следует отметить, что в русле осуществляемого нами научного поиска выполнены диссертационные работы Э.М. Гуртуевой (1986), Д.А. Бабахановой (1987), Р.М. Аведжановой (1991), Б.Х. Рахматиллаевой (1992). Работы перечисленных авторов посвящены проблемам изучения формул обращения к лицу в узбекском и русском языках в сфере бытового общения (Б.Х. Рахматиллаева, 1992), обучению студентов национальных групп вузов официально-деловому стилю речи на материале делопроизводства в сфере сельскохозяйственного производства (Э.М. Гуртуева, 1986) и изучению официально-делового стиля современного узбекского литературного языка, (Д.А. Бабаханова, 1987, Р.М. Аведжанова, 1991).

Особый интерес вызывают публикации, посвященные сопоставительному анализу речевого этикета в русском и узбекском языках (см., например, исследования М.Х. Бабаходжаевой, Г.Х. Бакиевой, Б.Т. Каримова, Я.А. Муслимова, Б.Х. Рахматиллаевой, Д.М. Тешабаевой), в которых рассматривается лингвистическая характеристика узбекского речевого этикета, выявленная на основе сопоставления с этикетными формулами русского языка.

По толкованию «Большого лингвистического словаря» В.Д. Стариченко, речевой этикет — система устойчивых формул и правил речевого поведения, принятых и предписанных обществом для установления и поддержания нормального речевого общения в самых различных ситуациях. Правила речевого поведения, отражающие специфику национальной культуры, реализуются в системе различных форм, которые употребляются людьми

для обращения и привлечения внимания, приветствия, знакомства, приглашения, предложения, согласия, отказа, извинения, прощения, пожелания, просьбы, совета и др. [1, с. 524] .

Слово «этикет» (от французского *étiquette* — ярлык, этикетка) определяется как совокупность правил поведения, касающихся отношения к людям (обхождение с окружающими, формы обращения и приветствий, поведение в общественных местах, манеры и одежда).

Лингвистическая сторона этикета по-разному характеризуется языковедами. Так, Н.И. Формановская приводит такое определение: «Под речевым этикетом понимаются регулирующие правила речевого поведения, система национально специфичных стереотипных, устойчивых формул общения, принятых и предписанных обществом для установления контакта собеседников, поддержания и прерывания контакта в избранной тональности» [5, с. 156] .

Л.А. Введенская в своей книге «Русский язык и культура речи» отмечает: «Под речевым этикетом понимаются разработанные правила речевого поведения, система речевых формул общения» [2].

По мнению В.А. Масловой, «речевой этикет» это социально заданные и культурно-специфические правила речевого поведения людей в ситуациях общения в соответствии с их социальными и психологическими ролями, ролевыми и личностными отношениями в официальной и неофициальной обстановках общения» [4, с. 47].

Вот как описывает В.Е. Гольдин в своей книге «Речь и этикет» «Речевой этикет является одним из важнейших элементов человеческой культуры» [3, с. 182] .

Лингвисты отмечают, что речевой этикет на протяжении многих веков разрабатывал этические нормы взаимоотношений и культурного общения между людьми. Народы всегда стремились, обобщая лучшие черты и формы отношений, критически оценивать и осуждать друг друга. Это и стало основанием для развития речевого этикета и формул побудительных высказываний.

Обратим внимание на отрывок из книги Анн и Серж Голон «Путь в Версаль»: Якиндагина бу аёл кирол Людовик XIVнинг ҳашаматли саройидаги энг гўзал маликаларидан бири эди. Унинг чиройига мафтун бўлган сарой хизматкорларининг ёлқинли нигоҳлари остида бу аёл жуда чиройли либос кийган холда раксга тушарди. Бу Анжелика де Сансе де Монтелу эди.

Совсем недавно эта женщина была одной из самых блистательных дам роскошного двора молодого короля Людовика XIV. Она танцевала там в прекрасном платье, окруженная пламенными взорами

придворных, замороженных ее красотой. Это была Анжелика де Сансе де Монтелу.

Il y avait peu de temps encore, cette femme avait été l'un des plus beaux ornements de la luxueuse cour du jeune roi Louis XIV. Elle y avait dansé en robe de drap d'or, entourée du feu admirateur des regards qu'attirait sa beauté. Elle s'appelait Angélique de Sancé de Monteloup.

Здесь говорится о том, что это женщина является одной из самых блистательных дам роскошного двора, значит, она жена богатого сеньора того времени, что является особым социально этикетным знаком.

Приведем другой пример: Билинар — билинмас хуштак унинг эътиборини йўл бўйидаги зовурга қаратди. Ундан сакраб ўтган холда тўсатдан Баркароль пайдо бўлди. — Маркиза, сиз билан хайрлашмасдан яширинча кетганим учун *мени кечиринг*. Мен дўстим Жонинни — Ёғоч думбани — кўришга бориб келдим, — деди бу бўйи паст одам.

Легкий свист привлек её внимание к сточной канаве. Внезапно выпрыгнув оттуда, появился Баркароль. — *Извините меня*, маркиза, за то, что я ушел украдкой, не попрощавшись. Я сбегал за своим другом Жанином — Деревянном задом, — сказал карлик, тяжело переводя дух.

Un sifflement léger attira son attention vers l'embouchure d'un égout. Surgissant de l'orifice, le nain Barcarole reparut. — *Pardonnez-moi* de vous avoir faussé compagnie, marquise, j'étais allé quérir mon ami Janin-Cul-de-Bois.

Анализ данного атрывка показывает, что автор использует одну из традиционных формул речевого этикета, выраженного оборотом «извините меня», "мени кечиринг", "pardonnez-moi".

Приведем пример из сказки Ш. Перро «Синяя борода»: Ҳамма хоналар ихтиёрингизда, лекин хужрага киришни сизга ман этаман, ёдингизда бўлсин, агар у ерга киргудек бўлсангиз, сизни ҳеч ким ва ҳеч нарса қаҳримдан қутқара олмайди.

Открывай всё, ходи повсюду, но строго-настрого запрещаю тебе входить в эту маленькую комнатку. Если же ты не послушаешь меня и отопрёшь её, тебя ждёт самое страшное наказание.

Je vous défends d'y entrer, et je vous le défends de telle sorte, que, s'il vous arrive de l'ouvrir, il n'y a rien que vous ne deviez attendre de ma colère.

Здесь синяя борода проявляет невежливость, что является нарушаемам нормы этикета. Как говорится, запретный плод сладок,

поэтому жена его все-таки зайдет в эту комнату. Если бы он попросил вежливо все могло быть иначе.

В целом, на наш взгляд, речевой этикет является важным средством национальной культуры. Он выполняет огромную роль в сохранении формул речевого общения. Речевой этикет — это весьма интересная проблема, и необходимо помнить, что правильность и точность речи, четкое использование языковых средств в сопоставляемых языках являются основными факторами выражения побудительных высказываний.

Список литературы:

1. Большой лингвистический словарь. Стариченко В.Д. Ростов-н/Д. 2008.
2. Введенская Л.А. «Русский язык и культура речи». М. 2002.
3. Гольдин В.Е. Речь и этикет. М.: "Просвещение", 1983. — 182 с.
4. Маслова В.А. Лингвокультурология. М.: Академия. 2001. — 47 с.
5. Формановская Н.И. Русский речевой этикет: лингвистический и методический аспекты. М.: 1982.

СЛОВА С СЕМАНТИКОЙ СОСТОЯНИЯ И ТЕКСТОВАЯ МОДАЛЬНОСТЬ

Паташкова Елена Сергеевна

*соискатель Челябинского государственного педагогического
университета, РФ г. Челябинск;
старший преподаватель университета «Туран»,
Республика Казахстан, г. Алматы
E-mail: shikarnaya23@mail.ru*

WORDS WITH SEMANTICS OF STATE AND TEXT MODALITY

Patashkova Elena Sergeevna

*applicant for a Degree of Chelyabinsk State Pedagogical University
Russia Chelyabinsk,
Senior Lecturer Of "Turan" University,
Republic of Kazakhstan, Almaty*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается представляющая интерес для многих лингвистов текстовая категория модальности. В этом отношении нами разбираются краткие формы причастий, прилагательных и слова категории состояния, отличающиеся семантической, морфологической и синтаксической спецификой. Данные группы слов объединены нами в один грамматический класс — класс предикативов. Предпринята попытка определить особенности предикативов в рамках текстовой модальности.

ABSTRACT

The article considers the category of text modality as being of many linguists interest. In this regard, we understand the short form participles, adjectives, and category of state words differing in semantic, morphological and syntactic characteristics. These groups of words are combined into the one grammatical class — class of predicates. It reveals an attempt to determine predicates peculiarities within the text modality.

Ключевые слова: текстовая модальность; предикатив; пропозиitivность; слова с семантикой состояния; стативы; перфективы; квалитативы.

Keywords: text modality; predicates; propositivity; category of state words; statives; perfectives; qualitatives.

Формирование антропоцентрической парадигмы в современной науке о языке связано с интересом лингвистов к «человеку говорящему». Обострение внимания к исследованию человеческого фактора в языке, роли человеческой личности, ее индивидуальности и неповторимости обусловило большой интерес к изучению текста. Вероятно, что за интересом к тексту просматривается интерес к проблеме языковой личности, поскольку нельзя познать язык сам по себе, не выйдя за его границы, не обратившись к его творцу, носителю, пользователю — человеку, к конкретной языковой личности, которая, по Ю.Н. Караулову, «есть личность, выраженная в языке (текстах) и через язык, есть личность, реконструированная в основных своих чертах на базе языковых средств» [5, с. 82].

Интерес представляет такая текстовая категория, как модальность, получившая подробное освещение в ряде работ по лингвистике текста (И.Р. Гальперин, Т.В. Матвеева, З.Я. Тураева, А.А. Стриженко, В.А. Кухаренко и др.).

Мы, вслед за Т.В. Матвеевой, понимаем под данной категорией «текстовую категорию, в которой находит отражение эмоционально-

волевая установка автора текста при достижении конкретной коммуникативной цели, психологическая позиция автора по отношению к излагаемому, а также к адресату и ситуации общения» [3, с. 186].

Эта модальность называется лингвистами субъективной, или тональностью. «Поэтому выделяем языковые средства выражения следующих модальных значений: уверенности или неуверенности, согласия или несогласия, возможность или невозможность, волеизъявление разной степени категоричности (в том числе необходимость, долженствование, намерение, прямое изъяснение воли и т. п.), оценку (в том числе эмоциональную, морально-этическую; положительную, отрицательную, сомнительную и др.» [6, с. 107].

В этом отношении представляют интерес краткие формы причастий, прилагательных и слова категории состояния, отличающиеся семантической, морфологической и синтаксической спецификой. Данные группы слов объединены нами в один грамматический класс — класс предикативов, так как, являясь по семантической природе предикатами (т.е. словами, выражающими то, что мы думаем о мире), они всегда функционируют в предложении в роли сказуемого. По словам Н.В. Глухих, «среди текстообразующих языковых единиц, создающих информативную речевую ситуацию, главную содержательную нагрузку, несомненно, несет предикат: в нем — информация о произведенном действии, о происходящих событиях» [3, с. 106].

Организует класс предикативов семантическая категория предикатности, выделяемая Е.В. Клобуковым как частная наряду с более общей категорией пропозитивности. Именно пропозитивность (как категория диктума) и модальность (как категория модуса) «являются общими смысловыми сферами, регулирующими формирование высказывания и текста» [6, с. 42].

Изучение грамматической семантики предикативов позволило установить ее неоднородность. Так, предикативы могут нести три различных типа значения:

1. состояние;
2. результат действия;
3. качество.

В соответствии с выражаемой семантикой нами выделяются три подкласса предикативов: стативы, перфективы и квалитативы. В качестве основания классификации предикативов выступает семантический признак отношения к временной оси. Предикативы представляют два полюса языковой личности — рациональный и эмоциональный.

По данным языка русский человек представляется как пассивный субъект, созерцающий и анализирующий окружающую действительность и внутренний мир чувств и эмоций без явного стремления воздействовать на них. В формировании этой стороны языковой личности участвуют стативы — наиболее частотный разряд предикативов, представленный словами всех трех вышеуказанных частей речи.

Термин «статив» употребляется в лингвистике и в других значениях, как правило, только по отношению к кратким причастиям (А.В. Исаченко, Л.Л. Буланин, Ю.П. Князев, Г.А. Рудакова, Н.К. Ерилова).

Стативы трактуются нами как предикативы со значением состояния — признака, присущего лицу/предмету в течение ограниченного времени. Например: *На третий день боя меня вызвал к проводу А.М. Василевский и сообщил, что командующий 70-й армией Галанин **болен**, так как не мог ему членораздельно доложить об обстановке на участке армии* [7, с. 136]; *С Н.Н. Вороновым и В.И. Казаковым мы прибыли на наблюдательный пункт П.И. Батова, когда было еще совсем **темно*** [7, с. 105]; *Он был тяжело **ранен*** [7, с. 13]. Значение стативов формируется набором со стороны субъекта (неагентивности, пассивности).

Состояние занимает на временной оси именно отрезок, а не точку. Это свойство проявляется в сочетаемости с обстоятельствами, обозначающими определенную ограниченную длительность типа *весь день, в течение пяти часов, с утра до вечера, целый месяц*. Например: *Крещатик, обычно **в эти часы** заполненный народом, был пуст, молчалив и погружен в темноту* [7, с. 13].

Состояния делятся, «стоят», а не протекают и не могут изменяться во времени, что подтверждается сочетаемостью со словом совсем (совершенно), характеризующим достижение определенного предела: *Когда противник увидел, где для него появилась наибольшая угроза, **было совсем поздно**: магнусhevский плацдарм прочно заняли войска 8-й гвардейской армии, плацдарм южнее Пулавы тоже прочно удерживала 69-я армия* [7, с. 161], и невозможностью сочетаться с обстоятельствами, обозначающими скорость и характер протекания, типа *постепенно, медленно, быстро, поспешно*, например, нельзя сказать: *она внезапно груба*.

Основная характеристика субъекта состояния — волевая пассивность (термин Е.М. Вольф), в соединении с признаком неизменяемости во времени данная черта состояния приобретает следующую форму:

- состояние представлено как существующее само по себе (оно не требует приложения каких-то усилий, энергии для своего поддержания), «спонтанное»: *Жаль, что этот выдающийся комиссар не дожил до наших дней — он погиб смертью храбрых в 1942 году в схватке с фашистами на Кавказском фронте* [4, с. 81]; *Жаль парня, был красавец и удалой плясун* [4, с. 59];

- если описывается процесс становления состояния (или выхода из него), то он характеризуется как определяемый не субъектом состояния, а некоторой внешней по отношению к нему силой. Например: *Затем мне доложили, что командир переутомился, а вернее болен* [7, с. 136]. Болезнь вообще вряд ли может быть сознательно вызвана субъектом, в данном случае она представлена как результат действия высшей силы.

В разряде стативов выделен подразряд с перфектным компонентом в семантике, он представлен, прежде всего, краткими причастиями, образованными от возвратных глаголов со значением эмоционального настроения и переживания (*влюбиться, растеряться, обеспокоиться, опечалиться, оживиться, нахмуриться*) и глаголов, обозначающих болезненное состояние субъекта — *простудиться, воспалиться*.

Предикативы состояния участвуют в формировании неагентивно-созерцательной и эмоциональной ориентации русского грамматического мышления. Предназначенные для описания, с одной стороны, человека чувствующего, эмоционального и, с другой стороны, человека, созерцающего окружающий мир, они участвуют в передаче тонких движений души, помогают показывать скрытые, сокровенные внутренние состояния через внешние поступки и действия. Например: *Бой был жестоким. Мы его выиграли потому, что воины всех родов войск сражались в тесном взаимодействии, каждый солдат дрался стойко и жизни не жалел, чтобы помочь товарищу. Враг был разгромлен и отброшен* [7, с. 191].

Существование целого класса единиц со значением состояния, не имеющих аналогов в других языках мира, по нашему мнению, связано с национальными особенностями грамматического мышления, с их способностью передавать положение дел, в которых субъект не выступает в роли активного деятеля. Наиболее ярко характеризуют русский характер два типа таких ситуаций: созерцание и внутреннее переживание.

1. Созерцание. Человек наблюдает картины природы, часто наделяя ее качествами, свойственными человеку, отмечая в ней то, что для него важно. Например: *К этому времени войска заняли*

исходное положение. Вокруг тишина, не заметно было никакой суеты. Все **замерло** в ожидании сигнала [7, с. 105].

2. Внутреннее переживание. Для русского грамматического мышления характерно противопоставление внутреннего и внешнего, одновременно с отчетливым предпочтением первого. Эта асимметрия коренится в особенностях русского православия, определивших черты русской культуры в целом. Русскому человеку очень важно разобраться в своих чувствах, эмоциях, понять свое состояние. Например: *В людях они были **уверены*** [7, с. 54]; *Сражаясь в условиях труднопроходимой местности, они были **отважны и неумоимы**, их не могли остановить ни вражеский огонь, ни болота, ни бесчисленные реки и речушки* [7, с. 162].

При обозначении (невольном или намеренном) предикативного признака как центрального, первостепенного по отношению к его носителю, субъект может мыслиться как место локализации признакового содержания: *На душе у меня тревожно стало*. Внешнее проявление состояния обычно передается с помощью глаголов: *Меня отобрали в кавалерию, и я **был очень рад**, что придется служить в коннице* [4, с. 31]; *Я смотрел на их восторженные лица и **радовался** вместе с ними* [7, с. 21].

Предикативы, создавая ситуацию внутреннего переживания, эксплицируют такое важное для русской ментальности свойство, как эмоциональность. Именно в эмоциях выражается отношение человека к окружающей действительности, к самому себе, что позволяет рассмотреть эмоциональное состояние как одну из форм оценки отражаемой действительности.

Другая грань русского национального характера — рациональность, целеустремленность. Она проявляется, в частности, в том, что в деятельности фиксируется установка на результат, которая выражается при помощи перфективов (второго разряда предикативов). Перфективы обозначают действие с сохраняющимся результатом, которое занимает точку на временной оси. Их семантика складывается из таких компонентов, как мгновенность, динамичность и контролируемость со стороны субъекта.

Мгновенность перфективов указывает на то, что данное событие соотносится с какой-либо точкой на оси времени, и проявляется в возможности сочетаться с выражениями, называющими более или менее точное время соответствующего события. Например: *Лестев **был** крайне **удивлен*** [7, с. 32].

Сосредоточение на достижение итога, представленное в перфективах, несомненно, опирается на интеллектуальную составляющую характера и, соответственно, эксплицирует в нем рациональное.

Языковая личность в русской картине мира проявляет склонность к оценочным суждениям. «Оценка, собственно человеческая категория, соотносится как с когнитивной, так и с практической деятельностью человека» [1, с. 182] и может иметь рациональную и эмоциональную природу. Эта ориентация национального мышления находит отражение в квалитативах (третьем разряде предикативов). Квалитативы — предикативы со значением качества. Они обозначают признак, присущий предмету постепенно или достаточно долгое время. Этот разряд образуют краткие прилагательные и слова категории оценки в понимании Г.А. Золотовой: *В сумерках трудно было рассмотреть лица людей* [7, с. 34]; *Все обсуждали создавшееся положение, и трудно было разобраться, что тут происходит* [7, с. 49].

Почти все квалитативы не только обозначают качество субъекта, но и оценивают субъект по этому качеству: *Командиром он был хорошим, боевым и решительным* [7, с. 134]; *Вскоре меня вызвали к Г.К. Жукову. Он был спокоен и суров* [7, с. 36].

Конструкции с квалитативами (особенно неродовыми) представляют собой своеобразную формулу для общих суждений оценочного характера: *Выслушав это заявление, я с самым серьезным видом поблагодарил комфронтом за то, что он предоставил мне и моим помощникам возможность поучиться, добавив, что учиться никому не вредно* [7, с. 59].

Неродовые квалитативы — формы, в которых оценка прева-лирует над семантикой качества. Квалитативы обозначают качество предмета, ведь качества без предмета не существует, поэтому, казалось бы, неродовые квалитативы невозможны, ведь предмет, которому приписывается качество, как любое имя, должен относиться к какому-либо грамматическому роду. Однако неродовые квалитативы существуют, и выступают они в предложениях с подлежащим-инфинитивом. Эта глагольная форма «обладает редкими качествами внеречевого свойства, внеконтекстуальной значимости. В этом отношении инфинитив очень сходен с именительным падежом существительного», кроме того, исторически он представляет собой «перешедшую в парадигму глагола форму имени со значением действия» [2, с. 95].

Статус инфинитива в предложениях с формами на -о является спорным. В конструкциях с неродовым квалитативом он, как правило,

выступает в препозиции, что в сочетании с качественно-оценочной семантикой квалитива-сказуемого позволяет квалифицировать инфинитив как подлежащее. Инфинитив не выражает родовых значений и, следовательно, не может сочетаться со сказуемым в форме рода. С другой стороны, он может обозначать ситуацию, которая должна быть подвергнута качественной характеристике или оценке. В этом случае, когда в качестве предизируемого выступает не имя с той или иной родовой принадлежностью, а инфинитив, не имеющий родовой маркированности, квалитив принимает наиболее «общую», нейтральную форму среднего рода, в которой родовое значение десемантизируется. Например: *Мне было **стыдно** в этом признаться, и я терпел до последней возможности* [4, с. 11]; *С другой же стороны, было очень **жалко** ослабить эти армии* [7, с. 141]; *В лоб его взять было **трудно*** [7, с. 145].

Как показывает анализ языкового материала, подклассы предикативов представляют собой не замкнутые, а пересекающиеся разряды слов. Ряд предикативов характеризуется диффузной семантикой (уточняемой, как правило, с помощью контекста): стативно-перфектной (закрыт, заполнен), качественно-перфектной (образован, начитан) или стативно-качественной (равен, одинаков, стыдно). Диффузия семантики доказывает, что у исследуемых форм, относимых традиционно к разным морфологическим классам, много общего.

Из всего вышесказанного можно утверждать, что категории предикативности и текстовой модальности играют огромную роль в формировании скрытого смысла высказывания. Особенно это характерно для текстовой модальности, позволяющей не только объективно отражать какие-либо факты, но и давать им субъективную оценку. Свойства категорий предикативности и текстовой модальности проявляются в конкретной речевой ситуации. Пространство, отведенное предикативам в русском грамматическом мышлении, — выражение семантики состояния. Обязательным компонентом стативной семантики выступает созерцательность, это свойство предикативов состояния обуславливает их участие в языковом выражении особенностей русской ментальности. В языковой картине мира краткие формы прилагательных, причастий и слова категории состояния закрепляются как средство выражения «самосознания», особого оценочного отношения языковой личности к миру. Предикативы, именуя состояние человека и природы, обнаруживают устремленность русского характера к рефлексии и рефлексии окружающего мира, в том числе через оценку, созерцание его и себя в нем.

Список литературы:

1. Байгарина Г.П. Этические оценки в ценностной картине мира // Мир языка. Материалы 2-й международной научно-теоретической конференции, посвященной 80-летию М.М. Копыленко. Ч. 2. Алматы: КазУМОиМЯ, 2001. — С. 181—186.
2. Глухих В.М. Инфинитив как член предложения // Русский язык в школе. — 2002. — № 4. — С. 95—99.
3. Глухих Н.В. Деловой эпистолярный текст конца XVIII — начала XIX в. в аспекте русской исторической стилистики (по скорописным архивным материалам Южного Урала): Дис. ... докт. филол. наук. Челябинск, 2008. — 411 с.
4. Жуков Г.К. Воспоминания и размышления. М.: Изд-во агентства печати Новости, 1969. — 760 с.
5. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М.: Наука, 1987. — 264 с.
6. Клобуков Е.В. Уровень категоризации и строение системы семантических категорий (из наблюдений над концептуальной базой функциональной грамматики) // Теоретические проблемы функциональной грамматики. Материалы Всероссийской научной конференции. СПб.: Наука, 2001. — С. 36—45.
7. Рокоссовский К.К. Солдатский долг. 5-е изд. М.: Воениздат, 1988. — 212 с.

СЕКЦИЯ 3.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

3.1. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

«ФОЛЬКЛОР И СОВРЕМЕННОСТЬ»: ИСТОРИЯ ЮБИЛЕЙНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

Абдулалиев Ариз Али оглы

*доцент Бакинской музыкальной академии им. Узеира Гаджибейли,
Республика Азербайджан, г. Баку
E-mail: ariz-abdulaliyev@mail.ru*

“FOLKLORE AND MODERNITY”: HISTORY OF THE ANNIVERSARY CONFERENCE

Ariz Ali ogly Abdulaliyev

*associate professor of Hajibeyov Baku Academy of Music,
Azerbaijan, Baku*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена путям развития музыкальной науки в Азербайджане, культурным и научным взаимосвязям между республиками Советского Союза. В этом контексте анализируется история, цель, актуальность, научное значение и перспективы всесоюзной музыковедческой конференции «Фольклор и современность», проведенной в г. Баку. Определяется важность конференции в процессе актуализации музыкально-культурной жизни республики. Автор также информирует об участниках и докладах, отмечает актуальность тем для современного музыковедения и фольклористики.

ABSTRACT

The article is dedicated to development paths of musical science in Azerbaijan as well as to cultural and scientific interconnections between

the Republics of the Soviet Union. In this context there are analyzed the history, the aim, the relevance, the scientific implication and the prospects of the All-Union musicological conference “Folklore and Modernity” conducted in Baku. The importance of the conference in the process of updating of musical and cultural life of the Republic has been defined. The author also has presented the participants and the reports and pointed out the relevance of the topics for the modern musicology and folkloristics.

Ключевые слова: музыковедение; всесоюзная научная конференция; 50-летие Азербайджанской государственной консерватории; официальное постановление о юбилее; актуальность; перспективы.

Keywords: musicology; the All-Union scientific conference; the 50th anniversary of The Azerbaijan State Conservatoire; a formal ruling about the anniversary; relevance; prospects.

Азербайджанская музыкальная культура прошлого столетия значительна достижениями в сфере музыкальной науки и образования. Научная и педагогическая деятельность музыковедов охватывала широкий круг творческих, исследовательских, методических, исторических, теоретических, учебно-воспитательных вопросов, которые рассматривались в статьях, монографиях, учебниках, методических рекомендациях, отражались в докладах и лекциях [5].

В целях решения текущих и предстоящих задач часто проводились конференции, где обсуждались произведения композиторов, проблемы творчества, жанра, стилистики и формы, исторические и теоретические аспекты народной музыки. Научные конференции положительно и успешно содействовали развитию музыковедения, музыкального образования и просвещения. С учетом реальности во всех республиках и центральных городах Советского Союза конференции проводились в республиканском и всесоюзном масштабах. Как известно, музыковедческие конференции со всесоюзным или межреспубликанским статусом оценивались как особенно важные научные мероприятия.

В организационном и тематическом плане они подразделялись на секции, продолжались несколько дней, сопровождалась обсуждениями, высказываниями, а в итоге коллегиально принималась резолюция или решения участников. На них дискуссировали музыковеды, композиторы — представители разных поколений, а также разных консерваторий, союзов композиторов, научных организаций. И что важно, материалы или тезисы этих конференций обязательно издавались и тиражировались.

Всесоюзные музыковедческие конференции, проводимые и в Азербайджане, в советское время играли огромную роль в развитии музыкальной науки и образования, способствовали решению теоретических вопросов, актуальных задач, а также популяризации новых научных идей и выводов. Еще одна функция этих конференций — обмен информацией среди специалистов, идеями, исследованиями, которые в свою очередь дали реальные возможности для определения новых проблем и дальнейших перспектив музыковедения.

Одним из важных событий в жизни музыкальной науки советского периода, как это подтверждают документы и материалы, стала всесоюзная музыковедческая конференция «Фольклор и современность». Проводимая в Баку, в 16—18 апреля 1972 года, всесоюзная конференция «Фольклор и современность» была посвящена знаменательному юбилею — 50-летию Азербайджанской государственной консерватории имени Узеира Гаджибекова (ныне Бакинская музыкальная академия). Юбилейные мероприятия организовывались во многих союзных республиках и городах и оценивались как историческое событие в музыкальной жизни Советского Союза.

В юбилейные мероприятия, как уже отмечалось, входила и всесоюзная научная конференция. Выбор такой темы для конференции был небезосновательным. Во-первых, азербайджанский народ и по сей день славится своей богатейшей фольклорной культурой. Во-вторых, классик азербайджанской профессиональной музыки У. Гаджибеков одновременно является основателем профессионального музыкального образования, первым инициатором и организатором создания в республике государственной консерватории. Гениальный композитор, создатель в мировой музыке жанра «мугамная опера», в своих научных докладах и статьях неоднократно призывал молодых композиторов глубже изучать особенности народной музыки, серьезно и критически отнестись к творческим вопросам «фольклор и композитор», избегать любой поверхностности в отношении современного музыкального языка [3]. В-третьих, в полувековой истории Азербайджанской государственной консерватории ученые, педагоги, исследователи вуза сыграли огромную роль в развитии музыкального искусства, музыковедения и музыкальной фольклористики, а также в воспитании профессиональных музыкальных кадров. Консерватория функционировала не только как высшее музыкально-учебное заведение, но и как музыкально-научный центр, активно участвовала в расширении межкультурных и научных связей [1].

С другой стороны, название конференции было продиктовано современным состоянием музыкальной науки: «Фольклор и современность», как доказывает и материалы конференции, по своей теоретической важности тема очень актуальная и проблематичная. Многоаспектность — один из определяющих факторов данного вопроса.

Следует отметить, что конференция на эту тему в советском музыкознании проводилась впервые. Она вводила тематику и проблематику «фольклор-современность» в обиход музыкальной науки. Бакинская конференция, впервые ставя эту тему на повестку дня музыковедения, установила степень значительности и актуальности этой проблемы, вследствие чего тема «фольклор и современность» стала одним из актуальнейших объектов исследования в музыковедении, в частности фольклористики, и до сих пор не снята с повестки дня музыкальной науки.

Особого внимания заслужил еще один факт, который одновременно является историческим фактом в развитии музыкальной культуры. Речь идет об обсуждении организационных вопросов и плана мероприятий юбилея консерватории на высоком государственном уровне — на заседании Бюро ЦК КП Азербайджана. Известно, что в советское время все юбилейные даты науки и искусства без решения и разрешения вышестоящих государственных и правительственных органов реализовать в жизнь не было возможным, особенно в национальных республиках. Анализируя культурные традиции и строгие контрольные механизмы в советской идеологической политике, сегодня в независимой Азербайджанской Республике необходима научно-музыковедческая оценка постановления Бюро ЦК КП Азербайджана «О 50-летнем юбилее Азербайджанской государственной консерватории». Примечательно, что политический руководитель республики Гейдар Алиев лично был инициатором проведения юбилея консерватории и выступил предложением о рассмотрении данного вопроса на заседании бюро. Он активно участвовал в составлении и реализации плана мероприятий. В данном постановлении также представлен состав юбилейной комиссии, который возглавил Народный артист СССР, председатель Союза композиторов Азербайджана, член правления СК СССР, академик Кара Караев. Как утверждают исследователи, на торжественном открытии юбилея консерватории Гейдар Алиев выступил с докладом, проанализировал пути развития музыкального образования в республике, высоко оценил деятельность консерватории как очаг музыкального искусства, воспитывающий многие поколения талант-

ливых профессиональных музыкальных кадров [2]. В связи с юбилеем Президиум Верховного Совета республики принял указ о присвоении преподавателям консерватории почетных званий, о награждении орденами и медалями [4].

На всесоюзной конференции «Фольклор и современность» выступили с докладами ведущие специалисты из Москвы, Ленинграда, Украины, Грузии, Средней Азии, Баку. Среди них выдающиеся ученые-фольклористы и музыковеды, именами которых славится музыкальная наука и фольклористика: В. Гусев, И. Земцовский, И. Мациевский, О. Матякубов, М. Жордания, Г. Чхиквадзе, Р. Абдуллаев, Я. Константиновский и др. Вместе с ними на конференции активно приняли участие выдающиеся музыковеды-ученые Азербайджана: М.С. Исмаилов, Д. Данилов, Л. Карагичева, С. Касимова, Э. Абасова, А. Исазаде, Б. Гусейнли, Р. Зохрабов, Э. Эльдарова, Б. Мамедова, Б. Курбанов, С. Сеидова.

Конференция работала в двух секциях: фольклора и истории и теории музыки. Большой научный интерес вызывают представленные доклады, где были исследованы самые разные вопросы и проблемы в соответствии с темой конференции: *«Музыкальный фольклор и современность»* (И.И. Земцовский), *«Проблемы комплексного изучения фольклора»* (В.Е. Гусев), *«Математическая интерпретация мелодических структур народной песни»* (Я.А. Константиновский, С.Б. Галстуян), *«У. Гаджибеков — основоположник музыкального образования в Азербайджане»* (Д.Х. Данилов), *«О ладовой основе грузинских одноголосных земледельческих песен — «Оревела»* (М.К. Жордания), *«Творчество Кара Караева и фольклор»* (Л.В. Карагичева), *«Народное музыкальное творчество как один из источников развития азербайджанского симфонизма»* (Э.Г. Абасова), *«Фольклор и композиторская техника»* (И. Мациевский), *«Некоторые ладовые особенности грузинской народной музыки»* (Е.Д. Чохселидзе), *«Фольклор в азербайджанских операх на современную тематику»* (С.Д. Касимова), *«Вопросы публикации музыкального фольклора в Азербайджане»* (Р.Ф. Зохрабов), *«Основные задачи современной музыкальной фольклористики»* (Г.З. Чхиквадзе), *«Метро-ритмические особенности азербайджанской народной музыки»* (М.С. Исмаилов), *«Виды современного азербайджанского народного музыкального творчества»* (Б.Х. Гусейнли), *«К вопросу функциональности в украинском народном одноголосии»* (Я.В. Якубяк), *«Традиционная терминология, бытующая в исполнительской практике азербайджанских ашугов»* (Э. Эльдарова), *«Художественные методы и мелодико-текстологические структуры»*

фольклора Гражданской войны» (Я.А. Константиновский), *«Узбекский народный жанр “катта-ашула” и перспективы его использования»*, (Р. Абдуллаев), *«Некоторые ладовые особенности гармонии азербайджанских композиторов»* (Б.М. Мамедова), *«Марсия — одна из форм культовой музыки»* (С. Сеидова), *«Эстетическая природа жанров азербайджанской народной музыки»* (Б.О. Курбанов), *«Хорезмская народная музыка»* (О. Матякубов) [6].

Можно с уверенностью подтвердить, что все эти доклады, темы исследований и поставленные вопросы актуальны и для современной музыкальной науки и фольклористики.

В заключение подведем итоги:

1. Всесоюзная научная конференция «Фольклор и современность» по своей научной новизне и актуальности — важное этапное событие в музыкально-культурной жизни республики.

2. Конференция была посвящена юбилею Азербайджанской государственной консерватории. Эта юбилейное научное мероприятие непосредственно подтвердило большую роль Азербайджанской государственной консерватории в развитии музыкального искусства и музыковедении, а также плодотворную совместимость науки и образования в музыкальном вузе.

3. Обсуждение вопроса об организации и проведении юбилея Азербайджанской государственной консерватории, утверждение плана юбилейных мероприятий на заседании Бюро ЦК КП Азербайджана, официальное постановление о юбилее этого вышестоящего политического органа, а также создание правительством республики всех условия для совместного участия музыкальной общественности, интеллигенции и представителей музыкально-творческих, научных организаций союзных республик в этих юбилейных мероприятиях — неопровержимый факт высокой и объективной оценки, прогрессивного и гуманного подхода и вечной заботы политического руководителя Азербайджана Гейдара Алиева о развитии культуры, науки, искусства, образования и культурных взаимоотношений.

4. Всесоюзная научная конференция «Фольклор и современность» своевременно выдвинула на передний план науки сугубо серьезный и сложный вопрос о непреходящей важности, актуальности и современности музыкально-фольклорного творчества и вместе с тем фольклорных исследований.

5. Конференция открыла новые методологические подходы к музыкальному фольклору, расширила грани исторических и теоретических аспектов музыковедения.

6. Конференция, рассматривая также проблему «фольклор и композитор», стала очередным научным событием на пути решения новых исследовательских задач о связях композиторского творчества с народной музыкой.

7. Культурно-научное значение всесоюзной музыковедческой конференции «Фольклор и современность» определяют и ее расширенная музыкально-теоретическая информативность.

Список литературы:

1. Абасова Э., Данилов Д., Карагичева Л., Сафаралиева К. Азербайджанская государственная консерватория имени Узеира Гаджибекова: 1921—1971. Под общей редакцией Народного артиста СССР, проф. С.И. Гаджибекова. Б., Азернешр, 1972. — 214 с.
2. Abduləliyev A.Ə. Konservatoriyanın 50 illiyi Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin mühüm tarixi hadisəsi kimi. // “Musiqi dünyası” B.: — 2012, — № 3 (52). — s. 113—120.
3. Гаджибеков У. О музыкальном искусстве Азербайджана: [Статьи, доклады, выступления, письма.] /Сост и коммент. канд. ист. наук К. Касимова; ред. академик АН Азерб. ССР, Народный артист СССР, проф. К. Караев Б., Азернешр, 1968. — 150 с.
4. Газета «Баку» 19 апреля, 1972 г.
5. Касимова С., Таги-заде А. О развитии музыковедения и музыкальной науки в АГК. // Ученые записки Азербайджанской государственной консерватории. Б., — 1972, — № 1 (10). — С. 70—83.
6. Фольклор и современность: Тезисы докладов юбилейной научной конференции, посвященной пятидесятилетию Азербайджанской государственной консерватории имени Узеира Гаджибекова. Б., 1972. — 83 с.

**МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС
ИМ. ЧАЙКОВСКОГО:
РУССКАЯ И УКРАИНСКАЯ ФОРТЕПИАННЫЕ
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ШКОЛЫ**

Юрченко Елена Владимировна

*аспирант, Львовская Национальная Музыкальная Академия
имени Николая Лысенко,
Украина, г. Львов
E-mail: A.Seletskaya@rambler.ru*

**INTERNATIONAL COMPETITION
NAMED AFTER TCHAIKOVSKY:
RUSSIAN AND UKRAINIAN PIANO
PERFORMANCE SCHOOL**

Yurchenko Elena Vladimirovna

*postgraduate, Lviv National Academy of Music Mykola Lysenko,
Ukraine, Lviv*

АННОТАЦИЯ

В статье осуществлена попытка выявить квоту украинского представительства данного конкурса среди лауреатов, дипломантов и членов жюри на различных этапах функционирования конкурса. Проанализирована принадлежность лауреатов к традициям конкретных авторских пианистических школ. Отслежена их территориальная принадлежность и линии преемственности традиций.

ABSTRACT

The article was an attempt to identify a quota of Ukrainian representation among the winners of this contest, winners and jury members at various stages of the competition. Analyzed belong to the traditions of the winners of specific copyright pianistic school. Tracked their territorial identity and lineage traditions.

Ключевые слова: исполнительский конкурс; национальное представительство; фортепианная школа; преемственность традиции.

Keywords: performing competition; national representation; piano school; the continuity of tradition.

Международный конкурс им. П.И. Чайковского — одно из самых престижных и сложных по требованиям творческих соревнований академических исполнителей с большой и интересной историей. Среди группы конкурсов этого масштаба его отличает ряд особенностей. Одна из важнейших состоит в репертуарном и стилевом богатстве, ставящим перед участниками достаточно сложные задачи в области интерпретации — с одной стороны, и в то же время предоставляющем широкий потенциал проявления личности, способствующем ее многогранному раскрытию.

Другой важной стороной, обеспечивающей статусность конкурса, является представительский состав жюри — из числа ведущих исполнителей и выдающихся педагогов-методистов, что обеспечивает интересный обмен достижениями, творческими, исполнительскими и дидактическими позициями специалистов разных стран. В пианистическом конкурсе — это Австралия, Австрия, Бельгия, Болгария, Бразилия, Великобритания, Италия, Испания, Китай, Куба, Германия, Панама, Польша, Португалия, Румыния, США, Венгрия, Украина, Уругвай, Чехия и многие другие.

Конкурс отличает также акцент в программах на творчество П. Чайковского и представителей российской (в т. ч. и советской) композиторской школы (С. Рахманинова и А. Скрябина, Н. Балакирева и С. Танеева, С. Прокофьева и Д. Шостаковича), а также практика привлечения к созданию обязательного конкурсного репертуара ведущих композиторов страны, и, соответственно, участие композиторов в работе жюри. Таким образом благодаря требованиям конкурсных соревнований реализуется популяризация русского фортепианного репертуара разных эпох. Награда в конкурсе гарантирует возможность гастрольных выступлений на престижных концертных площадках с лучшими исполнительскими коллективами Европы. Процесс творческих соревнований широко освещается в средствах массовой информации через репортажи и интервью с исполнителями и членами жюри, конкурсные выступления всех этапов фиксируются и тиражируются в интернет-сетях. Конкурс в целом предстает важным событием духовной жизни, вызывая неизменно мощную реакцию специалистов, любителей и широкой публики.

Вопрос национального представительства участников конкурса им. П. Чайковского на протяжении всей истории его существования оставался проблематичным, прежде всего в случае граждан советского государства. Масштабность, международный авторитет и международный состав участников предопределяют интересная задача — выявить квоту украинского представительства данного конкурса среди лауреатов,

дипломантов и членов жюри на различных этапах функционирования конкурса и проанализировать принадлежность лауреатов к традициям конкретных исполнительских школ. Однако эти вопросы практически не находят отражения в классических музыковедческих трудах, где основное внимание уделяется конкурсному процессу в целом или отдельным выдающимся личностям фортепианного искусства (где акцентируются преимущественно лишь заключительные этапы профессионального становления) [2; 10]. Подробности рассеяны в конкурсных буклетах, личных и конкурсных сайтах, интернет-форумах и статьях с интервью лауреатов [1; 3—9, 11].

Соревнования по мастерству инструменталистов-исполнителей традиционно существовали с целью соотнесения результативности авторских, региональных и национальных исполнительских школ и проявления индивидуального начала творческой одаренности через призму их системы. Московская консерватория, на базе которой проводится этот конкурс, предстаёт мощным центром фортепианного искусства, представляющим ведущие мировые фортепианные школы.

Именно здесь аккумулировался ценный передовой творчески-педагогический потенциал, сформированный выходцами из всех советских территорий. Этим обуславливается особенно высокий уровень требовательности к выбору репертуара и ответственности за художественный результат в среде интерпретаторов. Так, характеризуя художественные позиции лауреата и члена жюри названного конкурса В. Крайнева, исследователь фортепианного исполнительства Г. Цыпин подчеркивает: «Особенно велик груз ответственности исполнителя в Москве. Конечно, любой активно гастролирующий музыкант из СССР мечтает об успехе в концертных залах Европы и США, — и все же Москва (возможно, еще несколько крупных городов страны) для него важнее и «тяжелее» всего» [10, с. 137].

Изменения в характере последних конкурсных соревнований внесло руководство Валерия Гергиева и назначение главой рабочей группы оргкомитета конкурса известного американского импрессарио Ричарда Радзинского — многолетнего организатора конкурса Вена Клайберна в Техасе. Лауреат последнего из конкурсов, украинец Александр Романовский по этому поводу подчеркнул: «Конкурс Чайковского имеет особое значение для любого музыканта. Валерий Гергиев сделал все возможное, чтобы переломить негативную тенденцию, сложившуюся в последние годы. Он пригласил в жюри играющих музыкантов. Многие из них впервые работали в таком качестве. Просто сыграть перед этими людьми — уже само по себе уникальный шанс» [5].

Среди наиболее ранних по времени участия пианистов из украинских центров профессионального образования следует назвать выходца из Житомира, ученика музыкальной школы для особо одаренных детей при Музыкально-театральном институте им. Н. Лысенко в Киеве и выпускника класса К. Игумнова в Московской консерватории Наума Штаркмана, получившего третью премию I Международного конкурса им. П. Чайковского (1958).

Следующим из украинских пианистов, кто фигурирует среди победителей конкурса, является лауреат третьей премии (1966) Виктор Ерьско, выходец из Киевщины. Он прошел мощную школу исполнительства во Львовской специальной средней музыкальной школе им. С. Крушельницкой (классы В. Зеленской и педагога-проводила Михаила Лермана). Дальнейшая профессионализация проходила в школе Московской консерватории под руководством Я. Флиера и Л. Власенко, а закончил консерваторию в 1965 году по классу Льва Наумова — выпускника класса и аспиранта Г. Нейгауза. Во время учебы в аспирантуре В. Ерьско обязывают принять участие в III Конкурсе имени Чайковского, где был удостоен лауреатского звания с особенно высокой наградой за исполнение “Вариаций на тему Корелли” С. Рахманинова¹.

В этом же конкурсе четвертую премию получил Александр Слободяник, который в свое время также прошел начальное музыкальное образование в Львовской ССМШ им. С. Крушельницкой (класс Лидии Голембо). Дальнейшее обучение пианист проходил в ЦСММШ в классе Генриха Нейгауза в Москве, а затем — в Московской консерватории по классу его ученицы — Веры Горностаевой.

В следующем — IV конкурсе (1970) лауреатом стал Владимир Крайнев, который принял решение принять участие в конкурсе в 26 лет. Начало его творческого формирования связано с Харьковской школой-десятилеткой в классе Марии Итигиной.

После завершения обучения в Центральной музыкальной школе при Московской консерватории имени П.И. Чайковского (класс А. Сумбатян), его мастерство шлифуется в Московской консерватории в классах Г. Нейгауза, а дальше — С. Нейгауза (в течение двух лет

¹ Это была высшая награда конкурса среди представителей Московского музыкального вуза, за что педагога (Л. Наумова) представили к званию Заслуженного артиста.

совершенствовался у него же в аспирантуре). Его наставник — Г. Нейгауз специально обращал внимание на особенность личности своего талантливого ученика: «Есть у Володи и дар общения — он легко вступает в контакт с публикой» [4, с. 70].

Современное состояние фортепианного искусства несет в себе мощный потенциал синтезирования ведущих педагогических систем и традиций, обусловленный структурой и характером получения специального образования, дальнейшего совершенствования, традициями исполнительской практики. С другой стороны — это неизбежно ведет к потере национальной самобытности и неповторимости достижений отдельных педагогических школ. Все вышеназванные выступления фигурировали как явления исполнительства СССР как государства. Событием нового времени стало участие в соревновании киевлянина Олега Полянского в 1998 г., где пианист получил шестую премию как исполнитель, представляющий Украину². Однако и само образование его носит поликультурный характер: его наставниками являются Александр Александров из Института имени Гнесиных (г. Москва), Сергей Доренский из Московской консерватории и Павел Гилилов из Высшей Музыкальной Школы (г. Кельн).

Выступление львовского пианиста Дмитрия Онищенко на конкурсе им. П. Чайковского 2002 г. пресса расценивала как сенсацию: он завоевал пятое место, специальный приз самого молодого лауреата. С 1990 года он учился в Львовской средней специальной музыкальной школе-интернате им. С. Крушельницкой (классы А. Качевой, А. Мацулис и А. Гереги), Львовской государственной музыкальной академии им. Н. Лысенко (класс доцента Н. Грамотеевой, аспирантура — класс проф. Марии Крых), а затем — в Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, которую окончил в 2006 году (аспирантуру — в 2009 году)³.

В период участия в конкурсе Д. Онищенко — ученик профессора Льва Наумова в Московской консерватории, а также Королевского Северного колледжа Музыки (г. Манчестер, Великобритания).

² *Навчався у КССМШ ім. М. Лисенка в Києві, де його педагогами були Наталія Гриднєва та Наталія Толтиго.*

³ *Его педагогами были доцент Ю. Лисиченко, профессор Л. Наумов и доцент А. Диев.*

Имена ряда исполнителей, педагогов и композиторов — выходцев из Украины связаны работой в жюри. В жюри входили также воспитанники Одесской и Московской консерваторий Эмиль Гилельс (глава жюри конкурсов 1958, 1962, 1966, 1970), Святослав Рихтер (член жюри конкурса 1958 г.), Яков Зак⁴ (конкурсы 1966, 1970, 1974 года). Все трое выдающихся пианистов — выпускники класса Г. Нейгауза в Московской консерватории, а их присутствие в жюри свидетельствует о преемственности традиции и формировании своеобразной одесско-киевской ветви пианистического искусства в контексте такого сложного поликультурного явления как московская фортепианная школа.

Еще один её представитель — Владимир Крайнев (в свое время — лауреат IV конкурса) — член жюри конкурса 1990 и 1994, а в 2002 г. На XII по счету конкурсе им П. Чайковского возглавил его работу как председатель.

В дополнение исследуемой линии, в составе жюри второго конкурса встречаем имя Бориса Лятошинского, блестящего пианиста и композитора, педагога Киевской, Московской и Саратовской консерваторий, а в работе жюри IV и V Международных конкурсов фигурирует Андрей Штогаренко — украинский композитор и педагог, ректор Киевской консерватории (1954—1968 г.), музыкант, получивший немалый опыт в организации Международного музыкального конкурса им. Н. Лысенко в Киеве. Подытоживая изложенное, можно утверждать, что среди успешных участников московского конкурса пианистов им. П. Чайковского на всем протяжении его истории представлена значительная группа выдающихся исполнителей — выходцев из украинских центров профессионального музыкального образования (Киев, Харьков, Одесса, Львов, Житомир). Обращает на себя внимание безусловное доминирование специалистов, завершающих или совершенствующих музыкальное образование в Московской консерватории или в классах ее выпускников в других странах. Наличие представителей Украины среди лауреатов и членов жюри мощнейшего среди фортепианных конкурсов, проводимых

⁴ Так, например, Яков Зак в 1932—1935 гг. под руководством Г. Нейгауза совершенствовался в Школе высшего исполнительского мастерства в Московской консерватории. По признанию пианиста, многое он понял уже после окончания школы, присутствуя на уроках педагога в качестве ассистента.

в Москве, свидетельствует о жизнеспособности и преемственности традиций русской и украинской пианистических школ.

Список литературы:

1. Березовская Е. Фестиваль “Великие имена искусства” посвятили памяти Владимира Крайнева / Екатерина Березовская // Вести. 2012. 09.04.
2. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты / Л. Григорьев, Я. Платек. М.: Советский композитор, 1990. — 464 с.
3. Добыш Г. И предался одной музыке / Георгий Добыш // Фактор времени. — 2012. — 2 июня. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: http://gasoilpress.ru/fv/fv_detailed_work.php?FV_ELEMENT_ID=52767&WORK_ELEMENT_ID=52880.
4. [Е. О]. Певый Лидский // Советская музыка. — 1963. — № 12. — С. 70.
5. Элькин С. Александр Романовский: “Марафон только начинается...” / Сергей Элькин // Частный корреспондент. 2011. 18 августа.
6. Кимкелис Г. Дальше уже тупик? Грустные итоги конкурса имени Чайковского / Герард Кимкелис // Культурная газета Восьмая нота. ПС № 47. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://ps.1september.ru/article.php?ID=200204732>.
7. Муравьева М. Нотный стон. Денис Мацуев об итогах Конкурса Чайковского / Ирина Муравьева // Российская газета. — 2011.11.07. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.rg.ru/2011/07/11/akademia.html>.
8. Назарян Н. Александр Могилевский: “То, как показали себя уругвайские футболисты, в частности Диего Форлан, — это был просто блеск!”. “Конкурент” беседует с известным российским пианистом / Нелли Назарян. // Конкурент. 2010. № 35(000261). 27 сентября.
9. Хусточка М. Украина на конкурсе Чайковского : сегодня и вчера / Михаил Хусточка / Одна родина. — 2011.23.07. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://odnarodyna.com.ua/content/ukraina-na-konkurse-chaykovskogo-segodnya-i-vchera>.
10. Цыпин Г.М. Портреты советских пианистов: музыкально-критические статьи / Г.М. Цыпин; ред. А. Курцман; рец. А.Д. Алексеев; худ. А. Смеляков. М.: Советский композитор, 1982. — 236 с.

3.2. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

МНОГОГРАННОСТЬ ЖИВОПИСИ АЛЕКСАНДРА КОЛОДИНА

Личман Елена Юрьевна

*д-р философии (PhD), доцент кафедры теории
и методики музыкального образования,
Павлодарского государственного педагогического института,
Республика Казахстан, г. Павлодар
E-mail: lichmane@mail.ru*

VERSATILITY OF PAINTING OF ALEXANDER KOLODIN

Lichman Yelena Yurievna

*Ph.D. in History of Arts, Associate Professor of the Department of Theory
and Methodology of Music Education of the State Pedagogical Institute,
Republic of Kazakhstan, Pavlodar*

АННОТАЦИЯ

В статье, рассматривается проблема преломления многообразных художественных традиций в творчестве современного павлодарского живописца Александра Колодина. Искусствоведческий анализ произведений позволил прийти к выводу, что универсализм творчества художника (многожанровость, богатство мотивов, разнообразие стилей) основан на взаимодействии художественных традиций русской культуры, казахского фольклора, современной живописи.

ABSTRACT

The problem of deflection of diversified artistic traditions in the art of modern Pavlodar painter Alexander Kolodin is considered in the article. Critical artistic analysis of the works contributed to the conclusion that universality of art of the painter (multiple genres, richness of motives,

multiple styles) is based on cooperation of artistic traditions of Russian culture, Kazakh folklore and modern painting.

Ключевые слова: художественные традиции; русская художественная школа; станковая живопись Казахстана; павлодарский художник.

Keywords: artistic traditions; Russian Art School; easel painting of Kazakhstan, Pavlodar artist.

В условиях существования мощного потока мирового обмена информацией важно рассмотреть степень взаимопроникновения художественных традиций различных культур в контексте проблемы развития регионального искусства. Провинциальные художники, создавая современные произведения живописи, удивляют широтой творческого диапазона, универсальностью своего искусства.

Павлодарский художник Александр Иванович Колодин, соединил в своем творчестве традиции русской культуры, мотивы казахского фольклора, образы современного мира. Многогранность живописного искусства выразилась в жанровом и сюжетном разнообразии, стилистической трансформации произведений от реалистических натюрмортов и пейзажей, до фантастических аллегорий и символизма.

Становление мастерства А.И. Колодина происходило под влиянием русского художественного реализма. Художник родился в 1947 году, когда в советском искусстве одновременно происходили процессы активного развития социалистического реализма и приобщения к мировой художественной традиции. Формирование художественного ремесла началось после окончания семи классов, когда А. Колодин прошел конкурсный отбор в Каслинское художественно-промышленное училище (художественное литье). Затем продолжилось на Южном Урале в студии «Никольского» по классу живописи, а позже в студии сценографии «Арона Кербеля». Активную выставочную деятельность как самобытный художник Александр Иванович начал в 1960 году, участвуя в областной выставке детского творчества «Малахитовая поросль Урала». Далее многочисленные выставки в городах Урала, Сибири, Казахстана, Германии от сельского клуба до Президентского центра культуры (г. Астана), от школы до выставочного зала Российского посольства.

Универсализм А.И. Колодина проявился в многоплановости его творческих проявлений. Будучи театральным художником областного драматического театра им. А.П. Чехова г. Павлодара

поставил спектакли «Бертольдо при дворе» Масимодо Дурси, «Жаворонок» Ануй. Являясь автором детской книги «Салем», проиллюстрировал ее как книжный график.

В пейзажной живописи А.И. Колодин сохранил преемственность традиций русской художественной школы. Произведениям художника характерны композиционная стабильность, использование тональной и декоративной разработок, освоение общих мотивов, а также значительная роль пейзажа как духовной составляющей картины. Согласно российской научной традиции, реализм как творческий метод составляет основу концепции пейзажа, определяет его стилистику, круг тем и мотивов, типологию [3, с. 152]. Общим и характерным признаком с точки зрения содержания пейзажей А.И. Колодина является обращение к природе провинциальной России. Эпическое начало содержится в изображении лесных далей, бескрайних равнин, дорожных мотивов, водных просторов; лиричны виды русской деревни, засыпанные снегом тропинки, лесные опушки, небольшие водоемы; солнечное утро или полдень, переходные состояния природы передают ощущение умиротворения и спокойствия.

Отличительное качество русской пейзажной школы — утверждение пейзажа-картины как художественной формы, предполагающей создание внешне и внутренне законченного произведения, ярко представлено в пейзажах А.И. Колодина. В произведениях художника композиция, цветовое, линейное, ритмическое построение и с содержательной, и с формальной стороны несут выражение целостного представления об окружающем мире, о его основных ценностях в их характерном проявлении [2, с. 48]. Исторически сложившиеся типы пейзажной картины: пейзаж-состояние, пейзаж-настроение, пейзаж-размышление представлены произведениями «Озеро», «Замерзшие души», «Голые души», «Зима», «Леса», «Коряга», «Изгородь», «Лошадь в тумане», «Осень», «Остров», «Церковь», «Призрачный замок» [1, с. 12].

Пейзажи А.И. Колодина — чаще скромные природные мотивы, но есть в них эмоциональная содержательность, мастерство композиции, наполненность символами и архетипами русской культуры. Мотив дороги — это первообраз, архетипический мотив, характерный для просторов России. В христианской культуре — дорога символ странствия, символ земного пути человека в поисках духовной истины. В пейзажах нет внешней эффектности. Цвет, форма, фактура — функциональны и убедительны. Палитра насыщена тонами теплого колорита цвета земли. При всей материальности живописи,

в полотнах чувствуется связь с духовностью крестьянской культуры, с благоговением перед родной землей.

Значительное место в творчестве художника занимают морские пейзажи. Картины объединяет сюжетная линия, однако она представлена контрастными образами, то утлого суденышка борющегося с бушующими волнами, то величаво плывущего корабля в просторах безбрежной морской стихии. Композиционная точность построения усиливает колористическую палитру картины. Используя контрастные наслоения, лессировку, светотень автор добивается максимальной цветовой завершенности. Традиции русского реалистического пейзажа: трехплановость композиции, использование светотеневой и декоративной живописи являются основой произведений.

Процесс модернизации, затронувший мир художественной практики отражается в темах и образах произведений. В своем живописном творчестве А.И. Колодин опирается на универсальный опыт искусства, основанный на визуальном языке, понятном для зрителя, в то же время, предполагающий многослойную интерпретацию. Картины художника привлекают формальными характеристиками, а также прикосновениями к первоначальным символам, аллегориям и мифам, среди которых яблоко, свет, яйцо, лебедь. Сюжеты, мотивы, темы произведений художника философичны, оригинальны, выражают неповторимость мироощущения.

Для современных художников констатация социально-значимых явлений отходит на второй план, важным становится глубокое личностное прочтение действительности, ее философское осмысление. Изменения в обществе привели живописца к обновлению тематики полотен. Обращаясь к проблемам возрождающейся в нашем обществе религиозной культуры и духовности, художник в произведениях «Пасха», «Церковь», «Вербное воскресенье» широко использует символы православной культуры: колоколенка церквушки, икона, крашенные пасхальные яйца. Создавая художественный образ, живописец обобщает факторы и процессы жизни, проявляя результат сложнейшей духовной деятельности. В этом процессе особое место принадлежит фантазии художника, ведущей творческой способности, которая помогает обнажить очевидность жизненных явлений.

Экспериментальной лабораторией для художника становится натюрморт, где происходит слияние мотивов и стилей. Так в натюрмортах с этническими мотивами, предметы быта и символы казахского народа: полумесяц, пиалы с кумысом, расписанная орнаментом посуда соседствуют с современными атрибутами: стеклянным стаканчиком с трубочкой и лимоном, фужером, радужными бабочками.

Декоративная насыщенность, локальность цвета, симметричность и плоскостность изображения выявляют национальную особенность, проявляющую истоки казахского художественного творчества; причудливость конфигураций, разнообразие предметных форм, изломанность линий придают современный колорит композиции.

Интересны натюрморты, наполненные образами многочисленных цветов (прекрасной розы, скромной ромашки, пышных пионов, яркого мака). Основной принцип живописи А.И. Колодина достижение теплой или холодной световой атмосферы посредством контрастно-гармонического сочетания красок. Изысканные, прихотливой формы цветы утрачивают весомость, подчеркивается хрупкость и декоративность слегка геометризованных объемов. Композиция этих картин обладает поэтической чуткостью, в основе которой лежит глубина познания природы, подчиняющаяся законам ритма, доминанты, контраста, требующая от художника умения сочетать лист, цветок, траву. Неожиданными выразительными красочными эффектами выделяются натюрморты: «Пионы с яблоком», «Белые маки», «Маки», «Ромашки».

В современном искусстве происходит смена ценностных ориентиров, художники находятся в поиске новых проявлений внутреннего мира и средств обращения к духовности. Произведения павлодарского художника А.И. Колодина, созданные в противоречивое время, открывают радость общения с образами вечной природы, завораживают фантазийностью сюжетов, удивляют неисчерпаемостью форм, раскрывают тайну красоты и гармонии мира. Сохраняя преемственность художественным традициям русской живописной школы, А.И. Колодин развивает новые тенденции в искусстве, обращая его в будущее.

Список литературы:

1. Нехвядович Л.И. Пейзажная живопись Алтая 1960—1970-х гг. учебное пособие / науч. ред. Т.М. Степанская. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2004. — 82 с.
2. Степанская Т.М. Очерки искусства Алтая / Т.М. Степанская. Барнаул, 2009. — 220 с.
3. Степанская Т.М., Нехвядович Л.И. Русская художественная традиция в искусстве Сибири (конец XX — начало XXI в.). Монография / научн. ред. проф. Т.М. Степанская. Барнаул: Изд-во Азбука, 2009. — 202 с.

ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ СЕВЕРНОЙ ТЕМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ КРАСНОЯРСКОГО КРАЯ

Булак Ксения Андреевна

*старший научный сотрудник Красноярского художественного музея
имени В.И. Сурикова,
РФ, г. Красноярск
E-mail: bulaksenia58@gmail.com*

SHAPING AND DEVELOPMENT OF THE NORTHERN THEME IN KRASNOYARSK REGIONAL ARTIST'S CREATIONS

Ksenia Bulak

*senior researcher of Krasnoyarsk artistic museum named after V.I. Surikov,
Russia, Krasnoyarsk*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена анализу изменений в трактовке темы Севера, произошедших в XX веке в творчестве живописцев и графиков Красноярского края. В результате были выявлены четыре вехи развития северной темы. Первая связана с этнографическими поездками на Север Д.И. Каратанова и А.П. Лекаренко в начале XX века. Вторая — с началом работы Б.Я. Рязова и А.Я. Климанова в 1940—1950-е гг. Третья веха совпадает с развитием «сурового стиля» в 1960-е гг., четвертая — с духовными поисками 1980—1990-х гг.

ABSTRACT

The article is devoted to analyzing of alterations in North's theme interpretations that can be observed in Krasnoyarsk regional painters' and graphics' creations. In consequence there were detected four landmarks of North's theme development. The first is connected with D.I. Karatavon and A.P. Lekarenko ethnographical travels on the North. The second is linked with the beginning of B.Y. Rjazov and A.Y. Klimanov artistic work in 1940-1950-s. The third is matched "austere style" development, fourth is coincided with spiritual quests of 1980—1990-s.

Ключевые слова: Север; Красноярский край; живопись; графика.

Keywords: the North; Krasnoyarsk region; painting; graphics.

Ландшафты Севера, где могучие реки соседствуют с бескрайними просторами тундры, традиционные чумы — с современными промышленными сооружениями, красочный ковер мхов, ягод и карликовых деревьев — с белым безмолвием снега и с яркими отблесками северного сияния, открывают большой простор для творческих исканий художников. Быт коренных народов: красота национальных костюмов, экзотические для современного человека обычаи и традиции - привлекают и живописцев, и графиков. И, конечно, каждый, кто берется за представление северной темы в произведениях изобразительного искусства, трактует ее по-своему. Однако художественные особенности картины или графического листа определяются не только индивидуальностью художника: они зависят также от господствующего стиля, формируются на основе определенных традиций. В этой связи очень интересно проследить, как изменялась трактовка северной темы на протяжении XX века.

В качестве объекта исследования выбраны произведения художников Красноярского края. Их список обширен: Заполярье составляет значительную часть территории края, и потому красноярским пейзажистам и художникам, выбирающим этнографические сюжеты, обойти его своим вниманием сложно. Многие живописные и графические произведения, посвященные Северу, находятся в фондах Красноярского художественного музея им. В.И. Сурикова.

Первыми красноярскими художниками, активно разрабатывавшими тему Севера, стали Д.И. Каратанов и А.П. Лекаренко. Они работали и в пейзаже, и в бытовом жанре, часто использовали похожие сюжеты, однако выбирали при этом разные выразительные средства. Д.И. Каратанов в своих этюдах использует мягкий штрих небольшой длины, тон здесь безраздельно господствует. Напротив, в эскизах А.П. Лекаренко большую роль играет линия, его листы отличаются большей тонкостью и изяществом.

В живописных работах оба художника предпочитают сдержанную гамму. В таких произведениях, как «Берег реки Вах» (1928) и «Заливной сор» (1928) Д.И. Каратанова, «Остановка в пути. Таймыр» (1958) и «Чумы. Этюд» А.П. Лекаренко преобладает тонкая нюансировка охристых, голубых, зеленоватых тонов. В каталоге к персональной выставке Андрея Прокопьевича Лекаренко, проходившей в 1965 году, колористические особенности творчества данного

мастера объясняются следующим образом: «Художник обратил внимание, что при ярком солнечном освещении мощь и величие наших просторов как-то утрачивается, не прослеживается глазом. И, наоборот, когда солнечный свет проходит через слой воздуха или тонкую пелену облаков, т. е. когда он несколько приглушен, величественность панорамы со сложным рельефом становится ощутимее. Вот почему пейзажи Лекаренко отличаются сдержанным колоритом» [6, с. 14]. При этом следует отметить, что в рамках общей сдержанной цветовой гаммы Д.И. Каратанов предпочитает землистые цвета, а преобладающий цвет в картинах А.П. Лекаренко — белый.

Несмотря на все индивидуальные отличия их творчества, Д.И. Каратанов и А.П. Лекаренко относятся к одному поколению художников, для которого характерно повышенное внимание к этнографии. Когда в выставках стали участвовать Б.Я. Рязов и А.Я. Климанов, интерес сместился в сторону пейзажа. Изменилась и трактовка пейзажных работ: на смену изображению таежной глуши и укромных уголков на берегу Енисея приходят широкие панорамы. Передавая ощущение бескрайних просторов, Б.Я. Рязов использует интересный прием: смещает линию горизонта вверх либо вниз. Холсты Б.Я. Рязова ориентированы горизонтально, в их композиционном построении также присутствует одна или несколько доминирующих горизонтальных линий. При приближении к верхнему краю произведения горизонтальные линии в пейзажах Б.Я. Рязова сглаживаются. Иногда округление горизонталей достигает такой степени, что создается интересный эффект — эффект погружения, ощущение непосредственного контакта с северной землей (Б.Я. Рязов «Тундра. Дождь прошел», 1973).

В колористическом строе живописных работ на северную тему также происходят изменения: Б.Я. Рязов начинает применять насыщенные цвета, которые могут быть как холодными, так и теплыми. В произведениях Б.Я. Рязова часто встречаются охристые, темно-стальные, приглушенно-зеленые оттенки («Тундра. Гидропорт», 1974; «Тундра. Дождь прошел», 1973; «Тундра. Осень», 1977). Но больше всего этого художника интересует передача различных оттенков белого, о чем свидетельствуют его работы «Северное солнце» (1977), «Обское Заполярье» (1975). Интерес к насыщенным цветам характерен также и для А.Я. Климанова, хотя последний предпочитает холодные голубовато-серые тона (свидетельством этого служит работа «Северный пейзаж», 1973).

1960-е годы связаны с новым всплеском интереса к теме Севера. В немалой степени этот интерес обусловлен развитием «сурового

стиля». Край дремучей тайги и величественной тундры, край мужественных охотников и рыбаков, край неутомимых первопроходцев представлялся в то время наилучшим местом для проявления могущества природы и силы человеческого характера. Именно в это время на красноярской земле начала работать целая плеяда замечательных художников, посвятивших Северу немалую долю своих творческих сил. В их числе А.А. Довнар, Г.Г. Горенский, В.Ф. Капелько, С.Е. Орлов. В 1970-х годах к ним присоединился В.Б. Росляков.

Творчество А.А. Довнара существенно расширяет спектр жанров, связанных с изображением северной земли. Художник много внимания уделяет изображению животных. «Мой друг — Учум» (1988—1989) и «Весна на Горби-Ачем» (1982) — настоящие звериные «портреты», полные искренней любви к «братьям нашим меньшим». В своих натюрмортах А.А. Довнар, подобно сказочнику Г.Х. Андерсену, дает простым повседневным предметам северного быта рассказать свою историю: например, «Нганасанские трубки» (1973) — это рассказ о разных мирах, разных личностях, объединенных в теплом близком кругу, а картина «Орнамент с трубками» (1971) — настоящая ода особому уюту жилья, окруженного бескрайними просторами тундры. Г.Г. Горенский часто пишет портреты северян. Последние у художника обычно изображаются в фас, они смотрят на зрителя спокойно и сосредоточенно. Для работ на северную тему, созданных В.Ф. Капелько (таких как «Красный чум», 1972; «Обь-Енисейский канал строится», 1988), характерен мягкий юмор, внимание к занимательным подробностям северной жизни. Повествовательностью отличается также ряд картин В.Б. Рослякова (среди них «Таймыр. День рыбака», 1987; «Северная весна», 1990), однако этот художник, в отличие от В.Ф. Капелько, больше тяготеет к лирической трактовке сюжетов.

Интересно, что и А.А. Довнар, и Г.Г. Горенский, и В.Ф. Капелько часто используют один и тот же сюжетный мотив: движение аргиша по бескрайним просторам тундры. В числе подобных работ можно перечислить «В горах Путорана» (1978) А.А. Довнара, «Аргиш» (1967), «Люди тайги. На фабрику» (1987) Г.Г. Горенского, «В горах Путорана. Геологи» (1974) В.Ф. Капелько. Скорее всего, интерес к этому сюжету связан с интересом к теме преодоления, характерным для 1960—1970-х годов.

Любовь к насыщенным цветам, присущая Б.Я. Рязову и А.Я. Климанову, сохраняется и в произведениях художников более молодого поколения. Теплые охристые оттенки господствуют

во многих произведениях 1960—1970-х годов, будь то «В горах Путорана» (1978) и «Олени просторы» А.А. Довнара, «Дед Ефим и Шаро» (1974) и «Новая одежда» (1969) Г.Г. Горенского. Г.Г. Горенский также часто использует глубокие синие оттенки («Голубые озера», 1976; «Аргиш», 1967).

Интересно работает цветом С.Е. Орлов. Он активно использует яркое цветовое пятно, которое, как отмечает Т. Ломанова в буклете «С.Е. Орлов», «помогает в разных работах добиться своего звучания в зависимости от поисков в композиции и в передаче настроения» [5, с. 1]. Обычно художник выделяет звучным насыщенным и контрастным цветом главный элемент изображения. В картине «Ночь в Туруханске» (1980) таким элементом служит красная лодка, которая вносит в работу скрытый динамизм, затаенное стремление прорваться к речным просторам и далеким берегам. В произведении «Дудинка. Северный порт» (1981—1985) главную смысловую роль играет контраст между яркими светло-розовыми новыми зданиями, открытыми реке и воздуху, и старыми окраинными домишками. В работе «На далекой Тунгуске» (1989) зрителю предлагается полюбоваться отливающими красным рыбинами, высоко вознесенными над речным руслом.

В отличие от А.А. Довнара, Г.Г. Горенского, В.Ф. Капелько и С.Е. Орлова, В.Б. Росляков предпочитает сдержанный колорит. Преобладающий тон в его цветовой гамме — серебристо-серый (это прослеживается, в частности, в работе «Северная весна», 1990). Как отмечает М.В. Москалюк в монографии «Все, что в сердце. Художники Красноярска вчера, сегодня, завтра», «Валерий Росляков писал пейзажи-настроения, в чуть приглушенной серебристой симфонии красок запечатлел тончайшие состояния души, ищущей покоя и тишины, хотя в эту тишину нередко вкраплялись пронзительные ноты одиночества» [2, с. 135].

1970-е гг. ознаменовались таким важным процессом в развитии красноярского искусства, как сложение стиля неоархаика. Чаще всего художники, работающие в этом стиле, выстраивали свои произведения на основе хакасского или тувинского этнографического материала, северные мотивы здесь довольно редки. Вместе с тем, развитие стиля неоархаика стимулировало интерес к духовным основам культуры коренных народов Севера, а этот интерес послужил основой для творчества таких художников, как К.С. Войнов.

Начав свой творческий путь в 1990-е годы, он очень скоро обратился к быту северян, всякий раз трактуя его в символическом, возвышенном ключе. «Если просто взять, например, традиционную

одежду долган или нганасан, то при внимательном, вдумчивом рассматривании и изучении можно насладиться удивительно живописной картиной, рассказывающей о чувствах, мечтах, представлениях о мире, о жизни и смерти и т. д. Для меня как для художника, прикосновение к теме сибирской этники дало возможность создавать на холсте может быть идеализированный, но наполненный чистотой простых человеческих чувств и отношений мир, мир первозданной гармонии и природного целомудрия, мир, который мы, к сожалению, безвозвратно утрачиваем...» — пишет К.С. Войнов на своем официальном сайте [4]. Простота северной жизни порой заставляла его вспомнить о христианских образах, свидетельством чего является картина «Заполярная Мадонна» (2008). Мистическая атмосфера полотен К.С. Войнова создается во многом за счет колорита. Художник очень любит красный — цвет жизни.

Развитие северной темы в графике художников Красноярского края происходит во многом параллельно изменениям в живописи. К примеру, тяготение к пейзажу в противовес любви к этнографии, свойственной Д.И. Каратанову и А.П. Лекаренко, поворот от сдержанной цветовой гаммы к насыщенным краскам характерен не только для живописцев Б.Я. Рязова и Климанова, но и для графика В.И. Мешкова и М.Н. Мишарина. При этом творчество и В.И. Мешкова и М.Н. Мишарина, безусловно, отличается своеобразием колористических особенностей и выбора сюжета. Если М.Н. Мишарин в своих акварелях любит изображать Енисей и речные суда, то одной из главных тем в творчестве В.И. Мешкова является тундра (то заснеженная, то летняя), часто с фигурами оленей. М.Н. Мишарин предпочитает оттенки фиолетового, синего и красноватой охры, тогда как В.И. Мешков, помимо фиолетового, очень часто применяет в своих линогравюрах насыщенные желтые и красные тона. Также много у него работ, где используется всего два или три локальных цвета, что в значительной степени обусловлено спецификой избранной графической техники («Утро на радиостанции», 1966; «Борьба», 1973; «У колыбели Норильска», 1966; «Далекий аэропорт», 1958).

Запоминающийся образ северной природы ярко запечатлен и в черно-белой графике. Доказательством этому служат графические листы Р.К. Руйги. Для художника, работавшего в то же время, что и В.И. Мешков и М.Н. Мишарин, характерен монументальный подход. Ярким примером является работа «Брат океана. Енисей» (1963). Тонкая светотеневая моделировка, мелкие клубящиеся штрихи выявляют основной контраст произведения: контраст между плотностью беспокойной реки и нагромождением тяжелых туч.

В 1960-е гг. в Норильск из Харькова переезжает Н.П. Лой. Приезд этот еще больше обогащает колористическую палитру северных работ: Н.П. Лой в своих акварелях использует красные, синие и темно-зеленые цвета такой яркости, которая ранее была для произведений художников Красноярского края нехарактерна. Акварелист так объяснял свою любовь к ярким цветам: «Побывав в разных уголках нашей необъятной Родины, я теперь имею некоторое право сравнивать, и могу утверждать, что по насыщенности и богатству цветовой гаммы с Заполярьем может соперничать лишь Памир, его высокогорные районы. Мне приходилось писать закат в море Лаптевых. Чистые оранжево-красные краски палитры казались грязными по сравнению с тем, что творилось на небе. Писать его было трудной задачей, но и редким, ни с чем не сравнимым удовольствием» (приводится по монографии И.М. Давыденко «Художники Красноярска» [3, с. 89]).

Большую роль в развитии графики, связанной с северной темой, сыграло Красноярское книжное издательство, активно публиковавшее иллюстрированные сборники сказок народов Севера, поэтические и прозаические произведения северян. Едва ли не лучшим иллюстратором, оформлявшим эти сборники, был С.Ф. Туров. Используя национальные орнаменты, а в некоторых случаях — и древние архетипы — С.Ф. Туров смог передать все богатство образного строя литературы коренных народов. Создавал художник и самостоятельные графические циклы, такие как «Женщины Таймыра» (1972—1974) и «Юность Таймыра» (1980).

1980-е годы стали временем перехода от броских, монументальных работ к лирическому звучанию. Ярким примером служат работы В.И. Кудринского, совершавшего неоднократные поездки на Север. Так в акварели «Рыбачий поселок» (1984) из серии «По Таймыру» в изображении простого дома на берегу северной реки нет пафоса освоения заполярных просторов или аборигенной экзотики, а есть доброе чувство художника, наблюдающего за взаимоотношениями людей, живущих вдали от цивилизации, и за прекрасными северными сумерками. Часто Кудринский изображает низовья Енисея («Низовья Енисея», 1991; «Бухта Отрадная», 1992). Н.В. Симкина в альбоме «Валерий Кудринский. Свет осенних берез» так отзывается об этих работах: «Широкое течение реки, причудливые линии берегов с дремучими лесами, неожиданно возникающие острова — все вместе подтолкнуло к созданию целой серии работ, где героическое переплетается с лирическим, поэзия извлекается из повседневной действительности и превращается в легенду. Художник старается

передать чувство грандиозности Вселенной, мощи природной стихии» [1, с. 138]. Сочетание суровости и лиризма отличает и созданные В.И. Кудринским портреты северян, и пейзажи, посвященные тундре. Изображая тундру, художник особое внимание уделяет деревьям — они служат зримым воплощением хрупкости северной природы.

В это же время В.П. Теплов начинает создавать графические работы, посвященные Северу, в новой для произведений на эту тему технике пастели. Его насыщенные по цвету пейзажи, как правило, безлюдны, автор наедине с природой: ничто здесь не отвлекает от изображенной художником северной красоты.

Таким образом, и живописцы, и графики, по-своему раскрывали тему Севера. Изменения в ее трактовке всякий раз были связаны с изменением мировоззрения художника. 1910—1930 годы были в основном временем изучения особенностей внешнего облика и быта северян, Заполярье представлялось тогда краем дремучим и неизведанным. В 1940—1950-е гг. Север начинает привлекать в большей степени безграничностью своих территорий, яркостью неба и природы. В 1960-е гг. акцент смещается на демонстрацию мужества людей, живущих на Севере, преданности их верных друзей — собак и оленей, особого уклада жизни на севере. Интерес вызывает также фольклор коренных народов Севера. В 1980—1990-е гг. этот интерес преобразуется в стремление постигнуть духовные основы жизни северян, разгадать присущий им секрет гармоничных отношений с мирозданием. В это время Север становится не объектом покорения, а скорее местом созерцания.

Список литературы:

1. Валерий Кудринский. Свет осенних берез. Статья о художнике / Симкина Н.В. Красноярск: Изд-во «Витал», 1995. — 176 с.
2. Все, что в сердце. Художники Красноярья вчера, сегодня, завтра / авт.-сост. М.В. Москалюк. Красноярск: «Поликор», 2010. — 288 с.
3. Давыденко И.М. Художники Красноярска. Красноярск: Красноярское книжное издательство, 1978. — 182 с.
4. Константин Войнов: официальный сайт. — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.voinov-k.ru/> (дата обращения 18.02.2014).
5. Орлов С.Е.: Каталог / авт. текста Т. М. Ломанова. Красноярск. — 8 с.
6. Персональная выставка художника Андрея Прокопьевича Лекаренко: каталог. Красноярск, 1965. — 42 с.

РЕАЛИЗАЦИЯ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ В ПРОЦЕССЕ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА НА ПРИМЕРЕ ЖИВОПИСИ ПРЕРАФАЭЛИТОВ

Вернигорова Евгения Сергеевна

*аспирант Академии переподготовки работников искусства,
культуры и туризма,
РФ, г. Москва
E-mail: j-s-v@bk.ru*

REALIZATION OF CONTINUITY IN ART DEVELOPMENT ON THE EXAMPLE OF PAINTING OF PRE-RAPHAELITES

Evgeniya Vernigorova

*graduate student of Academy of retraining of workers of art,
culture and tourism,
Russia, Moscow*

АННОТАЦИЯ

В данном исследовании предпринимается попытка проанализировать понятие «преемственность», его роль в процессе развития искусства на примере творчества английских живописцев XIX в, называвших себя прерафаэлитами. Актуальность исследования обусловлена необходимостью прочтения содержания произведений искусства и осознания феномена процесса преемственности, являющегося импульсом развития культуры. Преемственность позволяет определить особенности традиций прошлых культур и специфику их проявления в новых условиях. В ходе исследования данной проблемы, предполагается установить сферу влияния художников предшествующих эпох на живопись прерафаэлитов. В своей живописной практике прерафаэлиты проводят глубокую переработку средневековых и классических мотивов, сюжетов и образов, перенося их в другой художественный период. Задачей автора является, обнаружить отличительные черты изобразительных форм, характерных для творчества английских колористов.

ABSTRACT

In this research an attempt to analyse the concept "continuity", its role of art development on the example of creativity of English painters by XIX in, calling Pre-Raphaelites is made. Relevance of research is caused by need of reading of the maintenance of works of art and the understanding of a phenomenon of process of continuity which is an impulse of cultural development. The continuity allows to define features of traditions of last cultures and specifics of their manifestation in new conditions. During research of this problem, it is supposed to establish a sphere of influence of artists of previous eras on painting of Pre-Raphaelites. In the picturesque practice Pre-Raphaelites carry out deep processing of medieval and classical motives, plots and images, transferring them to other art period. Task of the author is, to find distinctive features of graphic forms, characteristic for creativity of English colourists.

Ключевые слова: прерафаэлиты; преемственность; цитата; аллюзия; реминисценция.

Keywords: Pre-Raphaelites; continuity; quote; hint; reminiscence

Искусство успешно эксплуатирует художественные символы и образы прошлого, интерпретирует, наделяя их новыми смысловыми значениями, иногда с совершенно иной смысловой нагрузкой, реализуя, таким образом, процесс частичной преемственности. Это явление существовало в художественно-культурной практике различных эпох, и в данном исследовании предпринимается попытка проанализировать творчество английских живописцев XIX в., называвших свое объединение «Братство Прерафаэлитов». В ходе исследования данной проблемы, предполагается установить сферу влияния художников предшествующих эпох на живопись прерафаэлитов и отличительные черты изобразительных форм, характерных для творчества английских колористов.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью прочтения содержания произведений искусства и осознания феномена процесса преемственности, являющегося импульсом развития культуры. Преемственность позволяет определить особенности традиций прошлых культур и специфику их проявления в новых условиях.

Каждое поколение реализует свои творческие возможности в иных политических и социально-экономических ситуациях, иных условиях жизни, достижениях научной и художественной практики. Новое поколение усваивает то, что было достигнуто на предыдущем

уровне развития и на этой основе становится инициатором преобразований, способствующих продвижению вперед.

Преемственность является закономерностью исторического процесса, условием существования культуры, реализующейся в живой и последовательной смене поколений.

Многие научные деятели в своих трудах исследовали феномен преемственности и поднимали вопрос о проблеме роли поколений в процессе исторического развития культуры [1, 2, 3, 4, 5, 6].

Законы диалектики (отрицания отрицания, единства и борьбы противоположностей, перехода количественных изменений в качественные) дали основание многим поколениям ученых осуществлять разработку принципов преемственности в развитии разных социальных процессов. Как следует из закона отрицания, основу последующего развития любого явления или процесса составляют элементы, характерные для предшествующего этапа развития, т. е. старое не исчезает полностью, часть его сохраняется в новом. Исходя из концепции Гегеля, движение происходит по спирали и на каждом новом этапе «возвышает всю массу своего предыдущего содержания и не только ничего не теряет ... но несет с собой все приобретенное и обогащается и сгущается внутри себя» [2, с. 326].

Преемственность — понятие, существующее в различных формах человеческого сознания и используемое в различных областях знаний, но «именно в искусстве преемственность реализуется более полно и многогранно за счет образной специфики и синтетическому охвату действительности». В процессе преемственности искусства наследуются и совершенствуются все приобретенные творческие навыки и способы отражения жизненных реалий [6, с. 7].

Преемственность в искусстве реализуется различными способами, и среди них особое место занимают приемы художественного формообразования. Среди таких приемов может быть названо цитирование. Цитата — прием, наиболее известный в литературной практике, связанный с художественной выразительностью. Он представляет собой точную выдержку из какого-либо произведения. Однако, современные искусствоведы, анализируя данное понятие, обращаются к исследованию таких видов искусства, как музыка, архитектура, живопись, кино. Используя метод цитирования, художники создают свои произведения. В живописи, например, такой изобразительный жанр, как иллюстрация является одним из примеров цитирования. Другим художественным приемом реализующим принцип преемственности в искусстве, является аллюзия.

Аллюзия — прием, обогащающий художественный образ дополнительными ассоциативными смыслами по сходству или различию путем намека на другое уже известное произведение искусства. Данный прием не тождествен с приемом цитирования, так как аллюзия является не прямой отсылкой к первоисточнику, а всего лишь намеком на него. В арсенале приемственности существует прием реминисценции.

Реминисценция также является способом художественной выразительности, наделяющим образ дополнительным ассоциативным рядом и рождающим в сознании зрителя воспоминания о произведении, явившимся первоисточником для автора. Реминисценция сходна по своей сущности с аллюзией. Данные приемы имеют весьма тонкую грань, отделяющую их друг от друга.

Преемственность в искусстве не подразумевает под собой копирование уже имеющихся произведений искусства. Следует понимать, что восприятие произведения и последующая его интерпретация изменяются в зависимости от ценностей эпохи и обуславливаются исторической обстановкой и социальным положением, в которых живет и творит художник.

«В первой половине XIX века господство академической традиции в изобразительном искусстве начало подвергаться осмеянию и критике. Это происходило по всей Европе. Академическое искусство начало казаться застывшим, усредненным, слишком гладким и замкнутым на себя» [9, с. 15].

В этот период художники разных стран объединяются в организации и братства — чаще всего для утверждения своих творческих принципов. Романтики, реалисты, импрессионисты, символисты — целью каждого из объединений живописцев было стремление найти новые, отличные от господствующих классических традиций приемы и принципы творчества. Точно так же, в 1848 году движение прерафаэлитов явилось «настоящим бунтом для академического искусства» [7, с. 388].

Своими целями художники-прерафаэлиты определили — верность природе; ориентацию на средневековую традицию и связь с ранним итальянским Ренессансом. Преемственность должна была проявляться в общем духе простоты, самобытности и смелости мышления; высокой духовности, лиричности, декоративности; стремлении к поиску новых путей в искусстве.

Прерафаэлиты создали новый тип пейзажной живописи. В топографическом пейзаже они отказались от монохромности, начав применять яркий интенсивный цвет, а в романтическом —

от драматических контрастов: по сравнению с романтиками, они не прибегали к контрасту света и тени, накладывали чистые краски на белый грунт. В большей степени, прерафаэлиты проявили интерес к реалистическим пейзажам. Они всегда писали пейзажи с натуры, поэтому для их изображений была характерна точность в деталях.

Традиционный принцип классического портрета XIX в. теряет в творчестве прерафаэлитов свою силу. Большинство портретов носят символический характер и являются иллюстрациями поэтических и мифологических образов. Д. Россетти в своем творчестве создает целую панораму женских портретов, воспевающих красоту и загадочную природу женщин. «Художник создает новый образ женщины, как предмета поклонений, символа божественной красоты» [9, с. 83].

Прерафаэлиты большой вклад внесли в развитие английской книжной графики. На это повлиял, в первую очередь тот факт, что «Братство прерафаэлитов» являлось живописно-поэтическим объединением. За основу своего произведения иллюстратор берет уже созданное литературное произведение, в результате чего реализуется один из способов процесса преемственности. Иллюстративное творчество Д. Миллеса является практическим примером использования цитирования в живописи. Художник иллюстрировал несколько романов Э. Тrolлсона, создал целую серию гравюр на дереве для издания новозаветных историй «Притчи из жизни нашего Господа Иисуса Христа». Д. Россетти создавал иллюстрации к изданию «Музыкальный учитель» У. Эллингхэма. Но революционером в книжной графике стал У. Моррис. Он создал новые приемы и способы художественного оформления иллюстраций: живописный орнамент, использующий мотивы стилизованных цветов, птиц, животных, выразительное и декоративное обрамление текста.

Картина «Мона Помона» Д. Россетти является аллюзией. Это произведение как-бы тонко намекает на античный миф о споре трех богинь. Помона, древнеримская богиня плодов, садов и фруктов, изображена с яблоком в правой руке, которое в мифе является символом раздора. В произведении Э. Берн-Джонса «Вечерний покой» — угадывается аллюзия Джоконды. На картине перед взором зрителей предстает молодая женщина, поза и расположение героини, а также парапет, отделяющий ее от зрителя, намекают нам на портреты периода Ренессанса. Именно в такой технике была написана Джоконда несколькими веками ранее.

На произведении Э. де Морган «Флора» поза, лицо, волосы, платье изображаемой богини наводят зрителя на ассоциации

и воспоминания, связанные с полотнами С. Боттичелли, являясь элементами, характерными для его творчества и реминисценциями картин «Рождение Венеры» и «Весна».

Следующий пример реминисценции показывает то, что художники-праерафаэлиты брали за первоисточники не только произведения предшествующих периодов, но и работы друг друга.

Так, Д. Миллес весьма натуралистично и просто изобразил фрагмент из детства Иисуса. На картине «Христос в родительском доме» традиционную библейскую сцену художник представляет не в религиозном жанре, а скорее в бытовом. Всю обстановку комнаты Д. Миллес писал в плотницкой мастерской. Иисус изображен, как сын плотника, в рабочей обстановке, на фоне рабочих инструментов отца. Далее, если обратиться к полотну У.Х. Ханта «Тень смерти» можно найти с картиной Д. Миллеса общие черты. В данном произведении также изображен Христос, и элемент, говорящий нам о схожести двух картин — рабочая обстановка, которая окружает Иисуса. Образ Христа — простого человека, сына плотника, изображенного в плотницкой мастерской, объединяет данные произведения.

Несмотря на «бунт» против академической живописи, прерафаэлиты оставались верны традициям. В своей живописной практике они проводят глубокую переработку средневековых и классических мотивов, сюжетов и образов, перенося их в другой художественный период. Праерафаэлиты так и не смогли окончательно разорвать ниточку, соединяющую их творчество с классическими идеалами. Они, как и художники других периодов, являлись преемниками не только средневековой, романтической культуры, но и классической, уходящей в далекую античность. Художники заимствовали «у Микеланджело, как и у антиков... примеры изображения человеческого тела, у Леонардо — концепцию пейзажа, у Джорджоне и раннего Тициана — жанр идиллий, колорит». И огромное значение имеет то, что прерафаэлиты осознали свою роль в ходе развития художественной культуры: недостаточно показывать прошлое только как прошлое, нужно связывать его с настоящим, в этом и есть сущность процесса преемственности [8, с. 134].

Список литературы:

1. Баллер Э.А. Проблема преемственности в развитии культуры / Э.А. Баллер // Вестник мировой культуры. — 1961. — № 5. — С. 25—27.
2. Гегель Г.В.Ф. Наука логики. Ч. 1. Объективная логика. Ч. 2. Субъективная логика / пер. с нем. // изд. подгот. Д.В. Масленников; вступ. ст. Е.С. Линькова. СПб.: Наука, 1997. — 799 с.

3. Гейне Г. Собрание сочинений: в 10 т. / под общ. ред. Н.Я. Берковского, В.М. Жирмунского, Я.М. Металлова. М.: Государственное издательство художественной литературы, — 1957. — Т. 4. — 524 с.
4. Дьяченко Н.В. Преемственность в развитии культуры и культурный прогресс: учебное пособие / Н.В. Дьяченко. Харьков: Ин-т культуры, 1984. — 84 с.
5. Злобин Н.С. Культура и общественный прогресс / Н.С. Злобин. М.: Наука, 1980. — 303 с.
6. Ладыгина А.Б. О преемственности в искусстве / А.Б. Ладыгина, В.В. Гринин М.: Знание, 1982. — 63 с.
7. Моррис У. Искусство и жизнь / пер. с англ. М.: 1973. — 512 с.
8. Чура Е.Н. Проблемы художественной теории и практики позднего прерафаэлитизма: дис. ... канд. иск.: 17.00.04 / Чура Екатерина Николаевна. М., 2006. — 482 с.
9. Шестаков В.П. Прерафаэлиты: мечты о красоте. М.: Прогресс-Традиция, 2004. — 224 с.

ОРНАМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНЫЕ ТРАДИЦИИ КУЗНЕЦОВ-ЮВЕЛИРОВ ВИЛЮЙСКОГО РЕГИОНА ЯКУТИИ

Прокопьев Анисим Анисимович

ст. преп. ФГБОУ ВПО «Якутская ГСХА»,

РФ, г. Якутск

E-mail: praa58@yandex.ru

JEWELERS AND BLACKSMITHS ORNAMENTAL AND DECORATIVE TRADITIONS IN VILYIYSK REGION-REPUBLIC OF SASHA (YAKUTIA)

Anisim Prokopiev

art. Ven. VPO "Yakut SAA",

Russia, Yakutsk

АННОТАЦИЯ

В статье предпринимается попытка реконструкции полузабытых и забытых традиций изготовления и орнаментально-декоративного украшения якутских седел на примере работ одного рода кузнецов-ювелиров Вилуйского региона Якутии. Прослеживается ее связь с культурой тюркоязычных народов.

ABSTRACT

The author makes an attempt to reconstruct the half-forgotten and lost tradition of making ornamental decorative adorning Yakut saddles in examples works of one of the clan blacksmiths and jewelers in Viliysk region of Yakutia. Traced its connection to culture Turk-speaking people.

Ключевые слова: ювелирные изделия; украшения; якутские национальные седла; техника; технология нанесения узоров.

Keywords: jewelry; adorning; Yakut national saddle; technique; technology; application patterns.

“... Приемы и инструменты якутских мастеров очень первобытны, тем не менее, они справляются со своими грубыми инструментами прекрасно ...”

В.Л. Серошевский

Ученых и путешественников побывавших в Якутии всегда привлекала проблема происхождения якутского народа и его культуры. Это подогревалось еще и тем, что якуты — единственный представитель из всех тюркоязычных народов сумевшие сохранить архаические реликты «первоначального прошлого». *«Отброшенные на отдаленный восток Азиатскою материка, оторванные от главной массы тюркского народа, якуты... сохранили много черт первоначальной тюркской культуры... Изучение якутов... объяснит такие явления в жизни, верованиях, мировоззрениях других родственных якутам народов, у которых сохранились обо всем этом лишь намеки более или менее туманных»* [2, с. 6].

История ремесленной культуры якутов в целом плохо изучена в том числе металлургическое производство и кузнечное дело. Примечательным фактом местного железоделательного производства является наличие у якутов помимо предметов домашнего обихода и боевых доспехов, оружия [10; 11].

В XVIII веке идет специализация кузнецов: одних по железу, других по меди и серебру. При этом якутское искусство создавалось потомственными мастерами, чьи традиции, тонкий художественный

вкус и высокое совершенство исполнения свидетельствуют о яркой талантливости самого народа. Это было наследственным занятием. Оно переходило от отца к сыну вместе с инструментами и секретами. В число их секретов входили приемы чернения, золочения и эмали. Не разглашалось и место, где добывали глину для опоки. Отмечались даже отдельные роды потомственных кузнецов и ювелиров, с незапамятных времен занимавшихся своим ремеслом. Если у знаменитых кузнецов не оставалось наследников по мужской линии, могущих быть кузнецом, то после их смерти часть инструментов клали вместе с покойником. Но были и непотомственные кузнецы, научившиеся мастерству у других благодаря своим способностям.

В ассортименте якутских изделий из серебра и золота преобладали украшения женского наряда. Серебряный декор применялся и в мужской одежде и в украшениях женских, мужских седел.

Ювелирные изделия, таким образом, постоянно сочувствовали людям в их личной жизни. Более того, они, будучи украшениями или другими предметами роскоши, являлись объектом особого внимания окружающих и вызывали повышенный интерес. Тем самым они сильнее действовали на мысли и чувства, способствовали в определенном смысле духовному обогащению и прививали вкус к прекрасному.

О мастерстве якутских ювелиров, об их изделиях сохранились отрывочные сведения в литературе, начиная с XIX века. Глава «Ремесла и искусства» в работе «Якуты» В.Л. Серошевского содержит более полный материал о якутских ремесленниках.

«Как кочевой, наезднический народ, якуты седло научились готовить раньше других перевозочных средств. Якутское седло, как вьючное, так и верховое, сделано все почти из дерева. Береза считается барыней-деревом, а его “щетка” (известная уродливость корневища называемая якутами — удьургай) высшим по красоте и прочности образцом древесного материала. Она, особенно сырая, легко обрабатывается, и слои ее, темные и светлые, сочетаются иногда в действительно прекрасные узоры» [4, с. 351].

Вьючное седло у якутов разделяется на мужской и женский типы, и по виду очень отличаются. Так мужские седла имеют округлую с высокими передними луками, а женские — прямоугольную форму передних луков. Задняя часть седла всегда ниже передней. По своему строению седла различаются на Виллойские (наличие душки на передней луке) и Приленские типажи.

Любое седло состоит из двух дощечек, соединенных на концах небольшими деревянными дугами. Посередине к этим основным

доскам прикреплен крестик, за выступающие плечи которого закладываются уши вьюков. Общий вид каркаса вилюйского мужского седла показана на рис. 1 (рисунки А.Г. Прокопьева).

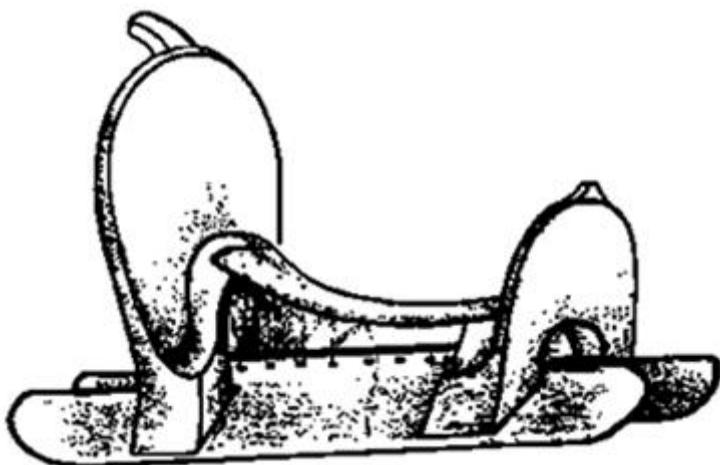


Рисунок 1. Виды деревянного каркаса вилюйского мужского седла

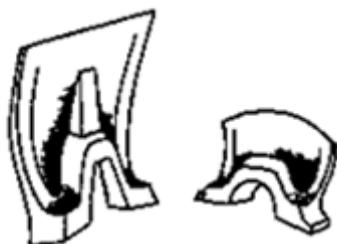


Рисунок 2. Виды деревянного каркаса вилюйского мужского седла

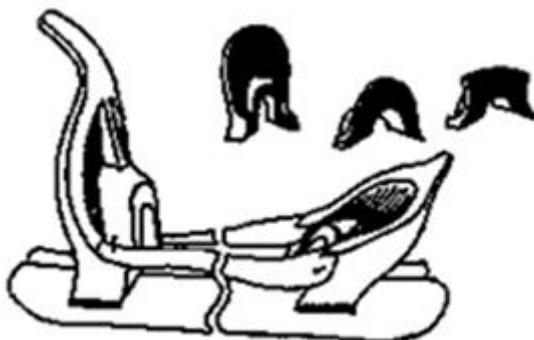


Рисунок 3. Виды деревянного каркаса вилуйского мужского седла

Седло верховое по конструкции очень похоже на вьючное. Основание составляют также две параллельные дощечки, слегка выгнутые и наклоненные друг к другу под углом, подобно краям корыта, лишённого дна и боков. На концах они соединены дугами, но дуги эти, толстые, соответственно вырезанные и приспособленные, образуют высокую азиатскую луку и не менее высокую спинку. От луки к спинке, в пустоте, оставшейся между описанной выше деревянной рамой, натянута ремень сидения. Части каркаса женского (рис. 2 рисунки А.Г. Прокопьева), мужского (рис. 3. рисунки А.Г. Прокопьева) и традиционные размеры седел показаны на рис. 4 (рис. 4 рисунки А.Г. Прокопьева).

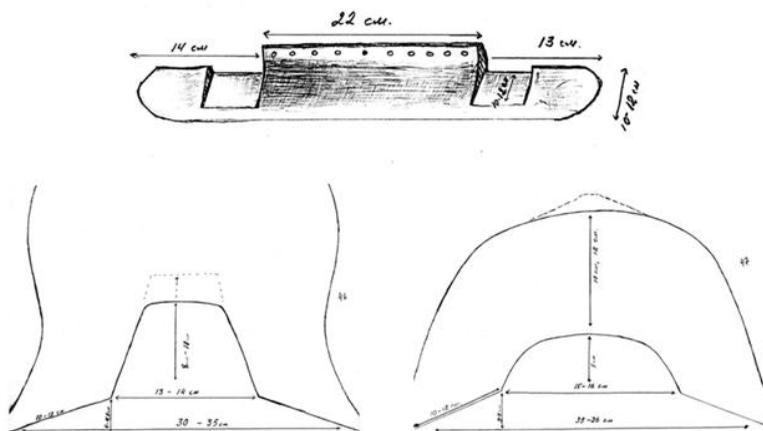


Рисунок 4. Размеры якутских седел вилюйских мастеров

Поверх седла кладется подушка. Все части седла скреплены с помощью сыромятных ремней, что обеспечивает большую упругость и большее сопротивление на излом. К кольцам, вбитым в передние концы параллельных дощечек, прикрепляются стремена. В нарядных седлах стремена изготавливают из бронзы или меди, а в рабочих — из железа или из тальника.

Для крепления седла к коню используют подпруги (холун — як.): обычно якуты их плетут из конского волоса, но иногда используют и кожаные ремни. Количество подпруг у нарядных — два, а для рабочих седел — три.

Под седло и под тяжести на спину и бока лошади подкладывают толстый потник (буутай — як.) из конского волоса размером 45 см*80 см.

В передней части седла вилюйской зоны всегда имелись литые или кованые металлические крючки (хонгсуоччу — як.) для закидывания поводьев и бечев для привязи (кентөс — як.). Их изготовляли из серебра, меди или латуни. Наши предки, Сылангские кузнецы-ювелиры, отливали их на опоке из местной глины осыпая древесным углем. Различают женский (рис. 5 рисунки А.Г. Прокопьева) — похожий на якутский коновязь, и мужской (рис. 6 рисунки А.Г. Прокопьева) с головой лошади подвиды [7, с. 22—28].

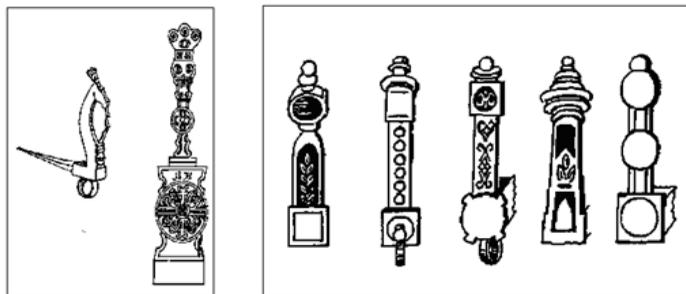


Рисунок 5. Женские виды ключков

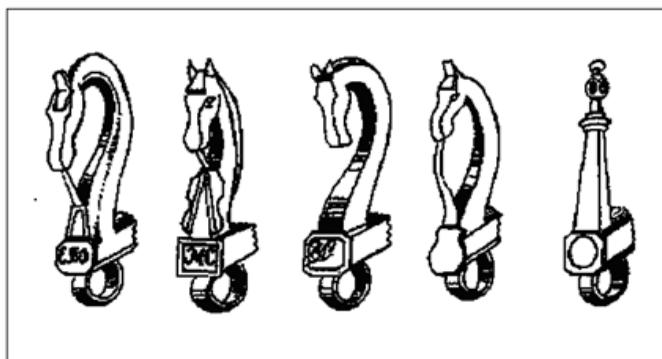


Рисунок 6. Мужские виды ключков

«Якутское седло, по мнению русских исследователей, представляет по типу менее усовершенствованный прибор, чем, например, монгольские или бурятские. Оно тяжелее последних, лука его выше и грубее, скакать и прыгать через препятствия в нем неудобно, зато оно крепко сидит на лошади и, благодаря его высоте, длине и ширине его основания, на нем сидеть удобно и на него под ездока можно грузить много. У европейцев ширина якутской луки, пока они к ней не привыкнут, вызывает сильную боль в бедрах и паху. Спина и ноги мало устают в якутском седле даже при дальних поездках» [4, с. 357].

Якуты уделяли большое внимание красоте и разнообразию убранства верхового коня. Декорировке серебром или цветными металлами подвергалась вся конская сбруя. Сложный процесс работы

сопровождало изготовление серебряной пластинки для оковки передней и задней луки седла. Так как листового серебра не было, приходилось самому получить его путем литья и последующей оковки. Для того чтобы растянуть серебряный лист большого размера и сэкономить материал, накаливали данный слиток, затем погружали в раствор молока. Вынув из него еще теплую пластину, начинали ковать с середины по кругу равномерным ударом молотка. Притом нельзя было бить по одному и тому же месту несколько раз. После чернового покрытия поверхности листа его опять накаливали и опускали в раствор молока. Затем повторяли ковку до тех пор, пока не получался лист нужной толщины. Для растягивания и для окончательной вправки изделия имелись специальные молотки. Для оковки седла такой лист достигал до 0,3—0,5 мм толщины. Если получался лист тоньше, то при гравировке он протыкался. И поэтому ювелиры старались получить лист потолще, так как более толстый лист оценивался как добротный, указывал на зажиточность хозяина. Большинство серебряных седел покрывались двумя листами, соединенных умелыми кузнецами.

Лука седла украшалась сложным чеканным или гравированным растительным орнаментом. Прежде чем нарисовать орнамент, на подготовленный лист наносили скипидаром или бумажным клеем тонкий слой и просушивали. На такой поверхности лучше ложится рисунок и он дольше держится на листе. В первую очередь по линиям рисунка острым резцом наносилась окантовка.

К числу наиболее характерных мотивов относится криволинейный орнамент. Вместе с растительным орнаментом он составляет наиболее специфическую особенность, своеобразие узоротворчества северных скотоводов. К этой категории орнамента относятся самые разнообразные варианты спирального мотива в виде различных завитков, усиков, а также простой лировидный орнамент состоящий из двух параллельно расположенных завитков. Встречаются они как в отдельности, так и в составе сложных орнаментальных композиций. Различные вьющиеся спирали с вычурными изгибами, завитками и усиками постепенно принимают характерные растительные формы. В целом криволинейный тип в якутском орнаменте отличается особой архаичностью.

Все якутские ювелиры разбивают листы для оковки на орнаментальные ряды с пустыми полосами, коридорами. Непременным условием является наличие центрального узора или рисунка. После коридора наносится главный орнаментальный узор и окаймление симметрично к главному орнаменту. Между этими основными рядами

наносятся вспомогательные орнаменты, окаймленные двойными линиями.

В мужских седлах кроме центрального рисунка и больших основных рядов мелких, вспомогательных узоров не бывает. В некоторых седлах наносятся инициалы владельцев или мастеров.

Большинство луков женских седел (седла для невесты) украшались изображением льва и единорога (см. рис. 11 рисунки А.Г. Прокопьева). И задняя лука у большинства седел покрывалась растительным или геометрическим орнаментом. У седел других народов, отмечают исследователи, изображение каких-либо животных почти не встречается. Вся эта украшенная конская сбруя передавалась в наследство и служила показателем достатка и богатства семьи [7, с. 4—10].

Основными технологиями декорирования серебряных седел как видно из рисунков являются:

Гравировка (ойуулааһын, быһан ойуу — як.). Гравировку чаще производили резцом (кирдиэх — як.). Узор наносился легким покачиванием инструмента из стороны в сторону. Тонкие линии наносились острым инструментом наподобие мессерштихеля (бүргэс — як.). Резьбой украшались почти все изделия из серебра, исключая только литые фигурки животных.

В изданной в 1954 г. монографии известного исследователя С.В. Иванова, посвященной изобразительному искусству Сибири, есть небольшой раздел о якутских сюжетных изображениях на дереве, бересте, кости и металле. Происхождение гравированных изображений львов на пластинках наборных поясов, на передних луках якутских седел он связывает с русскими геральдическими образцами, но этого, по-видимому, нельзя сказать, когда речь идет о литых изображениях львов, по своей трактовке совершенно не похожих на геральдические.

Широко применялась штамповка (халыыпка баттааһын — як.), о чем свидетельствуют многочисленные изделия.

В прошлом чеканку (батыры охсуу — як.) применяли для декорировки пластинок мужских и женских поясов, гривней, серег, ажурных цепей, браслетов, накладок лука седел и других изделий. Принцип работы всеми видами чеканок почти одинаков: рабочий конец чекана приставляется к поверхности предмета, подлежащего чеканке, по другому концу ударяют молотком и получают вдавленный узор.

В монографии А.И. Саввинова «Традиционные металлические украшения якутов XIX — начало XX века» говорится, что орнаментальность — характерная черта изделий якутского ювелирного искусства, является его неотъемлемым художественным

элементом. Якутский орнамент, отличающийся разнообразием форм и традиций, своими корнями уходящий в глубь веков, представляет собой огромный пласт в художественной культуре северных скотоводов.

Виды серебряных седел рода кузнецов-ювелиров Прокопьевых
Мужские седла



*Рисунок 7. Мастер Прокопьев Спиридон Прокопьевич. 4 поколение.
Серебро. Ковка, гравировка. Начало XX в.*



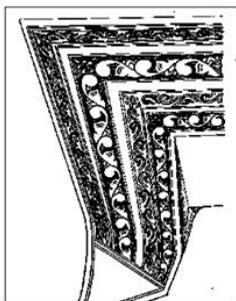
*Рисунок 8. Виды седел мастера Прокопьева Анисима Григорьевича.
5 поколение. Мельхиор. Ковка, гравировка, Чеканка*



*Рисунок 9. Мастер Чоччачов Николай Никития. 7 поколение.
Мельхиор. Ковка. Гравировка. Чеканка 1998 г.*

Одним из часто встречающихся мотивов в орнаментации ювелирных изделий являются круги. Среди них преобладают концентрические, круги с точкой в центре и орнаментированные розетки. Кружковый орнамент в народе носит название «рисунок из кругов» (төгүрүк ойуу — як.) или «солнце» (күн — як.).

Женские седла



*Рисунок 10. Мастер Прокопьев Анисим Григорьевич. 5 поколение.
Мельхиор. Ковка. Гравировка. 2002 г.*

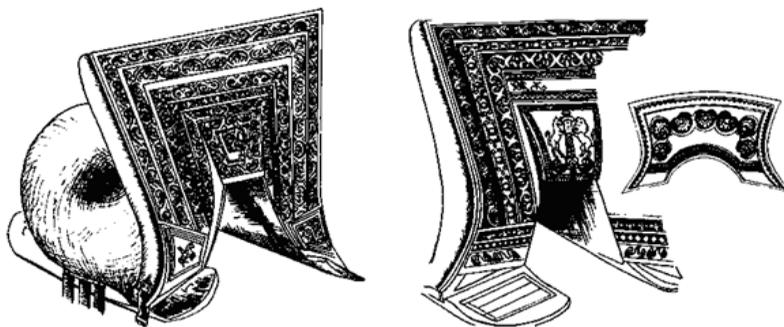


Рисунок 11. Рисунки из книги Прокопьева А.Г. 5 поколение

Сложнокриволинейный, или растительный, орнамент в ювелирном искусстве как нигде нашел свое яркое выражение. Объясняя закономерность выбора техники орнаментации того или иного вида изделия, У. Йоханзен отметила, что это, прежде всего продиктовано техническими особенностями, определяемыми спецификой материала. Выбор орнамента связывается еще и с требованиями традиции, *«поскольку для определенных предметов раз и навсегда устанавливается соответствующий орнамент, иногда даже выполняющийся одной и той же техникой»* [12]. Растительный рисунок в якутском орнаменте называется «от-мас ойуу» (як.). Традиционный орнамент своим образным содержанием выступает как изофольклор, в котором находит свое отражение мировосприятие, представление о прекрасном якутского народа. Богатый растительный узор серебряных изделий наполнен образами якутского фольклора. Данный мотив в орнаменте имеет различные модификации, обычно он изображался с буйными побегами в виде трилистника, пальметт, цветочных форм. Пышный витиеватый растительный узор якутами воспринимался как женский, поэтому особенно богато украшались растительным орнаментом женские вещи входящие в состав приданого богатой невесты. Роскошный декор символизировал богатство, плодородие и благополучие будущей семейной жизни невесты. В структуре растительного орнамента прослеживается несколько слоев, основу которых составляют наиболее древние криволинейные мотивы: спиралевидные и S-образные узоры.

Сюжетные рисунки и изображения, встречающиеся на многих бытовых предметах, в том числе и на серебряных — предельно лаконичны, в то же время удивительно выразительны. Обычно сюжетами гравированных рисунков служили изображения людей, животных, растений и птиц, сценки, отражающие быт и некоторые местные мотивы.

Другая тематика рисунков связана с изображением единорога, кентавра, двуглавого орла.

Кроме гравированных рисунков на своих изделиях мастера вырезали различные надписи, указывающие дату изготовления, стоимость, инициалы или полное имя владельца данного предмета, дарственные надписи. На серебряных изделиях надписи появляются одновременно с графическими рисунками и сюжетными изображениями. Они, сливаясь с орнаментальной композицией, органично входят в общий декор изделий.

Древнее происхождение исконно якутских названий, их широкое распространение подтверждает тот факт, что многие из них известны издавна и продолжают бытовать по сей день. Среди последних можно обнаружить весьма архаичные названия такие, как «бахрома» (сарбынньах — як.), «ноготь» (тынгырах — як.), «нёбо» (тангалай — як.), «расщелина» (ардай), «светлые пятна» (толбон — як.), «пестрая полоса» или «позвонок» (дьирбии — як.), «птичьи лапки» (көтөр атага — як.), «узкая полоска» (ырбыы — як.), «простой», «прямой» (судургу — як.) [9, с. 90—101].

Убранству верховых лошадей XVIII в. в монографии И.В. Константинова посвященной вилюйской зоне записано: «*Передние луки у всех обнаруженных седел высокие и устойчивые, в верхней части прямоугольны, в внизу имеются резко переломленные крылья и глубокие прямоугольные выемки, возвышающие луку над хребтом коня*» [5, с. 125]. По всей вероятности, на рубеже XVIII—XIX вв. форма передней луки якутских седел приобретает округлость. Хотя местами старинные седла с прямыми передними луками продолжали бытовать до середины XIX в. Якутские седла А.П. Окладников сближал с бурятскими [6, с. 17—48]. В генетическом отношении И.В. Константинов их сравнивал с курыканскими седлами, имевшими прямоугольную переднюю луку и округлую заднюю. Следует отметить большую типологическую близость их с средневековыми седлами из Монголии [5, с. 127—131].

Неотъемлемым атрибутом седел являются удила. Вилюйские удила обычно имеют равные звенья, одноколенчатые, чуть изогнутые. Только в одном случае И.В. Константинов столкнулся с удилами, имеющими неравные звенья [5, с. 129—130]. По периодизации А.А. Гавриловой, появление таких удил в Южной Сибири соответствует часоленогорскому этапу. У них одно звено длиннее другого. Тожественные удила с ассиметричными звеньями зафиксированы в инвентаре последнего этапа аскизской культуры, датированного XIII—XIV вв. [1, с. 73—76].



Рисунок 12. Уздечный набор из книги А.Г. Прокопьева

По утверждению А.И. Гоголева «в якутских удилах кольца делались узкими и могли вмещать только кольчатые псалии (трэнзеля), к которым прикреплялись ремни оголовья и повода. В историческом плане удила с аналогичной конструкцией впервые появляются на Алтае и Восточном Казахстане с VIII—IX вв. в погребениях сrostкинской культуры» [2, с. 108]. В начале второго тысячелетия они постепенно вытесняют все остальные типы удили и псалии, удила с кольчатыми псалиями с ассиметричными и симметричными звеньями.

«Некоторые якутские удила XVIII—XIX вв. на трэнзеле имели специальные обоймы для ремешков оголовья. На Алтае такими обоймами пользовались, видимо, еще в VII—VIII вв. Но наиболее распространенными они становятся после X в.» [2, с. 108].

«Нарядный» уздечный набор мастеров-ювелиров Вилюйской зоны Якутии имеют медные или серебряные украшения (см. рис. 12). «Г»-образные накладки-тройники на уздечных наборах появились в древнетюркскую эпоху и в Якутии бытуют до сих пор. Но такие тройники встречаются и в культуре енисейских кыргызов с IX в. Лопастей тройников в большинстве тюркоязычных народов всегда украшаются трилистниками. В наборе «простых» якутских уздечных наборов XX века преобладают разнообразные геометрические штампованные фигуры. *«По форме украшений лопастей, орнаментальным мотивом трилистника, а центральной части — розетками, описываемое украшение конской сбруи сближается также с литым украшениям из могильника Сrostки-1, датированного VIII—X вв.»* утверждает Гоголев А.И. [2, с. 108].

Якутский орнамент, по мнению У. Йоханзен, выбрал многие узоры пазырыкской эпохи Горного Алтая. *«Нет даже ни одного*

изображения на тему растений из Пазырыка, — отмечает она, — *которое не имело бы параллели в орнаментике древних якутов»* [12].

В целом, обозрение орнаментального искусства якутов вилюйской зоны позволяет сделать заключение о сложности его развития, о синкретичности отдельных его форм, испытавших влияние художественной культуры кочевников Центральной Азии, Южной Сибири и через них — народов Востока. При всем этом в якутском орнаменте преобладают мотивы, общие с тюркскими народами Южной Сибири, киргизами и казахами. На втором месте стоят узорные мотивы, близкие с орнаментами бурят и эвенков.

Список литературы:

1. Гаврилова А.А. Могильник Кудыргэ как источник по истории алтайских племён. // М.-Л.: Наука. 1965. — 145 с.
2. Гоголев А.И. Якуты (проблемы этногенеза и формирования культуры). Якутск: Издательство ЯГУ, 1993. — 200 с.
3. Зыков Ф.М. Ювелирные изделия якутов. Якутск, 1976. — 64 с., илл.
4. Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX — начала XX века. Сюжетный рисунок и другие виды изображений на плоскости. Отв. ред. Л.П. Потапов // Труды Института этнографии АН СССР. Нов. сер. Т. XXII. М.; Л., 1954. — 839 с. с ил.
5. Константинов И.В. Материальная культура якутов XVII века: По материалам погребений. Якутск: Кн. изд-во, 1971. — 211 с.
6. Окладников А.П. К истории этнографического изучения Якутии. //Сборник материалов по этнографии якутов. Якутск, 1948.
7. Прокопьев А.Г. Якутские национальные седла. /на русском и якутском языках. Якутск: Сайдам, 2008. — 40 с.
8. Саввинов А.И. Традиционные металлические украшения якутов: XIX — нач. XX века: (Ист.-этногр. исслед.) / А.И. Саввинов. Новосибирск: Наука 2001. — 171 с.
9. Серошевский В.Л. Якуты Опыт этнографического исследования». 2-е издание. М. 1993. — 351 с.
10. Уткин К.Д. Сахаларга тимир культурата / К.Д. Уткин, К.Е. Гагарина: Саха гос.тыа хаһаайыстыбатын акад., Тыл уонна культура каф. «Тулаһа» духуобунас киинэ /на якутском языке. Дьокуускай: 2005. — 176 с.
11. Уткин К.Д. Черная металлургия якутов второй половины XIX — начала XX вв. Якутск: Кн. изд-во, 1991. — 88 с.
12. Johansen U. Die Ornamente der Jakuten. Hamburg, 1955. — 205 s.

К ВОПРОСУ О ПОПУЛЯРНОСТИ ТРАДИЦИОННОГО РОГООБРАЗНОГО ОРНАМЕНТАЛЬНОГО МОТИВА В ИСКУССТВЕ НАРОДОВ ЕВРАЗИИ

Сураганов Сергали Кабдрахманович
старший преподаватель, ЕНУ им. Л.Н. Гумилева,
Республика Казахстан, г. Астана
E-mail: sersuraganov@mail.ru

TO THE QUESTION ABOUT POPULARITY OF THE TRADITIONAL HORN-SHAPED ORNAMENTAL MOTIVE IN THE ART OF THE PEOPLES OF THE EURASIA

Suraganov Sergali Kabdrahmanovich
senior Lecturer, L.N. Gumilev Eurasian National University,
Republic of Kazakhstan, Astana

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается вопрос о популярности рогообразного орнаментального мотива на основе археологических и этнографических данных

ABSTRACT

This article discusses the question of the popularity of horn-shaped ornamental motive on the basis of archeological and ethnographical data.

Ключевые слова: рогообразный орнамент; криволинейный орнамент; «линия красоты» У. Хогарта;

Keywords: horn-shaped ornament; curvilinear ornament; “Line of Beauty” by U. Hogart.

Дизайн предметной среды — один из самых демократичных пространств для творческой деятельности. Широко используемым художественным методом в дизайне по-прежнему остается орнаментальное украшение предметного мира, развивающееся, в том числе, в русле традиций народного искусства.

Изучение устойчивости некоторых орнаментальных сюжетов представляется автором как важный предмет для исследования, поскольку аккумулирует в себе множество корреляций с психологией, социальной надобностью потребителя, чей вкус, чувства меры и красоты диктуют для художников и дизайнеров необходимость создания предметов украшенных узнаваемым орнаментальным убором, комплиментарностью его (потребителя) восприятия. Не случайно у народных мастеров Калмыкии бытует поговорка «Помыслы мастера в орнаменте, а потребителя — в изделии» [15. с. 148].

Узнавание знакомого с детства изображения, если угодно, связано и с чувством этнической идентичности, ощущением духовного комфорта. Наблюдения иностранцев, посещающих Казахстан, практически всегда сводятся к замечанию о том, что и в городском ландшафте и в интерьере помещений неизменно присутствует в самых разных вариациях спиралеобразный или рогообразный орнамент.

Популярность этого орнаментального мотива трудно объяснить без учета многих факторов. Достойное место, среди которых, должно отвести чувствам меры и красоты.

В настоящей работе автор предлагает рассмотреть широко распространенный по всей территории Евразии рогообразный мотив орнамента с не менее устойчивой номинацией — *қошқар мүйіз* во времени и пространстве на основе археологических и этнографических данных.

Изобразительная традиция мотива *қошқар мүйіз* безусловно, на наш взгляд, связана с образом барана — производителя и возникла в глубокой древности. Образ барана присутствует в самых разных композиционных и изобразительных традициях уже в искусстве эпохи бронзы у многих народов мира. Ареал распространения образа барана в Евразии включает районы по среднему течению Сыр-Дарьи, Кураминского хребта в Таджикистане, а также в Отырарском оазисе, Поволжье, Крыму, на Кавказе, Кубани [2; 6; 7, с. 3—9; 8, с. 7; 8; 10, с. 94].

Животное как объект изображения появляется много раньше времени его domestikации. Ученые, исследовавшие Монгольский Алтай выделяют несколько стилевых направлений в изображении этого животного: аржано-майэмирский, сако-пазырыкский и древнетюркский [6, с. 55]. Главным критерием отличия изображения барана от козла является манера исполнения рогов этих животных: «у козлов они в виде дуги из одной или двух параллельных линий разной длины, иногда достигающих спины животного; у баранов — закрученные

в спираль» [6, с. 55]. По трактовке и стилю В.Д. Кубарев вычленяет **три основные группы** изображения барана, соответствующих разным историческим периодам: реалистические рисунки (эпоха неолита и ранней бронзы), рисунки, выполненные в декоративно-орнаментальном стиле (эпоха бронзы, раннескифское и скифское время); стилизованно-схематические рисунки, сведенные к знаку-тамге (гунно-сарматская и древнетюркская эпохи) [6, с. 58]. Сибирский археолог настаивает на том, что реалистичность изображений барана свидетельствует в пользу его архаичности (конец неолита — ранняя бронза) [6, с. 58].

Исследования археологов свидетельствуют о том, что рогообразный мотив присутствовал, как в культуре кочевников, так и в условиях городской культуры народов Евразии. Изображение барана в мировой культуре несет в себе в значительной степени фрагменты представлений могущих дать пояснение самого контекста конкретной культуры. Блестящее пояснение трансформации теориоморфного божества в виде барана в жертвенное животное на примере фиванского бога Амона дал в свое время британский антрополог Дж.Дж. Фрэзер [11, с. 654—655].

По всей видимости, начиная с древности, дикий баран играл роль предпочтительной жертвы, но при его отсутствии для заклания использовали и домашнего барана. Это подтверждается и этнографическими данными [1, с. 146].

В изобразительной традиции народов Евразии образ барана присутствует в основном в виде парных симметричных спиралей. Известный советский этнограф, специалист по искусству тувинцев С.И. Вайнштейн относил мотив парных спиралей, наряду с мотивами розетки, завитков, пальметки и волны ко второму раннекочевническому историко-генетическому слою [3, с. 155].

Мотив парных симметричных спиралей характерен для многих народов мира, но наиболее часто он используется у тюрко-монгольских народов и народов Кавказа. Этот вид орнамента у бурятов носит название *хусин эбэр*, удвоенные бараньи рога — *дабхар хусин эбэр* [12, с. 5; 13, с. 5].

Важно, что номинация роговидного орнамента даже у некоторых монгольских народов имеет тюркское происхождение. Так, у тувинцев этот мотив носит название *кошкар мыйызы* [3, с. 146]. Обращение к трудам этнографов Сибири в ходе изучения орнаментального искусства казахов Западной Сибири XX — начала XXI в. омской исследовательницей А.А. Дайрабаевой позволило прийти к следующему выводу: «основной мотив казахской орнаментики — мотив

«бараньих рогов» — находит аналогии в сибирско-татарском орнаментальном искусстве ... и применяется татарами для украшения войлочных ковров..., причем мотив этот один из крупнейших специалистов в области изучения татарской орнаментики В.Б. Богомолов относит к узорам привнесенным с юга Таким же путем, по мнению исследователя Фурсовой Е.Ф., «бараньи рога» оказались на вышивках русских рукодельниц Южной Сибири [4, с. 194]. У ногайцев роговидный мотив — *муьйис оюв* использовался в искусстве художественной металлообработки и войлоковалении [5, с. 99]. Исследовательница узорных войлоков Кавказа, Е.Н. Студенецкая подчеркивает в указанном регионе наиболее широкое распространение криволинейных узоров в форме рогов [9, с. 109].

Итак, орнаментальный мотив в виде бараньего рога относится к одному из самых популярных узоров. Его история начинается уже в эпоху бронзы и продолжает существовать до сих пор.

Такая завидная устойчивость во времени и пространстве вызывает вопрос: в чем природа этой популярности? Попробуем ответить на этот вопрос, исходя из основных положений теории «линейной нотации» У. Хогарта. В своем трактате «Анализ красоты» выдающийся художник-реалист предлагает обратиться к «тем правилам, которые сочетаясь должным образом, придают изящество и красоту любым живописным композициям, ..., которые наиболее *раду*ют и *занима*ют *глаз* и передают привлекательность и красоту... Правила, которые я имею в виду, следующие: *целесообразность, многообразие, единообразие, простота, сложность и величина — все они принимают участие в создании красоты, взаимно исправляя, а иногда ограничивая друг друга*» [12, с. 122].

Все эти правила находят гармоничное выражение в организации пространства змеевидной линией, похожей на бараний рог (С. 110), поскольку эта линия «наиболее выразительна из всех, какие только можно изобрести, чтобы передать не только красоту и привлекательность, но и весь строй формы» [12, с. 114].

Трудно не согласиться с художником такого уровня, как У. Хогарт — пионером живописной социальной трагедии в Европе [12, с. 9].

Художественный вкус и интуиция этого мастера живописи позволяют нам сегодня понять природу роговидного орнамента. Суть этой природы в том, что она является *линией красоты* — именно так ее определил У. Хогарт. Линия красоты, неважно как ее называли

древние и называют сейчас современные мастера, рождала в восприятии и продолжает вызывать ощущение гармонии и удовольствия.

Список литературы:

1. Анохин А.В. Материалы по шаманству у алтайцев, собранные во время путешествий по Алтаю 1910—1912 гг. по поручению Русского Комитета для изучения Средней и Восточной Азии. С пред. С.Е. Малова, Л., 1924. — 248 с.
2. Байпаков К.М. Культ барана у сырдарьинских племен // Археологические исследования древнего и средневекового Казахстана. Алма-Ата: 1980. — С. 32—45.
3. Вайнштейн С.И. История народного искусства Тувы. М.: Наука, 1974. — 226 с.
4. Дайрабаева А.А. Традиционное орнаментальное искусство казахов Западной Сибири XX — начала XXI века. // Омский научный вестник. — № 4 (69). — 2008. — С. 194—198.
5. Дебиров П.М. История орнамента Дагестана. Возникновение и развитие основных мотивов. М.: Наука, 2001. — 416 с.
6. Кубарев В.Д. Петроглифы Цагаан-Салаа и Бага-Ойгура (Монгольский Алтай) / В.Д. Кубарев, Д. Цэвээндорж, Э. Якобсон. Новосибирск: Изд-во Института археологии и этнографии СО РАН, 2005. — 640 с.
7. Литвинский Б.А. Кангюйско-сарматский фарн (к историко-культурным связям племен Южной России и Средней Азии). Душанбе: Издательство «Дониш», 1968. — 120 с.
8. Окладников А.П., Окладникова Е.А., Запорожская В.Д., Скорынина Э.А. Петроглифы Горного Алтая. Новосибирск: Наука, 1980. — 140 с.
9. Студенецкая Е.Н. Узорные войлоки Кавказа. (в свете исторических связей народов Кавказа и Азии) // Советская этнография. — 1979. — № 1. — С. 105—115.
10. Тараян З.Р. Символы симметрии орнамента в армянском прикладном искусстве. Ер., Изд-во АН АрмССР, 1989. — 199 с.
11. Фрэзер Дж.Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии / Дж.Дж. Фрэзер; [пер. с англ. М.К. Рыклина]. М.: Эксмо, 2006. — С. 696.
12. Хогарт У. Анализ красоты. 2-е издание. М.: Искусство, 1987. — 284 с.
13. Хороших П.П. Орнамент северных бурят. Вып 2. Узоры на шитых работах. Иркутск.: «Власть труда». 1926. — 9 с. рис. 21 с. (Отдельный оттиск из Бурятоведческого сборника ВСРГО, вып. 3—4, — с. 83—89).
14. Хороших П.П. Материалы по орнаменту Ольхонских бурят. Иркутск.: «Власть труда». 1926. — 6 с. рис. 11 с. (Отдельный оттиск из сборника «Сибирская живая старина», вып. II (VI), 1926; — с. 211—214).

15. Шагаева Н.А. Орнаментальная традиция как этнокультурный феномен [Текст] / Н.А. Шагаева // Гегэрлт. — 2006. — № 1, 2. — С. 145—149.
16. Шевцова А.А. Казахский народный орнамент как этнографический источник: На материалах XIX — начала XX вв. Диссертация ... канд. истор. наук. Москва, 2004. — 237 с.

3.3. ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

ЭТАПЫ ФОРМИРОВАНИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ УСТАНОВКИ БУДУЩЕГО ПЕДАГОГА-ХОРЕОГРАФА

Мацаренко Татьяна Николаевна

*канд. пед. наук, старший преподаватель кафедры педагогики
и психологии Академии повышения квалификации
и профессиональной переподготовки работников образования,
РФ, г. Москва
E-mail: e-rus@mail.ru*

STAGES OF FORMATION OF PEDAGOGICAL SETTING OF THE FUTURE CHOREOGRAPHY TEACHERS

Matsarenko Tatiana Nikolaevna

*candidate of pedagogical sciences, Senior Lecturer, Department
of Pedagogy and Psychology Academy of improvement
of professional skill and professional retraining of educators,
Russia, Moscow*

АННОТАЦИЯ

В статье представлены: требования к педагогической деятельности педагога-хореографа, этапы педагогической установки, саморазвитие хореографов в педагогической деятельности, поиск педагогических методик, специфические особенности деятельности педагога-хореографа, функции педагогической деятельности педагога-хореографа, основные задачи управления хореографическим коллективом.

ABSTRACT

The article presents: the requirements for pedagogical activity teacher-choreographer, pedagogical installation steps, self-development of choreographers in of pedagogical activity, search teaching methods, specific features activity of the teacher-choreographer, functions of pedagogical activity teacher-choreographer, main management tasks choreographic group.

Ключевые слова: педагог-хореограф; педагогическая установка; этапы педагогической установки; саморазвитие педагога-хореографа.

Keywords: teacher-choreographer; pedagogical installation; pedagogical installation steps; self-development teacher-choreographer.

Важной характеристикой будущих педагогов-хореографов является педагогическая установка, а именно создание внутренней настроенности на осуществление педагогической деятельности. Л.Ф. Сельмидис выделены основные компоненты в структуре педагогической установки: готовность к саморазвитию, рефлексия, достижение успеха [3]. Чем выше сформирована установка на саморазвитие, тем сильнее выражена направленность хореографов на педагогическую деятельность, происходит формирование адекватной оценки человеком своих возможностей. Главной ценностью становится развитие потребности и возможности выйти за пределы изученного, освоенного, способность к самореализации творческого потенциала. По мнению Н.Г. Пешковой, личность, способная к саморазвитию достигает значительного успеха в деятельности, которая служит для нее объектом самовыражения, получает удовлетворение от своей жизни, в том числе от профессиональной деятельности, открыта переменам и новому жизненному опыту [2]. Педагогическая деятельность дает возможность педагогам-хореографам развития тех способностей, которые не получали реализации в сценической деятельности: включение в исследовательскую деятельность (развитие познавательных, аналитических способностей, памяти, речи); управление коллективом (организаторские способности); свобода выбора. Проведенное нами анкетирование среди педагогов-хореографов хореографических коллективов «Франжелика», «Эльфы», «Лебедушка» во Всероссийском центре детского творчества, «Ровесник» МОУ ДОД Центра эстетического воспитания учащихся, «Юный москвич» ДК им Зуева, «Аленушка» ДК «Дружба», «Блюз» и «Антре» Московского Дома самодеятельного творчества, «Арабеск» ДК «Гармония», ДК «Салют» показало, что по мнению 43 % хореографов самореализация в педагогической деятельности дает возможность развития новых личностных качеств, 20 % респондентов — приобретение педагогических знаний, 12 % — возможность изучить новые направления хореографии, 8,6 % возможность реализоваться в новом статусе, 5,6 % — заниматься танцевальными постановками, учитывая потребность публики, поддерживать хореографическую форму — 3,9 %.

Формирование установки на педагогическую деятельность протекает в результате прохождения нескольких этапов.

Первый этап. Для того чтобы произошло включение хореографов в педагогический процесс, необходима их заинтересованность новыми способами работы. Этап связан с развитием познавательных интересов, установкой на саморазвитие, предполагает формирование у хореографов необходимых знаний о педагогической деятельности и включает решение следующих задач:

- усиление мотивации выбора профессии;
- активизация самостоятельности, инициативности;
- осознание социальной значимости и творческого потенциала педагогической профессии.

Второй этап направлен на овладение приемами, умениями, навыками педагогической деятельности. В основе данного этапа положены следующие теоретические предпосылки: знания становятся установками, если они осознаются как практически и лично значимые, педагогическая установка формируется, если человек активизирует педагогическую деятельность.

У хореографов должна сформироваться система представлений о своих возможностях и умениях их реализовывать в хореографическом коллективе. Исследования показывают, что в настоящее время реализуются новые способы использования развивающих возможностей:

- «Психогимнастика» [4] — мимические и пантомимические этюды;
- «Фитбол» — программа, включающая в себя упражнения, которые выполняются сидя или лежа на специальном гимнастическом мяче;
- «Ритмические упражнения» [1] воспитание детей с различными отклонениями в развитии;
- «Коррекционный танец» — специальное комплексное занятие, на котором средствами музыки и специальных двигательных упражнений происходит коррекция психоэмоциональных состояний учащихся.

Авторы данных методик ищут пути превращения процессов телесного движения в непосредственную результативную силу, оказывающую положительное воздействие на психический, физический и социальный мир учащегося [5].

При осуществлении педагогической деятельности начинающие педагоги-хореографы испытывают потребность в саморазвитии, приобретении новой информации, пополнении собственного

теоретического багажа педагогических знаний, что в свою очередь способствует повышению педагогического мастерства.

Особенность третьего этапа формирования установки на педагогическую деятельность заключается в направленности педагога-хореографа на мотивацию достижения успеха хореографического коллектива под его управлением и решает следующие задачи:

- самостоятельное овладение методами педагогической деятельности, общения и поведения;
- самооценка собственных результатов профессионального роста;
- ориентация личности в профессиональных ценностях;
- проектирование собственного профессионального развития.

Данный компонент педагогической установки необходимо развивать у хореографов, начинающих педагогическую деятельность, так как у них развита направленность на себя, как на сценических исполнителей и отсутствует мотивация к повышению исполнительского уровня хореографического коллектива, под их руководством.

Изначально в структуре личности хореографа присутствует установка «Я-танцовщик», поэтому такие аспекты педагогической профессии как умение и желание работать с хореографическим коллективом, прежде всего с детьми, регулярное сочинение танцевальных композиций, не привлекают его должного внимания. Именно установка определяет способы, средства, приемы удовлетворения мотивационно-ценностной сферы будущего педагога-хореографа.

Данные анкетирования показывают, что 30 % хореографов стремятся к личностной значимости, 23 % — карьерному росту, 17 % желают повысить свой профессиональный статус, участвуя в международных конкурсах, 15 % — создать новое направление в хореографии, 13 % стремятся найти единомышленников для реализации своей профессиональной деятельности.

Формирование установки на педагогическую деятельность непосредственно связано с раскрытием возможностей и способностей будущих педагогов-хореографов. Данное понятие часто отождествляют с ожиданиями человека, связанными с предстоящей деятельностью. Педагог-хореограф выполняет ряд функций: организатор хореографического коллектива, педагог-постановщик танцевальных номеров, педагог-воспитатель, педагог-организатор, при этом начинающие педагоги-хореографы испытывают трудности при организации хореографического коллектива, отсутствует ответственность за состояние дел, прогнозируемость результатов своей деятельности.

Установка «Я-педагог-хореограф» происходит на основе процесса преподавания, которое включает:

- владение методами организации групповой деятельности;
- насыщение уроков импровизацией и творчеством;
- направленность на объект (учащегося), установки на конкретную педагогическую цель, которая выражена в конкретных действиях обучаемого;
- поддержание атмосферы взаимного уважения, терпимости, доверия, открытости в общении и совместной деятельности;
- обеспечение доступности преподаваемого материала;
- учитывание реальных возможностей обучаемых.

Среди опрошенных 100 действующих педагогов-хореографов только 8 % стремятся к открытию своего центра или школы, осознавая трудности и ответственность, 42 % респондента отметили, что для преподавания хореографии необходимо искать индивидуальный стиль деятельности, 56 % считают, что преподавательская деятельность обеспечивает надежность существования, такая профессия — признак стабильности. Показателями достижений педагогов-хореографов являются уровень владения педагогическими умениями и навыками, культура педагогического мышления, ценностное отношение к инновационным подходам, успешная подготовка хореографического коллектива для участия в конкурсах, соревнованиях.

В процессе формирования установки на педагогическую деятельность следует отметить, что старая установка «Я-танцовщик» разрушается не полностью, лучшие ее элементы (организованность, работоспособность, требовательность, дисциплинированность, трудолюбие, ответственность) обогащаются, сохраняются и развиваются на основе преемственности.

Специфика деятельности педагога-хореографа заключается в увеличении интереса и популяризации в среде молодого поколения хореографического искусства, реализации педагогического и хореографического видов деятельности, сущность которых заключается в облагораживании внутреннего мира учащихся через хореографическое искусство.

Список литературы:

1. Музыкальное воспитание детей с проблемами в развитии и коррекционная ритмика: Учеб. пособие для студ. сред. пед. учеб. заведений / Е.А. Медведева, Л.Н. Комиссарова, Г.Р. Шашкина, О.Л. Сергеева; Под ред. Е.А. Медведевой. М.: Издательский центр «Академия», 2002. — 224 с.
2. Пешкова Н.Г., Пешков С.Т. Педагог в системе личноно ориентированного образования. Ростов н/Д, 1997.
3. Сельмидис Л.Ф. Педагогическая установка как компонент педагогической направленности личности будущего социального педагога // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 3: Педагогика и психология. 2008.
4. Чистякова М.И. Психогимнастика / Под ред. М.И. Буянова. М.: Просвещение, 1990. — 128 с.: ил.
5. Фомин А.С., Фомин Д.А. Осмысление танца в образовательных технологиях // Современные наукоемкие технологии. — 2004. — № 5 — С. 55—58.

3.4. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

ОРНАМЕНТАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА УДМУРТОВ. СЕМАНТИКА ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ

Бортникова Наталья Вячеславовна

*аспирант Федерального Государственного Бюджетного
Общеобразовательного Учреждения Высшего Профессионального
Образования «Удмуртский государственный университет»,
РФ, Республика Удмуртия, г. Ижевск
E-mail: bortnicova.natasha@yandex.ru*

UDMURT FANCY CULTURE. SEMANTICS OF FEMALE IMAGE

Natalya Bortnicova

*post-graduate student of The Federal State Budget General educational
institution of higher education "Udmurt State University",
Russia, the Republic of Udmurtia, Izhevsk*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается удмуртский орнамент как наиболее архаичное и самобытное искусство этноса. Особое внимание уделяется семантике орнаментальных образов и их связи с родовыми знаками. В традиционном обществе удмуртов родство передавалось по материнской линии, поэтому в орнаментах прослеживаются стилизованные изображения женщины или женского божества. В них заключена идея рождения, продолжения жизни, цикличности. Женское начало является одним из основных элементов в удмуртском искусстве. Поэтому очень важно сохранить эту идею в изделиях современного дизайна.

ABSTRACT

The article describes the Udmurt ornament as the most archaic and original art of ethos. Mostly the article is devoted to the semantics of ornamental images and their link with family emblems. Traditional Udmurt society had materilineal kinship system, that's why stylized image of a woman

or a goddess can be seen in the patterns. These designs bring the idea of birth, continuation of life, life cycles. The female principle is one of the major elements of Udmurt ethnic art. Thus it's very important to preserve this notion in modern design.

Ключевые слова: орнаментальные мотивы; семантика женских образов; воршуд; культурное наследие.

Keywords: ornamental motifs; semantics female images; vorshud; cultural heritage.

Россия — многонациональная страна. Ее населяют различные нации и народности с неповторимой и своеобразной для каждого этноса материальной и духовной культурой. Неотъемлемым элементом каждой этнокультуры является ее древняя знаковая символика, в которой заложен определенный смысл, раскрывающий семантическое видение мира. Это видение в древние времена было выражено через художественные образы, которые обладали знаково-символическим значением посредством силуэтного восприятия и графического изображения (орнамента). Орнамент «отражал существующую реальность, но в сознании человека наделялся особой силой. Волшебная магия изображения придавала вещам не только особую значимость, но и выступала как признак родовой памяти и племенной принадлежности — «Я-свой!» [7, с. 9]. Изучение орнамента, его семантики позволяет понять этническую принадлежность народов, раскрыть и сохранить важную информацию о древнем обществе, «его жизненном укладе и системе мифо-религиозных представлений об устройстве окружающего мира в различные временные периоды» [2, с. 34]. Особую значимость в исследовании символики орнаментальных мотивов является тот факт, что орнамент в древнем обществе выступал в качестве письменности, родовой принадлежности, поэтому его значение было понятно многим этносам, объединяя их в единое общество.

В настоящее время наблюдается тенденция разобщенности национальной культуры и унификации ее этнических признаков, влияющих на самосознание человека и систему его идеологических ценностей. Поэтому остро встает вопрос о приобщении человека, прежде всего современной молодежи, к изучению национальной культуры народов и значимости уникальности каждой нации в современном мире, где культура, богатство ее орнаментальной символики выступает связующим элементом между этносами. В современном мире орнамент уже не несет магическую,

охранительную функцию берега. «Древняя символика, постепенно трансформируясь и искажаясь, в современной интерпретации превращается в бездумно использованный в предметах материальной культуры декор, лишенный исконной глубокой смысловой нагрузки прошлого, а сами предметы становятся обезличенными» [4, с. 14]. Поэтому изучение национальной культуры, ее этнической самобытности, семантических орнаментальных образов и представлений является в наши дни очень перспективной, интересной и актуальной задачей.

Рассмотрим орнаментальную символику одной из народностей, издревле населяющих территорию России, на примере удмуртского этноса.

Самобытность орнаментальной удмуртской культуры, ее высокий семиотический статус наиболее ярко раскрывается в объектах материальной культуры: костюмном комплексе, деревянных предметах быта и обихода, в изделиях металлопластики. Богатством орнаментальной символики отличаются, прежде всего, костюмные комплексы. Археолог В.А. Семенов по результатам археологических исследований пришел к выводу, что «с развитием вышивки, и особенно художественного ткачества, узоры, ранее использовавшиеся для украшения керамики, начинают постепенно переноситься на отдельные элементы костюма и бытовые предметы» [12, с. 293], слегка трансформируясь под воздействием технологического исполнения орнаментальных мотивов.

Удмуртские орнаментальные мотивы произошли от родовых знаков или знаков собственности (тамги), которые в древнем обществе наносились на тело человека, отличая его от соседнего племени [6, с. 61]. Узор на теле выполнял определенные функции: коммуникативную (знак принадлежности к определенному роду), магическую (оберег, обеспечивал связь с предками рода) и эстетическую (у каждого народа были свои представления о красоте) [11]. «Первоначально вытатуированные на теле знаки принадлежности роду с появлением ткани стали вышиваться на одежде... Древнейшие изобразительные мотивы и абстрактные знаки стали персонажами «полотняного фольклора». Основные его сюжеты универсальны и строятся либо по принципу бордюра, либо бинарным способом» [9, с. 113]. В древнем обществе родовая принадлежность определялась по женской, материнской линии. Возможно, этим и объясняется богатство и выразительность традиционного женского костюма, который дольше сохранил в себе этническую специфику,

так как женщина в древнем обществе являлась «строгой хранительницей всего языческого культа» [8, с. 560—561].

Таким образом, практически все орнаментальные мотивы архаичны и содержат в себе семантику, которая ассоциировалась именно с женщиной, или являлись изображением женских божеств. Данные божества «ведут свое происхождение от самих истоков человечества, ... когда возник тотемизм и женская плодотворная сущность в первобытном сознании олицетворяла собой весь обитаемый космос» [10, с. 93]. Поэтому основными орнаментальными мотивами в древнем традиционном обществе выступали образы женщины, а также ассоциативные с ним образ животного и образ дерева. Такая тесная связь раскрывается через почитание воршуда — тотемистического предка по материнской линии. «Удмуртский воршуд почти в первозданном виде сохранил первоначальную связь женщины и тотемного существа» [9, с. 92]. Воршудная организация древнего удмуртского общества просуществовала вплоть до начала XX века.

Воршуд — род, относящийся к исключительно лицам женского пола, это своеобразная «фамилия», которая передавалась от матери к дочери, то есть по материнской линии. Имена воршудов связаны с именами счастливых женщин, основательниц рода, а также с именами великих богинь. Воршуд — это покровитель рода по материнской линии. Металлические или деревянные пластины-дэндоры, которые женщины носили на груди, являлись символическим изображением воршуда. Позже узоры, которые наносились на дэндоры, стали вышиваться на рубашках или нагрудниках. После замужества женщине покровительствовали сразу два воршуда (своего рода и рода мужа). В орнаментальной вышивке данная символика двух родов изображалась в виде относительно вертикальной оси симметрично расположенного орнамента, где центральным элементом выступает женщина. Таким образом, орнаментальная схема представляет собой центральное изображение женщины или ее символ, а по бокам — изображение животного-тотема. Иногда центральная женская фигура в орнаменте заменяется символическим изображением дерева. В представлении удмуртов дерево являлось объектом родового культа, культа воршуда, а олицетворением воршуда часто являлось священное дерево «мудор» — как объект поклонения, культа, рода. Доктор филологических наук, профессор М.Г. Атаманов в статье «Происхождение воршуда у удмуртов» (1977) так объясняет понятие «мудор» (*му* — «земля», «участок земли»; *дор* — «край», «сторона», «родной дом»): «Му — главная богиня рода, она воршуд — рождающая и охраняющая счастье своих потомков, продолжающая свой род.

Для нее и в честь ее заслуг строили ей «дор» — дом, обиталище; «мудор» — это дом, обиталище матери, впоследствии названной «куа» или «куала» — святилище. Первоначально этим обиталищем могло быть какое-нибудь потайное место, которое было укрыто от взора непосвященных. По всей видимости, у древнеудмуртских родов, жителей лесной полосы, подобными тайниками могли служить дупла деревьев» [1, с. 33]. Именно священное дерево-воршуд могло послужить прототипом образа Мирового древа не только как олицетворением образа вселенной, но и как идеи рождения, продолжения жизни, связи поколений, плодородия. В образе Мирового древа «заключена не только связь пространств, но цикл человеческой жизни» [5, с. 35]. В период матриархата непрерывность человеческой жизни обеспечивала не только Родовая богиня, но и женщина-мать, поэтому в удмуртской мифологии можно встретить изображение женщины-древа как идеи плодородия в украшениях (подвески, гребни, серьги), элементах одежды (пояс «зар», нагрудники «кабачи»), предметах быта (прялка), в которых заложена идея границы, связывающей бинарно расположенные миры: «Женское тело было расположено внутри системы вертикальных переходов с той же целью, что и священные деревья, поднимающиеся из воды и достающие до небес» [16, с. 81], и идея рожающей «женщины между небом и землей» [14, с. 18]. «Мировое древо» выражает «в конечном счете — идею абстрактной реальности и бессмертия» [15, с. 157]. Об этом свидетельствует и тот факт, что родственная связь, родство передавались по женской (материнской) линии.

Таким образом, дерево выступает в качестве семейного, родового дерева, объединяя весь род воршудным тотемным именем: Турья (*тур* «тетерев», *тури* «журавль»), Докья («глухарь»), Какся («цапля»). Также эти имена обозначали родовую территорию, а ныне — название населенных пунктов в Удмуртии.

Можно сказать, что образ женщины, Родовой богини-родоначальницы, ее символическое графическое изображение являлись основополагающими и определяющими мотивами удмуртского орнамента. В графическом исполнении образ женщины олицетворяли с:

- ромбом или ромбом с отростками (мотив «куска»): олицетворение плодородия, продолжения жизни, рода, соединения мужского и женского начал;
- квадратом — символ земли, территории, охраняемой божествами, «образ идеально устойчивой структуры, статической целостности, интегрирующей в себе основные параметры космоса» [13, с. 630];

- крестом — символ жизни, плодородия, бессмертия, единство духа и материи, активное мужское начало, четыре стороны света, четырехчастная модель Вселенной, графический план мира, границы родовой земли;
- четырехчастной розеткой — «символ территории рода, неотделимой у удмуртов от имени родовой богини» [9, с. 102];
- треугольником и углами — символы женского чрева, детородного органа. Как считают этнографы, треугольник — древнее и более раннее изображение Вселенной (в виде Мировой горы), Мирового древа. Повторяющиеся углы создают мотив «елочка» или зигзаги — символы «... женской природной силы, плодотворяющего низа, образующий основу, корни родового древа, воршудной богини, стоящей у истоков рода» [9, с. 104];
- S- и Z-образными мотивами: бинарно расположенные элементы, единство мужского и женского начал, цикличность, бесконечность, идея вселенной.

Данные орнаментальные мотивы, особенно многократно повторяющиеся, заключали в себе основную идею цикличности жизни, вечное обновление, продолжение рода, носителем которых являлась женщина. Орнаменты имели строго определенное расположение, подчиненное законам родовых традиций, вселенной, так как женщина являлась земным воплощением Родовой Богини-Матери. Орнаменты располагались на пограничных элементах костюма (воротниковой зоне, подоле, рукавах, груди и т. д.), дома (ворота, окна), ритуальных предметах быта, подчинялись строгим канонам и порядкам древних семиотических представлений и несли магические, охранительные функции оберега, придавали силы.

Таким образом, в орнаментах заключена женская природная воспроизводящая сила, образ женщины-матери, Вселенской богини. В древнем обществе женщина олицетворяла собой весь этнос, его существование, зарождение, развитие и упадок. Поэтому глубокое исследование и сохранение женского образа, ее духа в орнаментах является важной и необходимой задачей. Особенно это следует учесть при проектировании современных костюмных комплексов, предметов быта с глубокой этнической семантикой наполнения, дизайн которых в адаптированном виде сохранял бы женский специфический национальный колорит этноса [3], что очень важно в рамках сохранения самобытного культурного наследия различных народов и народностей, населяющих многонациональную Россию.

Список литературы:

1. Атаманов М.Г. Происхождение воршуда у удмуртов // *Fenno-Ugristica: Труды по финно-угроведению*. Тарту, — 1977. — Вып. 4. — с. 22—40.
2. Бортникова Н.В., Зыков С.Н. Критериальный анализ специфических особенностей объектов материальной культуры этноса // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота, — 2013. — № 7 (33): — в 2-х ч. Ч. I. — С. 33—36.
3. Бортникова Н.В., Зыков С.Н., Обухова А.Н. Специфические характеристики объектов предметно-бытового наполнения крестьянского жилища // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота, — 2013. — № 10 (36): — в 2-х ч. Ч. II. — С. 35—37.
4. Бортникова Н.В., Зыков С.Н. Проблема сохранения национального колорита в предметах современного дизайна // *Молодежь. Наука. Современность: материалы VIII научно-практической конференции, 10 апреля 2013 г.*: сб. ст. / Филиал ФГБОУ ВПО «УдГУ» в г. Воткинске; отв. ред. Р.М. Мелекесова: Ижевск: Издательство «Удмуртский университет», 2013. — с. 13—16.
5. Бортникова Н.В., Желудов В.Г. «Мировое древо» в символике предметной среды удмуртов // *Альманах современной науки и образования*. Тамбов: Грамота, — 2013. — № 6 (73). — С. 34—37.
6. Грибова Л.С. Пермский звериный стиль. Проблемы семантики. М.: Наука, 1975, — 148 с.
7. Куликов К.И., Иванова М.Г. Семантика символов и образов древнеудмуртского искусства: Научно-методическое пособие. Ижевск: Удмуртский институт истории, языка и литературы УрО РАН, 2001. — 64 с.
8. Луппов П.Н. Христианство у вотяков со времени первых исторических известий о них до XIX века. Вятка, 1901. — 298 с.
9. Молчанова Л.А. Удмуртский народный костюм (история и символика). Ижевск, 2006. — 132 с.
10. Молчанова Л.А. Орнамент традиционной удмуртской одежды: опыт структурно-семантического анализа. Ижевск, 1999.
11. Свод этнографических понятий и терминов: Материальная культура. Вып. 3. М., 1989.
12. Семенов В.А. Удмуртский народный орнамент. Ижевск: Удмуртия, 1964. — 9 с., илл.
13. Топоров В.Н. Числа // *МНМ. - М.: «Сов. Энциклопедия», — 1992. — Т. 2. — С. 629—631.*

14. Шутова Н.И. особенности образа древнеудмуртского женского божества // Женщины в меняющемся мире: история и современность. Материалы Международной научно-практической конференции. Ижевск, 1996. — С. 18—22.
15. Элиаде М. Космос и история. М.: Прогресс, 1987. — С. 159—162.
16. Apo S. Ex cunno Come the Folk and Force. Concept of Womens Dynamistic Power in Finnish-Karelian Tradition // Gender and Folklore. Perspective on Finnish and Karelian Culture. Ed/ by Satu Apo, Aili Ntnola and Laura Starck-Arola. Helsinki, 1998. — P. 31—62.

СЕКЦИЯ 4.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

4.1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ОРЕНБУРГСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ПОЭТА НАЧАЛА XIX ВЕКА А.П. КРЮКОВА

Прокофьева Алла Георгиевна

*д-р пед. наук, профессор, профессор кафедры литературы
и методики преподавания литературы
Оренбургского государственного педагогического университета,
РФ, г. Оренбург
E-mail: allaprokof@rambler.ru*

ORENBURG'S MOTIVES IN THE WORKS OF THE POET OF BEGINNING OF THE XIX CENTURY A.P. KRYUKOV

Alla Prokofyeva,

*doctor of Pedagogy, Professor, Professor of Department of Literature and
methods of teaching literature of Orenburg State Pedagogical University,
Russia, Orenburg*

АННОТАЦИЯ

На основании анализа биографических связей А.П. Крюкова с Оренбургским краем прослеживается использование оренбургских впечатлений поэта в его лирических и прозаических произведениях, выявляется место и роль оренбургских мотивов в творчестве писателя.

ABSTRACT

Using Orenburg impressions of the poet in his lyrical prose and can be traced the basis of analysis of biographical connections A.P. Kryukov

with the Orenburg edge and place and role of Orenburg's motives in the writer is revealed.

Ключевые слова: оренбургский текст, родные места; киргиз-кайсаки (кочевники); защита русских границ; тема пленника; меновой двор; Пугачевское восстание; оренбургские крепости.

Keywords: Orenburg's text; native places; kirghiz-kaysaks (nomads); protection of russian borders; theme of prisoner; exchange yard; Pugachev's rebellion; Orenburg's fortresses.

Александр Павлович Крюков прожил недолгую жизнь (1803—1833), но успел внести определенный вклад в развитие русской литературы как поэт и прозаик. Обилие «оренбургского текста» в его творчестве объясняется биографическими и творческими связями Крюкова с Оренбургским краем.

О жизни и литературной деятельности Крюкова известно немного. Сотрудник Пушкинского Дома, известный литературовед В.Э. Вацуро разыскал формулярный список Крюкова-чиновника 1825 г. [1], что помогло выяснить жизненные вехи поэта. Родился он в Илецкой Защите Оренбургской губернии в дворянской семье. С 1817 по 1826 гг. служил чертёжником, горным чиновником в Илецкой соляной конторе. Об участии в прокладывании дороги на Новоилецкой линии и набеге на строителей ее киргиз-кайсаков рассказал в автобиографическом очерке «Киргизский набег». В Илецкой Защите Крюков занялся литературным творчеством. Его стихи заинтересовали Н.А. Литвинова, литератора и натуралиста из окружения И.А. Второва (1772—1844), уроженца с. Ласкаровка Бузулукского уезда Оренбургской губернии, одного из культурных деятелей русской провинции, мемуариста. Видимо, благодаря рекомендации И.А. Второва, знакомого с А.С. Пушкиным, И.А. Крыловым, А. Дельвигом, некоторые стихи Крюкова, в том числе и «К Н.А. Л(итвинову)», попали на страницы журнала «Благонамеренный». В биографической хронике Второвых, написанной историком М. Де-Пуле, сообщается об одном из приятелей Второва — Г.Н. Струкове, занимавшем пост управляющего Илецкого соляного правления: «Будучи человеком образованным, Струков любил окружать себя людьми не только образованными, но и литературными. При нем находился некий Литвинов (Никанор Алексеевич), натуралист, философ и поэт, большой приятель Второва, очень бойко владевший пером» [2, с. 106].

С 1822 г. произведения А. Крюкова появляются в таких изданиях, как «Сын отечества», «Московский телеграф», «Вестник Европы» и др. Стихи принесли начинающему поэту не только известность, но и неприятности: сатирические произведения вызвали недовольство его начальника, обвинившего автора в служебной некомпетентности. Отзвуки этих событий явно слышны в стихотворении «Воспоминание о Родине», полном как иронии, так и печали:

Родимый край, страна отцов!
Как быстро дни мои мелькали,
Когда, не ведая печали,
Я рос в кругу твоих глупцов...

Вдруг — бог мой! — одного из них,
Не знаю как, задел мой стих!
Мгновенно поднялась тревога -
И оглушен был бранью я!..

Печальный гость чужих земель,
Покинул я приют родимый,
Почтенных предков колыбель... [4, с. 52—54]

Талант сатирика проявился впоследствии и в эпиграммах Крюкова, ценимых его современниками; так известен факт, когда ему приписывалась эпиграмма Пушкина на М.А. Дондукова-Корсакова.

В 1826 г. Крюкову пришлось покинуть Илецкую Защиту: он уехал сначала в Оренбург, где стал столоначальником в оренбургской таможене, а в начале 1827 г. переехал в Петербург и поступил на службу в департамент внешней торговли, что не помешало занятиям литературным творчеством и обращению к оренбургским воспоминаниям. Поэт поддерживал дружеские отношения с литераторами А.А. Башиловым, В.Н. Олиным (отец последнего, возможно, был управляющим оренбургскими деревнями Державина), сблизился с кружком Дельвига, что позволило ему публиковать свои произведения в «Северных цветах», а затем и в «Литературной газете» Пушкина. Некоторые из них («Киргизский набег», «Киргизцы») созданы на оренбургском материале.

Живя ещё в Оренбуржье, поэт написал очерк «Оренбургский меновой двор», напечатанный в «Отечественных записках» П.П. Свиньина, с которым Крюков познакомился в 1824 г., когда П.П. Свиньин, «дедушка русских журналов», путешествовал по Уралу и побывал в Оренбурге и Илецкой защите.

Очерк «Оренбургский меновой двор» насыщен конкретными деталями и фактами: дано описание огромного каменного здания, имеющего фигуру продолговатого четырехугольника, бастионов, ворот Российских, обращенных в сторону Оренбурга, и Киргизских, от которых начинается путь в Хиву и «Бухарию», в степи; указано точное количество лавок — 152 и комнат — 104 — для жительства русских и азиатских купцов, назван доход: в 1826 г. «променено киргизцам товаров и скота» на 452 000 рублей. Художественно ярко рисует автор пёструю картину «оренбургской ярмонки»: «Весь небольшой меновой двор наполняется тогда тяжело навьюченными верблюдами, табунами русских лошадей, стадами киргизских баранов и множеством диких наездников, которые со свойственною им свободою рыщут в самой тесноте суетливой толпы. Здесь можно видеть и важных бухарцев, и упрямых хивинцев, и проворных касимовских и казанских татар, и мещеряков, и башкирцев <...> случается иногда встречать здесь богатых купцов Индии, и счастливых жителей цветущего Кашемира...» [5, с. 57].

Как патриот своего края, Крюков оценивает значимость Оренбурга в качестве пограничного города и торгового центра, подчеркивая роль его первого губернатора И.И. Неплюева, «птенца гнезда Петрова», определившего «место, где сей государственный человек предполагал сосредоточить торговлю нашу с народами Средней Азии, приучить беспокойных киргизцев к новым для них потребностям общежития и приготовить тем средства к положению границ необузданному их своеволию» [5, с. 56].

Мотивы киргиз-кайсацких набегов, пленения русских звучат и в лирических произведениях А.П. Крюкова. Но особенно ярко тема плена, образ пленницы даны в элегической поэме-балладе «Каратай». Поэт обращается к привычным оппозициям *свобода-плен*, *плен-любовь*, *родина-плен*, но предлагает их особый поворот: киргиз-кайсац Каратай оказывается в плену (любви) у своей пленницы — русской девы («но теперь, когда тобою пленена душа моя»), пленница же не может любить того, кто отнял у неё свободу и лишил родины:

Ты слезами ж укротила
Душу гордую мою,
Но безвестно сожаленье,
Дева русская, тебе;
Ты являешь лишь презренье
К Каратаевой судьбе!
Ты на родину стремишься
Грустной мыслию своей... [6, с. 56]

Балладу «Каратай» В.Э. Вацуро рассматривал как попытку байронической интерпретации казахских фольклорных и этнологических мотивов.

Ряд стихотворений Крюкова был помещен в рукописном альманахе (три тетради 1835—1838 гг.) семьи Майковых «Подснежник», хранящемся в рукописном фонде Пушкинского Дома. Дети из семьи Майковых известны в литературе: Аполлон Майков — поэт, Валериан Майков — критик, Владимир Майков — прозаик, Леонид Майков — историк литературы; в альманахе помещались произведения их матери — Евгении Петровны Майковой и близких друзей — В.Г. Бенедиктова, П. Ершова, И. Бороздны, И. Карелина, В. Солоницына, рисунки П.П. Свинына.

После одного из крюковских стихотворений, включенных в тетрадь за 1835 год, была помещена следующая заметка: «Александр Павлович Крюков, молодой человек с весьма сильным талантом, рано похищенный смертью у русской литературы, в которой он мог бы занимать очень видное место. Его сочинения в стихах и прозе, рассеяны по разным журналам и альманахам; многие остались ненапечатанными. Редактор «Подснежника» был с ним очень дружен, наследовал все его бумаги. Жизнь Крюкова может служить резким примером того, до чего страсти могут довести человека пылкого и чувствительного. Мы постараемся сообщить когда-нибудь нашим читателям его биографию, даже поместим несколько выписок из его любопытного дневника» [3]. К сожалению, продолжения этой заметки не последовало.

А. Крюков часто подписывал свои произведения «К. Илецкая Защита», «А.К.». Подпись инициалами, а не полным именем под «Рассказом моей бабушки» (в «Невском альманахе» на 1832 год) привела к тому, что это произведение об эпохе Пугачевского восстания, послужившее Пушкину одним из сюжетных источников, долгое время (вплоть до середины XX в.) приписывалось прозаику Александру Корниловичу.

«Рассказ моей бабушки» — оренбургская повесть. В ней Крюковым показано Пугачевское восстание на примере захвата восставшими одной из оренбургских крепостей — Нижнеозёрной: автор рисует деревеньку, огороженную тыном с двумя-тремя старыми чугунными пушками, охраняемую солдатами-инвалидами под руководством коменданта-капитана, расправу с этим небольшим войском пугачевцев и отношение их к мирным жителям крепости. Главная героиня — Настя, дочь коменданта крепости капитана Шпагина, погибшего от рук пугачевцев, — прячется у мельничихи, защищавшей

её от притязаний пугачевца Хлопуши. Освобождает крепость и героиню войско, посланное «матушкой-государыней», в котором находится и жених Насти офицер Бравин. То, что это произведение Крюкова стало источником (в сюжетном плане, в деталях) для романа А.С. Пушкина, отмечал сам поэт в одном из неоконченных предисловий к «Капитанской дочке»: «Анекдот, служащий основанием повести, нами издаваемой, известен в Оренбургском краю. Читателю легко будет распознать нить истинного происшествия, проведенную сквозь вымыслы романические... Несколько лет тому назад в одном из наших альманахов напечатан был...» [7, с. 99]. Но авторство Крюкова было доказано лишь в середине XX в. Н.И. Фокиным и П. Брангом.

Таким образом, покинув родину, поэт не забывал о ней. «Оренбургские» мотивы слышны во многих произведениях Крюкова, по сути они пронизывают его творчество, оттеняя его экзотическими красками. Ранняя смерть не дала развиваться поэтическому таланту Крюкова. Когда 7 февраля 1833 года после недолгой болезни Крюков умер, то многие газеты Петербурга поместили некрологи, в которых отмечался «необыкновенный талант» поэта.

Список литературы:

1. Вацуро В. Александр Крюков и его стихи // Прометей. Т 14. М., 1987. — С. 252—261.
2. Де-Пуле М. Отец и сын // Русский вестник, — 1875. — № 7. — С. 106—107.
3. ИРЛИ. Ф. 168 (Майковых), № 16493, л. 44.
4. Крюков А.П. Воспоминание о Родине // Оренбургский край в произведениях русских писателей / Прокофьева А.Г., Пузанова Т.Н. Оренбург, 1991. — С. 52—54.
5. Крюков А.П. Оренбургский меновой двор // Оренбургский край в произведениях русских писателей / Прокофьева А.Г., Пузанова Т.Н. Оренбург, 1991. — С. 56—60.
6. Крюков А.П. Каратай // Вечный берег: Два века поэзии Оренбуржья: Избранная лирика. Калуга: Золотая аллея, 1994. — С. 53—59.
7. Пушкин А.С. Капитанская дочка. Л., 1984. — 320 с.

ОБ ИМПРЕССИОНАЛИСТИЧЕСКОЙ МАНЕРЕ В ЛИРИКЕ АФАНАСИЯ ФЕТА

Фёдорова Юлия Евгеньевна

*учитель русского языка и литературы МБОУ СОШ № 2,
РФ, Камчатский край, г. Вилючинск
E-mail: VORONCOVA-YULYA@MAIL.RU*

ABOUT IMPRESSIONISTIC MANNER IN AFANASY FET'S LYRICS

Yuliya Fedorova

*teacher of Russian language and Literature, Municipal Budgetary General
Education Institution Secondary General Education School № 2,
Russia, Kamchatka Krai, Vilyuchinsk*

АННОТАЦИЯ

В статье основное внимание уделяется импрессионалистической манере лирического повествования в лирике А. Фета, исследуются приемы создания образов. Автор анализирует образное словоупотребление поэта, особенности ассоциативного метода, говорит о специфике деталей и их компоновке.

ABSTRACT

Much attention of the article is given to the impressionistic manner of lyrical narration in A. Fet's lyrics; techniques of image creation are examined. The author analyses the imaginative word usage of the poet and peculiarities of association method, and also speaks about specificity of details and its arrangement.

Ключевые слова: слово-образ; художественная деталь; ассоциативный метод; импрессионалистическая манера; лирический герой.

Keywords: word-image; artistic detail; association method; impressionistic manner; lyrical character.

Очевидно, что Афанасий Фет — поэт природы. Об этом писали все, кто изучал его творчество. Метод Фета близок импрессионизму. Это направление сложилось во французской живописи в конце 1860-х — начале 1870-х гг. (название возникло после выставки

1874 года, на которой была представлена картина Клода Моне «Впечатление. Восходящее солнце»). Не называя этого слова, импрессионистический метод Фета замечали его современники, а прямо на это указывают более поздние исследователи. По рассказу Лидии Чуковской, в один из своих приходов к Анне Ахматовой она прочла ей наизусть несколько стихотворений Фета. «Ахматова просила «Еще! Еще!» и я читала еще и еще. — Он восхитительный импрессионист, — сказала Ахматова. — Мне неизвестно, знал ли он, видел ли Моне, Ренуара, Писсаро, но сам работал именно так. Его стихи надо приводить в качестве образца на лекциях об импрессионизме» [4].

Это означает, что Фет, во-первых, очень внимателен к моментальному впечатлению и мимолетной эмоции, и, во-вторых, в его поэзии сливается объективное и субъективное в большей степени, чем у других поэтов природы, то есть реально зримый образ предмета соединяется с освещением, которое он получает.

У Фета существует свой природный календарь. Стихи, посвященные временам года, дают наибольшее количество сквозных, варьирующихся образов. Задача исследования — сравнить их. Центром работы будут произведения, посвященные осени. Для анализа взят целый ряд стихотворений. В том числе: «Хандра», «Осень», «Как грустны сумрачные дни...», «Устало все кругом...», «Опять осенний блеск денницы...» и др.

В стихотворениях, посвященных теме осени, повторяются детали следующего рода: зримые, звуковые и «внутренние». К зримым можно отнести такие, как *сухой желтый лист, пустое небо, потухший день, облетающий сад и лес*, и другие. Эти образы у Фета наиболее «обыкновенны». Они повсеместны и необходимы как выражение элементарной материальной основы мира. Оригинальность же Фета создается не ими, а теми сочетаниями, в которые они попадают. К звуковым относятся следующие: *ночная тишь, молчание садов, ворчанье кота-мурлыки, звуки вьюги, колыбельные напевы, крик перепелов, звуки раскричавшихся журавлей, лепет фонтана и др.* Вообще, звук очень важен в стихотворениях Фета, он может быть лишь фоном, дополнением к смысловой основе произведения как, например, в стихотворении «Хандра»; а может быть центральным образом — стихотворение 1880 г. «Дул север. Плакала трава...»

Стоял угрюм тенистый сад,
Забыв о пенье голосистом;
Лишь соловьи робких чад
Хрипливым подзывали свистом.

Прошла пора влюбленных грез,-
Зачем еще томиться тщетно?
Но вдруг — один любовник роз
Запел так ярко, беззаветно.

Звуковая ассоциация может быть единственным признаком узнавания времени года. Например, в стихотворении 1859 года «Кричат перепела, трещат коростели...» лишь строки «И поздних соловьев над речкою вдали звучат порывистые трели» указывают на то, что описываемое время года осень.

Отличие незримой, звуковой детали от «внутренней» весьма существенно: если незримый образ читатель может воспринять с помощью, допустим, звуковой ассоциации, то «внутренняя» уже по определению относится к сфере субъективного, то есть напрямую входит в область подтекста, и, как следствие, своей «подтекстной» природы связана с образом лирического героя.

Лирический герой — это образ поэта в лирике, один из способов раскрытия авторского сознания. Впервые это понятие сформировал в 1921 году Ю.Н. Тынянов применительно к творчеству Александра Блока. «Лирический герой — это «Я» сотворенное» [10, с. 10]. Как видно, это понятие сложное, иногда его просто не признают. Например, исследователь наследия Афанасия Фета Игорь Сухих говорит, что термин «лирический герой» — лишний, он лишь призма авторского сознания, в котором преломляется тема природы, но не существует в качестве самостоятельной темы. Думается, что по отношению к Фету это понятие стоит употреблять просто потому, что очевидно различие между биографической личностью и ее отражением в лирике. При этом дополнительно встает вопрос о том, есть ли у Фета эволюция, путь лирического героя.

Некоторые литературоведы считают, что нет, но мне ближе другая точка зрения. Это позиция Дмитрия Максимова, исследователя поэзии Александра Блока. Максимов считал, что существуют поэты и писатели двух типов: для одних очень существенна эволюция. К таким он относит А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого, А. Блока, а других он называл поэтами позиции, для них важен угол восприятия мира. Это не значит, что они не менялись, но неизменного больше, чем перемен. Такими он считал А.В. Кольцова, Ф.И. Тютчева, А.А. Фета. «Главное здесь — лицо, угол преломления действительности... Авторская эволюция не выдвигается на первый план, а тема развития лирического субъекта звучит приглушенно или почти не звучит, так как и сам лирический герой задвинут в подтекст» [8, с. 314]. Анализируя стихотворения Фета, можно заметить, что тема развития лирического героя все-таки уместна.

Образ лирического героя очень интересно вырисовывается в стихотворении «Хандра». Приведу его полностью:

Непогода — осень — куришь,
Куришь — все как будто мало.
Хоть читал бы, — только чтение
Продвигается так вяло;

Серый день ползет лениво,
И болтают нестерпимо
На стене часы стенные
Языком неутомимо;

Сердце стынет понемногу,
И у жаркого камина
Лезет в голову больную
Все такая чертовщина!

Над дымящимся стаканом
Остывающего чаю,
Слава богу! понемногу,
Будто вечер, засыпаю...

Но болезненно-тревожна
Принужденная дремота.
Точно в комнате соседней
Учат азбуке кого-то,

Или — кто их знает? где-то,
В кабинете или в зале,
С писком, визгом пляшут крысы
В худо запертом рояле.

Особенность произведения в том, что приметы осени здесь не обнаруживаются в объективных природных деталях. Пространство всего стихотворения — комната. Однако эти переживания могут быть названы осенними, хотя сам поэт выбирает нейтральное слово «хандра». Обращая внимание на особенности деталей в связи с разделением их на три группы, можно отметить, что зримые детали (стенные часы, стакан чая, жаркий камин) не имеют прямого отношения к осенней обстановке. Скорее они символичны: часы-время, чай-вода, камин-огонь. Эти символы обладают значением вечного, монотонного. Их сущность подкрепляют звуковые детали, ассоциирующиеся с тем же ощущением монотонного:

И болтают нестерпимо
На стене часы стенные
Языком неутомимо...

Точно в комнате соседней учат
Азбуке кого-то...

Финальная звуковая деталь:
Или — кто их знает? где-то,
С писком, визгом пляшут крысы
В худо запертом рояле.

Она особенно важна потому, что перекликается с первым слово-образом «непогоды». Так проявляется ассоциативный метод Фета — и то, и другое понятие сопрягается со звуком дождя.

«Внутренние» или подтекстные детали в этом стихотворении следующие: *серый день ползет лениво, сердце стынет понемногу, болезненно-тревожная дремота*. Объективно эти составляющие являются следствием перечисленных зримых и звуковых рядов из которых соткана атмосфера стихотворения.

Теперь обратимся к композиционным особенностям. Прежде всего, нужно отметить индивидуальный метод фиксации, свойственный поэтике Фета, который и роднит ее с импрессионизмом. Эта фиксация особого рода; здесь важна последовательность включения зримых образов и последовательность передаваемого подтекста. Порой, именно порядок создает саму суть произведения. Эту индивидуальную особенность можно отнести к «неизменному» в творчестве Фета. Обычно внимание уделяют тому, *как* сделана деталь, образ, оставляя в тени «сцепки» этих элементов. Несмотря на то, что в самом названии заявлено абстрактное состояние человека — хандра, уже в первом четверостишии, которое можно назвать экспозицией, мы видим четкое перемещение «взгляда» лирического субъекта. Синтаксически это отражено знаком тире. Эта особая форма фиксации в стихотворении создается с помощью «смены планов»: 1. Непогода — средний; 2. Осень — общий; 3. Куришь — крупный.

Разговор с самим собой вызван одиночеством, отчужденностью. И от крупного плана нас уводит к внутреннему состоянию, состоянию борьбы с самим собой, ухода от себя, прежде всего, хотя поначалу кажется, что это противоборство с природой. Внутреннее же противостояние угадывается сквозь ассоциативные образы.

Ассоциативный образ — образ, возникающий в результате сочетания далеких понятий, обладающих повышенной метафоричностью и субъективностью.

Серый день ползет лениво,
И болтают нестерпимо
На стене часы стенные...

Ползет лениво и *болтают* со значением быстроты —
антонимичное значение.

Сердце стынет понемногу,
И у жаркого камина
Лезет в голову больную
Все такая чертовщина!

Итак, Фет «достает» чувство осени из сознания читателя, оставляя его индивидуальные особенности, благодаря тому, что делает это на материале всем знакомого ощущения.

Психофизика лирического героя отражает его дисгармоничное состояние.

Право, я в себе не волен,
Не найдусь никак в покое...

Отголоски сходного состояния мы встречаем в хрестоматийном стихотворении «Осень». В нём преобладают зримые детали: *ласточки пропали, тёмный двор, сухой жёлтый лист, улетающие журавли, гора*. То есть, появляется знакомая всем осенняя атрибутика, чего не наблюдалось в предыдущем стихотворении. Всё произведение соткано из отдельных мазков, похожих на импрессионистическую картину. Это стихотворение можно рассматривать, как рекомендации к написанию картины. Главный признак импрессионистического — стремление передать предмет в отрывочных, мгновенно фиксирующих каждое мгновение штрихах. Однако поэту даны слова, а не краски, и в отличие от художника, ему нужно расширять значение образа с помощью определений. Итак, в «Осени» господство зримых деталей, но поэзия в том, что это объективное дано в субъективном «внутреннем освещении». Примером служит казалось бы простое олицетворение: «*Ночью ветер злится*». Летний ветерок вряд ли будет «злиться». И еще: «*Словно как с испугу раскричавшись, к югу журавли летят*». Реально зримый образ улетающих журавлей дополнен определением *словно как с испугу*.

Стихотворение в высшей степени эмоционально. Но в то же время, удивление вызывает одна его особенность: обилие глаголов, обозначающих действие, а не состояние. Для поэта это способ усиления воздействия финальной детали «перекати-поля». Сохраняя связь с действием, она завершает картину, превращаясь в символ одиночества, однако здесь названное состояние представлено в аспекте «одинок-не одинок». Если в «Хандре» лирический герой, находясь в дисгармонии пытается уйти от окружающего мира и себя,

заснуть, то здесь само «ласковое» начало: «Ласточки пропали...» и последующее перечисление объективно привычных признаков осени пронизано сожалением, то есть чувством, направленным вовне. Отсюда наличие яркой эмоциональной кульминации, заключенной в третьем четверостишии:

Лучше б снег да вьюгу
Встретить грудью рад.
Словно как с испугу
Раскричавшись, к югу
Журавли летят.

Это похоже на непосредственный контакт лирического героя с природой. Кажется, что журавли реагируют на возмущение лирического героя. Обнаруживается первый признак «общения» лирического «Я» с окружающим миром. Это можно назвать первой ступенью на пути развития лирического героя. Фет — поэт позиции, но это не снимает перемен. Поздние стихотворения, посвященные осени, также иллюстрируют это утверждение.

Список литературы:

1. Аверинцев С.С. Поэты. М.: Языки русской культуры, 1996. — 447 с.
2. Афанасий Фет. Стихотворения. Проза. Письма. М.: Советская Россия, 1988. — 464 с.
3. Бухштаб Б.Я. Фет: Очерк жизни и творчества. Л.: Наука, 1974. — 136 с.
4. Лидия Чуковская. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. Т. 2. 1952—1962 [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL://e-libra.ru/read/354649-zapiski-ob-anne-ahmatovoj-1952-1962.html.
5. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. М.: Просвещение 1972. — 271 с.
6. Магомедова Д.М. Филологический анализ лирического стихотворения. М.: Академия, 2004. — 192 с.
7. Маймин Е.А. Афанасий Афанасьевич Фет. Книга для учащихся. Серия: Биография писателя. М.: Просвещение, 1989. — 159 с.
8. Максимов Л.Е. Поэзия и проза Александра Блока. Л.: Советский писатель, 1981. — 555 с.
9. Сухова Н.П. Мастера русской лирики. Пособие для учителя. М.: Просвещение, 1982. — 112 с.
10. Тынянов Ю.Н. Блок//Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. — 118 с.

4.2. ФОЛЬКЛОРИСТИКА

КТО ОНА, ЖИГАНСКАЯ АГРАФЕНА? (ТРАНСФОРМАЦИЯ МИФОВ И ЛЕГЕНД ЖИГАНСКОГО УЛУСА ЯКУТИИ СЕРЕДИНЫ XVIII—КОНЦА XX ВВ.)

Захарова Агафья Еремеевна

*канд. филол. наук, доцент
Арктического государственного института искусств и культуры,
РФ, г. Якутск
E-mail: solnse18@mail.ru*

Руфова Снежана Алексеевна

*учитель национальной культуры общеобразовательной школы
с. Баханы Жиганского улуса,
РФ, г. Якутск*

WHO IS SHE, ZHIGANSKIYE AGRAPHIA? (TRANSFORMATION OF MYTHS AND LEGENDS ZHIGANSKIYE DISTRICT OF YAKUTIA MIDDLE OF THE 18TH—END OF THE 20TH C.)

Agafia Zakharova

*candidate of Philological Sciences, Docent
of the Arctic State Institute of Arts and Culture,
Russia, Yakutsk*

Snezana Rufova

*national culture teacher secondary school village Bahani Zhiganky ulus,
Russia, Yakutsk*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается проблема трансформации мифов и легенд о жиганской Аграфене, получившей статус языческого

божества и хранительницы Заполярья, дух которой был прикреплен к знаменитой скале на острове Столбы близ Жиганска. В мифах и легендах обнаруживаются древний тунгусский, якутский и русский пласты, возникшие в разное время.

ABSTRACT

The problem of transformation of myths and legends about ziganskiye Agrafena to receive the status of a pagan deity and guardian of the Polar region, the spirit of which was attached to the famous cliff on the island near the Pillars Zhigansk. In myths and legends found ancient Tungus, Yakut and Russian formations that have arisen at different times.

Ключевые слова: жиганская Аграфена; мифы; легенды; трансформация; контаминация; шаманство; колдовство.

Keywords: ziganskiye Agrippina; myths; legends; transformation; contamination; shamanism; witchcraft.

Для широкого круга российских читателей название г. Жиганска, наверно, мало что говорит. Однако с этим городом связаны многие замечательные события и факты истории колонизации Восточной Сибири и Якутского края. Первое поселение русских в этом крае относится к 1635 г., когда русские казаки П. Иванов, Губарь и М. Стадухин поставили первое зимовье на левом берегу р. Лены, названное Жиганским. С начала колонизации Ленского края Жиганск на долгие годы становится центром ясачного сбора, землепроходчества и центра христианизации в Ленском крае. В последующие века отсюда выезжали различные экспедиции к Северному морю и Ледовитому океану.

В 1775 г. Жиганск в силу своего стратегического расположения назначается центром комиссарства. Статус города Жиганск получил в 1783 г. и в течение 22 годов считался уездным городом Якутской области Иркутского наместничества (губернии) до 1805 г. [4, с. 16].

До революции территория уезда простиралась до Ледовитого океана, включая современную территорию Оленекского, Анабарского, Булунского, Жиганского и части Верхоянского улусов, в таком виде существовала вплоть до 1917 г. Административным центром на этом обширном пространстве был г. Жиганск.

Сегодня Жиганский улус (район) расположен на северо-западной части Республики Саха (Якутия). На севере район граничит с арктическими улусами: Булунским, Оленекским, Вилуйским, Кобяйским и Эвено-Бытантайским районами. По своему расположению район занимает обширную территорию (140200 кв. км.).

Административный центр района — п. Жиганск расположен от Якутска на расстоянии: 1010 км. наземным, 764 км. водным и 610 км. воздушным путями. Сегодня общая численность населения — 4296 чел. (01.01.2012 г.), из которых более 50 % составляют эвенки, являющиеся коренным малочисленным народом Севера, более 30 % — якуты, 15 % — русские и 5 % — остальные. Родовых общин — 42 [4, с. 8].

Вхождение Ленского края в состав Российского государства совпало с началом резкого демографического подъема якутского этноса. Как считают историки, к тому времени сложение якутского этноса уже было завершено [3, с. 28]. Их численность росла за счет не только естественного прироста, но и благодаря межэтническим бракам с тунгусами (эвенками), ламутами (эвенами), юкагирами и русскими.

Миграция якутского населения в северные улусы происходила по разным причинам. Якуты переселялись как самостоятельно, так и вместе с тунгусами и русскими. Основные факторы, побудившие якутов к миграции в северные районы, были социально-экономическими, прежде всего они были связаны с непомерно возросшим ясачным обложением дорогой пушниной (соболь, песец, лисица, горностаи и пр.) жителей центральных улусов, откуда якуты убегали на окраины [3, с. 31].

Пришлым якутам пришлось приспособливаться к местным, еще более суровым условиям жизни на Крайнем Севере, в результате они стали заниматься теми промыслами, которыми занимались местные аборигены (рыболовством, охотой и добычей мамонтовой кости). Миграционный процесс продвижения на север в XVII в. охватил и местное кочевое население Жиганского уезда, среди них чаще упоминаются три тунгусских рода (долганы, эдиганы и эдяны) и др., которые осваивали огромную территорию бассейнов рек Лена, Вилюй, Оленек, Жиганск, Анабар, оз. Ессей. Основной причиной для постоянных откочевок для якутов и местного населения была охота на диких оленей, миграция которых и определяла их маршрут заселения северных территорий. В 1720-х годах в Жиганском и Оленекском зимовьях якутов было больше, чем тунгусов (в частности, якутов было — 350 человек, местных — 115) [3, с. 35]. От эпидемии оспы местное население искало другие незатронутые территории. Так происходило освоение северных территорий, расширяя границы Якутской области.

Третий слой мигрантов — русские — попадали с востока и запада. Русские промышленники в основном были выходцами

из русского Поморья, поэтому были знакомы с таежным образом жизни и мореплаванием. Однако, проживая в окружении эвенков и якутов, быстро усваивали якутский язык через межэтнические браки, поскольку промышленники прибывали без семей и часто вступали в брак с местными женщинами. Уже в середине XVII в. образовалась своеобразная субэтническая прослойка, состоявшая из потомков русских от браков с местными женщинами [1, с. 57]. Были созданы условия для формирования таких субэтносов как северные якуты-оленеводы, а также охотники и рыболовы в виде территориальных групп, получивших название по именам северных рек и озер (устьянские, жиганские, ессейские и др.) [3, с. 28]. В Ленском крае в 40-х годах XVII в. было от 2,5 до 3,5 тыс. человек, русских промышленников и торговых людей [3, с. 26]. По мнению И.С. Гурвича, в середине XIX в. якуты, тунгусы и русские слились в одну культурную общность — группу северных якутов-оленеводов [1, с. 171].

Эти сложные исторические и этнокультурные процессы нашли отражение в фольклоре северных якутов-оленеводов. Из наиболее ранних свидетельств того времени можно назвать записи исторических рассказов русских старожилов, жителей низовьев Индигирки, об их плавании к берегам Якутии еще в конце XVI — начале XVII вв. жиганского уездного землемера Ефима Кожевина. Уже в первой половине XVIII в. в Жиганске и Верхоянске были известны легенды и предания о некой Агафье Жиганской, как злой чародейке и колдунье. Ее духа суеверно боялись как местное население, так и русские казаки вплоть до конца XX в.

Вопрос трансформации мифов и легенд о жиганской Аграфене может представить определенный интерес для сибирской фольклористики не только по времени бытования самих мифов и легенд (с середины XVIII в.), но и по живучести в народном сознании и мировоззрении вплоть до конца XX в. Для локального фольклорного материала историография мифов и легенд о жиганской Аграфене достаточно разнообразна и неоднородна. Начиная с первых печатных упоминаний и кончая самими вариантами легенд и мифов об этой легендарной женщине, можно говорить о том, что процесс мифологизации ее образа не был завершен и окончательно был запутан контаминацией в одном образе нескольких лиц, реально живших и существовавших в разное время и в разных местностях. Тем не менее можно констатировать тот факт, что под влиянием якутской фольклорной традиции (шаманских легенд о блуждающих духах-юёр) возник региональный цикл мифов и легенд о жиганской

Аграфене. Очагами возникновения этого цикла можно назвать Жиганский, Верхоянский и Якутский округа. Но окончательное оформление данного регионального цикла о жиганской Аграфене произошло во второй половине XIX в. в Якутском округе,

В это время шло формирование и других циклов о знаменитых блуждающих духах-юёр среди якутов в центральной группе улусов Якутского округа. Объяснение этому может дать усиление шаманской традиции, глубоко проникшей в мировоззрение народа. При этом формирование этих циклов происходило на основе топонимических мифов, связанных с культом духов-хозяев той или иной местности или водоема, представляющих собой сакральные территории (если они связаны с шаманскими) и священные места поклонения местных жителей, возникших в результате обожествления мифологических духов-хозяев, непосредственно связанных с культом предков. Данный цикл за три столетия, естественно, претерпел большую трансформацию, соединившись с местными тунгусскими топонимическими мифами Жиганского уезда и якутскими шаманскими легендами Верхоянского округа.

Мифы и легенды о Жиганской Аграфене условно можно разделить на две тематические группы: 1) Об Аграфене (Огрпели) и ее сестрах (от двух до семи); 2) О древней горе Баахынай и Эбэ Хая.

Ниже мы рассмотрим последовательно варианты мифов и легенд о жиганской Аграфене, как они появлялись в печати. Имя человека, написавшего первое произведение на любом языке, навечно входит в историю народа. Таким человеком для якутов стал уроженец Жиганского улуса Афанасий Яковлевич Уваровский, автор первого литературного памятника на якутском языке «Ахтылар» («Воспоминания»). Он был ярким представителем как раз той субэтнической прослойки, который, будучи рожденным от смешанного брака, впитал в себя культуру двух народов. Родился он в Жиганске в 1800 году. Его отец был русским обер-офицером, исправником Жиганского уезда, а мать — простой якутской женщиной. Афанасий с малых лет впитал в себя язык, культуру и религию двух народов. Мать, Екатерина Егоровна, научила сына богатству родного якутского языка и устного народного творчества якутов. Грамоте Афанасий выучился в доме русского дедушки. Его первыми учебниками стали церковные книги на русском языке.

«Воспоминания» А.Я. Уваровского впервые были опубликованы в 1848 г. на якутском и немецком языках в Приложении к фундаментальному труду А.Ф. Миддендорфа «Путешествие на север и восток Сибири». «Воспоминания» также послужили основным

источником для классического труда академика О.Н. Бетлингка «О языке якутов» [Uder die spache der Jakuten] von O.N. Buhtringk], изданного в 1851 г. на якутском и немецком языках [14, с. 74—122].

В «Воспоминаниях» А.Я. Уваровского автор передает популярную легенду об Аграфене, указывается конкретная дата проживания Аграфены как реальной личности в Жиганске, при этом А.Я. Уваровский ссылается на свою бабушку, знавшую Аграфену в лицо: «В середине минувшего столетия жила в Жиганске одна русская по имени Агриппина. Моя бабушка знала ее в лицо. Эта женщина слыла большой колдуньей: тот, кого она любила, считался счастливым, тот же, на кого она обиделась, считал себя крайне несчастным. Слово, произнесенное ею, воспринималось как слово самого всевышнего. После того, как она этим путем приобрела доверие людей и состарилась, построила себе на расстоянии 2 кесов [20 км. — А.З.] выше Жиганска домик между скал и жила в нем. Никто не проходил мимо, не обратившись к ней, не получив ее благословения и не принеся ей что-нибудь в подарок... И после ее смерти до сих пор не проходят мимо того места, не повесив подарка. Эту старуху знают кроме жителей Жиганска также все якуты окрестностей Якутска... Рассказывают, что эта старуха прожила до 80 лет, что она была мала ростом, толста, ее лицо было испрещено оспой, глаза остры как утренняя звезда, ее голос звонок как звук железа. Ее имя до сих пор не забыто в северной стране» [14, с. 77].

Следует ли эти изложенные факты об Аграфене считать достоверными? Учитывая ссылку автора на реальное лицо (родную бабушку), от которой он получил точную информацию описания ее внешнего вида с указанием времени проживания Аграфены как исторического лица, можно допустить их наиболее близкими к истине. Уваровский указывает, что Аграфена была *русского происхождения*. Однако при этом образ Аграфены мифологизирован как *злой и опасной колдуньи*.

В 1858 г. в петербургской газете «Золотое руно» была опубликована статья сибирского поэта Д.Давыдова из Верхне-Удинска (ныне г. Улан-Удэ) «О жиганских якутах и одной их легенде» и текст поэмы о жиганской Аграфене. Поэт, педагог и ученый Д.П. Давыдов приехал в Якутию в 1858 г. в качестве смотрителя училищ (инспектора). Им были написаны на якутскую тему такие произведения, как «Амулет», «Тунгус», «Моя юрта» и поэма «Жиганская Аграфена» [8, с. 32—33]. Его стихотворения, в том числе и поэма «Жиганская Аграфена», были изданы в Иркутске лишь в 1937 г. По предположению историков, Д. Давыдов использовал в создании

поэмы материалы, предоставленные А.Я. Уваровским, поскольку они находились в дружеских отношениях.

Д. Давыдов создает более романтическую, поэтичную и трагическую историю. По его версии жившая на острове юная христианка-сирота была загнана в угол одиночеством, холодом и голодом и в минуту смятений и отчаянья приняла совет сходить за помощью к жившему неподалеку старому богатому шаману. А тут как раз...

... Силы старца покидали,
Бедный в тайне изнывал.
Духи мучить начинали,
Он преемника искал.
Рад Таюк был гостье юной,
Он ей радости сулит.
Слово хитрое оюна [якутск.: шаман — А.З.]
Сердце девы шевелит.
Скоро все она решила
И дорогою домой
Медный крестик схоронила
Аграфена под волной [2, с. 6].

Получив в наследство шаманскую силу старика и его невидимых слуг, Аграфена-хотун зажила в холе и неге. Но однажды она съездила в Жиганск и случайно влюбилась в русского парня. Как утверждает поэт, и добрый молодец по наущению духов тут же воспылал к таежной гостье страстью. Но, поняв, что шаманке и христианину не быть вместе, Аграфена, вернувшись домой, решила распроститься со своими духами. Она думала, что, «изменив однажды богу, трудно ль черта провести», однако все оказалось не так-то просто. Целый день удаганка (шаманка) пыталась уничтожить своего главного идола-барылаха — «в воду с камнем опускала, жгла в пылающих дровах», но «гасло пламя вкруг шайтана, из воды он выплывал». Под вечер ей ничего не оставалось делать, как только зарыть в овраге идола вместе с бубном-тюнгюром и колотушкой-былаяхом. Но в полночь раздался стук в дверь, и перед Аграфеной предстал умерший наставник-ойуун, который требует от неё своего главного *идола-барылаха*. Во время камлания злые духи шамана расправляются с Аграфеной и она умирает. Перепуганные такой расправой, охотники приносят жертву духу Аграфены и хоронят её.

Поэма Д. Давыдова «Жиганская Аграфена» стоит особняком в теме сюжетов легенд об Аграфене, где она получает свою шаманскую силу от старого шамана за отказ от своей веры. Сама

поэма — романтическое, поэтическое произведение, основанное на легенде, циркулировавшей тогда в тунгусской, якутской и русской среде, дополненное фантазией поэта.

Легенду о жиганской Аграфене, но уже в другой интерпретации, мы находим в трудах ссыльного фольклориста и этнографа И.А. Худякова. Как известно, И.А. Худяков находился в верхоянской ссылке в 1867—1875 гг. В третьей главе «Русские» своего знаменитого этнографического труда «Краткое описание Верхоянского округа» он дает интересную информацию об Аграфене, пользуясь местным материалом. В своем труде автор колдовство связывает больше всего с русским старожильческим населением, поскольку именно они «знают какой-то заговор и возят с собою палку в аршин длиною да и бьют ею колдунов» [17, 2002, с. 81]. Как пишет Худяков, «... оно [колдовство — А.З.] развито главным образом по берегам Ледовитого моря, где на сто жителей (русских и инородцев) пятеро считают себя колдунами...Наконец, знаменитая шаманка Чуонах, насильственно окрещенная русскими, и после крещения выделявала шаманские штуки, так что стала предметом поклонения для русских, якутов и тунгусов (жиганская Аграфена)» [17, 2002, с. 143].

По шаманским легендам, отраженным в этнографическом труде Худякова, Чуонах была старшей дочерью якутского шамана Киктэй из Эгинского наслега Верхоянского округа. К двум сестрам сосватались тунгусы и насильно женились, умертвив их родителей. Однако сестры недолго прожили у тунгусов, они своей шаманской силой погубили их скот и людей, затем вернулись домой. Через некоторое время по запросу из России на лучших шаманов Чуонах увезли в Якутск, далее в Россию. Там её окрестили Аграфеной, она выходит замуж за Антипина, по возвращении из России в Якутск они живут там некоторое время и потом возвращаются домой на плоту по реке Лене. Вблизи небольшого острова Столбы около Жиганска они тонут вместе со своей приемной дочерью. С тех пор Аграфена стала блуждающим духом — *юёр*. [18, 1969, с. 407—410]. Таким образом, в материалах Худякова *Чуонах — якутская шаманка, принявшая православие, и после смерти превратившаяся в юёр*.

В «Предании о Жиганской Огропеле (Аграфене), русском черте» М. Овчинникова рассказывается о некоей Огропеле, сосланной за какие-то грехи начальством со своими сестрами на остров: «...А иные говорят, что это были не настоящие женщины, а черти в образе женщин, поселившиеся на острове для того, чтобы брать к себе людей, проезжающих мимо по реке. Долго якуты плавали на своих ветках (берестяных остроконечных лодках) мимо острова

и всегда неблагополучно. То есть, каждый раз тонули. Пока один шаман, потерявший своего единственного сына между островом и берегом, не узнал по внушению свыше, что тут живут черти под видом женщин. Желаяшему проехать мимо острова благополучно следует дать подарок чертям, заключающийся в том, что любят русские черти: табак, свечи, хлеб, ситец и др. Положить подарок в маленькую берестяную лодочку. Если лодочка поплывет к острову — это хороший признак, если же нет — плохой» [7]. Здесь *образ Огропелы-Аграфены превращен в русского черта*, получающего дары по местной традиции.

В «Материалах для изучения верований якутов» знатока и собирателя якутского дореволюционного фольклора, первого якутского поэта-просветителя А.Е. Кулаковского мы находим следующие уточняющие сведения: «Это была старая дева, мещанка г. Якутска, слышшая за «аптаах» (колдунью) и умершая от сифилиса или проказы» [6, с. 46]. Далее Кулаковский приводит шаманское песнопение, в котором Аграфена упоминается как одна из сильнейших шаманских духов-юёр. Как видно из шаманских эпитетов к её имени, она предстает всесильной *якутской шаманкой, превратившейся в юёр*. Сам Кулаковский весьма точно охарактеризовал этот персонаж шаманской мифологии: «После смерти некоторых людей появляется новое существо, выдающее себя за умершего человека, за его душу-кут. Такое существо называется «юёр», и оно по всем признакам похоже на «абаасы» [злой дух — А.З.]: оно причиняет людям разные болезни, а иногда и смерть...Юёр-ы, конечно, невидимы, но при желании могут показаться людям. Они очень капризны и требовательны, — требуют разные подарки, напр., водку, масло, монету, пушнину, скота и т. п. Говорят с людьми устами шаманов и менериков [истеричных — А.З.] [6, с. 46]. Наибольшей популярностью среди якутов пользуются следующие страшные юёр-ы», среди них жиганская Аграфена, из почтения называемая *Тайахтаах*» [с Тростью — А.З.] [6, с. 47].

Таким образом, А.Е. Кулаковский утверждает, что жиганская Аграфена — *русская мещанка г. Якутска* весьма сомнительной репутации. Здесь А.Е. Кулаковский, называя имя Аграфены, приписывает ей прозвище её младшей сестры Настасьи (по другим вариантам) по прозвищу Тайахтаах (с Тростью).

Эту версию мы подтвердим материалами, записанными в 40-е годы XX в. во время фольклорной экспедиции Института языка и культуры при СНК ЯАССР (ныне ИГиИПМНС СО РАН) научными сотрудниками А.А. Саввиным и С.И. Боло. Они собрали большое

количество научного материала по фольклору и этнографии северных якутов, среди них две легенды про жиганскую Аграфену. В легенде «Северные абаасы» говорится о двух сестрах-шаманках, дочерях шамана Килтэс из Верхоянья. Старшую звали Аграфена, а младшую Далбар Чуонаак, которая выходит замуж за казака, от него родилась дочь. По дороге из Якутска в Жиганск их плот сел на мель и Чуонах со всей семьей тонет, после чего она превратилась в блуждающего духа юёр [11, л. 15—16].

По другому варианту «Северные старухи» *Чуонах* выходит замуж за казака Ефима, уроженца Тобольска, при крещении становится Аграфеной. Затем они уехали в Тобольск, жили там недолго. По возвращении уезжают в Булун через Жиганск. По дороге их плот садится на мель и, чтобы избавиться от лишнего веса, муж бросает приемную дочь за борт, не считаясь с женой. Однако, все они тонут [12, л. 18—21].

В этих двух вариантах мы находим факты биографии двух сестер из Верхоянья, видимо, скорее младшей сестры, которую фольклорная память именует то Аграфеной, то Настасьей. Однако именно трагическая смерть этой семьи, особенно их дочери (приемной по другому варианту), безжалостно брошенной русским казаком (т. е. чужаком) в реку, поражает народное воображение и возникает причина для умилоствления духов-хозяев реки Лены или о. Столбы со стороны местных жителей за жестокий грех казака Ефима.

Этот факт лег в основу почитания этой горы, а Аграфена становится колдуньей или юёр-ем, который пугает путников и требует жертв.

Анализ и сопоставление фактов в этих вариантах мифов показывают, что речь идет о реально существовавших женщинах, сестрах-удаянках из Эгинского наслега Верхоянского округа, крещенных под именами Аграфена или Настасья, однако именно трагическая гибель Настасьи и её семьи легла в основу поклонения о. Столбы, где и произошло это событие. В мифах происходит замена духа-хозяйки данной горы духом-юёр местной жительницы, Аграфены или Настасьи, сестры знаменитой удаганки Чуонах, на которую полностью переносятся все шаманские атрибуты старшей сестры. При этом обожествление жиганской Аграфены происходит строго по якутской традиции согласно культу предков и культу духов-хозяев сакральных территорий и священных мест.

Базовой основой появления подобных мифов является почитание священных и сакральных мест, сопровождавшихся в течение многих лет формированием шаманских мифов и легенд на местном материале.

Такие мифы встречаются в фольклорной традиции почти всех северных народов. В якутской фольклорной традиции бытование таких легенд было повсеместным в силу широкого распространения шаманства среди якутов центральных улусов Якутии.

Две записи местного корреспондента М.Д. Попова «Старинные легенды Жиганского района» от 20 сентября 1950 г. опубликованы в книге «Предания, легенды и мифы саха (якутов)» [10, с. 210—218]. Эти легенды «Древняя гора Баахынай» и «Человек с Вилюя у горы Аграфена» уточняют нашу версию о контаминации шаманских легенд в местные топонимические мифы о духах-хозяевах священных мест. В первой легенде «О древней горе Баахынай» живут три сестры-божества, которые решили изменить течение реки Лены. При этом они поссорились, каждая настаивая на своем. Младшая сестра, имя которой осталось неизвестным, настолько обиделась, что шаманской рукояткой отсекла треть древней горы Баахынай и увела вниз по реке Лена. Средняя сестра Аграфена сделала то же самое, хотела отправиться вслед за младшей сестрой по течению реки. Однако старшая сестра Мария взмолилась с просьбой к Аграфене и она её послушалась, села напротив старшей сестры, повернув переднюю часть горы на южную сторону, против течения, и села на землю, упершись ногами. С тех пор она нашла свое место и прославилась, стали спрашивать: «Это ли гора Аграфены?» [10, с. 213]. В мифе ярко отражены якутские наслоения в виде духов-хозяев земли, их диалога и т. д.

В другом, более позднем варианте говорится о том, что эту гору раньше называли Эбэ Хая. Это сама дух-хозяйка священной горы стоит собственной персоной, превратившись в скалу и охраняет путь в Заполярье, оберегая своих сородичей, где виден тунгусский мотив. А горой Аграфены она стала называться намного позже, в 60-е годы XX в., когда начался процесс разрушения фольклорной традиции [15, с. 45].

Во второй легенде «Человек с Вилюя у горы Аграфены» сохранен ранний тунгусский пласт, где духом-хозяйкой местности выступает тунгусская шаманка в расшитой одежде и просит в жертву от охотника его любимого щенка. Свою просьбу шаманка повторяет трижды и взамен дарит охотнику изобилие пушного улова [10, с. 215—217]. Подобные мифы имеются и у якутов, но в них вместо тунгусской шаманки охотник встречается с дочерью духа-хозяина тайги Баай Байаная.

Подытоживая вышеизложенное, можно сделать следующие наблюдения и выводы. Видимо, примерно в конце XVII в., действи-

тельно жила женщина по имени Аграфена, по национальности то ли русская, то ли татарка, которая могла быть и дочерью кушца, возможно, в Жиганский острог попала, отравив собственного мужа. Во время ссылки она занималась знахарством, лечила заговорами, чем сумела завоевать доверие местных жителей. Вылеченные ею местные жители приписывали ей колдовские, волшебные силы. Именно этот факт является ядром легенд об Аграфене. Далее эти рассказы, передаваясь из уст в уста, дополнялись фантастическими элементами.

С другой стороны, мифологизация образа Аграфены в течение трех столетий (XVIII—XX вв.) шло по пути наслоения местных фольклорных мотивов, где базовую основу цикла об Аграфене составили местные мифы о духах-хозяевах священных мест, в котором тунгусский пласт является наиболее древним. Якутское напластование идет за счет шаманских мифов, связанных с верхоянским материалом о знаменитой удаганке Чуонах, видимо, также реально жившей в XVIII в. в Эгинском наслеге Верхоянского округа. Но она, возможно, в крещении также Аграфена (или Настасья) дает этим мифам лишь свое имя и атрибуты удаганки. Это наслоение ярко отражено в мифах о древней горе Баахынай, где три сестры-божества, как и в других мифах, делят между собой остров Столбы. Этот топонимический миф о появлении данной горы в виде Столба мог возникнуть очень давно, об этом свидетельствует мотив ссоры между двумя или тремя мифологическими сестрами-божествами, ставшими при дележе духами-хозяйками реки Лены, священной горы Баахынай и острова. Здесь налицо контаминация нескольких местных мифов и легенд о духах-хозяевах природы, их почитание в виде хозяев священной горы, реки Лены и острова (якутский и тунгусский пласты) и, наконец, полное слияние с образом русской женщины, колдуньи, вошедшей в легендах под именем жиганской Аграфены (поздний русский пласт).

Такая трансформация мифов и легенд о жиганской Аграфене в конце приводит к формированию символического образа языческого божества как хранительницы всего Заполярья. С наступлением новой советской идеологии эта трансформация так окончательно и не завершилась.

Список литературы:

1. Гурвич И.С. Культура северных якутов-оленьеводов. М., 1977.
2. Давыдов Д. Жиганская Аграфена [Текст] Жиганск: Жиган.район. тип., 1992. — 12 с., илл.

3. Дьяченко В.И. Охотники высоких широт. Долганы и северные якуты.- Спб.: Изд-во «Европейский дом», 2005. — 272 с. илл.
4. Жиганский улус: История. Культура. Фольклор /Сост. М.И. Шадрина; ред. И.И. Николаев (серия «Улусы республики») Якутск: Бичик, 2002. — 392 с. (136 с.).
5. Ксенофонтов Г.В. Ураангхай-сахалар. Очерки по древней истории якутов. / Т. 1 в 2-х кн. Якутск, 1992 — 416 с., — 316 с.
6. Кулаковский А.Е. Материалы для изучения верований якутов В кн.: Научные труды [Подг. к печати Н.В. Емельянов, П.А. Слепцов] Якутск: Кн. изд-во, 1979. — 484 с.
7. Овчинников М. Предание о Жиганской Огропеле (Аграфене), русском черте Этнографическое обозрение, — 1897, — № 3, — Т. 1—4.
8. Пасютин К.Ф. Якутия в русской художественной литературе (Дооктябрьский период). Якутск: Кн. изд-во, 1964. — 72 с.
9. Парникова А.С. Расселение якутов в XVII — начале XX в. Якутск, 1971.
10. Предания, легенды и мифы саха (якутов) / Сост.: Н.А. Алексеев, Н.В.Емельянов, В.Т.Петров.-Новосибирск: Наука, 1995. — 400 с. (серия «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока»).
11. Северные абаасы. [Запись А.А. Саввина 11 февраля 1940 г. Исполнитель. Д. Бурцев, 78 лет, уроженец I Эгинского наслега Верхоянского района, местность «Тыһы кыылл»]. Архив ЯНЦ СО РАН, ф.4, оп. 12, ед.хр. 68, л. 15—16.
12. Северные старухи. [Запись А.А. Саввина 6 февраля 1940 г. Исполнитель. М.Е. Рожин, 65 лет, уроженец I Эгинского наслега Верхоянского района] Архив ЯНЦ СО РАН, ф. 4, оп. 12, ед.хр. 68, л. 18—21.
13. Туголуков В.А. Тунгусы (эвенки и эвены) Средней и Западной Сибири. М., 1985.
14. Уваровский А.Я. Ахтыыллар / Воспоминания. Сост.: Ю.И. Васильев, Л.В. Жожикова (на якут., русск., немец. языках). Якутск: Бичик, 2003. — 208 с., илл.
15. Фольклор Жиганского улуса (XVIII—XX вв.) /Дипломный проект. Руфова С.А., студентка V к. [научн. рук. А.Е. Захарова, кфн, доцент ФГБОУ ВПО «АГИИК»]. Якутск, 2013 г. — 120 с., илл. [На правах рукописи].
16. Художественная литература. Публицистика. Эдьигээним барахсан /Сост.: А.Н. Саввинова, А.В. Корякина. Якутск: Бичик, 2002. — 170 с илл. (На якут., русск. яз.).
17. Худяков И.А. Краткое описание Верхоянского округа: Отдельные главы. Якутск: Бичик, 2002. — 208 с.
18. Худяков И.А. Краткое описание Верхоянского округа. Л.:Наука, 1969. — 439 с.

4.3. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ

Х. ЛЭМБ — ПЕВЕЦ УЗБЕКСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Акобирова Сарвар Туйевна

*канд. филол. наук, доцент Ташкентского финансового института,
Республика Узбекистан, г. Ташкент
E-mail: akobirovas@gmail.com*

LAMB H. — SINGER OF UZBEK CULTURE

Akobirova Sarwar Tuyevna

*candidate of philological sciences, associate professor
of Tashkent Financial Institute,
Republic of Uzbekistan, Tashkent*

АННОТАЦИЯ

В статье проводится анализ творческой деятельности Х. Лэмба, осуществлен краткий экскурс в эпоху Восточного Ренессанса, и выявлена специфика художественного воплощения исторически сложившихся отношений Восток-Запад в произведениях американских писателей XX века.

ABSTRACT

The article analyzes the creative activity of H. Lamb, brief excursion into the era of East Renaissance and revealed the specificity of the artistic embodiment of East-West historical relations in the works of American writers of the twentieth century.

Ключевые слова: литература; Восточный Ренессанс; творчество Х. Лэмба; романо-биография; культура.

Keywords: literature; East Renaissance; creativity of H. Lamb; romano-biography; culture.

В 30-е годы XX века на литературную арену выходит замечательный американский писатель Хэролд Лэмб, который,

в отличие от своих собратьев по перу, создает художественные произведения о титанах Восточного Ренессанса.

Следует отметить, что жизнь и творчество писателя недостаточно исследовано как в Узбекистане, так и в других странах СНГ. Х. Лэмб (1892—1962) родился в Нью-Джерси. Писатель закончил восточный факультет Колумбийского университета и в совершенстве владел арабским и персидским языками. Большую часть своей жизни Х. Лэмб посвятил изучению истории культуры Азии, России и Ближнего Востока.

В Восточной истории и культуре Х. Лэмба особенно привлекал период Ренессанса IX—XV вв. Перед анализом научной деятельности Х. Лэмба, кратко опишем особенности периода Восточного Ренессанса.

Необходимо отметить, что, когда речь идет о периоде Восточного Ренессанса, следует помнить о кардинальном его отличии от европейского. На Востоке не было возрождения античной культуры, великих географических открытий, развития капиталистического способа производства и ряда других явлений. Но имелся ряд и других не маловажных отличительных аспектов:

- наличие Великого шелкового пути — главной артерии мировой торговли;
- победа королевской власти и образование централизованных государств (государство Саманидов, Хорезмшахов, могущественное государство Тимура и империя Бабура);
- расцвет свободомыслия и возникновение ряда течений внутри ислама.

Надо подчеркнуть, что в данный период развиваются такие науки, как философия, математика, астрономия, медицина, литература и культура. Таким образом, Восток дал мировой цивилизации ряд выдающихся титанов-гуманистов: Рудаки, Фирдоуси, Хайяма, Саади, Хафиза, Бируни, Абу Али ибн Сина, Фароби, аль Хоразми, Навои, Тимура, Улугбека, Бабура и ряд других.

Узбекские классики пользовались у интеллигенции и читателей Запада традиционным, еще с прошлых веков, признанием и авторитетом. А. Навои и З.М. Бабур подняли узбекскую классическую литературу до уровня мировых шедевров и стали одними из великих мастеров мировой литературы. Известно, что произведения Бабура начиная с XVII века неоднократно переводились на многие европейские языки и переиздавались. Обо всем этом написано очень много, особенно в XX веке, когда произведения Бабура были

переведены на английский язык и широко распространились за Атлантикой.

Резюмируя вышеизложенный краткий экскурс в эпоху Восточного Ренессанса, отметим, что отличительные особенности (титаны мысли, центр мировой торговли и др.) данной эпохи от европейской, возможно, пробудили в Х. Лэмбе огромное желание к изучению восточной культуры, что в итоге вылилось в то, что он всю жизнь посвятил изучению истории культуры Азии, России и Ближнего Востока.

После окончания университета Х. Лэмб начинает литературную карьеру в газете «Нью-Йорк Таймс». Успех Х. Лэмба как журналиста был впечатляющим, что привело к тому, что главный редактор газеты А. Хофман разрешил будущему писателю писать статьи на любую тематику исходя из его собственного желания и усмотрения.

Первые статьи и исторические работы Х. Лэмба базировались исключительно на путешествиях и исследованиях в данный период. Он много путешествовал по регионам, о которых писал, пытаясь проследить прошлое таких личностей, как Марко Поло и Чингиз-хан, Александр Великий и Тимур, Омар Хайям и Бабур. Он тщательно изучал фольклор, литературу и традиции тех стран, о которых писал, создавая национальный колорит эпохи Ренессанса. Таким образом, наряду с различными статьями и рецензиями о творчестве Бабура, в США выходит важная для его творчества книга «Бабур тигр» (1961) [3].

Его произведения по форме можно отнести к популярному в США жанру романизированных биографий. Из всех видов художественно-биографического повествования наиболее значительным является роман-биография. Что же это за жанр? Следует, на наш взгляд, обратиться к А. Моруа, который является не только прославленным мастером, но и теоретиком этого жанра. В лекции, прочитанной в Кембриджском университете, он заявил, что со всей категоричностью можно говорить о существовании романа-биографии как особого, самостоятельного жанра, который располагается в пограничной зоне, как и очерк, разделяющей искусство и науку [2, с. 396].

В любом случае, художественная биография — это изображение конкретного исторического лица, причем достаточно хорошо известного. Данное повествование всегда построено на научной основе. Таким образом, для художественной биографии достоверность — это важнейший жанровый критерий. В романе-биографии обычно освещается вся жизнь героя. На художественную биографию распространяются законы литературного познания — действи-

тельность отражается через образ–характер исторического деятеля. И как любое другое литературное произведение, художественная биография должна помочь читателю понять социальную природу общества, преломленную сквозь призму идейно–нравственных проблем, волнующих человечество в тот или иной момент.

В данном аспекте творчество Х. Лэмба созвучно с книгами Ирвинга Стоуна — мастера биографического жанра. Вспомним известные и очень популярные книги этого писателя, опубликованные в странах СНГ: «Муки и радости» — роман о Микеланджело, «Моряк в седле» — роман о Д. Лондоне, «Жажда жизни» — роман о В. Ван-Гоге, «Происхождение» — роман о Ч. Дарвине, и многие другие. В 1927 году писатель издает произведение «Чингиз-хан»; в 1930 году книгу «Дети Чингиз-хана» с иллюстрациями Виллиама Сижела; «Тамерлан, потрясатель земли» (1928); «Крестоносцы»: 1 том «Железные люди и святые» (1930), 2 том «Пламя ислама» (1931); «Омар Хайям» и «Жизнь» (1934). Вторая книга «Персидская мозаика», посвященная великому О. Хайяму, вышла в 1943 г. в издательстве «Хейл» и вызвала большой шквал критики и интереса в широкой читательской аудитории, что свидетельствовало о живом интересе к Востоку, и особенно к О. Хайяму.

Следует особо подчеркнуть, что в 1951 году Х. Лэмб выпустил роман, посвященный Сулейману Великолепному, который создал обширную империю. При нем Османская империя достигла высшего политического, экономического и культурного могущества, и он считался истинным представителем Ренессансной эпохи [4].

Следует заметить, что вышеперечисленные романы неоднократно переиздавались и по мотивам этих произведений были сняты фильмы. Для Голливуда романы Х. Лэмба оказались бесценным материалом, и экранной обработке были подвергнуты почти все основные романы, посвященные Востоку. Роман «Бабур–тигр» был переведен на русский язык и опубликован в журнале «Звезда Востока» в 1979 г.

Произведение Х. Лэмба о Бабуре представляет большой интерес. Впервые в мировой литературе была предпринята попытка художественного воссоздания образа Бабура как поэта и воина, чадолобивого отца и человека, которому ничто земное не было чуждо.

Его книга о Бабуре состоит из предисловия и восьми глав. В процессе создания книги Х. Лэмб посетил Ташкент, где беседовал с виднейшими востоковедами, ознакомился с трудами академика В.В. Бартольда, профессора С. Азимджановой и другими учеными. Книга начинается с повествования об отступлении и борьбе Бабура с Шейбаниханом. Значительное место уделено скитаниям героя между

Ферганской долиной, Ташкентом и Самаркандом, завоеванию Кабула и его визиту в Герат для организации коалиции против Шейбанихана. Последующие главы посвящены завоеванию Бабуром Индии и созданию Великой Империи. В заключении автор объективно оценивает деяния Бабура. Издание данной книги в США свидетельствует о большом интересе народов мира к искусству и литературе Узбекистана.

Необходимо отметить, что в творчестве Х. Лэмба ряд романов («Тамерлан, потрясатель земли», «Чингиз-хан, император всех народов», произведение об Омаре Хайяме и Бабуре), посвященных истории Востока, имеют огромную ценность. Особенностью романов-биографий Х. Лэмба является то, что вписана новая страница в постижении такого феноменального явления, как Восточный Ренессанс. Интерес к исключительным личностям, ставшими вехами того времени, призван удовлетворить тягу читателя.

Таким образом, созидательное научное развитие периода Ренессанса в Средней Азии позволило раскрыться человеческому совершенству во всех сферах деятельности. Неподдельное восхищение даже сегодня вызывают творения человеческого разума и рук, и это прекрасно показал в своем творчестве замечательный знаток Востока, американский писатель Х. Лэмб.

В заключении отметим, что в настоящий момент в Узбекистане проводятся множество исследований произведений классиков узбекской культуры. Клад-знаний, кроющийся в творчестве Х. Лэмба, выступает базисом и опорой для исследований ученых современности, и наша задача в том, чтобы продолжить творческое наследие Х. Лэмба.

Список литературы:

1. Бабур Бабур-наме /Пер. М. Салье. Т., 1956. — 400 с.
2. Моруа А. Современная биография//Прометей. — 1968 — № 5. — с. 394—416.
3. Lamb H. Babur the Tiger. First of the Great Monguls. Doubleday, 1961.
4. Lamb H. Suleiman the Magnificent, Sultan of the East, Doubleday, 1951.

**ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ
РАССКАЗА Ф.С. ФИЦДЖЕРАЛЬДА
«АЛМАЗ ВЕЛИЧИНОЙ С ОТЕЛЬ РИЦ»**

Лозовая Анна Олеговна

*студент историко-филологического факультета
Нижегородского Государственного Университета
им. Лобачевского, Арзамасский филиал,*

РФ г. Арзамас

E-mail: anna.lozovaya93@gmail.com

Набилкина Лариса Николаевна

*канд. филол. наук, доцент
Нижегородского Государственного Университета
им. Лобачевского Арзамасский филиал,*

РФ, г. Арзамас

E-mail: nabilkina@yandex.ru

**THE FEATURES OF STYLE
OF F.S.FITZGERALD'S STORY
“THE DIAMOND AS BIG AS THE RITZ”**

Anna Lozovaya

*student of historical-philological faculty,
of Nizhniy Novgorod State University of Lobachevskiy, Arzamas branch,
Russia, Arzamas*

Larisa Nabilkina

*candidate of philological sciences, associate professor
of Nizhniy Novgorod State University of Lobachevskiy, Arzamas branch,
Russia, Arzamas*

АННОТАЦИЯ

Целью данной работы является выявление стилистических средств и приемов, использованных автором для раскрытия характера героев рассказа, темы и идеи, а также стилистических особенностей рассказа «Алмаз величиной с отель Риц». С помощью метода сопоставительного анализа были выявлены сходства и различия

в характерах героев рассказа, особенности художественного построения. Были сделаны выводы, что выразительные средства, используемые в рассказе, позволяют читателю лучше представить и понять героев, а простота и ясность сюжета и композиции рассказа, облегчают его понимание и восприятие.

ABSTRACT

This publication is aimed to identify the stylistic devices and techniques used by the author to disclose the personality of the characters of the story, themes and ideas, as well as stylistic features of the story "The Diamond as Big as the Ritz". With the help of the method of comparative analysis, similarities and differences between the characters of the story "The Diamond as Big as the Ritz" were identified. Some conclusions were made: expressive means used in the story allow the reader to imagine and to understand the characters, and the simplicity and clarity of the story, its composition, facilitate the reader's understanding and perception.

Ключевые слова: «век джаза»; сопоставительный анализ; стилистические приемы: эпитет; метафора; повтор; обособление; ирония; контраст.

Keywords: "jazz age"; comparative analysis; stylistic devices: epithets, metaphors; repetition; isolation; irony; contrast.

Френсис Скотт Фицджеральд — величайший американский писатель, который вошел в историю мировой литературы благодаря своим чудесным романам о жизни Америки в 1920-е годы, среди которых особенно известен «Великий Гэтсби» ("The Great Gatsby", 1925). Фицджеральд занимает особое место — равного среди лучших, отличаясь неповторимой самобытностью. Всех его героев отличает и свойственная им романтичность, идеализм, вера в некий идеал жизни. В них не угасает мечта о «прекрасном утре», о «неимоверном будущем счастье», и они проделывают свой трудный путь от порабощения иллюзиями к постижению истины, от жажды успеха к познанию его эфемерности, к растворению в будничности, потому что другого выбора нет. Фицджеральд необычайно тонко и достоверно передал этот перелом в сознании, когда возросший на «американской мечте» миф об индивидуальной свободе обрушился под давлением действительности межвоенного двадцатилетия. Этот перелом был сущностью всего периода общественной истории США, совпавшего с хронологическими границами его творчества — от 1919 до 1940 года. «Он прочертил маршрут поколения — из уайнсбургов в Нью-Йорк, затем в Европу и вновь в американскую глубинку. Быть может, именно

книги Фицджеральда больше всего сказали о том, что значили и этот исход, и это возвращение» [3, с. 36].

Отличительной чертой художественного произведения является образно-эмоциональное воздействие на читателя, что достигается путем использования огромного количества разнообразных средств, от эпитета и метафоры до ритмико-синтаксического построения фразы. Художественный текст, будучи вымыслом (хотя и отражающим реальность), предоставляет автору особенно широкие возможности для свободного изображения хода времени и создания таким путем различных смысловых и стилистических эффектов. Каждый язык располагает определенным набором выразительных стилистических средств, использование в тексте которых создает своеобразный, эмоционально-экспрессивный эффект. Наряду с тропами, язык располагает и определенными лексическими возможностями, позволяющими создавать не менее экспрессивный характер произведений.

Рассказ “The Diamond as Big as the Ritz” был написан исключительно для собственного развлечения Фицджеральда, и не был так популярен, как его более реалистичная фантастика. Тем не менее, за фантазией и экстравагантностью, повторяющиеся темы эгоизма, красота, искусственность и избыток все еще очевидны в этой истории так, как и в любой другой из собрания сочинений Фицджеральда. Унгер, главный герой этой истории, приходит из города под названием Hades (Аид), который в греческой мифологии относится к преисподней. И подобное олицетворение прослеживается на протяжении всего рассказа. Проход через странную деревню Рыбок (village of Fish), пустынную и таинственную, показан контрастом по отношению к собственности Вашингтонов как «very rich people». Также, Фицджеральд прибегает к контрастным сопоставлениям царства алмазной горы — и деревушки саваофцев с ее дикими обитателями. Упоминание о них в начале повествования и в конце служит своеобразным композиционным обрамлением всей истории.

Глава семейства Вашингтон — Брэдок Вашингтон олицетворяет избыток. Он привязан к своей собственности и не может нажиться его самым большим достоянием. Существует великолепная ирония в том, что Вашингтон нашел самый большой алмаз в мире, но если бы он придал этому огласку, это привело бы к девальвации всех алмазов мира. Когда Брэдок пытается подкупить Бога, он кажется сумасшедшим, но его рассуждения имеют логику:

“God had His price, of course. God was made in man’s image, so it had been said: He must have His price” [6, с. 27].

По опыту Брэдока, это так. Это ироничное отношение автора к своим героям является одной из особенностей произведений Фицджеральда, что позже широко использовалось и другими писателями.

Использование эпитетов и метафор также является неотъемлемой частью произведения Ф.С.Фицджеральда, что придает повествованию, как уже было отмечено ранее, экспрессивный эффект: “*darling and gifted son*”, “*keep the home fires burning*” [6].

Еще одним из основных средств, используемых Фицджеральдом в своих произведениях, является повтор. Это одно из основных средств построения художественного текста. Повторы передают значительную дополнительную информацию, способствуют большей эмоциональности, экспрессивности высказывания, например:

“Then he did a very simple thing — *he sealed up the mine. He sealed up the mine*” [6, с. 10].

Многообразии функций повтора наиболее ярко представлено в поэзии. Однако в прозе повтор играет не менее важную роль. Он может создавать эмфазу путем простого удвоения слова [5].

Произведение “*The Diamond as Big as the Ritz*” также содержит в себе множество гипербол, особенно, понятийное поле которых связано с лексемой “*rich*”:

“*St. Midas' School is the most expensive and most exclusive boys' preparatory school in the world*” [6, с. 6].

“*My father [...] is by far the richest man in the world.*” [6, с. 14].

“*It was the taillight of an immense automobile, larger and more magnificent than any he had ever seen.*” [6, с. 16].

Понятийное поле данного произведения носит явный «номинативный» характер. Благодаря этой номинативности читатель получает возможность детально представить атмосферу сказочного богатства, в которую попадает главный герой рассказа, например, описание столовой в доме Перси Вашингтона:

“... they were at dinner, where each plate was of two almost imperceptible layers of solid diamonds between which was curiously worked a filigree of emerald design..., the honeyed luxury that clasped his body added to the illusion of sleep- jewels, fabrics, wines, and metals blurred...” [7, с. 15].

И среди глаголов нет ни одного, обозначающего действия, направленного на приобретение материальных благ *to pay, to luxuriate*, что в очередной раз подтверждает своеобразие тематики произведений Ф.С. Фицджеральда авторское внимание сфокусировано не на процессе заработка, а на благах и преимуществах, которые являются его результатом.

Использование гиперболы является постоянным упоминанием для читателя о материальном богатстве, которое было важно для героев рассказа, в то же время, абстрагирует читателя от более важных нематериальных вещах, которые, как кажется, главным героям рассказа (в частности семьи Вашингтон) и вовсе незнакомо.

Одной из характерных особенностей живой разговорной речи, используемых как стилистический прием, является так называемое умолчание. В речи умолчание обычно является следствием сильного наплыва чувств, мешающего закончить речь, или иногда — нежелания продолжить мысль. По мнению И.В. Арнольд [1, с. 229], в стилистике текста следует различать не только умолчание, но и близкий к нему эпосаеписес (англ. *aposiopesis* (от греч. — тишина) — остановка в повествовании из-за неуверенности, или же — недосказанность с целью создания некоего подтекста). Оба эти средства состоят в эмоциональном обрыве высказывания, но при умолчании говорящий сознательно предоставляет слушателю догадаться о недосказанном, а при эпосаеписесе он действительно или притворно не может продолжать речь от волнения или нерешительности:

“Did you say “Kismine” or-” [7, с. 22].

Другой стилистический прием, широко используемый Ф.С. Фицджеральдом, — это обособление. Под обособлением И.Р. Гальперин понимает «такие части высказывания — обычно второстепенные члены предложения, — которые в силу разрыва привычных синтаксических связей оказываются изолированными от тех главных членов предложения, от которых они зависят» [2, с. 190]:

“John T. Unger came from a family that *had been well known* in Hades— a small town on the Mississippi River — *for several generations.*” [6, с. 3].

«Расширение предложения за счет введения обособления сообщает структуре иное значение, и используется, поэтому с иными эмоционально-смысловыми задачами» [4, с. 58]. Информация, заключенная в обособлении, воспринимается как уточнение, детализация, напоминание и т. п.:

“But so long as you confine your efforts to digging tunnels — *yes, I know about the new one you've started* - you won't get very far.” [6, с. 13].

Специфической особенностью творчества Ф.С. Фицджеральда как автора рассказов можно считать умение создавать, с одной стороны, спокойное аргументированное повествование (чему способствует обособление наряду с соединительными конструкциями), которое, с другой стороны, является весьма эмоционально напряженным и насыщенным внутренне (благодаря использованию повторов и эпосаеписеса).

Аллюзия грехопадения библейских Адама и Евы отражается в последних строчках рассказа: падение, взрыв алмазной горы, и та — новая жизнь для дочерей Брэджока Вашингтона «вне рая» — все это очень напоминает библейские сказания.

В рассказе Ф.С. Фицджеральда “The Diamond as Big as the Ritz” прослеживается четкое и контрастное соотношение реального и иносказательного; конкретно-исторического и библейского; реалистического и сказочно-романтического, притчевого. Писатель широко использует сказочные образы и мотивы, в частности, хрустальной (алмазной) горы. Издавна народная молва приписывала хрусталу волшебные свойства. На поиски такой горы сказочные герои отправлялись, чтобы заполучить власть над жизнью и смертью, над миром. Обладание хрустальной горой дает человеку экономическое могущество. Таковы и члены семейства Вашингтонов. Но гипертрофированное богатство превращает его владельцев в столь же гипертрофированных существ, нравственных монстров. В основе произведения лежит старая как мир мысль о преступности богатства. Заключительная интонация рассказа передана чувством глубокого разочарования и утраты. Разрушающее начало, крик, отзвуки краха — все эти признаки «века джаза» были хорошо знакомы писателю. Рассказ “The Diamond as Big as the Ritz” признается исследователями лучшим из числа произведений Ф.С. Фицджеральда «малой формы». Сочетание сказочной романтики и суховатого рационалистического стиля XX века, злободневной иронии и фольклорного иносказания, сложной «двойной» сюжетной линии и четкой логически выстроенной композиции — все это позволяет развернуть комплексный анализ произведения в единстве всех его компонентов. Простота и ясность, свойственные сюжету и композиционному построению рассказа, в значительной степени облегчают его понимание и восприятие. “The Diamond as Big as the Ritz” может быть рассмотрен вполне обоснованно как сатирическая история обогатстве, которая открывает истину относительно абсурдности, которая существует в рамках цивилизации и по сей день. Произведения Фицджеральда сегодня, как и много лет назад, воздействуют на мысль и эмоции читателя, побуждают его к сопереживанию. Такова судьба лучших творений мировой литературы. Пребывая в статусе литературных памятников той или иной эпохи, они сохраняют динамику бытия, живую душу и продолжают волновать все новые и новые поколения читателей. Именно поэтому такие произведения, как “The Diamond as Big as the Ritz”, сохраняют свою актуальность и по сей день.

Список литературы:

1. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. Л.: Просвещение, 1981. — 303 с.
2. Гальперин И.Р. Стилистика английского языка. М.: Высшая школа, 1981. — 334 с.
3. Зверев А.М. Ненаступившее утро // Зверев А.М. Американский роман 20—30-х годов. М.: Худож. Лит., 1982. — 257 с.
4. Кухаренко В.А. Интерпретация текста: учеб. пособие. М.: Просвещение, 1988. — 192 с.
5. Пелевина Н.Ф. Стилистический анализ художественного текста: учеб. пособие. Л.: Просвещение, 1980. — 271 с.
6. Fitzgerald F.S. Tales of the Jazz Age. New York: Charles Scribner's Sons, 2012 — 448 с.
7. Fitzgerald F.S. The Diamond as Big as the Ritz and Other Stories M.: Penguin, 1996. — 192 с.

РЕАЛИЗАЦИЯ ИНИЦИАЦИОННОЙ СХЕМЫ МОНОМИФА В ХРОНОТОПЕ РОМАНА МАРГЕРИТ ЮРСЕНАР «ВОСПОМИНАНИЯ АДРИАНА»

Сатановская Анна Сергеевна

*ст. преподаватель кафедры романской филологии и перевода
Харьковского национального университета имени В.Н. Каразина,
Украина, г. Харьков
E-mail: satanovskaya@mail.ru*

**REALISATION OF INITIATION STAGE
OF MONOMYTH IN CHRONOTOPE
OF “MEMOIRS OF HADRIAN”
BY MARGUERITE YOURCENAR**

Satanovska Anna

*senior teacher of Romance Languages Department
of Kharkov V. Karazin National University,
Ukraine, Kharkov*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена анализу пространственно-временных характеристик романа М. Юрсенар «Воспоминания Адриана» и выявлению признаков реализации инициационной схемы мономифа. В хромотопной структуре романа выделяется хромотоп странствий, который является метафоризацией жизненного пути протагониста романа. Различные периоды жизни героя коррелируют с этапами схемы инициации.

ABSTRACT

This article is dedicated to the analysis of spatial-temporal characteristics of “Memoirs of Hadrian” by M. Yourcenar and detection of marks of realisation of the initiation stage of monomyth. The chronotope of wandering, which is a metaphor of the protagonist’s life journey, is distinguished. Different period’s of the main character’s life correlate with the parts of the initiation stage.

Ключевые слова: хромотоп; инициация; мономиф; мифологема пути.

Key words: chronotope; initiation; monomyth; mythologeme of way.

Роман «Воспоминания Адриана» (1951) занимает особенное место в творческом наследии Маргерит Юрсенар (1903—1987). Во французском литературоведении произведение принято считать философско-историческим [6]. Среди российских исследований романного творчества писательницы выделяются диссертации Н. Полторацкой «Романы М. Юрсенар. История и современность» (Ленинград, 1981), С. Жиронкиной «Проблема самопознания и формирования личности в романах М. Юрсенар» (Воронеж, 2006), Н. Соболевой «Специфика жанра романа в творчестве Маргерит Юрсенар» (Москва, 2012), статьи О. Вайнштейн, В. Ерофеева, А. Макушинского, Ю. Давыдова и др. Исследователи обращаются

к разным аспектам творчества М. Юрсенар: диалог с культурной традицией прошлого, морально-философские поиски и духовная эволюция героев, жанровая специфика произведений в качестве философско-интеллектуальной составляющей творчества писательницы.

Роман написан в форме послания римского императора Адриана своему воспитаннику Марку Аврелию, при этом воспоминания о ключевых событиях жизни правителя дополняются его философскими размышлениями.

В своих исследованиях пространственно-временной организации романских произведений М. Бахтин [1] выделяет хронотоп дороги в качестве одной из характерных черт II-го типа античного романа. Дорога является точкой соединения пространства и времени, а также разворачивания событий, объединяющих пространственно-временные линии судеб разных людей, при этом она может приобретать метафорическое значение жизненного пути, эволюции личности. Среди хронотопных характеристик II-го типа античного романа выделяется метаморфоза протагониста в качестве ключевого события его творческого пути.

Тема метаморфозы главного героя является существенной для исследователей мифопоэтической специфики художественного текста. Дж. Кэмпбелл [4] анализирует мономиф, который включает в себя символические формы выражения двух главных событий индивидуального и коллективного бытия — сотворение мира и становление личности. Учёный изучает схему инициации, которая, согласно классификации А. ван Геннепа [2], разделяется на несколько стадий: 1) сепарация, означающая смену социального или иного статуса, отделение от привычного круга людей; 2) лиминальность, знаменующая пребывание в промежуточном или пограничном состоянии; 3) возрождение, трансформация, апофеоз либо смерть героя, которая приводит к его возвращению в *Axis Mundi* и переходу в стан божества. В. Топоров [5] изучает миф и ритуал в качестве дополняющих друг друга форм взаимодействия человека с миром, что актуально для нашего исследования, поскольку схема инициации предусматривает четко обусловленную последовательность тех или иных действий, которая сближает ее с ритуалом. М. Элиаде [3] рассматривает ритуал как повторение архетипического действия, выполняемого богом, предком или героем. За счет такого повторения человек не утрачивает связи с основаниями бытия и преодолевает энтропию линейного времени.

По сюжету романа, будущий император Адриан родился в Италике и в возрасте двенадцати лет был отправлен в Рим. После

назначения героя трибуном пятого легиона римской армии начинается период его странствий по разным землям в рамках военных кампаний империи; на этом этапе он приобретает те знания и качества, которые в будущем приведут его к правлению. Следовательно, стадия сепарации в романе соответствует именно данному периоду в жизни героя. Отметим также, что название этой главы романа — *Varius Multiplex Multiformis* («Разнообразный, множественный, изменчивый» — пер. с лат.) указывает на отделение героя от привычного круга и последующие странствия, означающие перманентную смену пространства в определенных временных точках и обуславливающие изменение его мировосприятия. Здесь хронотоп внешний непосредственно связан с хронотопом внутренним.

Стадия лиминальности в романе соответствует переходному периоду жизни Адриана, уже получившего в ходе успешных военных кампаний звание Первого консула Римской империи, но еще не достигшего вершины своей карьеры. Данный этап сопровождался участием в интригах и столкновениях с соперниками, среди которых особо выделялся губернатор Иудеи Лузий Квиет. Император Траян в то время уже был серьезно болен, однако не спешил называть своего наследника. Потеряв в определенный момент связь с императором, Адриан даже стал задумываться о самоубийстве и попросил своего врача обозначить на теле место точного попадания в сердце. Время для Адриана замедлило свой ход: «<...> le travail épuisant des jours n'était rien comparé à la longueur des nuits d'insomnie» [7, с. 99] (здесь и далее перевод наш — А. С.). «<...> изнуряющая дневная работа не могла сравниться с бесконечностью бессонных ночей». Одолевавшие героя размышления фокусировались на его цели достичь трона: “Je voulais le pouvoir. Je le voulais pour imposer mes plans, essayer mes remèdes, restaurer la paix. Je le voulais surtout pour être moi-même avant de mourir» [7, с. 99]. «Я желал власти. Я желал ее для внедрения своих планов, для испытания своих путей разрешения трудностей, для восстановления мира. И особо я желал ее для обретения самого себя, прежде чем умереть». Адриан рассматривает приход к власти как необходимый ритуал в своей жизни, без которого последующее существование утратит всякий смысл и станет невозможным: «Il en était de ma convoitise du pouvoir comme de celle de l'amour, qui empêche l'amant de manger, de dormir, de penser, et même d'aimer, tant que certains rites n'ont pas été accomplis» [7, с. 100]. «Жажда власти была подобной жажде любви, мешающей любовнику есть, спать, думать и даже любить, пока не будут совершены некие ритуалы». Таким образом, мифопоэтическая структура романа предопределяет его пространственно-временной континуум, в частности, последовательность

жизненных этапов протагониста. Апофеозом лиминальной стадии в романе можно рассматривать несколько дней жизни Адриана, предшествующих смерти императора Траяна. Именно тогда особо обострилось противостояние будущего императора не только с недругами, но и с большей частью своего окружения, что обуславливалось усыновлением Адриана и его назначением в качестве наследника правителя: “Le dernier des badauds, à Rome, a son opinion sur ces épisodes de ma vie, mais je suis à leur sujet le moins renseigné des hommes” [7, с. 104]. «У всякого зеваки в Риме было свое мнение по поводу того этапа моей жизни, но сам я о нем знаю меньше всех».

Стадия трансформации, апофеоза героя романа маркируется переходом Адриана в статус правителя Римской империи, что отображается в названии двух последующих глав произведения — *Tellus Stabilita* («Земля, обретшая стабильность») и *Saeculum Aureum* («Золотой век»). “Ma vie était rentrée dans l’ordre...” [7, с. 109]. «Порядок вновь установился в моей жизни...» — именно с этих слов начинается глава *Tellus Stabilita*. Титул императора позволяет герою приводить в жизнь намеченные планы, проводить необходимые для государства реформы. После долгих лет отсутствия он снова видится со своими родственниками и близкими друзьями. Адриан отказывается от множества пышных званий, которыми Сенат пытается наделить его: “J’avais pour le moment assez à faire de devenir, ou d’être, le plus possible Hadrien” [7, с. 118]. «Меня в ту пору одолевали иные заботы: стать или в полной мере быть Адрианом». Роль правителя в представлении героя возвышает его, сближает с божественным началом: “... je commençais à me sentir dieu... A quarante-quatre ans, je me sentais sans impatience, sûr de moi, aussi parfait que me le permettait ma nature, éternel» [7, с. 159—160]. «... я начинал чувствовать себя богом... В сорок четыре года я не ощущал нетерпения, был уверен в себе, совершенен, насколько мне позволяла моя натура, вечен». При этом Адриан не отрицает божественной сущности человека: “J’étais dieu, tout simplement, parce que j’étais homme” [7, с. 160]. «Я был богом просто потому, что был человеком». Свобода, данная императорскими полномочиями, сближала человека с богом.

Меняется пространство — герой активно занимается строительством новых и реконструкцией старых объектов; помимо этого, значительную роль играет факт возведения его резиденции, Виллы Адриана, символизирующей своей архитектурой и убранством весь период правления императора. Тема строительства также наделена ярко выраженными хронотопными характеристиками: “Construire <...> c’est mettre une marque humaine sur un paysage qui en sera modifié à

jamais” [7, с. 140]. «Строить <...> — означает оставлять человеческий след на пейзаже, который от этого изменится навсегда».

Будучи при власти, Адриан продолжает путешествовать вместе со своим любовником Антиномом. Одним из ключевых моментов в сюжете романа является восхождение Адриана на вершину Этны. “Ce fut l’une des cimes de ma vie” [7, с. 179]. «Это была одна из вершин моей жизни». В данном примере внешний хронотоп отображает хронотоп внутренний — это был апофеоз карьеры и любовных отношений императора.

Несколько военных кампаний, в том числе и иудейская, которую император считает одной из своих неудач, приводят его к выводу о вероятности отсутствия всеобщего мира для человечества, который был одной из главнейших целей его правления. Данные рефлексии расширяют сознание Адриана, уносят его в будущее: “Le monde las de nous se chercherait d’autres maîtres... D’autres sentinelles... iraient et viendraient sur le chemin de ronde des cités futures...” [7, с. 262]. «Мир, уставший от нас, будет искать себе новых хозяев... Другие часовые будут... шагать взад-вперед дозорными тропами будущих городов...». В данном отрывке выделяется пространственно-временная характеристика представляемой героем будущности.

Подытоживая наше исследование, можно сделать вывод, что внешний хронотоп романа «Воспоминания Адриана» находит свою реализацию в хронотопе внутреннего протагониста произведения, то есть странствия по разным землям являются метафоризацией становления его личности, нахождения самости, следовательно, мифологема пути занимает доминирующее место в мифопоэтической структуре романа. Жизненный путь Адриана разделяется на несколько этапов, которые коррелируют с этапами инициационной схемы мономифа, что подчеркивается пространственно-временными характеристиками. Перспективой данного исследования является дальнейшее изучение специфики хронотопа в романном творчестве М. Юрсенар, в том числе хронотопа мифопоэтического, что дополнит общую концепцию творчества писательницы.

Список литературы:

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М.: Худож. лит., 1975. — С. 234—407.
2. Геннеп А. ван. Обряды перехода / Пер. с франц. М.: Восточная литература РАН, 1999. — 198 с.

3. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і Андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / пер. Г. Кьоран, В. Сахно. К.: Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2001. — 592 с.
4. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой М.: АСТ, 1997. — 230 с.
5. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа Прогресс-Культура, 1995. — 624 с.
6. Dictionnaires des littératures de langue française / [Beaumarchais J.-P. de, Couty D., Rey A.] Paris: Edition Bordas, 1994. — S-Z. — 1442 p.
7. Yourcenar M. Mémoires d'Hadrien. P.: Editions Gallimard, 1974. — 319 p.

ДИАЛОГ С ТРАДИЦИЕЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Б. АНТОНЕНКО-ДАВИДОВИЧА: РЕЦЕПТИВНЫЙ И СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

Хамедова Ольга Анатольевна

*канд. филол. наук, доцент, Донецкий национальный университет,
Украина, г. Донецк*

Новикова Юлия Николаевна

*канд. филол. наук, доцент,
Донбасская национальная академия строительства и архитектуры,
Украина, г. Макеевка
E-mail: tova79@yandex.ru*

DIALOGUE WITH THE TRADITION IN THE B. ANTONENKO-DAVYDOVYCH'S WORKS: RECEPTIVE AND STYLISTIC ASPECTS

Olga Khamedova

*candidate of philological sciences, docent,
Donetsk National University,
Ukraine, Donetsk*

Iuliia Novykova

*candidate of philological sciences, docent, Donbas National Academy
of Engineering and Architecture, Donetsk region,
Ukraine, Makeyevka*

АННОТАЦИЯ

В статье проанализированы автобиографические произведения Б. Антоненко-Давидовича в аспекте художественного переосмысления предыдущей литературной традиции. Доказано, что на мировоззрение и творчество автора повлияла личность и поэзия Т. Шевченко. Определена функциональная нагрузка интертекстуальных элементов в художественном тексте, их стилистическая роль.

ABSTRACT

The paper is devoted to the research of the B. Antonenko-Davydovych's works. The writer worked up and transformed the previous literary tradition. It is proved that Shevchenko's personality and poetry influenced the worldview and creation. The functional load and stylistic role of intertextual elements are determined.

Ключевые слова: автор; реципиент; автобиографические произведения; стратегия; народный язык.

Keywords: author; recipient; autobiographic works; strategy; national language.

Б. Антоненко-Давидович — выдающийся писатель, участник национально-освободительного движения 1917—1919 гг., активный деятель национально-культурного Возрождения, многолетний узник сталинских лагерей, идейный вдохновитель украинского «диссидентского» движения, который преследовался советской властью по идеологическим взглядам. Художественное самопроявление стало острой потребностью писателя-свидетеля, участника трагических

общественно-политических катаклизмов, поэтому «персональная», «личностная» тематика доминировала в его творчестве.

Среди актуальных задач литературоведов (Л. Бойко, Б. Тимошенко, Н. Колошук и др.) — непредубеждённое исследование автобиографических произведений писателя. Однако важный аспект этой проблемы — рецепция личности и поэзии Тараса Шевченко в произведениях Б. Антоненко-Давидовича, а также интерпретация истоков стилистических особенностей их произведений — остаётся без внимания исследователей. Цель статьи — определить рецептивную стратегию Б. Антоненко-Давидовича, функциональную нагрузку и стилистическую роль интертекстуальных элементов в его художественных произведениях.

Судьбы Тараса Шевченко и Бориса Антоненко-Давидовича во многом схожи: писатели были активными деятелями национально-культурного Возрождения, преследовались властью и стали многолетними политическими узниками. Б. Антоненко-Давидович, двадцать пять лет находясь в сталинских лагерях, мог бы сказать словами Т. Шевченко: «Караюсь, мучуся... але не каюсь!» [7, с. 401]. Он не отрёкся от своих убеждений, как в своё время и поэт, поэтому, вернувшись на Родину, продолжал свою деятельность для освобождения родного народа. Бесспорно, автор ощущал духовное родство с великим классиком. Поэтому не случайно в произведениях Б. Антоненко-Давидовича мастерски вплетены цитаты из произведений Т. Шевченко, а самого Кобзаря автор неоднократно упоминает и в художественных, и в художественно-документальных произведениях. Как справедливо отмечает С. Жигун, «інкрустуючи у текст ... цитати, автор вдається до так званої реконструктивної інтертекстуальності, реєструючи спільність свого і Шевченкового тексту. Крім того, ці цитати залучаються у текст переважно без атрибування, утворюючи своєрідний код для своєї аудиторії і свого контексту» [4, с. 177].

Рецептивная стратегия Б. Антоненко-Давидовича чётко очерчивается в автобиографической повести «Удосвіта». Повесть «Удосвіта» — это история формирования писателя как личности, гражданина и творца. По мнению К. Дуба, автор в роли автобиографа пытается перечитывать книгу своей судьбы, измеряя её экзистенциальными бытия [3, с. 15]. По форме повесть — это монолог персонифицированного, но не названного рассказчика (alter ego самого автора), вспоминающего события, участником которых он был. Он старается отыскать и понять истоки любви к Родине, которая наделяла смыслом его жизнь.

Мировоззренческое становление юноши-гимназиста происходило в условиях революции, когда всё украинское воспринималось как «антицарське, антибюрократичне, передове» [1, с. 509]. Важным событием своей жизни Б. Антоненко-Давидович считает прочтение нецензурированного «Кобзаря» Т. Шевченко. Авторский нарратор детально рассказывает о том, что знакомый Бориса, боевой офицер, во время Первой мировой войны привёз с фронта галицкое издание «Кобзаря». Следует отметить, что юный Б. Давидов (бывшая русифицированная фамилия Б. Антоненко-Давидовича) уже был знаком с творчеством поэта. Авторский рассказчик отметил огромную популярность поэзии Т. Шевченко среди простого народа.

Яркие свидетельства того отражены в автобиографическом рассказе «Слово матери», эпиграф к которому — «Якби ви знали, паничі...» [1, с. 190]. Автор подчеркивает, что простые люди знали почти весь «Кобзарь» наизусть. О типичности этого факта свидетельствует то, что «Кобзарь» Т. Шевченко был настольной книгой у сельского кузнеца. На этом примере Б. Антоненко-Давидович показал влияние поэзии на сознание крестьян, ведь «з «Кобзаря» почерпнув коваль свій суспільний ідеал, і Шевченкове слово спонукало його віддати свого сина вчитися» [4, с. 177].

Романтичного юношу привлекал «не автор ідилічного «садка вишневого»..., а бунтар, непримиренний ворог усякого насильства й кривди, полум'яний пророк свого народу, що передрік його майбутне» [1, с. 510]. Пророческие видения поэта («І на оновленій землі / Врага не буде, супостата, / А буде син і буде мати, / І будуть люде на землі») импонировали самому герою, который мечтал о счастливом будущем родного народа. Изъятые революционные произведения Т. Шевченко стали для молодого Бориса «несподіваним відкриттям, коли я знайшов собі не тільки ідеал, який світив мені далі на всіх етапах життя, а водночас і знайшов самого себе» [1, с. 508].

Отдельно следует обратить внимание на особенности языка произведений Б. Антоненко-Давидовича — истинного ценителя и тонкого знатока украинского языка, автора основательной научной работы по стилистике «Як ми говоримо» [2]. Изучение Б. Антоненко-Давидовича как лингвиста началось в конце XX — в нач. XXI вв. Эту тему исследовали О. Божко, О. Божук, Г. Вишневская, Н. Карикова, Л. Касьян и др. учёные.

Н.М. Карикова так объясняет истоки неисчерпаемого языкового богатства и утонченности стиля писателя: «Показово, що при визначенні нормативності тих чи тих форм Б. Антоненко-Давидович, окрім естетичного критерію, послуговувався іще критерієм *поширеності*

мовного явища у творах письменників-класиків, а також критерієм народної мови, або етнографічним критерієм». Уживаючи слово «класика», Б. Антоненко-Давидович мав на увазі мову таких відомих письменників, як І. Котляревський, Т. Шевченко, Леся Українка, Марко Вовчок, І. Нечуй-Левицький, Ганна Барвінок, Ю. Федькович та ін. [5]. Стилистические особенности творчества Б. Антоненко-Давидовича определила его неразрывная связь с народной жизнью, так же и «поезія Шевченка, починаючи з ранньої, була співзвучна з народною. Старанно вивчаючи народне життя, його поетичну творчість, поет насичував свою поезію думками і сподіваннями незделеного, але нескореного народу» [6, с. 73].

Творчество Т. Шевченко стало образцом для создания нового эстетического и речевого образца, который представляют произведения Б. Антоненко-Давидовича. Языковые символы, которые доминируют в его произведениях, дают представление о глубокой народности художественного сознания автора. Используя потенциальные семантические возможности украинских символов, Б. Антоненко-Давидович создает такие метафоры: *«товкти слова»*, *«морочитися над синусами»*, *«плавати на хвилях слави»*, *«намацувати ідеї»*, сравнения: *«коси ... затуляли золотим серпанком скроні»*, *«звела вгору, як на молитві, очі»*, активно использует устойчивые сочетания: *«з'їсти облизня»*, *«пуститися світ за очі»*, *«нід тином умерти»*, *«передати куті меду»*, *«ступити на похилу площину»*, *«стояти на сторожі»*, *«зав'язати світ»*, *«подавати рушники»* и др. Синтагматика эпитетных конструкций реализуется в таких лексических единицах: *«байдуже небо»*, *«топтаний народ»*, в частности в фольклорных: *«ясне чоло»*, *«гіркі сльози»*.

Таким образом, автор в своих автобиографических произведениях переосмысливает поэзию Т. Шевченко согласно своему художественному замыслу: показать пробуждение национального сознания своего героя, соотнести его необычную судьбу с судьбой собственного народа. Поэт в восприятии автора представляется амбивалентным: это и лирик, певец красоты Украины, и «бунтівничий Тарас», борец, пророк [1, с. 191]. Рецептивная стратегия автора предусматривает усвоение творчества Т. Шевченко для утверждения национальной идеи, воплощённой в автобиографических произведениях Б. Антоненко-Давидовича. Писателю как человеку «шевченковского типа» импонировали прежде всего революционные мотивы творчества Т. Шевченко. Он активно цитирует поэзию Т. Шевченко, прежде всего в памяти реципиента актуализируются те произведения, в которых речь идёт о будущем освобождении украин-

ского народа. Неразрывная связь с народной жизнью и Т. Шевченко, и Б. Антоненко-Давидовича стала основой для формирования основных стилистических особенностей творчества писателей.

Список литературы:

1. Антоненко-Давидович Б. Твори: в 2 т. / [упорядн. Бойко Л.С.; гол. ред. Жулинський М.Г. та ін.] К.: Наук. думка, 1999. Т. 2: Сибірські новели. Оповідання. Публіцистика. Спогади. Листування. 1999. — 652 с.
2. Антоненко-Давидович Б. Як ми говоримо / Б. Антоненко-Давидович. К.: Рад. письменник, 1970. — 253 с.
3. Дуб К. Автобіографічний синерген / К. Дуб // Слово і час. — 2001. — № 4. — С. 15—23.
4. Жигун С. Тарас Шевченко у творчості Бориса Антоненка-Давидовича / С. Жигун // Шевченкознавчі студії: зб. наук. праць / Київський нац. ун-т ім. Т. Шевченка. К., 2011. Вип. 13. — С. 174—180.
5. Карікова Н.М. «Останній могікан з періоду розстріляного відродження»: Б. Антоненко-Давидович як борець за культуру української мови / Н.М. Карікова // Український смисл : зб. наук. праць / М-во освіти і науки, молоді та спорту України; Дніпропетр. нац. ун-т ім. О. Гончара. Дніпропетровськ, — 2012. — № 1. — С. 24—41.
6. Коломієць В. Художня трансформація фольклорних мотивів у ранній романтичній творчості Тараса Шевченка / В. Коломієць, О. Іванова // Шевченкознавчі студії: зб. наук. праць / Київський нац. ун-т ім. Т. Шевченка. К., 2011. Вип. 13. — С. 64—73.
7. Шевченко Т. Кобзар / Т. Шевченко. Харків: Видавничий дім «Школа», 2005. — 688 с.

4.4. ЖУРНАЛИСТИКА

ГАЗЕТА «УКРАЇНЕЦЬ В БЕЛАРУСІ» КАК ОСНОВНОЙ МЕДИПРОДУКТ УКРАИНСКОЙ ДИАСПОРЫ В РЕСПУБЛИКЕ БЕЛАРУСЬ

Кудряшов Глеб Алексеевич

*канд. наук по социальным коммуникациям, старший преподаватель
кафедры журналистики Полтавского национального
педагогического университета имени В. Г. Короленко,
Украина, г. Полтава
E-mail: ukr_bel@ukr.net*

THE NEWSPAPER “UKRAINETETS V BELARUSI” AS A BASIC MEDIA PRODUCT OF UKRAINIAN DIASPORA IN THE REPUBLIC OF BELARUS

Gleb Kudriashov

*candidate degree in Social Communication with Theory and History
of Publishing and Editing, senior lecturer of department of journalism
of Poltava National Pedagogical University named after V.G. Korolenko,
Ukraine, Poltava*

АННОТАЦИЯ

В статье приводится описание главного печатного органа украинской диаспоры в Республике Беларусь — газеты «Українець в Беларусі». В фокусе исследования — история создания, редакционный состав, содержание, способы распространения газеты. Автор делает вывод, что газета «Українець в Беларусі» — периодическое издание, ориентированное на сохранение культурной идентичности украинского этнического национального меньшинства в Республике Беларусь.

ABSTRACT

In the article the main printed organ of the Ukrainian diaspora in the Republic of Belarus — the newspaper “Ukrainets v Belarusi” — is described. In the focus of the research there are history of creation, editorial staff, table of contents, methods of distribution of the newspaper. The author draws conclusion that “Ukrainets v Belarusi” is the newspaper oriented to maintenance of cultural identity of the Ukrainian ethnic national minority in the Republic of Belarus.

Ключевые слова: газета «Українець в Беларусі»; медиапродукт; українська діаспора; Республіка Беларусь.

Keywords: newspaper “Ukrainets v Belarusi”; media product; Ukrainian diaspora; the Republic of Belarus.

В конце XX ст., после распада СССР, в Республике Беларусь на заре ее независимости активизируется украинское движение — создаются первые организации, призванные сохранить украинский мир в Беларуси. Функционирование украинской диаспоры невозможно представить без издательского дела — одной из основных форм многогранной деятельности украинских национальных организаций, которые были зарегистрированы и в текущий момент успешно функционируют в Республике Беларусь.

К основным типологическим группам издательской продукции украинского национально-культурного меньшинства в Беларуси относим периодические, непериодические и акцидентные издания. В данное время к «пресс-клубу» периодических изданий украинской диаспоры в Республике Беларусь принадлежат два издания, которые весьма заметны в информационном пространстве страны. Это газета «Українець в Беларусі», которую выпускает Белорусское общественное объединение украинцев «Ватра» при поддержке Посольства Украины в Республике Беларусь, и информационно-познавательный бюллетень «Український вісник», основанный в 2012 г. Минским городским общественным объединением украинцев «Заповіт» (председатель — Г. Калужная). На 1 января 2014 г. другие общественные культурно-просветительские объединения украинцев в Беларуси собственных печатных органов не имеют.

Настоящая статья представляет собой описание газеты «Українець в Беларусі» — периодического издания, ориентированного на сохранение культурной идентичности украинского национального меньшинства в Республике Беларусь. В статье, которая является первой попыткой в украинском прессоведении осуществить ретроспективный

обзор становления основного печатного органа украинской диаспоры в Республике Беларусь, сосредоточим внимание на истории создания, содержании, авторском коллективе, способах распространения газеты «Українець в Беларусі», которая в структуре издательского репертуара украинской диаспоры занимает главное место.

На наш взгляд, белорусская украиноязычная газета «Українець в Беларусі» — единственное периодическое издание, которое создает целостный образ многогранной жизни украинской диаспоры в Республике Беларусь, представляя интересы почти 160 тыс. украинцев Беларуси, из которых свыше 46 тыс. признали родным украинский язык. Издание учредили в августе 1992 г., когда приобрести книгу на родном языке стало почти невозможным, а немало белорусских газет переживали непростые времена из-за финансовых затруднений, дороговизны расходных материалов (бумаги, краски, запчастей к печатным станкам и т. д.) и уменьшения читательского спроса. Однако в этих сверхсложных условиях газета заняла свою нишу в реестре периодической печати Беларуси. «Українець в Беларусі» стал мощным рупором украинской мысли в республике, которая наряду с другими постсоветскими странами стала на путь построения правового, независимого, демократического государства, «в котором развитие культуры и духовного состояния национальных меньшинств будет осуществляться на цивилизованных принципах» [4, с. 1].

Издатель газеты — Белорусское общественное объединение украинцев «Ватра» (далее — БООУ «Ватра»), созданное в 1991 г. В разное время газета выходит в свет при финансовой помощи украинских и белорусских государственных учреждений, значительную поддержку оказывает Посольство Украины в Республике Беларусь. За время существования газеты несколько раз менялись ее редакторы. Первый (и единственный в 1992 г.) номер газеты редактировал Г. Солонец, в 1993 г. главным редактором газеты был В. Атаманчук. Из-за нехватки средств на протяжении 1993—2001 гг. газета не выпускалась. Впрочем, есть сведения о попытке (очевидно, неудачной) возобновить издание газеты в 1997 г. (по другим данным в 1998 г.) [3, с. 4]. В 2000 г. началась работа по возрождению украинского печатного органа. Благодаря колоссальным усилиям украинцев Беларуси в 2001 г., после регистрации издания в Министерстве информации Республики Беларусь, выпуск газеты «Українець в Беларусі» был возобновлен: 7 сентября вышел первый ее номер. Обязанности главного редактора газеты исполнял активист украинского движения в Беларуси, президент Ассоциации украинцев «Ватра» Б. Михайлюк. С 2003 г., после того, как Б. Михайлюк «просто

покинул газету» [2, с. 8], и до сегодняшнего дня редакционный совет возглавляет Г. Калюжная. Галина Ефимовна — старейшина украинского национального движения в Беларуси, председатель Минского городского общественного объединения украинцев «Заповіт», заслуженный работник культуры Украины — в течение 2001—2003 гг. была заместителем главного редактора газеты. Невзирая на декларацию об определенной периодичности выпуска (ежеквартально) [1, с. 68], в связи с ограниченным финансированием газета выходит нерегулярно (1—4 раза в год). Но на протяжении 2001—2007 гг. ее выпуск ни разу не был сорван. Издание распространяется среди членов БООУ «Ватра» председателями филиалов, есть подписчики и в Украине. За время своего существования газета «Українець в Беларусі» печаталась в разных типографиях: в 1992 г. — во львовском издательстве «Вільна Україна», в 1993 г. — в типографии г. Орши (Витебская область). Первый (август 1992 г.) и второй (ноябрь 1993 г.) номера выходили тиражом 3 тысячи экземпляров и общим объемом 2 печатных листа. С 2001 г. газету печатают в республиканском унитарном предприятии «Издательский центр БГУ», которое является издательской структурой Белорусского государственного университета. Тираж издания — 500 экземпляров.

Аудиторию читателей редакция определила на страницах первого номера газеты «Українець в Беларусі»: «Надеемся, что наша газета станет желаемой в каждой украинской семье в Беларуси и поможет возродить национальное самосознание тех, кто, пройдя сквозь трагедию бездуховности и безыдейности, не потерял национального достоинства, а также тех, которые, родившись в духовной пустыне, в настоящее время не знают, какого народа они дети, на каком языке говорят, но, идя за призывом души, хотели бы присоединиться к нашему сообществу» [4, с. 1]. Наследуя принцип независимости, редколлегия четко задекларировала свою позицию в отношениях с теми или иными партиями и течениями — «вне политики». В то же время газета с первых дней выпуска стала на страже общечеловеческих и национальных прав и свобод украинцев, обусловленных международными соглашениями и законодательством Республики Беларусь.

Следует подчеркнуть, что газета «Українець в Беларусі» — популярное в украинской среде Беларуси издание, которое освещает не только внутренние проблемы украинской диаспоры в братском государстве, но и жизнь в Украине. Тематический диапазон газетных материалов более чем широкий: героическое прошлое украинского народа, родное слово, развитие национальной культуры, религия и церковь, духовная жизнь украинцев в материковой Украине и на других континентах. В редакционном портфеле — исторические

очерки об Украине, заметки об известных украинцах, статьи культурологического содержания. Популярными стали колонки «Так лечились наши деды», «Хозяйке — хорошие советы», «Невероятные явления, приключения», рубрики «Пульс Украины», «Мы и время», «Просветительские дела», «Наши источники», военная страница «Шагом марш!», литературные рубрики «Уголок украинского языка» и «Золотой колос синеглазого края». В соответствии с концепцией развития газеты, немало места на ее колонках отводится проблемам формирования на гуманистических принципах мировоззрения украинской молодежи, приобщения ее к национальной культуре, языку и традициям. Одной из ведущих смысловых линий возрожденной в 2001 г. газеты «Українець в Беларусі» является Шевченковская тематика: в каждом номере издания публикуются разножанровые материалы, посвященные Тарасу Григорьевичу Шевченко, чествованию его имени в Беларуси, мероприятиям, проведенным украинской диаспорой во славу Кобзаря. Таким образом, центральная тема газеты «Українець в Беларусі» — разноплановая жизнь украинцев в Республике Беларусь.

Нельзя не согласиться с тем, что существование периодических изданий (газет, журналов, бюллетеней) — одно из основных направлений публичной активности национальных меньшинств. Каждая общественная организация, которая действует в географической и культурной близости к своей исторической родине, должна выпускать собственный печатный орган. Украинцы Беларуси, учитывая крепкие многолетние белорусско-украинские гуманитарные связи и испытывая потребность в реализации своей оригинальной культурно-просветительской программы, направленной на формирование позитивного имиджа Украины, изучение ее истории и культуры, популяризацию украинского языка и сохранение народных обычаев, в разное время активно выпускали и продолжают выпускать различные периодические издания, среди которых особое место занимает газета «Українець в Беларусі».

Список литературы:

1. Беларусь шматнацыянальная. Мінск : УП «Рыфтур», 2007.
2. Калюжна Г. До дня народження газети «Українець в Беларусі» / Г. Калюжна // Українець в Беларусі. — 2006. — № 4 (28). — Жовтень-грудень.
3. Калюжна Г. Українське громадське слово буде жити! / Г. Калюжна // Українець в Беларусі. — 2005. — № 3 (23). — Липень-вересень.
4. Ми будемо раді всім нашим іншомовним прихильникам : звернення до читачів // Українець в Беларусі. 1992. № 1.

Научное издание

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

Сборник статей по материалам
XXXIII международной научно-практической конференции

№ 2 (33)

Февраль 2014 г.

Часть II

В авторской редакции

Подписано в печать 27.02.14. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 9,25. Тираж 550 экз.

Издательство «СибАК»
630075, г. Новосибирск, Залесского 5/1, оф. 605
E-mail: mail@sibac.info

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного
оригинал-макета в типографии «Allprint»
630004, г. Новосибирск, Вокзальная магистраль, 3