



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

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

№ 11 (54)
Ноябрь 2015 г.

Издается с мая 2011 года

Новосибирск
2015

УДК 008+7.0+8
ББК 71+80+85
В 59

Ответственный редактор: Васинович М.А.

Председатель редакционной коллегии:

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

Редакционная коллегия:

Барштейн Виктор Юрьевич – д-р. философии по искусствоведению, рецензент АНС «СибАК», Украина;

Карпенко Виталий Евгеньевич – канд. филос. наук, доц. кафедры философии и социологии, редактор переводческой компании ООО «Аспект-Украина»;

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

Купцова Ирина Александровна – д-р культурологии, проф. кафедры культурологии Московского педагогического государственного университета (МПГУ);

Макушева Жанна Николаевна – канд. филол. наук, доц. кафедры иностранных языков ГБОУ ВПО «Тихоокеанский государственный медицинский университет» Министерства здравоохранения России, г. Владивосток;

Павловец Татьяна Владимировна – канд. филол. наук, рецензент АНС «СибАК»;

Чурилина Любовь Николаевна – д-р филол. наук, проф., заведующая кафедрой русского языка и общего языкознания ФГБОУ ВПО «Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова».

В 59 В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии / Сб. ст. по материалам LIV междунар. науч.-практ. конф. № 11 (54). Новосибирск: Изд. АНС «СибАК», 2015. 210 с.

Учредитель: АНС «СибАК»

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

При перепечатке материалов издания ссылка на сборник статей обязательна.

Оглавление

Секция 1. Культурология	7
1.1. Теория и история культуры	7
МОДНЫЕ ОБРАЗЫ И ОБЩЕСТВО: ТРАДИЦИИ И НОВЫЕ РЕАЛИИ Виниченко Ирина Владимировна	7
ТАЛЫШСКОЕ СЛОВО «ЛО» (ЧЕЛОВЕК) В ВИДЕ МОРФЕМЫ «ЛО/ПА/ЛИ/ЛЫ/ЛУ/Л» В СОВРЕМЕННЫХ ИНДОЕВРОПЕЙСКИХ ЯЗЫКАХ Гусейнзаде Мирбаба Гасан Гасан оглы	13
К ВОПРОСУ ПРИОБЩЕНИЯ ЛИЧНОСТИ К НАРОДНЫМ ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ПРОМЫСЛАМ ПОСРЕДСТВОМ МЕДИА-РЕСУРСОВ Марченко Оксана Александровна	26
КОМПОЗИЦИЯ БУДДИЙСКОГО АРХИТЕКТУРНОГО КОМПЛЕКСА ШВЕДАГОН Ратко Марина Валериевна	32
Секция 2. Языкознание	42
2.1. Русский язык Языки народов Российской Федерации	42
ЛЕКСИЧЕСКИЕ И ГРАММАТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ГЛАГОЛОВ, ВВОДЯЩИХ ПРЯМУЮ РЕЧЬ В РОМАНЕ И.А. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ» Викторина Татьяна Валентиновна	42
АНТОНИМЫ В ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКОМ ПОЛЕ «ВЗГЛЯД»: ЛЕКСИКОГРАФИЧЕСКИЕ ТЕКСТОВЫЕ ПРОЕКЦИИ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА М.А. ШОЛОХОВА «ТИХИЙ ДОН») Остапчук Наталья Андреевна Белик Наталья Александровна	49
ПРИТЯЖАТЕЛЬНЫЕ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫЕ В ЭВЕНСКОМ ЯЗЫКЕ Попова Мария Дмитриевна	55

ВЫРАЖЕНИЕ ЧИСЛА В ФОРМАХ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ В ЯКУТСКОМ ЯЗЫКЕ Чиркочова Дария Ивановна Алексеев Иван Егорович	60
2.2. Теория языка	65
ВОПРОСЫ КЛАССИФИКАЦИИ ТРОПОВ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКОЙ НАУКЕ Ахтырская Елена Николаевна	65
КРАТКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА МЕТАПОЭТИКИ НЕМЕЦКОЙ ДРАМАТУРГИИ В ГОДЫ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ (НА ПРИМЕРЕ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА ТВОРЧЕСТВА Б. БРЕХТА И Ф. ДЮРРЕНМАТТА) Картавцева Ирина Васильевна Серебрякова-Шибельбейн Екатерина Михайловна	69
СОВРЕМЕННЫЙ ЭТАП РАЗВИТИЯ МЕЖДУНАРОДНЫХ ОТНОШЕНИЙ: ФАКТОРЫ СТАБИЛЬНОСТИ И РИСКА Собченко Татьяна Алексеевна	76
2.3. Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание	83
СИМВОЛИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ЛЕКСИЧЕСКОЙ ЕДИНИЦЫ В ДЕРИВАЦИОННОМ АСПЕКТЕ Василенко Ольга Ивановна	83
К ВОПРОСУ О НЕКОТОРЫХ ПОНЯТИЯХ КАТЕГОРИИ КОЛИЧЕСТВА НА МАТЕРИАЛЕ КИТАЙСКОГО ЯЗЫКА Цзя Цянь	88
2.4. Прикладная и математическая лингвистика	95
СЛОВАРНОЕ ОСВОЕНИЕ НОВЫХ СЛОВ РУССКОГО ЯЗЫКА СРЕДСТВАМИ КОМПЬЮТЕРНОЙ ЛЕКСИКОГРАФИИ Григоренко Ольга Владимировна	95

Секция 3. Искусствоведение	100
3.1. Театральное искусство	100
ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ МЕХАНИЗМ ПРИБЛИЖЕНИЯ ГИМНАЗИСТОВ К ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКИМ ЦЕННОСТЯМ ПОСРЕДСТВОМ ТЕАТРА Антонова Анна Юрьевна	100
3.2. Кино-, теле- и другие экранные искусства	105
ПСИХОЛОГО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ОБРАЗ МИККИ МАУСА В ЖАНРЕ ЗВУКОВОЙ АНИМАЦИИ: ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И ЗАВОЕВАНИЯ ВСЕМИРНОЙ ПОПУЛЯРНОСТИ Романова Татьяна Александровна	105
3.3. Музыкальное искусство	114
ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ШКОЛА КЛАВИРНОГО ИСКУССТВА: ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ Гудкова Лариса Александровна Гетьман Виктория Викторовна	114
СОНАТА ДЛЯ САКСОФОНА: ВНУТРИЖАНРОВАЯ ТИПОЛОГИЯ Понькина Антонина Михайловна	126
3.4. Изобразительное и декоративно- прикладное искусство и архитектура	135
ПРИРОДА И ЭТНИЧЕСКИЕ МОТИВЫ ЮГРЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ ХАНТЫ-МАНСИЙСКОГО АВТОНОМНОГО ОКРУГА Демьяненко Иван Владимирович	135
ОСОБЕННОСТИ ОБЪЕМНО- ПРОСТРАНСТВЕННОЙ КОМПОЗИЦИИ ДУХОВНЫХ УЧЕБНЫХ КОМПЛЕКСОВ Жовква Ольга Ивановна	140
3.5. Техническая эстетика и дизайн	148
СОВРЕМЕННОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ ПАРКОВ НА БЫВШИХ ПРОМЫШЛЕННЫХ ТЕРРИТОРИЯХ Жукова Алёна Юрьевна Козлова Лариса Николаевна	148

Секция 4. Литературоведение	154
4.1. Русская литература	154
РУССКАЯ И АНГЛИЙСКАЯ ЖЕНСКАЯ ПРОЗА РУБЕЖА XX-XXI ВЕКОВ Ализаде Афер Азер	154
ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ОБРАЗА «КИНЖАЛ» В ПОЭТИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ ЛЕРМОНТОВА Бурдун Светлана Владимировна	164
ЗНАКОВЫЙ МИР ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА В ПРАГМАТИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ Кудрявкин Сергей Серафимович	172
4.2. Фольклористика	183
ПОЭТИЗАЦИЯ ОБРАЗА ХОЛОДНОГО ОРУЖИЯ ПРИ ЭКСПЛИКАЦИИ ВОЕННЫХ МОТИВОВ В КУБАНСКИХ КАЗАЧЬИХ ПЕСНЯХ Епатко Татьяна Александровна	183
4.3. Теория литературы. Текстология	190
ЧИТАТЕЛЬ КАК КАТЕГОРИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ Гетманская Елена Валентиновна Шевченко Оксана Алексеевна	190
О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ИЗУЧЕНИЯ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ ФОРМ Романовская Ольга Евгеньевна	195
4.4. Журналистика	202
РОЛЬ АВТОРСКОГО «Я» В МАТЕРИАЛАХ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИХ ЖАНРОВ Якимов Олег Дмитриевич Скрыбыкина Дарина Анатольевна	202

СЕКЦИЯ 1.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

1.1. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

МОДНЫЕ ОБРАЗЫ И ОБЩЕСТВО: ТРАДИЦИИ И НОВЫЕ РЕАЛИИ

Виниченко Ирина Владимировна

*канд. ист. наук, доцент, Омский государственный институт сервиса,
РФ, г. Омск
E-mail: irvin61@mail.ru*

THE FASHION LOOK AND THE SOCIETY: TRADITIONS AND NEW REALIIES

Irina Vinichenko

*Ph. D. in History, Associate Professor, Omsk State Institute of Service,
Russia, Omsk*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается взаимосвязь моды и общественных отношений. Автор стремится определить соотношение между нормативными образцами для подражания и образом жизни общества. Внимание сосредоточено на модных стандартах и ценностях в моде советского общества. Актуальность статьи обусловлена поиском новых культурно-эстетических образцов в культуре современного общества.

ABSTRACT

The article examines the correlation between the fashion and the social relations. The author aims to detect the balance between the normative

samples and the social pattern of life. The attention is attracted to the fashion standards and values in the Soviet society. The topicality of the article is connected with the search of the new cultural-aesthetic patterns in the culture of the modern society.

Ключевые слова: модные образы; культурно-эстетический идеал; общество; культурное пространство.

Keywords: fashion looks; cultural-aesthetic ideal; society; cultural space.

В настоящее время проблематика работ культурологического, социологического плана, в центре внимания которых находятся те или иные формы повседневной жизни, становится весьма обширной. Антропологический поворот в исторической науке позволил переключить внимание многих исследователей на вопросы культурных стереотипов, ментальных предпосылок и поведенческих возможностей отдельных участников исторического процесса. В подобных работах отмечается важность анализа на микроуровне, что позволяет исследовать социокультурное пространство более детально. При этом важно учитывать взаимовлияние локального объекта и общеисторического контекста.

Мода занимает особое место в социальном пространстве, именно мода рождает стереотипные образы, которые распространяются в том или ином обществе. На сегодняшний день назрела настоятельная потребность в комплексном изучении российской моды, как многоуровневой системы, состоящей из определенного набора элементов, находящихся в зависимости между собой. При этом важно представить моду как неотъемлемую часть культуры в её живой, исторически конкретной динамике с учётом особенностей образа жизни.

В современной науке мода рассматривается как социокультурное явление, как механизм социальной и культурной регуляции. А.Б. Гофман реализовал на практике данный подход, результатом чего стала работа «Мода и люди», в которой он выстраивает новую теорию моды и модного поведения.

Каждое общество создаёт определённую социальную реальность, которая порождает события в обществе и общественной жизни, где общество есть и вездесущее условие, и непрерывно воспроизводимый результат человеческой деятельности. При этом социальную реальность необходимо рассматривать как многоуровневую, выделяя:

уровень Я, уровень ситуации, уровень окружения и уровень контекста [5, с. 18].

«Мода выступает как знак, символ, который обеспечивает включение своего носителя в форму взаимодействия с обществом и окружающим пространством» [4, с. 6]. Исходя из этого, вопросы взаимоотношения моды и общества должны решаться с учётом определения места человека в обществе, его социального и культурного окружения. Существенное значение также имеет историческое развитие общества в конкретной стране, регионе, городе. Таким образом, конкретно-исторической формой социального пространства можно признать городскую среду. Каждая эпоха создаёт свой эстетический идеал человека, свои нормы красоты, которые видоизменяются с изменением социального пространства. Наиболее ярко культурно-эстетический идеал человека проявляются через модные образы, тиражируемые в обществе, выявляя определённое состояние культуры.

Образ – понятие, находящееся в плоскости «второй реальности», отражающее культурные представления и социокультурное мифотворчество. Как продукт коллективного воображения, образ сознательно конструируется заинтересованными лицами [6, с. 12].

Конструкция понятия образ предполагает, что он целостен и неделим, но в его формировании существуют определённые каноны и правила, а если, например, речь идёт о советской эпохе, где всё было подчинено жёсткому регламенту, то мужской и женский образы в средствах массовой информации складывались не сами по себе, а согласно определённым нормам. Если мы и не встречаем жёстких специальных предписаний о том, каким должен быть идеальный советский мужчина или идеальная советская женщина, то лишь потому, что масса предписаний более общего характера задавала редакторскому коллективу нужную манеру репрезентации строителя коммунизма. Следует различать образы, задаваемые «сверху», властью, и образы, рождённые «снизу».

Средства массовой информации являлись одним из каналов трансляции модных образов. Советская печать представляла собой определённую целостность, тесно переплетаясь с остальными средствами масс-медиа, общей задачей которых и стало формирование новых нормативных образцов для подражания в обществе, испытывавшем острую нужду в стимулировании и мотивации. Существенное влияние на формирование модного образа, транслируемого в общество через средства массовой информации, оказывала идеология. Слово «идеология» является одним из самых распространенных политических терминов и понятий. Она может рассматриваться «как

форма общественного сознания и как культурное явление» [3, с. 417]. Другими словами, идеология представляет собой совокупность идейных воззрений, выражающих и защищающих интересы той или иной общественной группы и требующих подчинения помыслов и поступков как можно большего числа людей соответствующим целям и задачам. Это ценностная система, выражающая отношение к существующим общественным порядкам, обосновывающая политические идеалы, принципы, нормы, цели и образы поведения. В нашем случае мы рассматриваем политическую идеологию, которая представляет собой доктрину, оправдывающую притязания какой-либо группы на власть. При этом идеология маскирует и мистифицирует (хотя и не всякая идеология) подлинные интересы и цели доминирующих групп.

В СССР вся жизнь строилась на коммунистической идеологии (идеологии марксизма-ленинизма). Характерной чертой коммунистической идеологии был полный контроль над жизнью общества. Власть стремилась завладеть не только политическим сознанием масс, но и их обыденным сознанием, т. е. контролировать повседневную жизнь людей. Идеологи социализма «не могли оставить без внимания поле быта, и в частности полностью отмежеваться от контролирования внешнего облика советских людей» [1, с. 205]. Интересно, что в 1960-е годы было распространено мнение, что при коммунизме мода должна была исчезнуть. Но, современные исследования роли вещи в структуре потребления позволяют констатировать, что вещь (модная вещь) в социалистическом обществе стала символом социального статуса и средством выражения стиля жизни.

Рассматривая особенности моды, необходимо учитывать, что мода «связана с такими социальными явлениями, как традиции, обычаи, с одной стороны, и общественным мнением и массовыми коммуникациями – с другой» [2, с. 3]. Стереотип об идеальном советском человеке претерпевает изменения, представления о моде находят отражение в культурном пространстве страны, которое отличается неоднородностью. Наибольший интерес представляет движение от центра к периферии, от столицы к провинции. В этом же направлении можно рассматривать и изменение представлений о модном человеке. Официально одобренный модный образ интерпретируется городскими жителями региона, города или другого населённого пункта в зависимости от полученной информации о нём и имеющихся возможностей ему следовать. При этом, разделяя и поддерживая одобренный официальный стиль, один и тот же модный образ может быть по-разному решён в столичном и провинциальном

регионе. За годы советской власти был сформирован своеобразный канон – правило изображения всех членов советского общества, и распространялся он не только на фотографическое изображение и манеру речи статейных героев, но и в целом на то, какой следует представлять жизнь и её грани для каждого отдельно взятого советского человека. Сравнивая визуальный ряд журналов мод и фотодокументов эпохи, можно зрительно увидеть характер воплощения декларируемого костюма в костюм обычного городского жителя.

В различные периоды жизни любого общества можно наблюдать появление явлений, противостоящих его традиционным культурным ценностям. Появление контркультурных тенденций обусловлено различными механизмами. Во-первых, они появляются там, где господствующая культура уже не в полной мере соответствует реалиям нового времени. Во-вторых, они вызваны потребностью в самоутверждении. Внешним проявлением идентичности этих группировок является альтернативная мода, контрастирующая с общепринятыми канонами. Отношения общества к таким проявлениям может варьироваться от безразличного отношения до противодействия им. Особенностью советского общества являлось его политизированность, которая выражалась через продвижения идеи культурного национализма идеологического манипулирования массами. В такой ситуации любое отклонение от официально одобренного нормативного образа встречало противодействие властных структур и привлечение к данной борьбе общественности. Выработывалась определённая стратегия противостояния альтернативной моде. Существенное место в этом действе отводится средствам массовой информации. Вместе с тем они одновременно становятся и пропагандистами данных явлений в отдалённых территориях страны, вызывая своеобразный интерес и стремление к знакомству с «чуждой» культурой. В результате критикуемые образцы одежды становились всё более привлекательными, а подражательный характер жителей страны способствует введению элементов альтернативной моды в повседневную практику [7, с. 12].

Можно говорить о том, что в Советском Союзе идеология использовалась для конструирования мифологического коммунистического общества. Данный конструкт включал в себя и идеальный образ советского человека. Процесс формирования идеально одобренного образа мужчины и женщины был частью общего социального «эксперимента» по созданию «нового советского человека». И эта идеологическая конструкция была призвана служить своеобразным ориентиром для населения страны. Ключевой фигурой идеологических построений стал образ человека – труженика, носителя коммунисти-

ческих идеалов, для которого характерны такие качества, как мужественность и героизм. Внешний вид порядочного советского труженика отличает чувство меры, простота и скромность, выдвинутые как эстетические критерии советской моды.

Советский период завершён, мода продолжает существовать. Современное общество, как и прежде, обладает своим набором основных культурных образцов, носящих устойчивый характер и с трудом поддающихся изменениям. Отношение к моде и культуре её потребления продолжает существовать в жизни современного российского общества с определённой трансформацией.

Список литературы:

1. Лебина Н.Б. Обыватель и реформы: Картины повседневной жизни горожан в годы НЭПа и хрущёвского десятилетия / Н.Б. Лебина, А.Н. Чистяков. – СПб.: «Дмитрий Буланин», 2003. – 342 с.
2. Петров Л.В. Мода как общественное явление. – Л.: Знание, 1974. – 32 с.
3. Политическая энциклопедия. В 2 т. Т. 1. / Нац. обществ. науч. фонд; Рук. проекта Г.Ю. Семигин. – М.: Мысль, 2000. – 750 с.
4. Социально-гуманитарное знание: история и проблемы современности: монография / Виниченко И.В., Дрыгина Ю.А., Зибарев М.В., Иванченко В.А., Клипп О.Я., Макухин П.Г., Москатова А.К. – St. Louis, Missouri, USA: Publishing House Science and Innovation Center, 2015. – С. 3–37.
5. Фигура О.А. Онтологические основания социальной реальности в категориях критического реализма : Автореф. ... канд. философ. наук. – Омск, 2012. – 24 с.
6. Шабатура Е.А. Образ «новой женщины» в советской культуре 1917–1929 гг.: Дис. ... канд. ист. наук. – М., 2007. – 230 с.
7. Vinichenko I.V. An alternative fashion in the Soviet people's attitude // European Applied Sciences. – 2013. – № 9-1. – P. 10–13.

**ТАЛЫШСКОЕ СЛОВО «ЛО» (ЧЕЛОВЕК)
В ВИДЕ МОРФЕМЫ «ЛО/ЛА/ЛИ/ЛЫ/ЛУ/Л»
В СОВРЕМЕННЫХ ИНДОЕВРОПЕЙСКИХ ЯЗЫКАХ**

Гусейзаде Мирбаба Гасан Гасан оглы

*д-р мед. наук, председатель редакционного совета серии
«Талышские исследования»,
РФ, г. Москва*

E-mail: 79262284058@yandex.ru

**TALYSH WORD "LO" (MAN) IN THE FORM
OF A MORPHEME "LO/LA/LI/LY/L"
IN MODERN INDO-EUROPEAN LANGUAGES**

Mirbaba Guseinzade

*dr. med. Sciences,
Chairman of the Editorial Board of the series "Talysh studies"
Russia, Moscow*

АННОТАЦИЯ

В работе рассматривается вопрос словообразования языков на основе морфемы «ло» талышского языка. Древность морфемы «ло» бесспорна и еще раз подтверждает гипотезу о существовании единого протоязыка, остатками которого и являются такие морфемы. Можно предположить, что в настоящее время эти морфемы существуют в разных, неизученных древних языках. Один из этих языков – талышский язык, который в себе сохранил многие морфемы в архаичной форме в виде слова и в настоящее время требует глубокого изучения. Однако особенности талышского языка до сих пор не изучена и требуют глубокого научного исследования.

ABSTRACT

In the article the question of derivation languages based on the morpheme "lo" Talysh language. The antiquity of the morpheme "lo" is undeniable and once again confirms the hypothesis of the existence of a single proto-language, with the remnants of which are such morphemes. It can be assumed that now these morphemes exist in different, unexplored ancient languages. One of these languages is the Talysh language, which in itself has retained many morphemes in their archaic form as a word form,

and now requires to study it thoroughly. However, the features of the Talysh language have not been studied yet and it is required to learn it in-depth.

Ключевые слова: талышский язык; талыш; морфема; семантика; слово «Lo».

Keywords: talysh language; morpheme; semantics; word “Lo”.

Введение. Все языки мира имеют в основе один древний праязык, но все они в большей или меньшей степени удалились от изначального источника. Но когда-то существовало родство языков на всей территории от Тихого до Атлантического океанов, от Приполярья до Экватора. По нынешний день эта языковая группа называется индо-ирано-европейской, а язык – арийский.

Участие древнейших морфем в словообразовании языков. В одной из прежних работ [4; 5] рассматривался вопрос об участии морфемы «кэ» и «ро» в составе слов в разных индоевропейских языках в течение длительного периода: от праязыка до наших дней. Было показано, что использование этих морфем носит глубинный фундаментальный характер, и до настоящего времени они не потеряли первоначальную семантику. Анализ материалов показал, что морфема «кэ» в современном талышском языке почти в неизменном виде сохранила в себе первоначальную семантику, как будто в законсервированном виде, на многие тысячи лет, связанные с «домом», «местом» или гнездом. Изначально это было особенностью рунической письменности. По мере перехода к буквенной письменности семейство слогов «кэ» естественным образом вошло в состав многих слов славяно-арийских народов, и в настоящее время активно используется во многих группах слов, связанных с понятиями «дома», «очага», «семейства», частей тела, названиями растений, домашних животных и птиц т. д.

Анализ определенных групп индоевропейских слов также показал [5], что морфема «ро» как морфема «кэ» одна из древнейших слогов человечества, которая осталась почти в неизменной форме в талышском языке. Талышское слово «ро» (путь, дорога, направление, движение) участвует как морфема в форме -ро или -ра, -ри, -ры, -ру и -р при образовании слов, также означающих дорогу, путь, направление, движение во многих индоевропейских языках. Древность данных и других морфем бесспорна и еще подтверждает данный тезис, и ведет нас к гипотезе о существовании единого праязыка, остатками которого и являются такие морфемы, распространенные в разных индоевропейских языках. Можно предположить, что в настоящее

время эти морфемы «живут» в разных, неизученных, древних языках. Одним из этих языков может быть талышский язык, который в себе сохранил многие морфемы в архаичной форме и настоящее время требует глубоко изучения. В талышском языке обнаруживается гораздо большее сходство со словами древнего времени и в меньшей степени изменения за протекшие тысячелетия, в этом смысле, можно говорить, о нем как о языке сохранившем больше архаизмов.

Талышский язык и его особенности. На карте мира можно найти немало уголков, которые из-за своих природно-географических условий веками могли стоять вне крупных потоков движения различных племен и народов и, тем самым, сохранить свою замкнутую изолированность. Наглядным примером может служить территория Талыша с ее древними, дремучими лесами, надежно охранявшими талышей и их язык в течение многих тысячелетий [14].

Талышский язык (толыша зывон) – один из древних индоевропейских языков, принадлежащий к северо-западной иранской группе каспийского ареала, к которой относятся также татский, курдский, осетинский, гиляки, мазандарани, заза, и др. Вследствие некоторых исторических процессов и географических различий, талышский язык разделяется на четыре главных диалекта: южный, центральный, северный, а также дейламский диалект. Несмотря на это, следует отметить, что разница между основными ведущими диалектами талышского языка не так уж и велика. Территория Талыша с одной стороны граничит с Каспийским морем, с другой стороны её охраняют Талышские горы. Эта особенность способствует скорейшей интеграции и сохранению диалектов талышского языка в древней неизменной форме.

Результаты первых исследований, посвященных талышскому языку, были опубликованы в 1842 г. в Лондоне в труде “Spesimens of the popular poetry of Persia” российского ираниста Александра Хадзкона. С.А. Кесрави, Б.В. Миллер, В.С. Соколова, Л. Пирейко, Е. Jarshater доказали, что современный талышский язык относится к северо-западной языковой подгруппе и является, по предположению ученых, продолжением вымерших мидийского, авестийского и парфянского диалектов, распространенных в свое время, а местами бытующих и ныне на территории исторической Мидии [13]. Однако не была изучена роль талышского языка среди древних и современных языков. В настоящее время талышский язык – забытый язык среди лингвистов. Этот забытый индоевропейский язык может в то же время дать некоторые разъяснения относительно путей развития человеческого языка вообще и относительно его происхождения.

Разъяснение могут быть получены в результате изучения внутреннего строя и лексики данного языка.

В талышском языке исконные слова в основном состоят из двух звуков – согласного и гласного (бу, бе, би, бы, ка, кэ, ко, ку, ки, ка, да, дэ, ды, ди, ду, де, ро, ма, мэ, му, ми, мы, мо, са, си, сы, су, ло, лу и др.). Эти слова талышского языка в виде морфем участвуют в образовании компрессионных слов в других языках, которые относятся к индоевропейским языкам. В этимологических словарях в различных языках семантика этих слогов не расшифровывается из-за незнания. Следует отметить, что в настоящее время эти слоги являются полноправными словами талышского языка. В этой статье мы попытаемся доказать этот постулат.

В данной статье рассматривается роль и значимость талышского слова «ло» как морфемы в происхождение слов, относящихся к индоевропейским языкам. Целью данной работы является анализ индоевропейской языковой общности по морфемалогическим признакам морфем «ло», для того чтобы доказать насколько типологически близки индоевропейские языки на морфемном уровне. Для выполнения данной работы были анализированы индоевропейские слова, содержащиеся морфеме «ло» или её исторически измененную форму (ла, ли, лу и др.).

Л, л (русское название: эль, буква всех славянских кириллических алфавитов (12-я в болгарском, 13-я в русском, белорусском и сербском, 14-я в македонском и 16-я в украинском); используется также в письменностях неславянских народов. В старо- и церковнославянской азбуках называется «лѹдиѣ» (ст.-сл.) или «лѹди» (ц.-сл.), ведущая свое начало от кирилловского люди – Л, которое, в свою очередь, восходит к греч. Ламбде Λ, а через посредство последней – к финикийскому лямед. Форма буквы Л с древности до наших дней особых перемен не испытывала, разве что стоит упомянуть переход от её старого Λ-образного вида к современному (с П-образной верхушкой), введённому в шрифтах «Санкт-Петербургской Словолитни Ревильона и К^о» в 1840-х годах и в последующие десятилетия распространившейся повсеместно. Следует отметить, что китайский иереоглиф, (человек – 男人; люди – 人), который обозначает человека, также подобен букву «Л» кириллского алфавита [3; 18].

При анализе индоевропейских слов, было выявлено, что почти во всех словах, связанных с телом человека, с деятельностью человека, с местностью проживания человека, с природными явлениями, которые влияют на жизнедеятельность человек, всегда присутствует согласный звук л в различных сочетаниях с гласными звуками.

Слово «ло» на тальшском лексиконе. В тальшском языке есть многочисленные слова, в составе которых присутствует морфема «ло». Например: ло (человек), лэвэ (живот), боло (утроб), лонэ (гнездо, местность), локнэ, лохна, коло (шапка), лод (худой), далан (тупик), алажен (мифическое женское существо), аламерд (мифическое мужское существо), балон (банка), лол (немой). Среди тальшских фольклоров есть песня «Ло-ло». Люди, занимающиеся земледелием во время работы, в полях хором пели песню «Ло-ло». Слово «позвать» на тальшском языке переводится “he-le (хеле)” Звучит как английское слово “hello”, русское слово – «алло».

Присутствие морфемы «ло» в названиях органов человека и животных: человек, скелет, голова, волос, лысина, локон, лохмы, лоб, лобок, лонная кость, лицо, железа, слюна, глаза, слеза, тело, туловище, лоно, лапа, лопаточная кость, колено, голень, лодыжка (лодыга), селезенка, желудок, ладонь (долонь), лодыжка, щиколотка, клитор, опухоль, легкое, клоака (толстая кишка), кулак, жила и др.

Присутствие морфемы «ло» в названиях частей тела в других индоевропейских языках: cellula – клетка, bloo, liver-печень (анг.), leber (нем.) scapula (лопаточная кость), лекарь, энсефалон, glandула, лордоз, клон, клон – (от греч. klon – ветвь, отпрыск), лапоратомия и др. летальность и др.; (в рум. яз. omul – человек (из homo ille), тало (дом – на фин. языке), fratele – брат (из frater ille); В англ. словах: language (язык), laugh (смех), loud (громко), low (закон), Lord, line и др.

Присутствие морфемы «ло» в составе слов, характеризующих, характер, эмоции, состояния и переживания человека: зло, ложь, мило, боль, болезнь, слово, мысль, мышление, либидо, диалог, сила, слабость, ласка, плохо, голос, талант, голод, холод, калека, жалоба, пожалуйста, слава, роль, лодырь, след, логика, лозунг, ломка, ломота, лоретка, филон (лентяй, лодырь), лоботряс (бездельник, лентяй), бедолаг, благо (ст. слав. – болого), ловелас, блондинка, клонус и др.

В просторечии для характеристики человека – производителя действия, используются различные формы обращения. Обязательно в конце этих слов присутствует морфема «ло». Например: дурило, мазило, светило или мазло, трепло. В данном контексте л-(о) словообразовательная единица, образующая имена существительные среднего рода, которые обозначают предмет, предназначенный для осуществления действия, названного мотивирующим глаголом (давило, кадило, кропило, мерило, мыло, поддувало, пугало, точило [9; 15].

Присутствие морфемы «ло» в названиях разных сообществ людей и в названиях профессий людей: владыко, человек, люди,

молодежь, мальчик, хлопек, малой, салага, слуга, пожилой, полк, плен, флот, религия, колонны, лобби, лоцман, лолларды. Присутствуют морфемы «ло» во многих фамилиях и именах людей в разных языках мира.

Присутствие морфемы «ло» в названиях предметов, созданных человеком и используемых в быту человека: купола, склеп, колокол, кулон, лопата, ложка, лохань, тарелка, блюдец, лестница, телега, хлеб, стол, стул, колесо, клад, колодец, плен, плот, плащ, след, лом, лонгет, панталоны, калош, локус, лосины, лавка, ложа, блондовая косыночка, фелон (церковная одежда), лонжа-грос (веревка), лодка (древнерус. – лодька, образовано от общеславянского *olda* (лода), (Болг. – лодка, Чеш. – *lodka*, Пол. – *lodka*). и др.

Присутствие морфемы «ло» в названиях животных и растений: лошадь, лошак, лончак, лось, верблюд, злак, олень, флора, яблоко, лавр, лаванда, лоза, лопух, лох, лотос, муфлон и др.

Присутствие морфемы «ло» в названиях продуктов: лакомство, сала, колос, молоко, хлеб, соль, булочка, калач (хлеб) и др.

Присутствие морфемы «ло» в названиях бога и мифических существ: Аллах, Велес, Элохим, Владыко, Аполлон, Соломон, Лока (в индийской мифологии мир как часть Вселенной, Локапалы (в индуистской и буддийской мифологии стражи сторон света), Локи (в скандинавской мифологии бог из числа асов), Лопамудра (в ведийской и индуистской мифологии мудрая жена отшельника Агасти), Лохань (китайский буддийский святой, достигший совершенства), Ло-Цзу (в китайской мифологии бог уличных цирюльников), Алад (Шеду) (в шумеро-аккадской мифологии демон, добрый дух-хранитель каждого человека), Лот (в библейской мифологии племянник Авраама). Ло-шень (в китайской мифологии, духи, исцеляющие зрение), Олонхó (древнейшее эпическое искусство якутов (Саха). Занимает центральное место в системе якутского фольклора.

Присутствие морфемы «ло» в словах, характеризующих размер и вес предметов: маленький, большой, толстый, половина, число, тяжелый, легкий и др.

Морфема «ло» присутствует в словах приветствиях в разных языках мира: *helle* (на тал. языке), *allo*, *hello*, *салам*, *шалом* и др.

Присутствие морфемы «ло» в названиях местности, созданной человеком: В талышском лексиконе есть слово «лонэ», которое означает место обитания животных, змей, насекомых, птиц и др. Также в просторечии используется слово «лона» как место обитания человека. При анализе слов русского языка, связанных с местом жительства человека, часто присутствует морфема «ло» или «лон» или их измененные формы. В данных словах всегда

присутствует согласный «л» в комбинации с различными гласными буквами. Например: лагерь, земля, локус, лог, логово, суслон, клиника, ложа, кресло, седло, село, болото, шалаш, площадь, улица, плащ, область, клетка, кладбище, могила, зал (древ. форма – зала) [12], колония, лавка, лабиринт, школа, ломбарды, барахло, ареал, локальный, пилон, лужа (итал. Laguna, англ. Lake, лат. Lacuna).

Ближайшим аналогом талышской морфемы «лон» или «лонэ» в индоевропейских языках является морфема – land и lon, означающая «земля», «страна» (England, Gotland, Deutschland, Nederland, Бадалон – с. в талышском регионе Азербайджана, Вавилон, Каталон и др.). Также в этих словах присутствует морфема «ло», дословно перевод из талышского языка – сообщество определенных групп людей.

Присутствие морфемы «ло» в названиях городов и стран: область Лаций, или Лаций (лат. Latium, совр. ит. Lazio) вокруг Рима, исконная зона бытования латинского языка; Сен-Лó (фр. и норманд. Saint-Lô, лат. Briovera, Fanum Sancti Laudi) – город и коммуна во Франции; Лозанна – (Lausanne) город в Швейцарии на Женевском озере; Локарно – город в Швейцарии; Лоян – город в Китае; Лори – (Лориберд) древнеармянский город; Лопасня – г. Чехов в Московской обл. до 1954; Ломе – морской порт Того в Гвинейском зал; Ломжа – город на северо-востоке Польши; Лоньгир – административный центр и порт арх. Свальбард (владение Норвегии); Лота – (Lota) город и порт в Чили; Тулон (Toulon) – город во Франции. Известен до н. э. как финик. Telonion. В III в. рим. гавань Portus Telonis. В IV в. латин. Telo Martius – 'город Тело, посвященный Марсу'; в IX в. Tholon, совр. Toulon. Возможно, от долатин. tol-, tel-'источник', Лозовая – г. (с 1938) на Украине, Колон – г. в Панаме, г. Осло; Ланкон (на талышском языке) – Ленкорань (исконное местожительство талышей), столица талышского ханства XIX века.

Присутствие морфемы «ло» в названиях природных тел и явлений: тело, луна, лес, луга, поле, алмаз, облако, холод, гелиос (греч.), солнце, золото, железо и др.

Присутствие морфемы «ло» в действия человека: любить, ласкать, ловить, лежать (нем. Liegen, англ. ley), слышать, лопнуть, колоть, молоть, толковать, удовлетворить, делить, глаголить, класть, лобызать, локализовать, ломать, лопать, лояльность и др.

Присутствие морфемы «ло» в названиях различных народов: славяне, сколоты (скифы), толош, дейлемиты, словенцы, балканы, болгары, дулебы, аланы, сколоты, валлоны, каталонцы, лози (народ в Замбии); **лотофаги** – (греч. поедающие лотос) в греческой мифологии сказочный народ, обитавший в Ливии и др.

Следует особо отметить один из вариантов возникновения этнонима «толыш/талыш». В среде учёных существует несколько версий происхождения этнонима «талыш», порой противоречивых, отрицающих друг друга. Одну из них связывают с мифологией греков, согласно которой люди произошли из камня. Здесь учёные проводят параллели происхождения слов «человек» от слова «лаас» («камень»), «лаои» («люди-камни»), идентифицируют с шумерским «лолу» («человек»), делая вывод, что слова «ло» в слове «талыш» означает «человек» [6; 17]. Вопрос о происхождении этнонима «талыш», формирования народности и наиболее раннего этапа его истории остаётся окончательно не выясненным.

Присутствие морфемы «ло» в современном лексиконе. В современных лексиконах часто можно встретить слова, в составе которых присутствует морфема «ло». Например: салон, баллон, эшелон, эталон, шаблон, рулон, биатлон, волонтер, блондин, заслон, наклон, талон, яблонь, поролон, локомотив, лосьон, лотерея, одеколон, лаборатория и др.

Слово «лоно» на русском языке [14]. 1) а) устар. грудь (как символ материнства, нежности, ласки), чрево, чресла женщины. б) перен. то, что является приютом, прибежищем для кого-л., чего-л. 2) перен. то, что окружает кого-л., что-л. (о поверхности воды, недрах земли и т. п.). В лоне церкви. В лоно чего, в знач. предлога срод. п. (книжн.) – в сферу какой-н. деятельности. В лоно церкви. На лоне природы – вне города, на вольном, свежем воздухе. На лоно природы – загород, на вольный, свежий воздух.

Присутствие морфемы «ло» в названиях единицы измерений:

Литр – единица измерения жидкости, галлон – единица объема жидкостей в странах с английской системой мер, равная 3,78 л в США и 3,785 л в США и 4,546 л в Великобритании. Локоть – древнерусская мера длины (XI–XVI вв.), равная 38–46 см (длина локтевой кости человека); Лот – мера массы (веса). 12,8 г. в России со 2-й пол. XVIII в. до введения метрических мер, товаром; дублон – старинная испанская (а также итальянская, швейцарская и латиноамериканская) золотая монета, чеканившаяся до конца XIX в.; долонь [долонь] ж. 1) устар. ладонь, длань. 2) перен. местн. Ток для молотьбы; биллон -а, м. Спец. 1. собир. Разменная неполноценная металлическая монета, номинальная стоимость которой превышает стоимость содержащегося в ней металла. 2. Серебро невысокой пробы и другие металлы, идущие на чеканку разменной монеты. Колон – денежная единица Коста-Рики; содержит 100 сентимо. Сокращенно колон обозначают точно так же, как центы в США: маленькой латинской буквой «с», перечеркнутой

одной вертикальной или косой чертой; колон (греч. kolon) – ритмическая единица прозаической речи

Логос – (греч.). Разум слово [9; 16], 1) буквально – слово; 2) божество [14], 1) слово; 2) разум, мысль Бога, выделившаяся для создания мира и управления им; 2) Божество.

Обсуждение. Каждый язык находится в процессе постоянного изменения. Одни слова постепенно устаревают (в словарях они даются с пометкой «устаревшее») и даже совсем отмирают, другие, наоборот, появляются вновь. Для того чтобы выяснить происхождение таких слов, этимологу необходимо обратиться к истории разных родственных древних и современных языков и восстановить утраченные когда-то древние связи между словами. В своём развитии слова обычно подвергаются различным изменениям. Меняется, в частности, звуковой облик слова (фонетические изменения). Например, архаическая (древняя) форма завтра в современном русском языке звучит как завтра.

С течением времени часто изменяется не только звуковой облик слова, но и его смысл, его значение (**семантические изменения**). Так, слова позор и позорище в древнерусском языке имели значение «зрелище», то есть буквально: «то, что представляется взору» (сравните слова зоркий, зреть, смотреть, зритель). Это же древнее значение мы находим и у таких древнерусских слов, как позоратель, свидетель, очевидец, зритель и др. Архаичное, устаревшее в наше время значение слова позор «зрелище» мы можем встретить, например, ещё у поэтов XIX века:

Итак, этимологический анализ слова не ограничивается одним лишь установлением его исходного («истинного») значения. Задачи, стоящие перед этимологом, значительно шире: он должен восстановить полностью (насколько это возможно) всю «биографию» исследуемого слова, то есть выяснить, какие фонетические и семантические изменения претерпело слово за всю историю своего существования, установить, с помощью каких словообразовательных средств (морфем) оно было сформировано, какие родственные слова в настоящее время в данном языке и в родственных языках существуют.

Но даже и в древнейших памятниках русской письменности далеко не всегда удаётся найти те «исходные» значения слова, которые позволяют решить вопрос о его этимологии. И здесь языковеды вынуждены обратиться к материалу родственных языков, в которых нередко сохраняются этимологические связи, утраченные в русском языке. Возьмём в качестве примера хотя бы слово семенной [11]. Совершенно ясно, что это прилагательное образовано от слова семья

(родительный падеж: семен-и) с помощью суффиксального — н. В свою очередь слово семя является производным от глагола сеять (точнее, от древнерусского *shiti*). Следовательно, этимология слова семя также определяется без особого труда. Но каково происхождение самого слова сеять? А какова же этимология древнего слова с корнем «se». Касаясь истории языка в целом, известный датский лингвист О. Есперсен писал: «Необъяснённой остаётся самая ранняя стадия, доступная для изучения, и её надо принимать как она есть». С этим положением постоянно приходится считаться и этимологу. На вопросы подобного рода этимологи, как правило, ответить не в состоянии, так как они не располагают достаточными сведениями о столь древних этапах развития языка. Однако если обратится к потомкам разных древних языков, например талышского языка, слово «се» на талышском языке означает искусственный водоем, для выращивания риса. В древности и сейчас в некоторых районах Талыша сегодня также готовят место – се для выращивания риса. Как видно из этого примера, при помощи талышского языка этимология древнего слова «се» становится ясной.

Ведь уже на самой заре истории человеческого общества люди пользовались языком. Каким бы примитивным ни был язык на первых этапах своего развития, это был всё же язык, в котором имелись определённые (пусть элементарные) связи между словами. И этот язык должен был постепенно развиваться, причём он постоянно пополнялся новыми словами. А в процессе словотворчества человек невольно опирался на те закономерности, которые были характерны для языка. Иначе говоря, древний человек практически вынужден был прибегать к своего рода методам этимологического анализа, устанавливая на базе имеющихся образцов этимологические связи между словами. Например, на талышском языке несколько слов ро (дорога), ру (река), риа (линия), риза (след) и руа (кишка) звучит одинаково и внешне выглядят одинаково. Вероятно, уже в глубокой древности люди задумывались над ними, как назвать данных предметов.

В XVIII веке европейские учёные ближе познакомились с памятниками древнеиндийской письменности, самые архаичные из которых создавались 3–4 тысячи лет тому назад. Почтенный возраст этих памятников явился причиной того, что родоначальником всех языков стали считать не древнегреческий, латинский или древнееврейский (как до этого считали некоторые учёные), а язык древнеиндийский (санскрит). В нем находили много общего с древнейшими языками Европы, и именно обращение к этим общим чертам привело позднее к созданию научного языкознания, научной

этимологии. Однако в конце XVIII века видный английский санскри-толог (специалист по древнеиндийскому языку) У. Джоунз высказал мысль о том, что и древнеиндийский язык, и древнегреческий, и латинский представляют собой более поздние формы какого-то исчезнувшего доисторического языка. Иначе говоря, древнеиндийский оказался не «прародителем», а кровным «братом» европейских языков. Это доисторический язык может быть языком, похожим на современный тальшский язык.

Этимология некоторых общеизвестных индоевропейских слов при помощи тальшского языка. Как известно, все индоевропейские языки родственны друг другу. У всех у них когда-то был единый язык-предок, от которого отделились славянские, германские и другие языки, которые, в свою очередь, разделились на немецкий, английский и т. д. Однако корневой состав языка – вещь довольно консервативная, и основные корни могут (пусть несколько модифицированной семантикой) сохраняться значительно длительно в архаичной форме в различных языках.

Теория глоттохронологии также доказывает, что исходный 100-словный список базисной лексики в языке заменяется целиком за период приблизительно в 15–20 тысяч лет. Если учесть при этом, что всякое – пусть даже небольшое – изменение значения слова по глоттохронологической теории считается его впадением, то становится ясно, что корневой состав языка – вещь довольно консервативная и основные корни могут (пусть несколько модифицированной семантикой) сохраняться значительно дольше [1; 10].

На основании заимствований иностранных слов, компрессии, телескопии [2; 8; 12] можно объяснить образование сложных слов на русском или других индоевропейских языках. Слова «**сила**» – /зила /зило /золо /зу-ло (зу, на тал. языке – сила), ло (человек на тал. языке) – сила человека. Слова – «**село**» - /со/ло (на тал. яз. двор) – ло (на тал. яз. человек) – место скопления людей.

Всякий звук образуется в результате движения и сотрясения воздуха; даже стихийный шум воды или потрескивание дерева в огне обусловлены сильными ударами волн друг о друга и производимым ими давлением на воздух. Семантически слова «**слова**» – сә (**голова**) – ло (**человек**) – во (**воздух, звук**) – **звук, исходящий из головы человека.**

Слова «**диалог**» – форма с ударением на последнем слоге заимствованы из франц. dialogue или нем. Dialog; другие, возм., – через польск. dialog из лат. dialogus от греч. διάλογος [16]; Разговор между двумя лицами, обмен репликами; (греч. dialogos), 1) форма

устной речи, разговор двух или нескольких лиц; речевая коммуникация посредством обмена репликами. Как видно из толковых словарей, в диалогах всегда присутствуют 2 и более человек, т. е. разговор между двумя людьми. Семантически из талышского языка этимология слова «диалог» (ди/ды (два), ло (человек) – гап (говор, разговор) – разговор двух человек. Чем более углубляем мы свое исследование, тем более мы убеждаемся, что почти у каждого слова своя собственная история.

Выводы.

1. Талыши являются потомками одного из древних народов Востока. Жизнь талышей в изоляции способствовала сохранению их древнего языка, почти в неизменной форме.

2. Слог (морфема) «ло» как слог «кэ» и «ро» один из древнейших слогов человечества, который остался почти в неизменной форме в талышском языке.

3. Талышское слово «ло» (человек) участвует как морфема в форме -ло или -ла, -ли, -лы, -лу и -л при образовании слов, также означающих человека, характер и эмоции человека, сообщество человека, предметы, созданные человеком, место жительства человека и др.

4. Древность морфемы «ло» бесспорна и еще раз подтверждает гипотезу о существовании единого протоязыка, остатками которого и являются такие морфемы. Можно предположить, что в настоящее время эти морфемы «живут» в разных, неизученных древних языках. Один из этих языков может быть талышский язык, который в себе сохранил многие морфемы в архаичной форме в виде слова и в настоящее время требует глубокого изучения. Однако особенности талышского языка до сих пор не изучена и требуют глубокого научного исследования.

5. В талышском языке обнаруживается гораздо большее сходство с древним состоянием и в меньшей степени произошли изменения за протекшие тысячелетия, в этом смысле можно говорить о нем как о сохранившем больше архаизмов.

6. Возможно, талышский язык является одним из тех языков или тем инструментом, с помощью которого могут быть решены многие проблемы исторической лингвистики, топонимики, связанные с проживанием древних индоевропейских племен и может быть наряду с санскритом одним из праязыков для индоевропейских языков.

Список литературы:

1. Арапов М.В., Херц М.М. / Математические методы в исторической лингвистики / Изд. «Наука» Москва. 1974. – 167 с.

2. Борисенко И.И. Телескопия в современном английском языке // Вопросы языковой структуры (исследования по романо-германской филологии): Киев: Изд-во Объединение Вища школа, 1976. – 253 с.
3. Викитека. ЭСБЕ/Л, буква русской азбуки. [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <https://ru.wikisource.org/wiki> (дата обращения: 20.10.2015).
4. Гусейн-Заде М.Г., Львов Е.В. // Общность слогов семейства «ко/ка», участвующих в словообразовании языков, со словами «ко», «ка» талышского языка // Сборник научных трудов SWorld, Межд. научно-практ. конф. «Перспективные инновации в науке, образовании, производстве и транспорте», Одесса т.20, 2014. [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <http://www.sworld.com.ua/konfer37/833.pdf>. (дата обращения: 20.10.2015).
5. Гусейн-Заде М.Г., Львов Е.В. // Талышское слово «РО» (путь, дорога) в виде морфемы «РО/РА/РИ/РЫ/Р» в современных индоевропейских языках // [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <http://sibac.info/19528>. (дата обращения: 20.10.2015).
6. Гусейнзаде М.Г.//Возникновение этнонима «Талыш». [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: http://www.talish.info/news/vozniknovenie_ehtnonima_talysha
7. Звегинцев В.А. Особенности развития языков в различные исторические эпохи / Лекция 5. [Электронный ресурс] – Режим доступа. – <https://www.google.ru/url?sa>. (дата обращения: 12.10.2015).
8. Мартине А. / Принцип экономии в фонетических изменениях / М., 1960. – 301 с.
9. Ожегов С.И., Шведов Н.Ю. /Толковый словарь русского языка. [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Ozhegov.htm> (дата обращения: 14.10.2015).
10. Общее языкознание. / Формы существования, функции, история языка /Отв. ред. Б.А. Серебrenников. – М.: Наука, 1970. – 597 с.
11. Откупщиков Ю.В. / К истокам слова Рассказы о науке этимологии / [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <https://lib.rus.ec/b/245928/read> (дата обращения: 20.10.2015).
12. Попов М. / Полный словарь иностранных слов, вошедших в употребление в русском языке». М.: Типография Товарищества И.Д. Сытина, 1911. – 466 с.
13. Расторгуева В.С. Иранские языки. II. Северо-западные иранские языки. М.: ИЯ РАН, 1999. – 301 с.
14. Сумбатзаде А.С /Азербайджанцы – этногенез и формирование народа / Баку. Элм, 1990. – 304 с.
15. Толковый словарь русского языка под редакцией Т.Ф. Ефремовой. [Электронный ресурс]. – Режим доступа. – URL: <http://www.efremova.info/word/> (дата обращения: 20.10.2015).

16. Фасмер Макс. /Этимологический словарь русского языка. [Электронный ресурс]. – Режим доступа. – URL: http://onlineslovari.com/etimologicheskiy_slovar_russkogo_yazyika_maksa_fasmera/ (дата обращения: 15.10.2015).
17. Шахсойлу Б. / Путешествие по следам этнонима «Талыш» [Электронный ресурс]. – Режим доступа. – URL: <http://atropat.narod.ru/tolosh-gazeti/tolosh15/tolosh1502.html> (дата обращения: 15.10.2015).
18. Шицгал А. Русский гражданский шрифт. 1708–1958. М.: Искусство, 1959. – 280 с.

К ВОПРОСУ ПРИОБЩЕНИЯ ЛИЧНОСТИ К НАРОДНЫМ ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ПРОМЫСЛАМ ПОСРЕДСТВОМ МЕДИА-РЕСУРСОВ

Марченко Оксана Александровна

*старший преподаватель кафедры культурологии,
заведующая отделом аспирантуры
Северо-Кавказского государственного института искусств
РФ, г. Нальчик
E-mail: ksany@mail.ru*

TO A QUESTION OF FAMILIARIZING OF THE PERSONALITY WITH NATIONAL ART CRAFTS BY MEANS OF MEDIA RESOURCES

Oksana Marchenko

*senior teacher of department for cultural science,
head manager of department for postgraduate study
North Caucasian State Institute of Arts,
Russia, Nalchik*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются вопросы влияния традиционной культуры на личность, необходимость приобщения человека к ценностям традиционного уклада жизни того общества, в котором он родился. Раскрывается проблема приобщения подрастающего

поколения к народным художественным промыслам посредством применения различных медиа-ресурсов.

ABSTRACT

The article considers the questions of influence of traditional culture on the personality, necessity of familiarizing a person with the values of traditional way of life of the society he was born in. It deals with the problem of familiarizing younger generation with national art crafts by means of application of various media resources.

Ключевые слова: Традиционная культура; этнос; Северный Кавказ; медиа-ресурсы; народные художественные промыслы; воспитание; культурный опыт.

Keywords: Traditional culture; ethnos; North Caucasus; media resources; national art crafts; education; cultural experience.

Аккумулируя в себе всё самое лучшее, культура является тем жизненным компонентом, который обеспечивает связь времен и позволяет человечеству самосохраниться как виду. «Человек призван творить культуру, – отмечает русский философ Н.А. Бердяев, – культура так же есть его путь и судьба, он реализует себя через культуру, обреченный на историческое существование, он тем самым обречен на созидание культуры. Человек существо творческое, творит ценности культуры. Культура поднимает человека из варварского состояния» [3].

Рождаясь, человек поглощает накопленный обществом «культурный код», включающий не только некие природно-территориальные образы, но и особенности национального самосознания, мышления и поведения, приобщается к организации и ценностям традиционного уклада жизни своего народа. И роль культуры в данном случае достаточно велика, так как не являясь биологической категорией и не имея генетических механизмов наследования из поколения в поколение, она выступает средством так называемого «социального наследования информации», своеобразной «социальной памятью» народа. В свою очередь, используя накопленный обществом культурный материал, интерпретируя его, вводя различные инновации, каждое последующее поколение получает возможность для саморазвития.

Начало XX века считается временем пересмотра саккумулированного художественного опыта, когда кризис культуры активизировал интерес общества к своим этническим корням. И здесь нельзя не отметить насколько богата и уникальна, разнообразием этнических колоритов, традиционная культура Северного Кавказа, через которую

закрепляется опыт не только практической, но и духовной составляющей жизнедеятельности общества, формируя нормы и нравственные установки, моральные принципы, различные этнические идеалы.

Можно отметить, что материальная культура этноса (изделия народных художественных промыслов, одежда, бытовые предметы и т. д.) является тем компонентом культуры, в котором объективизируется творчество человека. Являясь одной из основных составляющих, характеризующих этнос и позволяющих не только сохранять, но и развивать национальное самосознание, она также выполняет некую объединяющую роль, способствуя взаимопониманию народов, проживающих на территории Северного Кавказа.

На сегодняшний день одной из модных тем в обществе стала тема возрождения традиционных художественных промыслов как одного из факторов, влияющих на формирование личности в обществе в связи с их многофункциональным назначением, не только утилитарными, праздничным, но и эстетическим. Далеко не секрет, какое место они занимали еще столетие назад, приобщая подрастающее поколение к своей культуре, вводя его в мир ценностей своего народа. И на современном этапе мы можем утверждать, что НХП являются тем активным средством формирования положительного отношения человека не только к своему этносу, своей земле, своей Родине, но и миру в целом. Говоря о таком элементе традиционной материальной культуры, как народные художественные промыслы, необходимо отметить то богатое наследие предков, которое можно представить керамикой, золотошвейным и ювелирным искусством, оружейным мастерством, обработкой дерева, ковроделием и войлоковалением, плетением циновок-арджунов, инкрустацией и т. д.

К сожалению в настоящее время история возникновения, а также разновидности народных художественных промыслов не входят в круг интересов молодежи. И приходится признавать сложность приобщения их к народному художественному творчеству, в частности художественным промыслам. Среди причин данного явления можно выделить такие основные факторы, как исчезновение носителей мастерства, потеря «рукодельных» традиций в семье, трансформация социальных ценностей, удаленность «во времени и пространстве» и т. п. Но несмотря на это, они практически каждый день сталкиваются с данной темой: в школе на уроках истории, ИЗО, МХК; в сфере профессионального образования – культурологии, этнологии, истории изобразительных искусств, дизайна и др., где школьники и студенты знакомятся с народными художественными промыслами. Поэтому

важно понимать и признавать за традиционной культурой тот воспитательный потенциал, использование которого за последние годы существенно усилилось, но до сих пор не приобрело системного характера по причине «фрагментарности исследовательских комплексов и не синхронности их реализации в системах науки, образования, производственной практики, культуры в целом» [9]. Воздействие этнокультуры на формирование личности имеет решающее значение и по той причине, что человек, потерявший истоки этнической идентичности, теряет и свою индивидуальность. Как отметил Чингиз Айтматов: «Человек без памяти прошлого, поставленный перед необходимостью заново определить свое место в мире, человек, лишенный исторического опыта своего народа и других народов, оказывается вне исторической перспективы и способен жить только сегодняшним днем» [1, с. 5].

Действительность, окружающая учащихся, ставит их в такие условия, когда из обилия информации необходимо выбрать ту, что является для них главной. Поэтому современному педагогу необходимо научить студентов самостоятельно добывать и обрабатывать полученную информацию, применять ее на практике. Как справедливо отметил американский философ Эрик Хоффер: «Во времена радикальных перемен будущее принадлежит тем, кто учится» [5].

Уже является нормой использование различных информационных технологий в сфере культуры, и это, безусловно, то, что помогает менять способы трансляции культурного наследия и доносить их до учащихся на привычном для них языке. А различные подходы к использованию возможностей информационных технологий дают уникальные возможности для презентации таких культурных ценностей, как народные художественные промыслы. Поэтому очень важно не статичное их использование, а максимальное включение в потребности сферы культуры, так как именно современные информационные технологии позволяют в достаточном объеме представить те огромные богатства, которыми обладает народная культура.

Нельзя не отметить так же тот факт, что традиционная художественная культура содержит развивающий потенциал для формирования у учащихся ценностных ориентиров в становлении «Я-концепции» [5]. И необходимые для этого современные методические разработки, образовательные программы и проекты, должны носить не только художественно-деятельностный и культурологический аспекты, но и патриотический. Ведь именно посредством приобщения молодежи к народной культуре происходит формирование представления

о ценности народного художественного творчества, уважения к культуре разных этносов и национальностей. Еще великий русский писатель Л.Н. Толстой заметил, что «искусство, всякое искусство само по себе, имеет свойство соединять людей. Всякое искусство делает то, что люди, воспринимающие чувство, переданное художником, соединяются душой, во-первых, с художником, и, во-вторых, со всеми людьми, получившими то же впечатление» [10]. То есть при отождествлении себя с некоей культурной общностью у личности появляется возможность сделать свою жизнь понятной и предсказуемой и оттого более упорядоченной.

Так исследователем Никитиной И.В. было справедливо отмечено, что именно «через систему форм общественного сознания социокультурная реальность осознается, благодаря общественной психологии она «переживается» и оценивается» и данная функция оценки завершается идеологией. Искусство моделирует всю систему. Именно поэтому так тесно взаимосвязаны искусство, обыденное сознание, менталитет и ценности культуры» [8, с. 73].

Являясь основными, можно сказать главными, источниками информации, учитель и учебник не могут, однако, быть единственными на данном этапе развития информационно-коммуникационных технологий, что вынуждает современного педагога задействовать различные медиа-ресурсы – электронные энциклопедии и пособия, электронные каталоги, компьютерные игры, графические редакторы, электронные презентации и т. д. Безусловно, виртуальные музеи, электронные копии произведений народных художественных промыслов не могут заменить подлинный предмет, так как «живое» освоение народного творчества намного ценнее. Но в тоже время нельзя не отметить и причины, обуславливающие использование медиа-ресурсов – это и сложность организации экскурсий, малочисленность коллекций подлинных предметов художественных промыслов и т. п. А разрабатываемые виртуальные музеи, экскурсии, коллекции выполняют важную на данном этапе функцию активизации интереса к освоению искусства, посещения музея «вживую».

Современные исследования в области этнокультурного образования подчеркивают необходимость учета потенциала развивающейся личности и указывают различные пути реализации потенциала медиа-ресурсов в области культуры и искусства. Так, в своих исследованиях Бойко А.Г. и Столярова Б.А. большое внимание уделяют проблемам знакомства молодежи с искусством посредством различных медиа-ресурсов. Тупичкиной Е.А. и Фёдоровым А.В. были разработаны понятия «медиа-компетентность» и «визуальная культура».

Аренхеймом Р. И Зинченко В.П. отмечено, что «Виртуальный мир, как особая наглядность, создает особые условия для формирования «визуального мышления и культуры» [5]. Несмотря на то, что многие исследователи сходятся во мнении целесообразности использования информационно-коммуникационных технологий, ими выделяются две проблемы – недостаточное владение педагогами современной техникой или же чрезмерная их увлеченность технологиями (например, применение презентаций «ради презентаций»).

Профессор А.В. Федоров отмечает, что «на рубеже XXI века произошла окончательная переориентация молодежной аудитории от печатного текста к аудиовизуальному» [11, с. 7]. При использовании медиа-ресурсов повышается в целом на один уровень усвоение информации, поэтому при использовании на занятиях по предмету «Народные художественные промыслы Северного Кавказа» такой активной формы, как просмотр видеоматериала о мастерах и изучаемых видах промысла (например, цикл «Пряничный домик», «Ремесло» и др.), с пояснениями педагога, были замечены повышение интереса к осваиваемому, более обобщенные «искусствоведческие» представления, формирование яркого образа воспринимаемого, лучшее запоминание этапности изготовления, деталей предметов, особенностей узоров.

Таким образом, нельзя не отметить положительные стороны в использовании медиа-средств в образовательном процессе, среди которых можно выделить и повышение познавательного интереса к осваиваемой информации, и яркие эмоциональные реакции в процессе ее усвоения, и закрепление интереса к народным художественным промыслам в собственном коллекционировании их предметов, и установление связей между художественными традициями разных народов и т. д. А увеличивающийся интерес народов Северного Кавказа к истокам и ценностям своей этнической культуры, позволяет нам надеяться на то, что это один из путей, который позволит поддержать жизнеспособность такого социального организма, как этнос.

Список литературы:

1. Айтматов Ч.Т. Буранный полустанок: И дольше века длится день. – М., 1981. – 304 с.
2. Акимова И.А. О некоторых проблемах формирования культурной идентичности в современную эпоху [Электронный ресурс] / Теория и практика общественного развития. – Режим доступа. – URL: http://teoriapractica.ru/rus/files/arhiv_zhurnala/2012/6/kulturologiya/akimova.pdf.

3. Бердяев Н.А. Я и мир объектов. Опыт философии и одиночества [Электронный ресурс]. – Режим доступа. – URL: http://krotov.info/library/02_b/berdyayev/1934_33_04.html.
4. Бояркина Е.А. К вопросу формирования этнокультурной компетентности детей старшего дошкольного возраста [Электронный ресурс] / Дошкольное образование в современной России: проблемы и перспективы: материалы IV Всероссийской научно-практической конференции. – Красноярск, 28 ноября 2012. – С. 53–58.
5. Вербенец А.М. Проблемы и технологии использования медиа-ресурсов в процессе приобщения дошкольников в народному декоративно-прикладному искусству [Электронный ресурс]. // Педагогика искусства. 2013. – № 3. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа. – URL: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/problemu-i-tehnologii-ispolzovaniya-mediasursov-v-processe-priobshcheniya>
6. Григорьева А.М. Национальная культура как средство интеграции личности в социуме. // Мир культуры: история, современность, будущее. – Казань, КГУКИ, 2010. – С. 92–96.
7. Марченко М.А. Игрушка в контексте художественных реформ начала XX века. // Общество. Среда. Развитие. (Terra Humana). – № 3. – 2008. – С. 85–93.
8. Никитина И.В. Искусство как знание о менталитете и ценностях культуры // Общество. Среда. Развитие. (Terra Humana). – 2007, – № 1. – С. 71–78.
9. Отчет и резолюция VII Международного фестиваля ремесел коренных народов мира «Югра-2012». [Электронный ресурс]. – Режим доступа. – URL: <http://www.itc-congress.ru/index.php/1> (дата обращения: 1.11.2015).
10. Толстой Л.Н. Что такое искусство? [Электронный ресурс]. – Режим доступа. – URL: http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_1300.shtml
11. Федоров А. В. Медиаобразование в педагогических вузах / А.В. Федоров. – Таганрог, 2003. – 124 с.

КОМПОЗИЦИЯ БУДДИЙСКОГО АРХИТЕКТУРНОГО КОМПЛЕКСА ШВЕДАГОН

Ратко Марина Валериевна

канд. пед. наук, доцент Мелитопольского государственного педагогического университета имени Богдана Хмельницкого

Украина, г. Мелитополь

E-mail: marina.ratko@mail.ru

THE COMPOSITION OF BUDDHIST ARCHITECTURAL COMPLEX OF SHWEDAGON

Maryna Ratko

*candidate of pedagogic Sciences, Associate Professor
of Melitopol State Pedagogical University
named after Bohdan Khmelnytsky
Ukraine, Melitopol*

АННОТАЦИЯ

В статье рассмотрены композиционные особенности крупнейшего буддийского храмового комплекса Мьянмы Шведагон. Проанализирована конструкция как ансамбля в целом, так и его центральной ступы; выявлена связь планировки комплекса, его отдельных частей с бирмано-буддийскими миропредставлениями (символикой мандалы, бирманской астрологией и т. п.). Автор акцентирует внимание на своеобразии формы классической бирманской ступы-дагобы, символике её отдельных составляющих, разнообразии и богатстве убранства архитектурных и скульптурных форм ансамбля.

ABSTRACT

The article is intended to acquaint readers with the compositional characteristics of the largest Buddhist temple complex of Myanmar Shwedagon. It describes the design of both the ensemble as a whole, and its central stupa; a connection between the lay-out of the complex, its parts with the Burmese-Buddhist world-outlook (symbolism of the mandala, the Burmese astrology, etc.) is revealed. The author accentuates the originality classical bell-shaped Burmese stupas, Dagobah, the symbolism of its individual components, the diversity and richness of the decoration of architectural and sculptural forms of the ensemble.

Ключевые слова: архитектурный ансамбль; Шведагон; ступа-дагоба.

Keywords: architectural ensemble; Shwedagon; stupa-Dagobah.

Непревзойдённым образцом архитектуры Бирмы, её национальной святыней является храмовый комплекс Шведагон. Уже свыше двух тысячелетий он ошеломляет своей красотой буддистов и путешественников со всего мира. Несметное количество богатств ушло на облицовку его центральной ступы. Недаром Редьярд Киплинг назвал эту пагоду «сверкающим чудом», а Сомерсет Моэм писал, что

она покоряет не только глаза любого паломника, но и душу, «...словно неожиданная надежда в тёмной ночи души» [5, с. 438].

Несмотря на то, что о существовании Бирмы (современное название – Мьянма) европейцы знали ещё в эпоху античности, первые попытки научного анализа уникального архитектурного наследия этой страны, сформировавшегося под влиянием индийского, кхмерского, монского зодчества, отслеживаются с конца XIX – начала XX в (Ш. Дюрузель, И. Фергюссон и др.). До этого (начиная с XVI в.) описания бирманских городов, храмов, монастырей, ступ (и в том числе Шведагона) встречаются преимущественно в дневниках путешественников (Р. Фитч и др.). Серьёзное изучение бирманской национальной культуры началось после учреждения Археологического управления Бирмы (20-е гг. XX в.) и Департамента исторических исследований (Д. Люс, С. Ожегов, Н. Ожегова, Аун Тав, Ма Танеги, Д. Холл и др.).

Цель данной статьи состоит в освещении композиционных особенностей буддийского архитектурного комплекса Шведагон и его центральной ступы.

Шведагон является крупнейшим культовым ансамблем Мьянмы, местом паломничества буддистов со всего мира. «Нельзя представить себе Бирму без Шведагона, – утверждает известный исследователь бирманского зодчества Н. Ожегов. – Он так же олицетворяет собою Бирму, как Московский Кремль Россию или гора Фудзи Японию» [2, с. 103].

Легендарная история связывает появление Шведагона с восьмью волосками Будды Гаутамы, переданными им лично около 2500 лет тому назад двум бирманским торговцам – Тупасе и Бхалику из города Оккала. По возвращению эти реликвии были подарены ними царю Оккалапы (Нижней Бирмы), который при помощи старейшего их духов-натов Суле нашёл на холме Сингутара священное место, где хранились реликвии предыдущих будд (посох Какусанды, ситечко для процеживания воды Конагаманы, кусочек одеяния Кассапы), и построил для хранения волосков специальный золотой павильон.

Первое же документальное упоминание о Шведагоне относится к концу XIV в. У истоков его будущей славы стояли владетели монского царства Пегу. Из дворцовых хроник известно, что в 1372 г. король Хантавади (Пегу) Бинья У восстановил ступу Шведагона, расположенную вблизи рыбацкой деревушки Дагон, он также одним из первых «одел» пагоду в золото. Высота же ступы к тому времени не превышала 20 м [2, с. 104].

Дальнейшее возвеличивание Шведагона связано с монскими и бирманскими правителями (королём Разадири, королевой Шин Со Пу

и её зятем, Великим королём Дхамазеди и др.), учредившими традицию дарения ему золота, вес которого равнялся массе их тела.

Современной высоты и относительно современного силуэта Шведагон достиг в период Конбаунгов. В 1755 г. король Алангпая после завоевания королевства Мон позолотил пагоду и переименовал Дагон в Янгон. В 1774 г. король Синбьюшин, перестраивая ступу существенным образом в последний раз, довёл её до 99-ти метровой высоты. Также, рядом с центральным объёмом, вокруг его обхода, были сооружены разнообразныe постройки, поднялась сама вершина холма, на которой возвышается Шведагон, террасировались его склоны, возводились лестницы. В XIX в. на подворье пагоды были установлены два громадные колокола (Сингумин и Маха-Тиссада).

Современный Шведагон представляет собой огромный храмовой комплекс, расположенный на территории общей площадью пять гектар в самом центре Янгона, столицы Мьянмы. Его композиция, подобно другим бирманским сакральным архитектурным комплексам, имеет чёткие аналогии с мандалой, воссоздающей структуру Вселенной со священной горой Меру в центре. В мандале гора Меру окружена концентрическими окружностями горных хребтов с четырьмя островами, находящимися на главных осях и обращенными к странам света, океаном, заполняющим пространство между горами и островами, и оградой, представляющей собой четырехугольник в плане [1, с. 16]. Этот принцип положен в основу планировки как комплекса в целом, так и центральной ступы и её ближайшего окружения.

Постройки Шведагона стоят на прямоугольной платформе размером 214×275 м, вытянутой из севера на юг и приподнятой над окружающей равниной примерно на 20 м. На платформу с четырёх сторон ведут четыре величественные лестницы, ориентированные по осям центральной ступы, перекрытые уступчатыми крышами – заунданами. Они символизируют «выходы во Вселенную».

Самая длинная, западная лестница имеет 175 ступеней. Она была реставрирована в 1874 г. одной из жён короля Таурвади поэтессой леди Мэй. Самые короткие – южные: они имеют 104 ступени. Стерегут этот вход два громадных десятиметровых каменных чинте – крылатых льва, которые стоят, высунув красные языки и обнажив устрашающие клыки. Наиболее чтимая лестница – восточная. Рядом с ней установлены три каменных плиты, на которых в 1485 г. на языках бирманском и пали была высечена древняя история Шведагона. Северный вход примечателен тем, что здесь сохранились каменные древние перила в виде длинных крокодилов. Вероятно, они были изготовлены ещё в 1460 г. во время капитального ремонта Шведагона, предпринятого королевой Шин Со Пу [3, с. 30–31].

Композиционным центром ансамбля является ступа – Зеди. Она представляет тип традиционной бирманской ступы-дагобы в виде перевернутого, вытянутого вверх, состоящего из колец колокола, который покоится на уступчатом постаменте и увенчан шпилем. Она отличается благородством пропорций, хорошо проработанными масштабными деталями, умелым использованием света и тени. Её общая высота – 99,36 м, диаметр основы – 433 м. Структурно Зеди состоит из частей, которые стали характерными для классических бирманских ступ-дагоб: писсэян (основание), каунлан (колокол), паунжэ (тюбан), чжамаа и чжалаа (орнамент из листьев лотоса), хнэпьебу (бутон банана), ти (зонтик), хнэмяна (флюгер), сейнбу (алмазный бутон) [2, с. 38]. И вместе с тем, в отличие, например, от ступ Верхней Бирмы, Шведагон имеет более вытянутый силуэт, и её части плавно и практически незаметно переходят по высоте из одного уровня на другой.

Уступы основы Зеди (писсэян) выявлены нечётко и практически сливаются друг с другом. Чётко выделен только нижний уступ (а) – квадратная основа, которую называют цветочной платформой (Рис. 1). На ней около основного объёма храма кольцом расположены 64 маленьких ступы (по восемь с каждой из восьми сторон Зеди) (в), а по осям поставлены ещё 4 ступы несколько больших размеров для каждой из четырёх сторон мира. Между основным объёмом Шведагона и «малыми» ступами находятся одни единственные ступени, которые ведут в Большой храм.

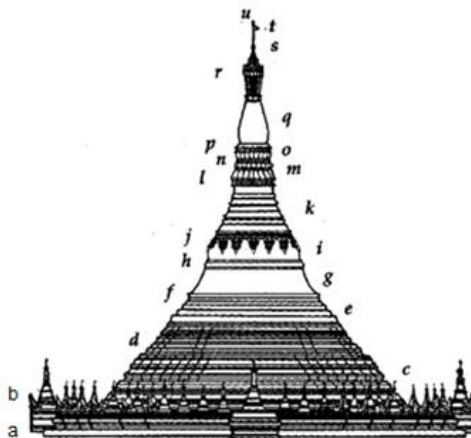


Рисунок 1. Структурные компоненты центральной ступы Шведагона

В каждом из четырёх углов верхней террасы возвышаются белые фигурные выступы. На одном из них, под золотым зонтиком, можно увидеть небольшие золоченые статуи мифических родителей короля Оккалапы, которому были подарены восемь волосков Будды – короля Селистиана и его жены Май Ламу. На противоположной стороне на выступе находится небольшая статуя их сына – легендарного основателя Шведагона. В работах бирманского исследователя Ма Танеги представлена более детализированная дифференциация основного объема Зеди. Он выделяет следующие её композиционные составляющие: с) выступы (Ledges) – нижняя часть храма, которая соединяет квадратную платформу с основным круглым объёмом, имеет форму восьмигранника; d) восьмигранные горные хребты (Shi Hmaunt); e) медные катушки (Kyeewun); f) оправа колокола (Khaun Laung Nar); g) сам колокол (Khaung Laung); h) ободок колокола (Yin Zee); i) бутон цветка (Thabeik Hmaut) – верхняя часть колокола, которая еще называется «перевернутая чаша милостыни»; j) цветочные веточки (Pan Swei); k) тюрбан или рельефная оправа (Hraung Yit); l) нежные лепестки лотоса (Kuar Nu); m) большие опущенные (засохшие) лепестки лотоса (Kuar Hmaut); n) безделушки или «стеклянные шишки» (Ywei); o) ожившие лепестки лотоса (Kuar Lan); p) верхние нежные лепестки лотоса (Kuar Nu); q) бутон банана в металлической рамке (Nget Pwaw Bu); r) королевский зонтик (Hi Taw); s) цветочный бутончик, к которому прикреплен стержень (Sut Tha Hpu); t) флюгер, о котором ещё говорят «где благородные птицы играют» (Nget Myat Nar); u) алмазный бутон сейнбу (Sein Hpu) [6, с. 1].

Каждый из этих композиционных элементов, как и ступа в целом – глубоко символичны. В буддийской традиции ступа является символом Просвещённого ума Будды, которому можно делать подношения и, благодаря этому, накапливать позитивные впечатления в уме – возвращать заслугу и мудрость [4]. Различные её части указывает практикующим буддизм путь к просветлению и символизируют определённые этапы на этом пути: основание в форме квадратного цоколя (чувственный мир) – образует основу для просветления; нижняя часть собственно ступы от медных катушек до ободка колокола (мир форм) – это ступа причин, символизирующая причины для просветления; верхушка ступы – от колец тюрбана до алмазного бутона сейнбу (мир не-форм) – показывает результат, т. е. само просветление.

Существует также скрытая аналогия между формой ступы и телом Будды, сидящим в медитативном погружении: квадратная

основа ступы – соответствует львиному трону Будды; ступени над тронном – представляют скрещенные в позе лотоса ноги Будды; колокол можно рассматривать как верхнюю часть тела Будды; тюрбан, орнамент из листьев лотоса и бутон банана – символизируют лицо Будды и выпуклость на его голове (в индийских ступах лицо Будды более определено воплощает маленькая квадратная надстройка – хармике); зонтик ти – олицетворяет королевскую эмблему; алмазный бутон сейнбу – знак просвещения Будды; центральная ось ступы представляет внутренний центральный канал Будды [4].

Зеди полностью покрыта золотом и инкрустирована драгоценными камнями. Существует мнение, будто на её облицовку ушло золота больше, чем накоплено банком Великобритании (около 60 т). Так как наиболее уязвимой для стихий является верхняя часть ступы, в 1899 г. Совет опекунов Шведгагона принял решение, что вместо золочения небольшими листочками золота эта часть ступы будет обшиваться квадратными полосками золота, которые должны крепиться к поверхности храма винтами. Для этого были использованы золотые пластинки размером 30×30 см, общее количество которых достигает 13 тыс. Остальную часть ступы покрыли сусальным золотом. (Данная практика используется и по день настоящий.)

Особую ценность представляет верхушка Зеди – шпиль общей высотой 13 м (зонтик ти, стержень, цветочный бутончик, флюгер хнэмяна). Согласно легенде, её форму предложил сам Будда: когда его спросили, какую форму должны иметь ступы, он расстелил на земле монашескую тогу, поставил на неё чашу для подаяний и увенчал ступу зонтиком. Венчающая часть ступы была подарена Шведгагону в 1871 г. королём Миндоном. На её изготовление ушло около 3 тонн золота. В 1999 г. согласно решению Совета поверенных она была обновлена при участии публичных дарителей. На день сегодняшний собственно зонтик ти представляет собой конструкцию из семи колец, диаметр нижнего из которых 5 м. Украшен ти 4015 колокольчиками из чистого золота, издающих под дуновением ветра чарующий мелодичный перезвон [6, с. 9].

По последним данным в целом на декорирование верхушки Зеди было израсходовано 83,850 кусочков разных драгоценностей [6, с. 9]. Настоящей же «жемчужиной» ювелирного искусства является стержень с прикреплённым к нему флюгером и алмазным бутоном (сейнбу). Стержень изготовлен из серебряного сплава, а сейнбу представляет собой золотой шар диаметром 27 см (высота 56 см). Он инкрустирован 4 351 бриллиантами общим весом 1800 карат. Самый большой из них (помещён в самой верхушке, «корзинке») –

76 карат. Кроме того, сейнбу декорирован сотнями сапфиров, рубинов, изумрудов, топазов. Из золота изготовлен и флюгер («знамя»). Его вес составляет 419 кг, длина – 130 см, ширина – 76 см. Он украшен 1100 бриллиантами и 1383 другими драгоценными материалами. Россыпь драгоценных и полудрагоценных камней составляет основу изображенных на нём танцующих павлинов, цветов, ликов будд [7, с. 2].

В зодчестве и скульптурном убранстве Шведагона причудливо переплелись буддийские и национальные бирманские мифологические миропредставления. На другом уступе основы ступы – «цветочной платформе» – стоят 72 небольших каменных храма со скульптурными изображениями будд в середине, также увенчанных ступами. Они были сооружены на пожертвования богатых дарителей. Практически каждый из них охраняют по два чинте (внизу) и по два манактхи, которые представляют собой бирманскую версию сфинкса с головой духа-покровителя – девада или ната. С обеих сторон арочных проёмов храмов на страже также стоят святые с милovidными ликами, в праздничной одежде зеленого или голубого оттенков. Среди них наиболее почитаемой является статуя небесного ребёнка. Она не имеет определённой символики, однако ей поклоняются много женщин, молясь и вкладывая в руку цветы.

Здесь же возвышаются фигурные колонны с роскошными золочеными деревцами бодхи, практически не оставляя проходов теснятся львы, слоны, особо почитаемые бирманцами и ставшие частью буддийского вероисповедания духи-наты, злые демоны белю. Всё это «культурное ожерелье» покрыто мозаикой, позолотой и впечатляет своей пестротой и разностильностью. Углы другого уступа основы охраняют сфинксы с человекоподобными головами и раздвоенными туловищами. Кроме того, на страже стоят и 24 фантастических льва чинте – по 6 каждой из четырёх сторон.

Всё это разнообразие архитектурных форм и скульптурных изображений, кажущееся на первый взгляд хаотичным, также имеет определённую упорядоченность, связанную с религиозными и мифологическими представлениями бирманцев. Например, в бирманско-буддийской традиции особенной сакральной силой наделяется число 8 – оно ассоциируется с полнотой, совокупностью всех возможностей (отсюда восемь благих истин, восемь священных предметов, восемь лепестков лотоса и пр.). Бирманская астрология также основывается на числе 8: она насчитывает восемь планет, восемь дней недели (при этом среда как день рождения самого Будды делится на две части – одна до обеда, вторая после). Каждой планете и дню

соответствует определённая сторона света, определённая птица и даже ученик Будды. При этом выстраиваются следующие цепочки: Пятница – Венера – север – крот – Могаллана; Воскресенье – Солнце – северо-восток – мифическая птица Галон – Рахула; Понедельник – Луна – восток – тигр – Коданна; Вторник – Марс – юго-восток – лев – Ревата и т. д. [2, с. 114].

Согласно этому астрологическому «компасу» на нижнем уступе «цветочной платформы» рядом с храмами расположены 8 планетарных столбов, строго ориентированных на 8 сторон мира, со скульптурными изображениями учеников Будды Гаутамы, животных, птиц. Их ещё называют «Угол Пятницы», «Угол Воскресенья», «Угол Понедельника» и т. д. Верующие-буддисты приносят к «своим» столбам, которые определяются по дню рождения, цветы, зонтики, флажки. При этом они также поливают своего покровителя водой в надежде на продление жизни и улучшения своей кармы.

Вокруг центральной ступы идёт традиционный обход, который то сужается до 10–12 м, то расширяется до 20–30 м. Пространство за обходом, вплоть до самой границы платформы, заполнено многочисленными постройками разной формы и предназначения: деревянными храмами (тезаунами), увенчанными резными многоярусными крышами (пьятта), выполненными в типично бирманском стиле; специальными постройками для отдыха (зэятами), ступами, павильонами со скульптурами натов, зданиями Совета Шведагона, гонгами и пр. [2, с. 110]. Над ними владеют многочисленные статуи Будд: каменные, алебастровые, крохотные и колоссальные; стоящие, сидящие, лежащие, с беспристрастными лицами и одновременно завораживающей улыбкой. Всё это разнообразие форм расположено без определённого порядка, подчиняясь лишь двум правилам: обход вокруг центральной ступы и территория перед входами на платформу должны быть незастроенными, обход ступы должен осуществляться по часовой стрелке (при этом в роли показчиков выступают «планетарные столбы»).

Определённые архитектурные акценты образуют ориентированные по четырём сторонам света деревянные павильоны-храмы (тезауны), примыкающие непосредственно к платформе центральной ступы: Северный, Восточный, Южный, Западный. Они увенчаны девятиярусными пята – крышами зелёного цвета, которые, уменьшаясь кверху, образуют характерный пирамидальный абрис. Их верхняя часть напоминает вытянутую вверх макушку, над которой возвышается ти. Девять же крыш (обычно их было 5 или 7)

свидетельствуют об особом статусе этих сакральных памятников искусства. В середине каждого из тезаунов находится статуя одного из четырёх будд последней кальпы, подаренные ещё во 2-й половине XVIII в. королём Сингу. Среди других построек и скульптурных форм выделяются статуя Магического рубина, ступа «старшего брата» Нондоджи (где изначально хранились волосы будды, пока не была построена центральная ступа), павильон Следов Будды, пагода чародеев и некромантов с миниатюрными человеческими фигурками Вейкзы и Загай, небольшая пагодка с «камнем желания» перед входом, колоритная статуя людоедки Огрес, возведённая ещё королевой Шин Со Пу в статус божества-заступника и пр.

Таким образом, нами рассмотрены композиционные особенности архитектурного ансамбля Шведагон – одного из наиболее значительных культурно-религиозных центров не только Мьянмы, но и всей Юго-Восточной Азии; выявлена связь его планировки, отдельных частей, конструкции центральной ступы (Зеди) с бирманобуддийскими представлениями об устройстве мироздания. Своеобразным композиционным завершением Шведагона является неисчерпаемый поток паломников, буддийских монахов, которые приезжают в Янгон из различных уголков земли, чтобы приобщиться к запечатлённой в золоте и драгоценных камнях всеобъемлющей философии мира и любви.

Список литературы:

1. Искусство Бирмы. Альбом / Авт.-сост. Н. Ожегова. – М.: Изобразительное искусство, 1979. – 192 с., ил.
2. Ожегов С.С. Архитектура Бирмы. – М.: Изд-во «Наука», Главная редакция восточной литературы, 1970. – 197 с.
3. Рамешева С. Страна золотых пагод / Пер. с чеш. с сокр. Е.В. Сумлёновой и Г.В. Шевалева; предисл. С.А. Симакина. – М.: Мысль, 1987. – 188 с., 24 л. ил.
4. Тибетские ступы – поле силы Будд [Электронный ресурс]. – Режим доступа. – URL: <http://tibet.in.ua/content/view/89/48/>.
5. Фар-Бекер Г. Искусство Восточной Азии / Пер. с нем. Бушуева Ю.С., Яшина Г.А., Цымбалова О.Б. – М., 2007. – 739 с.
6. Thanegi Ma. Shwedagon Mystique. – Yangon: Asia Publishing House, 2007. – 53 p.
7. The map of Swedagon pagoda. – Myanmar: Yangon Division, 2014. – 4 p.

СЕКЦИЯ 2.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

2.1. РУССКИЙ ЯЗЫК ЯЗЫКИ НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ЛЕКСИЧЕСКИЕ И ГРАММАТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ГЛАГОЛОВ, ВВОДЯЩИХ ПРЯМУЮ РЕЧЬ В РОМАНЕ И.А. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ»

Викторина Татьяна Валентиновна

канд. филол. наук, доцент

Хакасский государственный университет им. Н.Ф. Катанова

РФ, г. Абакан

E-mail: t.viktorina@mail.ru

LEXICAL AND GRAMMATICAL FEATURES OF VERBS INTRODUCING DIRECT SPEECH IN I.A. GONCHAROV'S NOVEL "OBLOMOV"

Tatiana Viktorina

candidat of Philology, senior lecturer

Khakassian State University. N.F. Katanov

Russia, Abakan

АННОТАЦИЯ

В статье описываются лексико-семантические группы глаголов, вводящих прямую речь в анализируемом романе, и их видо-временные формы. Отмечается, что состав глагольных лексем отражает те изменения, которые происходили в истории русского романа в XIX веке.

ABSTRACT

The article describes the lexical-semantic group of verbs introducing direct speech in the novel, and their species-temporary forms. It is noted that the composition of the verbal lexemes reflects the changes that occurred in the history of the Russian novel in the 19th century.

Ключевые слова: глагол; вводящие слова; текст.

Keywords: verb; misleading words; text.

Глагол во вводящих словах, по мнению многих исследователей, является организующим центром, выполняя, кроме вводящей и собственно-номинативной функции, художественно-образительную или эстетическую и текстообразующую. В романе «Обломов» диалоги занимают значительную часть. В целом, это художественное произведение можно охарактеризовать как роман-диалог, так как именно в диалогических формах часто сосредоточена повествовательная линия, это можно объяснить намерением автора сконцентрировать свое внимание на характеристике главного персонажа – Обломова, у которого рефлексия преобладает над действием. Таким образом, особенностью данного романа является доминирование речевого действия над физическим. Герои этого произведения не столько действуют, сколько говорят, мыслят, чувствуют. Прямую речь вводят не только речевые глаголы, но и глаголы, обозначающие эмоции, жесты, движения говорящего. Все глаголы, вводящие речь, объединены семьей `говорение`, так как «непосредственное соседство прямой речи указывает на то, что соответствующие глаголы рассматриваются здесь как такие, которые замещают собой глаголы со значением речи или мысли, выполняют их функции» [1, с. 351]. Наличие в лексическом значении общей семы позволяет описать анализируемые глаголы в составе текстового семантического глагольного поля (ТСГП). Вслед за «Грамматикой русского языка» все глаголы мы разделили на две группы: глаголы, обозначающие речь или мысль, и глаголы, не обозначающие речь или мысль. Глаголы, относящиеся к 2 группе, на наш взгляд, включают в своё значение потенциальную сему `говорение`, которая фиксируется при текстоцентрическом анализе. Каждая из указанных двух групп включает в свой состав несколько лексико-семантических групп глаголов. Отдельную ЛСГ составляют глаголы, имеющие две общие семы, например, *воскликнуть* и *взывать*, эти глаголы включают в своё значение две общих семы: сему `говорение` и сему `громко`. При группировке глаголов учитывались прежде всего определения,

представленные в 17-томном «Словаре современного русского литературного языка», а также употребление лексем в контексте. В статье представлены дефиниции глагольных лексем из указанного словаря.

В ТСП выделяется несколько пластов: центр, зона ближней периферии, зона дальней периферии. Центр представлен глаголами, у которых сема `говорение` отражена в словарной дефиниции. В зону ближней периферии входят глаголы, у которых сема `говорение` не представлена в словарном определении, но так как одно из их значений в тексте обозначает речевую деятельность, то в структуре лексического значения у них выделяется имплицитная сема `говорение`. Зона дальней периферии представлена глаголами, обозначающими эмоции, жесты, движения говорящего.

Среди глагольных лексем особое место занимают глаголы, обозначающие речь как таковую, без дополнительных качественных характеристик – *сказать* и *говорить*, они употреблены в прямом номинативном значении, ср.: – *Ну, что, пожалуйста, уберу*, – *сказал Захар снисходительно, взяв тарелку*. Эти глаголы являются самыми многочисленными, они могут выступать универсальным заменителем других глаголов со значением «говорение». Эти глагольные лексемы являются «ядерными».

К «ядерным» примыкают глаголы, в значении которых остаются недифференцированными различные особенности произношения. Эти глаголы также употреблены в прямом номинативном значении: *произнести, проговорить, выговорить*, ср.: *Произнести – 1. Передать голосом (слова, звуки); выговаривать. – Боже мой! – с ужасом произнес Обломов*. В отличие от ядерных лексем, в романе они менее частотны и не всегда могут выступать заменителями других глаголов со значением «говорение», они образуют околядерную зону. Все остальные глаголы мы квалифицируем как «характеризующие», то есть называющие акт речи и характеризующие речь.

Глаголы, обозначающие речь или мысль, объединены в следующие группы:

1. Собственно глаголы говорения, содержащие семы, характеризующие речь (с точки зрения интенсивности, членораздельности, тембра): *воскликнуть, звать, кричать, вопить, завопить, возопить, кликать, закричать, заголосить, провозглашать, разразиться, зареветь, загреметь, грянуть, шептать, прошептать, бормотать, ворчать, проворчать, зашипеть, просипеть, захрипеть, прохрипеть, хрипеть, сипеть, проскрежетать, шипеть, вырваться, срываться, твердить, повторить*, ср.: *Воскликнуть – 1. говорить*

что-либо громко, выразительно, произносить что-либо с чувством, волнением. - В какие дома мы еще поедem? – горестно воскликнул Обломов. Характеризующий компонент в структуре лексического значения этих глаголов для одних лексем будет являться общим, для других нет.

2. Глаголы, обозначающие процесс говорения и эмоциональное отношение говорящего к собеседнику, к речевой ситуации: *хвастаться, похвалить, жаловаться, пожаловаться, упрекнуть, журишь, стыдить, язвить, дразнить, передразнивать*, ср.: *Хвастаться – 1. хвалить самого себя, говорить о себе с похвалой. – А контракт-то, контракт-то каков заключили? – хвастался Тарантьев.*

3. Глаголы со значением вопроса-ответа: *спросить, переспросить, допрашивать, отвечать, отозваться, откликнуться, огрызаться*, ср.: *Спросить – 1. Обращаться к кому-либо с вопросом. – Не нужно ли еще чего-нибудь? – спросил Обломов с худо скрытой досадой.*

4. Глаголы со значением «согласие-несогласие»: *подтвердить, сознаться, опровергать, отговариваться, отнекиваться, возразить*, ср.: *Подтвердить – 1. Свидетельствовать достоверность, истинность чего-либо. – Да, – подтвердила она, – вчера вам нужно было.*

5. Глаголы, обозначающие формы обращения друг к другу: *доложить, обратиться, передавать*, ср.: *Обратиться – 4. Направлять какому-либо лицу, лицам свои слова, речь и т.п., адресоваться к кому-либо. – Ах, да, вот Тарантьев взял еще десять рублей, – живо обратился Обломов к Штольцу.*

6. Глаголы, обозначающие воздействие на собеседника с целью вызвать соответствующую реакцию: *просить, упрашивать, уговаривать, унимать, умолять, оправдываться, предостерегать, погрозить, грозить, приставать, успокоить*, ср.: *Просить – 1. Обращаться с просьбой, склонять к исполнению желаемого. – Ну, ну, полно, говори! – просил Обломов.*

7. Глаголы со значением побуждения действию: *требовать, приказывать, настаивать, добиваться, напомнить, торопить, пошевелить, командовать*, ср.: *Требовать – 1. Настойчиво, повелительно просить, добиваться чего-либо. – Да? Да? – настойчиво требовала она ответа.*

8. Этикетные глаголы: *поздороваться, приглашать, извиняться, представить, встретить, останавливать, удерживать*, ср.: *Поздороваться – 1. Поприветствовать при встрече поклоном, пожатием руки, словами и т.п.*

– Здравствуй, Судьбинский! – весело поздоровался Обломов.

В структуре лексического значения глаголов *останавливать* и *удерживать* не содержится сем, указывающих на этикетные формулы, однако они могут выполнять этикетные функции в определенных ситуациях, ср.: *Удерживать* – 3. *Принуждать кого-либо остаться где-нибудь, не отпускать, задерживать*.

– *Погодите, - удерживал Обломов, – я хотел было поговорить с вами о делах.*

9. Глаголы, обозначающие фазы и перебивы речевого действия: *заговорить, добавить, примолвить, прибавить, прервать, договорить, досказать, заключить, замять, продолжать, вмешаться, подхватить, остановиться*, ср.: *Заговорить* – 2. *Начать говорить. – Уж коли я ничего не делаю...- заговорил Захар обиженным голосом.*

10. Глаголы мысли. Эти глагольные лексемы в романе вводят внутреннюю речь персонажей: *думать, подумать, вспомнить, мечтать, размышлять, рассуждать, соображать, догадаться, утешаться*, ср.: *Думать* – 1. *Мыслить, размышлять, предаваться раздумью над чем, о ком- чем-либо. «Что, если б кто-нибудь слышал это?.. – думал он, цепenea от этой мысли.*

К этой же группе относятся лексемы, употребленные в переносном значении: *обступить, стучать, ворочаться, блеснуть, играть*, ср.: *Обступить* – 1.// перен. *Неотступно возникать в сознании, беспокоить, тревожить. О мыслях, заботах и т. п. «Денег ни гроша, три месяца, приехать самому, разобрать дела крестьян, привести доход в известность, служить по выборам», – все это в виде признаков обступило Обломова; и лексемы, входящие в состав фразеологических единиц: *мелькнуть, раздаваться, являться, дрожать, сверкнуть*, ср.: *Мелькнуть* – 1. *Показываться на короткое время и скрываться. «Что ж это такое? А другой бы все это сделал!» – мелькнуло у него в голове.**

Автор также употребляет глагольные лексемы для обозначения мыслительного процесса героев, сопровождаемого попыткой совершить речевое действие, ср.: 1) – *Бобы восемь гривен фунт! – пошевелилось у него в горле, но на язык не сошло. Пошевелиться* – 1. *Прийти в движение, подвигаться*. 2) *«Ду-р-р-ак!» - грянуло внутри Обломова обращение к Захару.*

Гряться – 1. *О звуке. Внезапно и с силой раздаться; загреметь, загрохотать.*

Глаголы следующих групп не обозначают речь или мысль.

11. Глаголы, обозначающие эмоциональное состояние говорящего: *мучиться, терзаться, обрадоваться*, ср.: *Мучиться* –

1. Испытывать муки, страдания. Сстрадать. «Зачем...я любила?» – в тоске мучилась она.

12. Глаголы, обозначающие мимику и физические действия как эмоциональные реакции: *вздыхнуть, смеяться, зевать, очнуться*, ср.: - *Видите, что я не кокетничаю!* – смеялся он, довольный, что поймал ее.

13. Глаголы, обозначающие жесты: *указать, махнуть, погрозить*, ср.: – *Не смей!* – она даже погрозила ему.

14. Глаголы, обозначающие физические действия. Они не заменяют речь, а только сопровождают ее и в тексте продолжают повествовательную линию: *исчезать, тронуть, разорвать, подойти, разглядывать, перевернуться, сесть, взять, налить, свернуть, победать, щелкать*, ср.: – *Где письмо Обломова?* – Он взял письмо со стола.

Кроме того, прямую речь в романе вводит глагол *понюхать* из группы глаголов восприятия: – *Кажется, масло?* – Она понюхала пятно; глагол *запеть* из группы глаголов звучания: ...*Gasta diva... gasta diva!* – запел Обломов; и глагол *ждать*, обозначающий процесс: – *Вы?... – нетерпеливо ждал он.*

Итак, глаголы мы объединили в 14 лексико-семантических групп.

Роман «Обломов» относится к традиционному нарративу, для которого базовым временем является прошедшее нарративное [4, с. 214]. Доминирующими в романе являются глаголы прошедшего времени совершенного вида. Также автор использует глаголы в форме прошедшего времени несовершенного вида, выбор которых описан в работе Н.И. Чирковой:

1. Необходимостью представлять само действие как протекающее:

– *О баловень, сибарит!* – говорил Волков, глядя куда бы положить шляпу, и, видя везде пыль, не положил никуда.

2. Некоторыми особенностями в строении реплик:

а) глагол несовершенного вида появляется при реплике, содержащей повторяющиеся элементы: – *Вон, вон, – говорил он, – все подметено, прибрано...*

б) глагол несовершенного вида может быть связан с ситуацией поиска ответа, заминок и перерывов в речи, которая представлена в репликах: – *Дай...квасу... – говорил он в промежутках зевоты.*

в) глагол несовершенного вида может включаться в начало пространной реплики монологического характера: – *Надеюсь, что ты понял свой проступок, – говорил Илья Ильич, когда Захар принес квасу, – и вперед не станешь сравнивать барина с другими. Чтoб заглядить*

свою вину, ты как-нибудь уладь с хозяином, чтоб мне не переезжать. Вот как ты бережешь покой барина: расстроил совсем и лишил меня какой-нибудь новой, полезной мысли...

3. Давлением контекста: в предшествующем авторском тексте или авторском сопровождении может быть представлен глагол в этой же форме, вводящий глагол включается в этот ряд: *Он думал, думал, волновался, волновался...*

«Два несчастья вдруг! – говорил он, завертываясь в одеяло совсем с головой – Прошу устоять!»

4. При расширении преддиалогового компонента – контекста, непосредственно вводящего в ситуацию диалога, – глаголы несовершенного вида могут передавать действия и состояния типичные, повторяющиеся, обычные для данной ситуации: *Бывало и то, что отец сидит в послеобеденный час под деревом в саду и курит трубку, а мать вяжет какую-нибудь фуфайку или вышивку по канве; вдруг с улицы раздается шум, крики, и целая толпа людей врывается в дом.*

– Что такое? – спрашивает испуганная мать.

– Верно, опять Андрея ведут, – хладнокровно говорит отец.

Состав глагольных лексем отражает те изменения, которые происходили в истории русского романа в XIX веке. Во-первых, увеличение количества глаголов в структуре вводящих слов автора. По данным В.И. Кодухова, в XVII–XVIII веках в русском литературном языке количество глаголов говорения, вводящих прямую речь, не превышало двух десятков. И.А. Гончаров в романе «Обломов» в структуре вводящих слов употребил более 120 глаголов со значением «речевое действие». Во-вторых, исследователи отмечают, что «в русской художественной литературе, начиная с 30–40 годов XIX века, получила развитие конструкция, в которой во вводящем предложении нет глаголов речи или мысли. Вместо этих глаголов во вводящем предложении находятся глаголы, которые обозначают сопутствующее высказыванию действие» [1, с. 351]. В анализируемом романе автор использовал 26 подобных конструкций.

Список литературы:

1. Грамматика русского языка. Т. 2. Ч. 2. – М. Изд-во АН СССР, 1954. – 437 с.
2. Гончаров И.А. Избранные сочинения. – М.: Худож. лит., 1990. – 575 с.
3. Кодухов В.И. Прямая и косвенная речь в современном русском языке. – Л., 1957. – 87 с.

4. Падучева Е.В. Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке: Семантика нарратива. – М.: Шк. «Языки рус. культуры», 1996. – 464 с.
5. Словарь современного русского литературного языка. В 17-ти томах. – М.: Изд-во АН СССР, 1948–1956.
6. Чиркова Н.И. Репрезентация диалога в художественном прозаическом тексте (на материале романов И.А. Гончарова «Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв»). Автореф. дисс. . . канд. филол. наук. – СПб., 1991. – 19 с.

**АНТОНИМЫ В ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКОМ
ПОЛЕ «ВЗГЛЯД»: ЛЕКСИКОГРАФИЧЕСКИЕ
ТЕКСТОВЫЕ ПРОЕКЦИИ
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА М.А. ШОЛОХОВА
«ТИХИЙ ДОН»)**

Остапчук Наталья Андреевна

*студент 5 курса Южного федерального университета
РФ, г. Ростов-на-Дону
E-mail: ostap1003@yandex.ru*

Белик Наталья Александровна

*асс. кафедры теории языка и русского языка
Южного федерального университета
РФ, г. Ростов-на-Дону
E-mail: natalya-belik@yandex.ru*

**ANTHONIMS IN LEXICO-SEMANTIC FIELD
"VIEW": LEXICOGRAPHIC TEXT PROJECTIONS
(ON THE MATERIAL OF THE NOVEL "ТИХИЙ ДОН")
BY M.A. SHOLOCHOV**

Natalia Ostapchuk

*5 course student South Federal University
Russia, Rostov-on-Don*

Natalia Belik

*assistant of the department of theory of language and the Russian
language of South Federal University
Russia, Rostov-on-Don*

АННОТАЦИЯ

В данной работе рассматриваются антонимические пары, которые сравниваются в составе различных тематических групп. Сравнение осуществляется на основе материалов «Учебного словаря антонимов» Л.А. Введенской и романа М.А. Шолохова «Тихий Дон».

ABSTRACT

In this work the anthonime pairs are regarded, which are represented in different semantic groups. The comparison is based upon the materials of the "Dictionary of Anthonims" written by L.A. Vvedenskaya and the novel "Tihii Don" by M.A. Sholochov.

Ключевые слова: антонимы; антонимические пары; смысловые группы.

Keywords: anthonims; anthonimic pairs; semantic groups.

Подобрать точное слово, отражающее мысли автора, сложно, порой на это уходит огромное количество времени. Это связано с тем, что большинство слов в русском языке многозначны, имеют различные интерпретации, поэтому не всегда то или иное слово уместно в контексте.

Голуб И.Б. подчеркивает, что поиск нужного слова заставляет писателей, да и всех, кто хочет точно выразить мысль, серьезно задуматься, потрудиться. И далеко не всегда удается подобрать ускользающее от нас слово, а другие слова передают то, что мы хотим сказать, приблизительно, а порой и неверно [3, с. 167].

Жизнь человека, общества, государства пронизана противоположностями. Рождение и смерть, война и мир, победа и поражение, свобода и рабство, здоровье и болезнь, находка, приобретение и потеря, утрата – слагаемые бытия. Не случайно одним из способов познания является сопоставление. Все контрастное – ярче, заметнее, выразительнее, привлекает внимание, оно в большей степени воздействует на человека [2, с. 3].

Вот почему антонимы, имеющие противоположное значение, нередко используются во всех произведениях, они нужны для более яркой демонстрации читателю окружающей среды, настроений героев, обстановки в мире и среди людей.

Введенская Л.А. и в пособии «Современный русский литературный язык» определяет антонимы, как «слова с противоположными значениями, относящиеся к одному и тому же ряду явлений объективной действительности» [1].

В художественных произведениях, публицистике встречаются слова, которые в определенном контексте приобретают противоположное значение и поэтому становятся антонимами. Такие антонимы называются контекстуальными, или индивидуально-стилистическими, авторскими.

В нашем исследовании мы сравнили антонимические пары в «Учебном словаре антонимов русского языка» Л.А. Введенской и в романе М.А. Шолохова «Тихий Дон».

В романе М.А. Шолохова антонимические пары можно разделить на различные смысловые группы. Первая группа отражает качественные характеристики, которые выражают контраст, резкое противопоставление понятий и образов романа:

- горячие глаза – усталые глаза;
- внимательный взгляд – невидящие глаза;
- мерклый взгляд – проясневшие глаза;
- неприязненно поглядывая – улыбающийся взгляд;
- с любопытством глядя – туманен и далек был взгляд;
- правдивый взгляд – взгляд с наглинкой;
- озорные глаза – опустошенные глаза;
- сердито поглядывать – смеялся одними глазами;
- обрадованно оглядывать – озлевшие глаза;
- раздумливо глядя – тупо оглядеть;
- отводя взгляд – пристальный взгляд;
- шельмовские глаза – отсутствующий взгляд;
- сухие глаза – увлажнившиеся глаза;
- польшущие глаза – обесцвеченные глаза;

- потухшие глаза – зорко оглядеть.

Примеры этой группы ярко отражают особый, индивидуальный взгляд автора на мир. В словаре Л.А. Введенской многие из данных примеров не отражены, в нем антонимические пары не выглядят настолько выразительными. Например, горячий (в значении пылкий, страстный, повышенной эмоциональности), противопоставляется понятию холодный (т. е. лишенный страстности); радость-горе. Остальные же примеры из романа «Тихий Дон» вовсе не находят отражения в словаре Л.А. Введенской. Это говорит о том, что М.А. Шолохову присуще свое видение действительности, сильно отличающееся от мнений других людей, а также отходящее от норм словоупотреблений русского языка. Также важно обратить внимание на то, что автор соотносит слова разных частей речи, но от этого не страдает смысл антонимических отношений. В данных примерах противопоставлены различные испытанные героями эмоции и их описательные характеристики. Автор красочно противопоставляет одни характеристики другим, отражая тем самым яркую индивидуальность каждого героя.

Следующая группа отражает пространственные/временные отношения:

- глаза в минуту обежали – провожать долгим, неморгающим взглядом;
- глянуть – смотреть;
- бегло просматривая – долго глядеть;
- мельком увидеть – подолгу глядеть;
- бегло осмотреть – внимательно осматривать;
- долго смотреть – на секунду глянув;
- смотреть в небо – смотреть под ноги.

Данная группа чаще всего демонстрирует временные отношения, то, на что герой обращает более пристальное внимание и быстро бегаёт глазами. Эта группа характеризует степень важности события для героев. Эта группа также имеет различия с примерами в словаре Л.А. Введенской: долго-быстро.

Далее мы выделили группу, описывающую противоположные наименования действий/явлений:

- всмотреться искоса – поглядывать;
- поднять глаза – опустить глаза;
- разглядеть – отводить глаза в сторону;
- блеснуть глазами – темнеть зрачками;
- замерцал взгляд – затуманенный взгляд;
- задержать взгляд – скользнуть глазами;

- светили глаза – выцвели глаза;
- поднять глаза – опущенные, посоловевшие глаза;
- открыть глаза – глаза были липко зажмурены;
- не глядя в глаза – посмотреть прямо в глаза;
- взглядом распознавать – разочарованно смотреть;
- закрыть глаза – вскинуть глаза.

В данных примерах из романа «Тихий Дон» мы видим противоположные действия глаз, которые характеризуют реакцию героев на происходящее, то, как они реагируют на события. В словаре Л.А. Введенской есть примеры, отражающие суть действия/явления, но в изображении М.А. Шолохова общая картина складывается абсолютно другая, более радостная/трагичная: опускать-поднимать, открыть-закрыть, темный-светлый.

У Шолохова М.А. глаза оживают, могут сами действовать и разговаривать. Об этом свидетельствуют примеры, выделенные нами в составе группы «Движение глаз»:

- влипать глазами – избегать встречаться глазами;
- снизу вверх глянуть – сверху вниз поглядеть;
- проследить взглядом – оторвать взгляд;
- глаза бегали – остановившиеся глаза;
- шарить глазами – остановить взгляд;
- поискать глазами – указать глазами.

Примечательно то, что глаза у Шолохова действительно живут своей жизнью. Они словно люди могут действовать и участвовать в деятельности людей. В «Учебном словаре антонимов русского языка» Л.А. Введенской примеров близких к этой смысловой группе не зафиксировано.

И последняя выделенная нами группа антонимов характеризует яркое, авторское изображение героев и событий:

- глаза ласкали – злобно обгрызая глазами;
- любовно и жадно, по-собачьи заглядывать – холодно оглядеть;
- смотреть равнодушно – обжечь полымем черных глаз;
- с жарким ужасом поглядывать – целовать глазами;
- моргать сухими глазами в темь – стараясь заглянуть прямо в глаза;
- выцветшие глаза – по-молодому блистают глаза;
- узко сведенные злые глазенки – обвести толпу расширенными, странно побелевшими глазами;

- равнодушно наблюдать – слепящей яркостью, как никогда в действительности смотреть;
- смерть в глазах – живость и блеск глаз.

Эту авторскую интерпретацию Шолохова М.А. нельзя было не отметить в нашем исследовании. Это то, что он принес нам своим творчеством, то, как показывал быт и самих казаков, то, как видел жизнь сам.

В словаре Л.А. Введенской примеры данного типа представлены следующим образом: свет-тьма, живой-мертвый.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что в «Тихом Доне» присутствует большое количество антонимов, которые использованы в составе разных смысловых групп. Этим автор добивается непревзойденного, точного и понятного эффекта повествования. Охватывает различные стороны героев, их разительные отличия, а также их миропонимание и отношение к событиям.

Итак, после анализа «Учебного словаря антонимов» Л.А. Введенской мы выявили, что многие слова и выражения, использованные М.А. Шолоховым в романе «Тихий Дон», отсутствуют. Поэтому мы можем говорить о невероятной способности Шолохова М.А. работать со словом. Тексты донского писателя насчитывают огромное количество слов, очень различных по своему значению, писатель использует диалектные и просторечные слова, но все же от этого не меняется общее впечатление о прочитанном, наоборот, читатель, опираясь на эти контрасты, видит, какими могут быть люди, как они борются за себя, за своих любимых, родственников, за свою землю и свой мир, в котором живут они и будут жить их дети. Их чувства, отношения и жизненные позиции мы отчетливо видим в глазах, которые ярко и красочно описывает автор, используя при этом все богатство русского литературного языка.

Список литературы:

1. Введенская Л.А. и др. Современный русский литературный язык. М.: Наука, 2008. – С. 256.
2. Введенская Л.А. Учебный словарь антонимов русского языка. М.: МарТ; Ростов н/Д.: 2005. – 316 с.
3. Голуб И.Б. Новый справочник по русскому языку и практической стилистике. И: Эксмо, 2007. – 464 с.
4. Шолохов М.А. Тихий Дон. Роман в четырех книгах. И: Ростовское книжное издательство. 1978.

ПРИТЯЖАТЕЛЬНЫЕ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫЕ В ЭВЕНСКОМ ЯЗЫКЕ

Попова Мария Дмитриевна

*младший научный сотрудник сектора эвенской филологии
Института гуманитарных исследований
и проблем малочисленных народов Севера СО РАН
РФ, г. Якутск*

E-mail: mariya.milana@yandex.ru

POSSESSIVE ADJECTIVES IN THE EVENS LANGUAGE

Maria Popova

*junior Research Fellow, Department of Even Philology Institute
of Humanitarian Research and Indigenous Peoples of the North SB RAS,
Russia, Yakutsk*

АННОТАЦИЯ

В статье дано описание притяжательных прилагательных в эвенском языке. Целью работы является описание категории притяжательности прилагательных с помощью примеров из текстов фольклора. Прилагательные в эвенском языке могут иметь притяжательность с помощью притяжательной конструкции, когда выступают в предложении в роли определения или когда являются местоименными прилагательными.

ABSTRACT

This article details the first category possessive adjectives in the Even language. The aim is to describe the category of possessive adjectives with the help of examples from the texts of folklore. Adjectives Even language can have possessiveness by a possessive construction, when the act in the role of determining the sentence, or when are pronominal adjectives.

Ключевые слова: категория притяжательности; эвенский язык; притяжательная конструкция; личные местоимения.

Keywords: category of possessiveness, the Even language, possessive structure, personal pronouns.

Прилагательные в эвенском языке могут иметь притяжательное оформление, когда выступают в предложении в функции определения.

Во всех других языках притяжательность, в основном, выражается с помощью родительного падежа существительных, притяжательных местоимений, глаголов и с помощью притяжательной конструкции.

В данной статье рассматривается категория притяжательности прилагательных в эвенском языке, дается характеристика прилагательных, которые могут иметь притяжательность.

Целью работы является описание категории притяжательности прилагательных в эвенском языке с помощью примеров из текстов фольклора и литературных источников.

Актуальность статьи в том, что притяжательные прилагательные не рассматривались ранее с этой научной точки зрения.

«В эвенском языке отсутствуют также прилагательные притяжательные. Их роль выполняют имена существительные, употребляемые в предложении в качестве определений при имени в притяжательной форме, например *этыкэн дю-н ай* ‘юрта старика (старикова юрта) хороша’, или же имя существительное в самостоятельной притяжательной форме, например, *тарак дю этикэн-ни* ‘та юрта старика (старикуну принадлежащая)’» [5, с. 114].

Притяжательные прилагательные можно подразделить на следующие типы:

I. Прилагательные, выступая в функции определения, могут иметь притяжательное оформление с помощью притяжательной конструкции.

По справедливому замечанию В.А. Роббека в силу специфической семантической сущности (выражение признака предметов), синтаксической функции прилагательное в предложении, прежде всего, является определением [4, с. 546].

Прилагательные, выступая в предложении в функции определения, могут иметь притяжательное оформление с помощью притяжательной конструкции.

К такому выводу мы пришли, проанализировав определения, определяемые которых являются зависимыми членами притяжательной конструкции.

Например: 1. *Дюлэгэлди мангалди чукачарбу хэпкэсчирин.* / ‘Попытался схватить птиц **передними** лапами’.

2. *Ногаң өмниң хунадин учикла тэгэттин.* / ‘Ее **единственная** дочь сидела на верховом олене’ (примеры составлены автором статьи; перевод сделан автором статьи. – М. П.).

Притяжательными суффиксами чаще оформляются такие прилагательные, как *гя* / ‘другой’, *амарги* / ‘задний’, *дюлгидэ* / ‘передний’, *дегиндэ* / ‘левый’, *ангидан* / ‘правый’.

Например: 1. *Тек мут город гялан мудандулан хөрдип.* / ‘Сейчас мы поедем на **другой** конец города’.

2. *Тэм долгидэлэн хурэвэн ичиснин.* / ‘Глянул на **передний** конец плота’ (Примеры составлены автором статьи).

II. Местоименные прилагательные в эвенском языке происходят от личных притяжательных местоимений. Притяжательные местоименные прилагательные совпадают с личными местоимениями. «Эту группу местоимений можно было бы назвать местоименными прилагательными» [4, с. 581]. Они не называют качества или свойства предмета, а только указывают на него. Отличие местоименных прилагательных от других относительных прилагательных состоит в их лексическом значении, то есть они показывают определяемый предмет посредством отношения говорящего к себе самому, иным людям, предметам, ситуациям: *мин* / ‘мой’, *хин* / ‘твой’, *ноган* / ‘его’, *мэн* / ‘свой’ – предмет, относящийся ко мне, к тебе, к нему, к себе (указание на притяжательные отношения).

1. Лично-притяжательные местоименные прилагательные.

<i>би</i> / мой	<i>мут</i> / наш;
<i>хи</i> / твой	<i>хут</i> / ваш;
<i>ноган</i> / его	<i>ногартан</i> / их.

Например: 1. *Этикэн ичинэлрэн:* «Эсни бэй бис-ээ, **мут** буюнэт-ээ». / ‘Старик засмеялся: «Это не человек, а **наш** дикий олень, на которого мы охотимся»’ [5, с. 155].

2. *Тураки гөнни:* «**Ноган-а-си** яв чучинкан көпөв?». / ‘Ворона говорит: «А зачем **он** (своим) пальцем зачерпнул в мою ложку?»’ [Там же, с. 188].

2. Личные предикативно-притяжательные местоименные прилагательные.

Они отвечают на вопрос *нинги?* / ‘чей’ и указывают на принадлежность предмета кому-либо. Они образуются от основ личных местоимений с помощью суффикса **-ни**.

<i>минни</i> / ‘мой’	<i>мунни</i> / ‘наш’;
<i>хинни</i> / ‘твой’	<i>хунни</i> / ‘ваш’;
<i>ногнин</i> / ‘его’	<i>ногарнитан</i> / ‘их’.

Например: 1. *Мутнилду оллов эмули.* / ‘**Нашим** мясо принеси’ [2, с. 69].

2. *Орорба дьавран, ногнилбан.* / ‘Он поймал оленей, **его** (принадлежащих ему)’ [Там же].

В предложении личные предикативно-притяжательные местоименные прилагательные занимают препозицию и всегда выступают

только с определяемым словом. В восточных говорах и литературном языке имеют краткую неизменяемую форму.

<i>мин</i> / ‘мой’	<i>мун</i> / ‘наш’;
<i>хин</i> / ‘твой’	<i>хун</i> / ‘ваш’;
<i>ноган</i> / ‘его’	<i>ногартан</i> / ‘их’.

Например: 1. *Би хинтэки гөнив эдэс мин хулрав хунгрир, ями эчис долдар? Тек би хиндук хөрдим, – тачин гөнидии, хөррин.* / ‘Я же тебе сказал, чтобы ты не трогала **мою** постель. Почему ты меня не послушалась? Теперь мне надо уйти от тебя, – и ушёл’ [5, с. 228].

2. *Мин дюву бардалан эгден элин бисни, тарак элин хээлэн эгден чалбан бисни.* / ‘На том берегу от **моего** дома есть плоскогорье, на том конце плоскогорья стоит большая берёза’ [Там же, с. 103].

3. Возвратно-притяжательные местоименные прилагательные.

мэн / ‘свой’ (ед. ч.);
мэр / ‘свой’ (мн. ч.);
мэнгий / ‘свой’ (ед.ч., принадлежащее одному лицу);
мэргивур / ‘свой’ (ед.ч., принадлежащее многим);
мэнгилби / ‘свой’ (мн.ч., принадлежащее одному лицу);
мэрнгилбур / ‘свой’ (мн.ч., принадлежащее многим лицам).

Например: 1. *Мээнгилньумур нулгэсэнэп.* / ‘Мы откочевали вместе со **своими**’ [2, с. 69].

2. *Тар нян тэвлэн мэн тэвтэнэндей.* / ‘Пошла ворона собирать **свои** вороны ягоды’ [5, с. 187].

4. Отыменные притяжательные прилагательные.

В притяжательном словосочетании они показывают принадлежность тому, кто является первым членом такого словосочетания. Притяжательное прилагательное – это первый член, который обозначает притяжательный субъект обладания и всегда является определением. Второй член является предметом обладания и выступает в роли определяемого члена словосочетания.

Например: 1. *Этикэн, дюлай эмриди, накат бөдэллөн атиканду бөрин.* / ‘Старик, придя домой, **медвежью ногу** старухе отдал’ [Там же, с. 181].

2. *Хуркэн унэт часки гиркасанан – энъми хилтэккөн бакран.* / ‘Сын пошел дальше и **мамину сумочку** нашёл’ [Там же, с. 240].

5. Указательные местоименные прилагательные в составе притяжательного словосочетания имеют притяжательное значение.

Они не склоняются по падежам и не согласуются с определяемым в числе. В эвенском языке это такие слова, как: *эр* / ‘тот самый’, *эрэк* / ‘этот’, *тар* / ‘вот тот’, *тарак* / ‘тот’, *эрэл* / ‘эти’, *тарал* / ‘те’. В составе притяжательного словосочетания они являются: первым членом,

вторым членом, могут быть существительные и причастия-существительные, отглагольные имена. Они могут быть оформлены лишь лично-притяжательным суффиксом 3-го лица единственного или множественного числа.

Например: 1. *Далила бэйлбу этэнри бакра. Тар тавгидала-мак бидир.* / ‘Поблизости ты людей не найдешь. Только на **той** стороне они могут быть’ [Там же, с. 161].

2. *Тар тэгэ^{лэ} торлэ, нам холилэн истала, дялби, ханилби дарань гирипки дэсчисэмкэли, аич тандаку.* / ‘Пусть твои родичи выстроятся в длину с этого берега до **того** берега моря. Так я всех хорошенько считаю’ [Там же, с. 170].

Таким образом, прилагательные в эвенском языке могут выражать притяжательность с помощью притяжательной конструкции, когда выступают в предложении в роли определения и являются зависимым членом данной конструкции или когда являются местоименными прилагательными.

Список литературы:

1. Аврорин В.А., Болдырев Б.В. Грамматика ороцкого языка. Новосибирск, 2001. – 400 с.
2. Лебедев В.Д. Охотский диалект эвенского языка. Л., 1982. – 242 с.
3. Попова М.Д. Прилагательные в эвенской сказке // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2014. – № 36. – С. 23–28.
4. Роббек В.А. Грамматические категории эвенского глагола в функционально-семантическом аспекте. Новосибирск, 2007. – 726 с.
5. Фольклор эвенов Березовки. Образцы шедевров / отв. ред. Е.К. Тарабукина; сост. В.А. Роббек. Якутск, 2005. – 362 с.
6. Цинциус В.И. Очерк грамматики эвенского (ламутского) языка. Л., 1947. – 270 с.
7. Шарина С.И. Персональность и посессивность в эвенском языке. Новосибирск, 2001. – 94 с.
8. Эпос охотских эвенов. В записях Н.П. Ткачика. Якутск, 1986. – 304 с.

ВЫРАЖЕНИЕ ЧИСЛА В ФОРМАХ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ В ЯКУТСКОМ ЯЗЫКЕ

Чиркоева Дария Ивановна

*канд. филол. наук, доцент, зав. кафедрой якутского языка
Северо-Восточного федерального университета
имени М.К. Аммосова,
РФ, г. Якутск
E-mail: dchirkoeva@mail.ru*

Алексеев Иван Егорович

*д-р филол. наук, профессор кафедры якутского языка
Северо-Восточного федерального университета
имени М.К. Аммосова,
РФ, г. Якутск
E-mail: sakha2009@mail.ru*

THE EXPRESSION OF NUMERALS IN THE FORMS OF POSSESSIVES IN THE YAKUT LANGUAGE

Dariya Chirkoeva

*Ph.D in Philology, Head of Yakut Language department, assistant professor
of the North-Eastern Federal University n.a. M.K. Ammosov,
Russia, Yakutsk*

Ivan Alekseev

*doctor in Philology, Professor of Yakut Language department
of the North-Eastern Federal University n.a. M.K. Ammosov,
Russia, Yakutsk*

АННОТАЦИЯ

Тема посвящена особенностям выражения числа в именах существительных, оформленных аффиксом принадлежности. Поскольку аффиксы принадлежности выражают одновременно значение лица и числа, такие имена существительные органически связаны с категориями лица и числа и потому в якутском языке число имен существительных с аффиксом принадлежности имеют 4 способа выражения: *biir biirdeege* 'единичное в единичном', *biir elbekhtege*

'единичное во множественном', *elbekh biirdeege* 'множественное в единичном', *elbekh elbekheege* 'множественное во множественном'.

ABSTRACT

The topic covers the features of expression of numerals in nouns formed by means of possessiveness affixes. Since possessiveness affixes express both the meaning of person and numerals, such nouns are organically linked with the categories of persons and numerals, and so in the Yakut language there are four means of expression of numerals of nouns with possessiveness affixes: singular in singular, singular in plural, plural in singular, plural in plural.

Ключевые слова: Принадлежность; аффикс; множественность; притяжательные сочетания.

Keywords: Possessions; affixes; plurality; possessive combinations.

Давно было замечено, что в якутском языке употребление *-lar* ограничено. Тем не менее, нельзя сказать, что *-lar* менее употребительна, поскольку древность множественности в именах существительных не подлежит сомнению. Каждое имя существительное без исключения формально выражено одной из форм числа и, следовательно, имя существительное без показателя – *lar* выступает в единственном числе. Поскольку лицо и число связаны в плане выражения, любое описание образования аффиксов принадлежности есть уже описание показателей того или иного лица и числа. И тюркские, и якутские аффиксы принадлежности включают общие семантические функции выражения реальной и абстрактной принадлежности, указывающей на лицо и число обладателя: ед.ч.: *min atum*, *atum* (*min*), 'мой конь', *atung* (*en*) 'твой конь'; мн. ч.: *apput* (*bihigi*) 'наш конь', *akkut* (*ehigi*) 'ваш конь', *attara* (*kiniler*) 'их конь'.

При склонении имен существительных с **-lar**: *attarym* 'мои кони', *attaryng* 'твои кони', *attarbyt* 'наши кони', *attargut* 'ваши дети' аффикс принадлежности может следовать за аффиксом множественности, а затем падежный формант. В 1-м и 2-м л. ед.ч. аффиксы принадлежности выражают единичность обладателя и множественность объектов обладания, а в тех же лицах мн.ч. – множественность обладателей объектов. Аффикс принадлежности 3-го л. с **-lar** может обозначать: а) множественность обладателей и единичность объекта, б) множественность и обладателей и объектов, в) единичность обладателя и множественность объектов обладания. Отсюда можно определить такую последовательность: множественность – принадлежность – склонение, порядок которой обусловлен закономерностями

развития аффиксов: *at* 'конь' + *lar* > *attar* 'кони' + (у)т, где *-lar* указывает на число обладаемого > *attaryt* 'мои кони' + (у)нуун *attarbynuун* 'с моими конями'.

Аффиксы принадлежности образуют слова по признаку единичности и множественности: *atyt* 'мой конь' – *arpyt* 'наш конь'; *atytng* 'твой конь' – *akkyt* 'ваши кони'; *ata* 'его конь' – *attara* 'их кони', подобно местоимениям: *min* 'я, мой' – *bihigi* 'мы, наш', *en* 'ты, твой' – *ehigi* 'вы, ваши', *kini* 'он, его' – *kiniler* 'они, их'. При этом аффиксы также передают смысловое противопоставление по числу обладателей *atyt* – *arpyt*, *atytng* – *akkyt*, с *-lar* противопоставляются по числу обладаемых предметов *jiem* 'мой дом' – *jielerim* 'мои дома', *jieng* 'твой дом' – *jielering* 'твои дома', *jiete* 'его дом' – *jielere* 'его дома или их дом'.

Выражение числа имен существительных с аффиксом принадлежности определяется значением слов, входящих в состав сочетания и обычно рассматривается в компонентах притяжательной конструкции, где значение числа определяется отношением между компонентами, т. е. субъектом и объектом обладания. Таким образом, в семантической структуре аффиксов принадлежности различаются два основных смысловых элемента: предмет обладания и лицо обладающее (или имя обладателя), где синтезированы 4 значения: а) лицо обладателя, б) число обладателя, в) лицо обладания, г) число обладания. Исходя из этого, различаются 4 способа выражения числа имен существительных в форме принадлежности:

1. В сочетаниях типа *min jiem* 'мой дом', *en jieng* 'твой дом', *kini jiete* 'его дом' **jie** 'дом' с аффиксом принадлежности всех трех лиц принимается за ед. ч., т. к. речь идет об одном предмете, который при соединении аффикса принадлежности становится объектом другого лица, т. е. субъекта. Субъектом же могут выступать местоимения или слова родства. Оба компонента выражены в ед. ч., т. е. субъект и объект обладания имеют форму ед. ч. (*Min*) **Ogom** *ylaattayuna bejete tojon byulyo* 'Ребенок (мой) когда вырастет, сам станет тойоном (начальником)'. **min** (мой) опущено в речи. **Kini Manchaaryta** – *khas kerpseetegin aaju sanga ajyllar...* 'Ее (сказительницы) Манчары (имя героя) – с каждым рассказом раскрывается по новому...

2. Первый компонент выражен в ед. ч., а второй – во множественном, т. е. субъект обладания выражается формой ед. ч., а объект – мн. ч.: *min jielirim* 'мои дома', *en jielering* 'твои дома', *kini jielerere* 'его дома'. **Oskyola ogoloro** *ylakhannyun-achchygyjduyn samolyuty kereeryu, onno tebinniler* 'Учащиеся школы: старшие и младшие бросились туда, чтобы увидеть самолет'.

3. В зависимости от контекста форма 3-го л. **-lar-a** может иметь двойное значение: а) в одних случаях она указывает на единичность объекта, на то, что речь идет об одном предмете или лице *Kylybalara, kyrjuk, by kunnerge khaamarduun erchimirde* 'Глава их, правда, в эти дни ходить стал энергичнее'. *kylybalara 'их глава'* совпадает со мн. ч. Из контекста понятно, что речь идет об одном лице; б) в контексте приобретает значение множественности, т. е. обозначает, что объект не единичен: *kylybalara 'их главы'*.

4. Субъект и объект обладания оба выражают множественность: *bihigi jielerbit 'наши дома', ehigi jielergit 'ваши дома', kiniler jielere 'их дома'*.

Число имен существительных требует рассмотрения ед. и мн. ч. без аффикса принадлежности и с аффиксом принадлежности. Если мы говорим об имени существительном без аффикса принадлежности, что оно есть простое существительное, то необходимо указать на единичность или множественность, т. е. на ед. или мн. ч. А если мы говорим о притяжательном существительном, то необходимо указать одну из 4-х существующих разновидностей числа имен существительных с аффиксом принадлежности. Как отмечалось, значение числа имен существительных может не совпадать с реальным числовым значением. Возможны и такие случаи, когда грамматическое и реальное значение числа совпадают, но в контексте имя получает совсем иное числовое выражение. *jop 'народ'* или *jopum 'мой народ'* имеют значение ед. ч. Однако в предложении они обозначают значение множественности *Jop tuhynna 'Народ собрался'. Jopum tuhynnylar 'Мои (люди) собрались'. Jopum*, без сомнения, в объективной действительности обозначает мн. ч., а в грамматической – ед. ч., в сочетании *min jopum 'мои люди'* притяжательное имя *jopum* обозначает ед. ч., а в предложении – значение множественности.

В контексте реальное число имен существительных с аффиксом принадлежности может переосмысляться. Между объектом обладания и субъектом обладателя существует связь, при которой объект (или предмет) принадлежит определенному субъекту (лицу). Выбор субъекта зависит от формы числа у объекта обладания. Например, *at 'конь'*, к которому могут присоединяться аффиксы принадлежности: 1) 1-го л. ед.ч. *at +ym 'мой конь'*; 2) 1-го л. мн.ч. *at +byt 'наш конь'*; 3) **-lar** и аффикс 1-го л. ед.ч. *at +lar+(y)m 'мои кони'*; 4) **-lar** и аффикс 1-го л. мн. ч. *at +lar+byt 'наши кони'*. Как видно, образовалась цепочка слов *atum – appyt – attarym – attarbyt*, которые допускают к себе в качестве субъекта только соответствующие местоимения: *min atum 'мой конь', bihigi appyt 'наш конь', min attarym 'мои кони', bihigi*

attarbyt 'наши кони. Такие сочетания признаются синтаксически связанными аффиксом принадлежности соответствующего лица и числа: *atut* 'мой конь' требует при атрибутивной связи *min* (*мой*), *arput* (*конь наш*) – *bihigi* (*наш*) и могут быть сопряжены только с соответствующими по лицу и числу местоимениями. Легко убедиться, что в сочетании *min atut* 'мой конь' другой замены не существует, всегда имеется согласование друг с другом в лице и числе.

Список литературы:

1. Иванов С.Н. К истолкованию категории принадлежности // Советская тюркология. – 1973. – № 1. – С. 26–32.
2. Харитонов Л.Н. Современный якутский язык. Фонетика и морфология. – Якутск: Госиздат ЯАССР, 1947. – 280 с.
3. Чиркочева Д.И. Категория принадлежности в современном якутском языке. – Якутск: Издательский дом СВФУ, 2013. – 226 с.

2.2. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

ВОПРОСЫ КЛАССИФИКАЦИИ ТРОПОВ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКОЙ НАУКЕ

Ахтырская Елена Николаевна

*канд. пед. наук, доцент кафедры педагогики и методик начального
образования Балашовского института
Саратовского государственного университета,
РФ, г. Балашов
E-mail: ahtirskaya2012@yandex.ru*

THE QUESTIONS OF A CLASSIFICATION OF TROPES IN NATIVE PHILOLOGICAL SCIENCE

Elena Akhtyrskaya

*candidate of pedagogical sciences, an associate professor of the chair
of pedagogy and methods of primary education
at the Balashov institute of Saratov state university, an associate professor,
Russia, Balashov*

АННОТАЦИЯ

Цель данной статьи заключается в том, чтобы обозначить одну из актуальных филологических проблем, связанную с классификацией тропов в отечественной филологической науке. Рассмотреть труды известных ученых филологов по данной теме на основе сравнительного анализа характеристики тропа. Сделать выводы о роли тропов в стилистике в настоящее время.

ABSTRACT

The purpose of this paper consists in identifying one of the topical philological issues connected with a classification of tropes in native philological science; considering the works of famous philologists on the theme in question on the basis of a comparative analysis of the characteristics of a trope; making conclusions about the role of tropes in stylistics at present.

Ключевые слова: тропы и фигуры речи; классификации тропов; лексические единицы; метафора; метонимия; эпитет.

Keywords: tropes and figures of speech; classification of tropes; lexical units; metaphor; metonymy; epithet.

Основные теоретические положения, связанные с тропами, были определены еще в античных риториках. Истоки исследовательского интереса к тропам, как правило, ученые связывают с именем Аристотеля, который одним из первых дает описание художественной речи как «отклоняющейся» (термин Аристотеля) от речи обычной. Согласно теории Аристотеля, употребление «слов необычных, в частности иноземных и устарелых или вновь образованных и метафор, является средством придать речи художественный характер» [1, с. 184]. Особое внимание обратим на то, что термин «метафора» служил первоначально общим обозначением для всех тропов. В большинстве античных риторик под ним подразумевалась часть тех языковых явлений, которые лишь позднее будут обозначаться еще неизвестным перипатетической риторике термином «троп». Необходимо также уточнить, что в настоящее время термин «троп» употребляется в современной лингвистической науке в узком и широком смысле слова, последний включает и понятие фигуры. Кроме того, в качестве общего названия исследователи часто используют сочетание «тропы и фигуры», при этом совершенно не разграничивая данные понятия.

На наш взгляд, разграничение тропов и фигур обязательно, прежде всего по той причине, что тропы строятся по принципу образной иносказательности, избегая прямого называния, а фигуры – по принципу прямых переносных словесных значений, что не позволяет их объединять в одну группу и не разграничивать [2].

В науку, связанную с вопросами изобразительно-выразительных средств, огромный вклад, безусловно, внесли риторы эллинистическо-римской риторической системы, но некоторые неразрешенные проблемы были оставлены последователям. Именно в период античности между грамматистами начинается нескончаемый спор о родах, видах, числе тропов и об их отношении между собой. Данный спор продолжается уже несколько веков, и надо заметить, что не только древние стилисты не смогли прийти к единому мнению. Взгляды ученых относительно классификации тропов существенно отличаются между собой и в настоящее время, что можно проследить на примере проделанной нами работы. Г.Г. Хазагеров считает, что классификация тропов и фигур «стала для филологии едва ли не тем,

чем до недавнего времени была для математики теорема Ферма, которую не удавалось доказать ни в положительном, ни в отрицательном смысле» [7, с. 19].

Вышеизложенный материал позволяет рассмотреть более детально предмет столь затянувшейся дискуссии на примерах работ известных отечественных филологов. Прежде всего, исследователи периодически отмечают расхождение терминологии, описывающей тропы и фигуры, с современными научными представлениями. Например, В.П. Григорьев [3] говорит о стихийно образовавшемся множестве метаязыков, описывающих тропы и фигуры, что, по его мнению, становится препятствием не только для объединения усилий коллективов и отдельных исследователей, но и для простого взаимопонимания и сопоставления полученных результатов.

Достаточно широко распространение в отечественной филологической науке в XX веке получила классификация тропов В.И. Королькова, считавшего, что «троп в стилистике и поэтике – «необычное» (с точки зрения античных теоретиков) употребление слова, при котором звучание реализует одновременно два значения – иносказательное («переносное») и буквальное («прямое»)» [4, с. 60]. Он считает, что в семасиологической структуре тропа существует два плана: во-первых, переносное значение, которое соответствует предмету – объекту характеристики (выступает лишенным собственного звучания (написания), образует скрытый, внутренний, иносказательный план тропа, являясь, однако, частью контекста); во-вторых, прямое значение, которое соответствует реалии – средству характеристики, представляет собой обычное значение тропированного слова, реализуемое посредством собственного звучания (написания), дано совершенно явно, но является по отношению к контексту «инородным телом». Различие между тропом и фигурой, по мнению В.И. Королькова, состоит в том, что все тропы можно свести к трем типам – это семасиологические двуплановые образования, основанные на принципах смежности, сходства или противоположности. Соответственно к ним можно отнести такие тропы, как метонимия, метафора, ирония. Фигуры, как считает автор, такому подразделению не подлежат, т. к. их насчитывается несколько десятков.

Стремление так или иначе пересмотреть взгляды на троп отмечено в работах Б.Т. Томашевского: «Приемы изменения основного значения слова именуется тропами. Когда мы имеем дело с тропом, то мы должны различать в нем прямое значение слова

(его обычное употребительное значение) и переносное, определяемое общим смыслом всего данного контекста» [6, с. 52].

В зависимости от того, какая связь имеется между прямым и переносным значением, тропы подразделяются на два основных вида: метафору (переносное значение тропа связано с его прямым значением некоторым сходством) и метонимию (троп, в котором предметы или явления, означаемые прямым и переносным значением, связаны по своей природе). Необходимо обратить внимание на то, что Б.В. Томашевский принимает предложенное А.А. Потебней деление тропов на метафорические и метонимические. Такой подход не случаен, и следует отметить, что практически все работы ученого выполнены в традициях школы А.А. Потебни.

Ю.В. Рождественский говорит о том, что отношение к словам складывается в зависимости от истории смены образовательных систем или «традиционности» (термин Ю.В. Рождественского). Переходя к вопросу о видах тропов, он подчеркивает: «Хотя классификация тропов может быть детализирована по разным признакам, тем не менее, главных тропов шесть (метафора, метонимия, синекдоха, аллегория, перифразис, антономасия) [5, с. 253]. Назначение тропов Ю.В. Рождественский видит в создании новых «именований» из материала существующих слов для того, чтобы изобразить предмет речи, дать ему характеристику через ключевое слово.

Особое отношение к традиционной теории тропов и фигур в лингвистической науке изложено Г.Г. Хазагеровым. На первый план им выдвинуто качество экспрессивности исследуемых единиц. Ученый считает, что все теоретические фигуры построены на сопоставлении денотатов двух или нескольких знаков и, следовательно, отраженных в них референтов или референтных ситуаций действительности [7]. В основе данного сопоставления могут быть, по мнению автора, четыре типа отношений: тождество явлений, их сходство, смежность или контраст. На основании данных отношений им выделяются и основные виды тропов: перифраза (тождество), метонимия (смежность), метафора (сходство), антифразис (контраст).

Как показывает представленный анализ работ отечественных филологов, вопрос о классификации тропов остается открытым и в настоящее время. Между тем можно выделить ряд наметившихся тенденций в области теории тропов: в современных исследованиях значительно больше места уделяется письменной речи; в неориторике последних десятилетий делаются многочисленные попытки уточнения видов тропов в соответствии с современными лингвометодическими

идеями; выделяется культурная функция тропов, которая позволяет расширить данное понятие и выйти за рамки лингвистического понимания в поликультурную среду.

Список литературы:

1. Античные теории языка и стиля / Под ред. О.М. Фрейденберг. – СПб.: Алетея, 1996. – 336 с.
2. Ахтырская Е.Н. Роль тропов в развитии речи учащихся начальных классов: автореф. дис. ... канд. пед. наук / Е.Н. Ахтырская. – М., 1998. – 16 с.
3. Григорьев В.П. Некоторые проблемы лингвистической поэтики // Поэт и слово. Опыт словаря. – М., 1973. – С. 50–92.
4. Корольков В.И. К теории фигур // Сб. тр. МПГИИЯ М. Тореза. – Вып. 78 (1974). – С. 60–93.
5. Рождественский Ю.В. Теория риторики. – М.: Добросвет, 1997. – 600 с.
6. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М., 1996. – 334 с.
7. Хазагеров Г.Г. Общая риторика: Курс лекций и Словарь риторических фигур. – Ростов н/Д.: Феникс, 1994. – 192 с.

КРАТКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА МЕТАПОЭТИКИ НЕМЕЦКОЙ ДРАМАТУРГИИ В ГОДЫ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ (НА ПРИМЕРЕ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА ТВОРЧЕСТВА Б. БРЕХТА И Ф. ДЮРРЕНМАТТА)

Картавцева Ирина Васильевна

*преподаватель иностранных языков
Ставропольского государственного аграрного университета,
РФ, г. Ставрополь*

E-mail: irina.pigareva@mail.ru

Серебрякова-Шибельбейн Екатерина Михайловна

*преподаватель иностранных языков
Ставропольского государственного аграрного университета,
РФ, г. Ставрополь*

E-mail: katjaham@yandex.ru

**SHORT CHARACTERISTICS OF THE METAPOETICS
OF THE GERMAN DRAMATURGY DURING
THE SECOND WORLD WAR (THROUGH THE EXAMPLE
OF COMPARATIVE ANALYSIS
OF B. BRECHT AND F. DÜRRENMATT'S CREATION)**

Irina Kartavtseva

*foreign language teacher of Stavropol State Agrarian University,
Russia, Stavropol*

Ekaterina Serebryakova-Shibelbein

*foreign language teacher of Stavropol State Agrarian University,
Russia, Stavropol*

АННОТАЦИЯ

Данная работа представляет собой краткий анализ метапоэтики немецкой драматургии в годы Второй мировой войны. Авторы статьи проводят его на основе сравнения творчества двух драматургов – Б. Брехта и Ф. Дюрренматта.

ABSTRACT

This work is a short analysis of the metapoetics of the German dramaturgy during the Second World War. The authors of the article make it through the comparative analysis of B. Brecht and F. Dürrenmatt's creation.

Ключевые слова: драматургия; метапоэтика; «двойственность героя»; «отчуждение»; «зрелищный театр»; «дидактический театр».

Keywords: dramatic art; metapoetics; “double nature of a hero”; “alienation”; “entertaining theater”; “didactic theater”.

В настоящее время большую популярность в литературоведении и драматургии набирает исследование метапоэтики. Под метапоэтикой принято понимать анализ художественного слова с целью определения авторского кода, выявления интенций автора, а также собственную рефлексию писателя на свое творчество. Исследователь К.Э. Штайн утверждает, что «...как и любая сотворенная человеком вещь, художественный текст всегда репрезентирует методы, которыми он создается, и определяет метапоэтику, как особый способ познания законов художественного творчества, в основе которой рефлексия

самых художников на творчество, содержащаяся в их метатекстах, метаязыке, то есть самоинтерпретация и самоанализ» [6, с. 17–36].

В метапоэтической науке принято выделять общую и частную метапоэтику. Под общей понимается метапоэтика самоинтерпретации, метапоэтика прозы, метапоэтика драматургии и т. д. Под частными принято рассматривать метапоэтики отдельных авторов. Например, метапоэтика Пушкина, метапоэтика Блока и мн. др.

Немецкая драматургия в период Второй мировой войны представляет собой особый интерес в метапоэтическом плане, т. к. в ней можно в полной мере проследить изменения, касающиеся не только содержания и настроения произведений различных авторов, но и в целом изменения в идиостиле каждого из них. Для конкретизации данного заключения можно привести в качестве примера творчество Ф. Дюрренматта и Б. Брехта.

К метапоэтическим текстам Б. Брехта можно отнести его стихотворения, пьесы, эссе, заметки и статьи о театре, а также отзывы и критические заметки других литературных деятелей на его творчество. В свою очередь метапоэтические тексты Ф. Дюрренматта тоже могут быть представлены аналогичным образом.

Метапоэтики Б. Брехта и Ф. Дюрренматта имеют многоуровневую структуру. К первому уровню можно отнести их собственные статьи и заметки о театре, ко второму – художественные произведения, а к третьему – отзывы о них критиков и литературоведов.

Творческий путь Б. Брехта начался намного раньше – в начале двадцатого века. Первые его произведения («Ваал», «Барабаны в ночи», «В чаше городов») носили чисто социалистический характер и были направлены на критику сложившегося общественного строя, его несправедливости. Позже, когда началась Вторая мировая война, появились его самые знаменитые произведения: «Добрый человек из Сезуана», «Мамаша Кураж и ее дети», «Кавказский меловой круг» и некоторые др. Они являются наиболее актуальными в плане исследования метапоэтики Б. Брехта, т. к. в них драматург успешно применяет новые методы и приемы, которые объединены названием «эпический театр».

В свою очередь, Ф. Дюрренматт выпустил свои первые книги в конце сороковых годов. Пародия стала для него основным средством выражения катастрофического состояния мира. Исследователь Павлова Н.С. пишет, что его ранние произведения носили мрачный характер и были наполнены отчаянием. В первых произведениях драматурга мир был полон, как и в дальнейшем, фантастических абсурдностей. По улицам движутся качающиеся автобусы, похожие

на чудовищ. Тяжесть предметов кажется такой непомерной, что сравнивается со стонущим земным шаром [5, с. 38].

В научном труде «Типология немецкого романа» Павлова Н.С. обращает внимание на то, что в произведениях Ф. Дюрренматта человек рассматривается как жалкая песчинка в мире бездушных, самодовлеющих абстракций, грозящих ему неминуемой и мучительной смертью, и задавлен сложной конструкцией неестественных отношений [4, с. 8].

В годы Второй мировой войны в литературе и драматургии начался период поиска собственной идентичности и критического самосознания. И у Б. Брехта, и у Ф. Дюрренматта в это время можно проследить тенденцию к скептицизму. Они изображают коррумпированную, лживую систему, для которой характерен излишний материализм. Деньги становятся не средством, а главной целью для их персонажей. Так, например, главная героиня произведения «Мамаша Кураж и ее дети» Б. Брехта готова использовать войну в качестве наживы.

Метапоэтические данные свидетельствуют о том, что основной интенцией авторов является научить читателя (зрителя) подходить критически к событиям в произведении. При этом, у каждого из драматургов есть свои методы для ее реализации. Б. Брехт путем «отчуждения» читателя (зрителя) ведет его к истине. Ф. Дюрренматт в данном случае сопоставляет два мира – выдуманный и реальный. Это предоставляет читателю (зрителю) возможность увидеть их сходства и отличия, а также помогает понять смысл произведения.

В военные годы в творчестве драматургов можно проследить появление такого понятия, как «двойственность героя». Например, у Ф. Дюрренматта в криминальном романе «Судья и его палач» (*Der Richter und sein Henker*) убийца Чанц становится жертвой в руках судьи Берлаха, поскольку он использует его в своих целях, превращая в свое оружие и реализуя свои планы по уничтожению других людей. В конце произведения он говорит: “Da habe ich *dich* genommen, dich, den Mörder, und habe dich in meine furchtbarste Waffe verwandelt, denn dich trieb die Verzweiflung, der Mörder musste einen anderen Mörder finden. Ich machte mein Ziel zu deinem Ziel” [9]. («Тогда я взял тебя, убийцу, и превратил в свое самое страшное оружие, ибо тебя подгоняло отчаяние, убийца должен был найти другого убийцу. Свою цель я сделал твоей целью») [3].)

Для творчества Б. Брехта тоже характерно появление «двойственности» образа героя. Например, главная героиня пьесы «Мамаша Кураж и ее дети» (*Die Mutter Courage und ihre Kinder*)

является одновременно и отрицательным, и положительным героем. С одной стороны, она заботится о семье и во что бы то ни стало старается для них заработать денег. С другой, она излишне прагматична по отношению к войне. В ней она видит исключительно источник дохода. Мамаше Кураж все равно, под каким флагом торговать. Главное – чтобы торговля приносила прибыль. Ей принадлежат следующие слова, которые могут проиллюстрировать данное утверждение:

Таблица 1.

«Ihr Hauptleut, laßt die Trommelruhen Und laß teur Fußvolk halten an: Mutter Courage, die kommt mit Schuhen In denens besser laufen kann. Mit seinen Läusen und Getieren Bagage, Kanone und Gespann – Soll es euch in die Schlachtmarschieren So will es gute Schuhehan. Das Frühjahr kommt. Wach auf, du Christ! Der Schnee schmilzt weg. Die Totenruhn. Und was noch nicht gestorben ist Das machtsich auf die Socken nun [8, S. 7].	Эй, командир, дай знак привала, Своих солдат побереги! Вот мой фургон. Пусть для начала Пехота сменит сапоги. И вшей кормить под гул орудий, И жить, и превращаться в прах - Приятней людям, если люди Хотя бы в новых сапогах. Эй, христиане, тает лед! Спят мертвецы в могильной мгле. Вставайте! Всем пора в поход, Кто жив и дышит на земле [1].
---	---

Главная героиня является олицетворением зла, которое, по мнению автора пьесы, всегда побеждает на войне. Ее дети, наоборот, являются олицетворением добродетелей, но добру не место на войне. Тем не менее, в главной героине борются страсть к деньгам и любовь к своим детям. Вопреки всему, как и любой матери, ей хочется уберечь их от войны, сохранить им жизнь. При этом, в пьесе присутствует еще один «двойственный» персонаж – это сын мамаша Кураж Эйлиф. Изначально он предстает перед читателем (зрителем) исключительно положительным героем. Он уходит на войну из своих патриотических соображений, проявляет себя как отважный и храбрый боец. Однако, в конце концов война превращает его в жестокого убийцу, который, отобрав у крестьянина скотину, убивает хозяйку.

Наиболее ярким примером «двойственности» главной героини является произведение «Добрый человек из Сезуана (Сычуани)» (Der gute Mensch von Sezuan). Автор использует прием, именуемый «маской», и обращается к концептам «добра» и «зла». При этом, в лице главной героини читатель (зритель) сначала видит

положительного персонажа, призванного творить добро. По мере развития действия она приходит к выводу о необходимости перевоплощения в вымышленного ею отрицательного героя – злого двоюродного брата. Она понимает, что всегда творить благие дела в обществе, где царит хаос и бедность, она не может. Благодаря созданию «двойственности» пьеса Б. Брехта приобретает смысл.

Обоих драматургов объединяет то, что они с успехом пользуются приемами, которые не характерны для традиционной реалистической драмы. Они воссоздают реальность в условных моделях. В качестве примера можно привести два произведения: «Добрый человек из Сезуана (Сычуани)» (*Der gute Mensch von Sezuan*) Б. Брехта и «Визит старой дамы» (*Der Besuch der alten Dame*) Ф. Дюрренматта. И маленькая китайская провинция Сезуан (Сычуань), и маленький швейцарский город Гюллен являются пространственными абстракциями, которые призваны обобщить все места на планете Земля, где царит социальная и экономическая разруха, а общество постепенно деградирует. Так, Ф. Дюрренматт неслучайно дает городу имя Гюллен. В переводе с немецкого “Gülle” – это ценнейшее органическое удобрение, навоз. Данное название символизирует запущенность города, экономический и общественный упадок, фальшивость жителей и экономический подъем посредством денежных взносов. Аналогичным образом для Б. Брехта целью произведения «Добрый человек из Сезуана (Сычуани)» (*Der gute Mensch von Sezuan*) становится создание иллюзии, что действие происходит не в конкретном, а в любом месте, где существует эксплуатация человека человеком.

Если сравнивать метапоэтические данные, касающиеся непосредственно режиссерской работы Б. Брехта и Ф. Дюрренматта, то внимание привлекает их одновременное сходство и расхождение во взглядах на режиссерскую работу. Для обоих деятелей искусства важным моментом является активное вовлечение зрителя в процесс осмысления происходящего на сцене и критический подход. По этому поводу Ф. Дюрренматт пишет: «Произведение создается вместе со зрителями. Раньше я присутствовал на всех пробах, всегда принимал участие в драматическом театре Цюриха, часто сам вел постановку. А потом каждый раз шок во время генеральной пробы внезапно приходят зрители. Как будто в спальном комнате внезапно появляются чужие люди. После генеральной репетиции работа в театре для меня заканчивается. Премьера уже не считается, она состоится перед публикой» [2].

Для Б. Брехта организация театрального пространства играет не менее важную роль. Это становится одним из важнейших принципов его теории «эпического театра». Он говорит: «Сцена должна рассказывать. Наряду с отсутствием рассказчика должна отсутствовать и «четвертая стена» [7, S. 54]». Он считает, что не только фон действия имеет отношение ко всему происходящему на сцене. Фон призван освежать в памяти действия героев. Высказывания актеров сопровождаются проецированием записей. Абстрактные диалоги Б. Брехт призывает нумеровать конкретными числами. Также актерам необходимо не полностью перевоплощаться в своего героя, а играть, как будто держась на расстоянии от своего персонажа, тем самым подвергая игру критике [там же].

Можно сказать, что оба драматурга в значительной мере экспериментируют на сцене. Однако, главным направлением экспериментов является не публика, а актерская игра и организация сценического пространства. Для Ф. Дюрренматта сцена представляет собой не место для теорий и высказываний. Его театр призван быть «красочным», зрелищным. Для Б. Брехта, напротив, сцена – это место не для развлечения, а для обучения. Он позиционирует свой театр как «дидактический».

Итак, и в метапоэтике Б. Брехта, и в метапоэтике Ф. Дюрренматта в годы Второй мировой войны присутствуют специфические особенности. Благодаря сравнительному анализу нам удалось конкретизировать главные различия и сходства между ними. К сходствам можно отнести тематику и интенции авторов, т. к. оба пытаются привлечь внимание к порокам капиталистического общества и цинизму войны. Также сюда относится и сходство в изображении образа главного героя. Б. Брехт и Ф. Дюрренматт стремятся к его «двойственности». При этом, каждый из них делает это по-своему. Оба драматурга используют приемы, которые не являются характерными для реалистической драмы. В основном, это выражается в создании условной реальности в произведениях. Также к сходствам относится стремление к активному вовлечению зрителя в процесс осмысления происходящего на сцене, к критическому подходу. Главным отличием является отношение к созданию зрелищности на сцене. Для Ф. Дюрренматта театр выполняет, прежде всего, функцию развлечения и должен быть зрелищным и красочным. Для Б. Брехта, наоборот, театр должен выполнять дидактическую функцию.

Список литературы:

1. Брехт Б. Мамаша Кураж и ее дети (перевод Б. Заходера и В. Рязанова). [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <http://lib.rus.ec/b/8964/read> (дата обращения 31.10.2015).
2. Дюрренматт Ф. Жизнь и произведения. Высказывания Фридриха Дюрренматта (видео). [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <http://web.mit.edu/21f.403/www/film.html> (дата обращения 31.10.2015).
3. Дюрренматт Ф. Судья и палач (перевод с немецкого Т. Иллеш и Е. Кацевой). [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <http://lib.ru/INPROZ/DURENMATT/sudia.txt> (дата обращения 01.11.2015).
4. Павлова Н.С. Типология немецкого романа. 1900–1945 Текст. / Н.С. Павлова. М.: Наука, 1982. – 279 с.
5. Павлова Н.С. Фридрих Дюрренматт Текст. / Н.С. Павлова. М.: Высшая школа, 1967. – 75 с.
6. Штайн К.Э. Метапозитика: «размытая» парадигма // Штайн К.Э., Петренко Д.И. Русская метапозитика: Учебный словарь. Ставрополь: Издательство Ставропольского государственного университета, 2006. – 602 с.
7. Brecht B. Schriften zum Theater 3, Frankfurt/M. 1963. – 292 S.
8. Bertolt B.: Stücke II. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. – 659 S.
9. Dürrenmatt F.: Der Richter und sein Henker. [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: http://www.dieterwunderlich.de/Durrenmatt_richter_henker.htm (дата обращения 01.11.2015).
10. Käser R. Friedrich Dürrenmatt. Auf der Suche nach dem verlorenen Publikum // Vortrag zur Ausstellung "Hanny Fries. Dürrenmatt am Schauspielhaus Zürich. 2007. [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <http://www.rudolfkaeser.ch/080102%20Vortrag%20Zürich.pdf> (дата обращения 31.10.2015).

**СОВРЕМЕННЫЙ ЭТАП РАЗВИТИЯ
МЕЖДУНАРОДНЫХ ОТНОШЕНИЙ:
ФАКТОРЫ СТАБИЛЬНОСТИ И РИСКА**

Собченко Татьяна Алексеевна

*аспирант филологического факультета
Российского университета дружбы народов
РФ, г. Москва*

E-mail: tatiana.sobchenko@gmail.com

MODERN STAGE OF DEVELOPMENT IN MULTICULTURAL RELATIONS: RISKS AND STABILITY

Tatiana Sobchenko

*PhD student on the Philological faculty
of Peoples' friendship university of Russia
Russia, Moscow*

АННОТАЦИЯ

В данной статье рассматривается взаимосвязь феноменов, во многом определяющих динамику развития современной действительности: межкультурной коммуникации и национального характера, а также миграции и глобализации. Отмечается актуальность этих процессов для формирования текущей языковой картины мира и возможного прогнозирования ее будущих трансформаций. Анализируются инновации, привнесенные данными процессами в международные отношения и общее расположение влияния в мире.

ABSTRACT

The article under discussion is intended to describe the interconnection of modern cultural phenomena, determining the development dynamics of modern reality: national mentality, international communication, migration and globalisation. The author emphasizes the importance and urgency of these tendencies for the formation of the current linguistic world – image and analyzes some of the innovations and the general distribution of power in the world.

Ключевые слова: нация; менталитет; национальный характер; глобализация; коммуникация; инновации; лексические единицы; культура.

Keywords: nation, mentality; national character; globalization; communication; innovation; lexical formative; culture.

На сегодняшний день осознание исключительной важности национального менталитета и национального характера представляет собой неотъемлемую часть формирования целостной личности, способной с равным успехом функционировать в ситуациях, требующих различного уровня межкультурной компетенции. Сам термин «менталитет», образованный от латинского слова “mentelite”, представляет собой ложную совокупность множества понятий и принципов, среди которых можно выделить, например, “мысль”,

“представление”, “воображение”, «склад ума», «мировоззрение», «мироощущение» и т. д. Существует множество различных трактовок термина «менталитет». Л.В. Лесная обозначает его как «обобщенное социально-психологическое состояние субъекта (народа, нации, народности, социальной группы, человека), сложившееся в результате исторически длительного и достаточно устойчивого воздействия естественно-географических, этнических, социально-политических и культурных условий проживания на субъект менталитета, возникающее на основе органической связи прошлого с настоящим» [3, с. 139]. В свою очередь С.Г. Тер-Минасова предлагает следующую трактовку термина: «менталитет – это мысленная и духовная настроенность как отдельного человека, так и общества в целом» [8, с. 36].

Носители различного национального менталитета часто совершенно по-разному воспринимают сходные или даже абсолютно идентичные предметные ситуации. Можно сказать, что менталитет позволяет людям по-разному реагировать на различные внешние раздражители, уделять большее внимание одному и не замечать другое. Менталитет выступает как совокупность принципов осуществления суждений и оценок.

Однако, следует разделять понятия национального менталитета и национального характера. Согласно З.Д. Поповой и И.А. Стерниной, эта разница заключается в том, что менталитет в большей мере связан с логической концептуальной деятельностью сознания, в то время, как национальный характер отражает эмоционально-психологическое восприятие, это сложившиеся нормы поведения человека в обществе [6, с. 11]. По мнению О.А. Леонтович, национальный характер представляет собой совокупность различных личностных черт, типов мышления и моделей поведения, которые более или менее характерны для большинства представителей данной культуры [2, с. 387]. Данную точку зрения подкрепляет наличие национального языка, национальной классической литературы, фольклора, а также анекдотов, основанных на стереотипных представлениях о том или ином народе [9, с. 168–182].

Национальный характер формируется на базе совокупных особенностей менталитета и во многом определяет поведение представителей определенной нации. Несмотря на то, что в каждом отдельном случае неотъемлемую роль в формировании поведения конкретной личности имеют также другие субъективные и объективные факторы, люди, принадлежащие одной национальной общности чаще всего весьма похоже реагируют в аналогичных жизненных

ситуациях. В совокупности взаимодействие носителей различных менталитетов представляет собой межкультурную коммуникацию.

Вопрос о наличии тесной связи между культурами различных наций всегда был актуален. Уже в работах Платона возможность диалогического решения возникающих проблем представлялась в форме философской концепции, в которых было «раскрыто главное качество диалога как способа постижения мира и возможности перехода от знания к пониманию» [5, с. 58–90].

По мнению С. Тер-Минасовой, диалог культур – это равноправное взаимодействие культур, основанное на взаимопонимании их представителей. Основа и цель диалога культур – взаимопонимание во всех его аспектах – языковом, социокультурном, аксиологическом (осознание и понимание ценностей другой культуры) и т. д. Диалог культур является неотъемлемой частью всемирного исторического развития. Как пишет Н.Н. Шульгин: «культуры соприкасаются индивидами, а индивиды предстают друг перед другом в том или другом культурном модусе» [10, с. 22–34]. В эпоху же возрастающей глобализации межкультурная коммуникация приобретает особую актуальность и требует внимательного отношения на всех уровнях – личном, государственном и международном. Осмысление и понимание ключевых тенденций межкультурного взаимодействия становится стратегическим направлением формирования мирового порядка: «сотрудничество, диалог и взаимопонимание народов мира являются залогом справедливости и демократии, условием предотвращения международных и межэтнических конфликтов, насилия и войн» [4, с. 36].

В условиях современного глобализованного и постоянно меняющегося мира диалог культур принял на себя роль принципиально новой парадигмы общественных отношений, основывающейся на взаимном доверии и партнерстве. Особое место диалог культур занимает в образовательном процессе. Введение кросскультурного компонента в педагогическую деятельность представляет собой довольно сложную задачу, так как в итоге необходимо, чтобы приобщение к чужой культуре не отчуждало обучаемого от собственной, родной культуры и не ущемляло национальные чувства. Результатом правильного преподавания основ диалога культур становится формирование личности, обладающей развитым чувством ответственности, уважения и понимания различных этнических культур, а также способной к активной жизнедеятельности в многонациональном социуме.

Каждая страна в той или иной мере представляет собой мультикультурное сообщество, представленное различными этническими, религиозными, языковыми и расовыми группами, каждая из которых представлена собственной культурой, историческим наследием, культурными ценностями и образом жизни. В большинстве стран также существуют более или менее многочисленные группы национальных и религиозных меньшинств. При осуществлении равноправного диалога между представителями этих групп необходимо соблюдать нормы межкультурной коммуникации. Во многом этому способствуют постоянно растущие темпы развития глобализации и усиление миграционных потоков, затрагивающих все аспекты человеческой жизни. По оценке Отдела народонаселения Секретариата ООН, общее количество международных мигрантов в последние годы возросло почти на 36 миллионов человек и достигло 192 млн. При этом все большее количество стран оказываются вовлечены в этот процесс и, соответственно, это приводит к еще более стремительному взаимопроникновению культур. Цитируя Н.К. Бонецкую: «...культура вся расположена на границах...» [1, с. 53–59].

Несмотря на постоянные усилия правительств и социальных лидеров многих стран по борьбе с проявлениями дискриминации и ксенофобии, свыше 800 миллионов человек, представляющих отдельные культурно идентифицированные группы, подвергаются дискриминации по национальному, религиозному или языковому признаку. Решение этой проблемы стоит на повестке дня правительств многих стран и играет важную роль в установлении сбалансированного мирового порядка. Основная сложность разрешения этих противоречий состоит в том, что устранение политического или (и) экономического неравенства не подразумевает под собой ликвидацию и культурной дискриминации. Мировой опыт показывает, что даже в тех случаях, когда представители меньшинств никак не ограничены в доступе к социальным и экономическим ресурсам, их культурные свободы часто остаются ограничены, что может, в свою очередь, привести к нарастанию социальной напряженности.

Уже несколько столетий человечество балансирует между стремлением сохранить свою культурную самобытность и добиться толерантного отношения к чужой культуре. Однако несмотря на огромные усилия, прилагаемые на многих уровнях жизни – личном, государственном, международном – культурные права до сих пор привлекают к себе очень мало внимания, сильно уступая гражданским, экономическим, социальным и политическим. Можно по-разному относиться к процессу глобализации, но уже сейчас очевидно, что

в будущем он приведет к обновлению и еще более тесному взаимодействию различных языков и культур. Возможно именно поддержание этого баланса между многообразием и однородностью станет для человечества одним из самых трудных испытаний. Ведь от наших дальнейших действий в этом направлении зависит, станет ли культура величайшей разделяющей или объединяющей человечество основой. Как отметил на своем выступлении на Мюнхенской конференции по вопросам безопасности Президент России В.В. Путин: «...мы подошли к тому рубежному моменту, когда должны серьезно задуматься над всей архитектурой глобальной безопасности» [7]. Проблемы международной безопасности не ограничиваются исключительно деятельностью военно-политического сектора, но также затрагивают экономические, социальные и культурные аспекты.

Ранее мы говорили о множестве цивилизаций, которые постоянно развиваясь, находятся в постоянном взаимодействии друг с другом. Теперь же можно говорить о возникновении единой глобальной цивилизации с общей технологией, проблемами и базовыми ценностями, существующей в многонациональном поликультурном мире. Если же в силу определенных причин произойдет уничтожение этой цивилизации, это может привести к нанесению невосполнимого ущерба всему человечеству. Забота о сохранении мировой цивилизации – наша общая обязанность, так как никакие высокие идеалы и ценности не реализуются сами собой. Будущее нашего мира зависит от того, сможем ли мы воплотить эти идеалы в жизнь. Чтобы сохранить многоцветье мира, опирающееся на разнообразие исторических и культурных традиций, нам необходимо выработать здравый поликультурализм, не отвергающий никакие проявления культурной самоидентификации.

Главной, знаковой чертой современного этапа международного развития являются глубинные сдвиги в геополитическом ландшафте, мощным катализатором которых стал глобальный финансово-экономический кризис. Международные отношения переживают переходный период, существо которого заключается в формировании полицентричной международной системы. Этот процесс проходит непросто, сопровождается повышением турбулентности экономического и политического развития на глобальном и региональном уровнях. Международные отношения продолжают усложняться, их развитие становится все более труднопредсказуемым.

Список литературы:

1. Бонецкая Н.К. Теория диалога у М. Бахтина и П. Флоренского / Н.К. Бонецкая // М. Бахтин и философская культура XX в. М., 2001, – с. 53–59.
2. Леонтович О.А. Россия и США: Введение в межкультурную коммуникацию – издательство Перемена, Волгоград, 2003. – 399 стр.
3. Лесная Л.В. Менталитет и ментальные основания общественной жизни // Социально-гуманитарные знания. – 2001. – № 1.
4. Лихачев Д.С. Декларация прав культуры и ее международное значение // Университетские встречи // 16 текстов / науч. Ред. А.С. Запесоцкий. – 2006. – 96 стр.
5. Лукова В.А. Тезаурусный анализ мировой культуры // сборник научных трудов № 12 // Издательство Московского гуманитарного университета, М. – 2007
6. Попова З.Д., Стернин И.А. Язык и национальная картина мира – Воронеж, 2003. – 60 стр.
7. Из выступления Президента РФ В.В. Путина на Мюнхенской конференции по вопросам безопасности 10 февраля 2007 года.
8. Тер-Минасова С.Г. Война и мир языков и культур – М., АСТ, 2007 – 262 стр.
9. Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация – 2-е издание доработанное – Издательство МГУ, М., 2004, – 352 стр.
10. Шульгин Н.Н. Альтернативная герменевтика в диалоге культур // Вопросы Философии. – М., Наука, 2002. – с. 22–34.

2.3. СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ

СИМВОЛИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ЛЕКСИЧЕСКОЙ ЕДИНИЦЫ В ДЕРИВАЦИОННОМ АСПЕКТЕ

Василенко Ольга Ивановна

канд. филол. наук, доцент

Уральского государственного педагогического университета,

РФ, г. Екатеринбург

E-mail: oliv_vas@mail.ru

THE SYMBOLIC MEANING OF A LEXICAL UNIT IN DERIVATIONAL ASPECT

Olga Vasilenko

candidate of Philology, Associate Professor

of Ural State Pedagogical University,

Russia, Ekaterinburg

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена анализу процессов семантической деривации, в основе которых лежит актуализация символического компонента значения, что позволяет представить лингвокультурный аспект данного явления. Материалом для исследования деривационных процессов являются фитонимы как единицы, обладающие ярко выраженным ассоциативным компонентом значения.

ABSTRACT

The article deals with the processes of semantic derivation based on the actualization of a symbolic meaning. The subject of the analysis is plant names as language units possessing a clearly discernible associative meaning.

Ключевые слова: лексико-семантическая структура; символическое значение; семантическая деривация; фитоним.

Keywords: semantic structure; symbolic meaning; semantic derivation; plant name.

Национальная специфика видения мира, получающая свое отражение в семантической структуре языковых единиц, формируется не только за счет объективно присущих предметам характеристик, но и за счет отношения к ним, характерного для того или иного языкового коллектива. В связи с этим при исследовании семантических процессов и их взаимодействия с языковой картиной мира особую роль приобретает анализ ассоциативного компонента значения, в частности символического значения языковой единицы.

Говоря о коннотативном компоненте семантической структуры, мы имеем в виду разновидность прагматической информации, отражающую не сами денотаты, а отношение к ним, устойчиво связанное с основным значением в сознании носителей языка. По утверждению О.Г. Ревзиной, «коннотация представляет собой неотъемлемое устройство языковой системы и ее функционирования в социуме» [7, с. 441]. Такие ассоциативные семы являются активными участниками деривационных процессов в семантике.

Ассоциативный компонент значения, имеющий национальную специфику, тесно связан с понятием символического значения, под которым подразумевается способность служить символом того или иного явления различной степени абстракции: «Лексемы в конкретных языках обрастают смысловыми ассоциациями, обусловленными традициями, мифами, культурой, литературой данного народа. Некоторые слова приобретают... своеобразный символический смысл, который также глубоко национален» [5, с. 74].

Проблема символического значения имеет давнюю историю изучения. Одним из первых лингвистическое толкование символики предложил А.А. Потебня, утверждавший, что «только с точки зрения языка можно привести символы в порядок, согласный с воззрениями народа, а не с произволом пишущего» [6, с. 289]. М.В. Никитин определяет символ как «вещь или ее изображение в функции обозначения того, с чем она ассоциативно соотносится за счет ее импликационных, аналогических и гипер-гипонимических связей» [4, с. 191]. Наиболее часто основой возникновения символического значения являются импликационные концептуальные связи.

Наиболее существенными признаками символа являются наглядность (доступность чувственному восприятию) и способность обозначать абстрактное через конкретное, т. к. денотаты символа либо в принципе недоступны непосредственному наблюдению, либо заключают в себе долю «не-наглядности».

В данной статье мы рассматриваем проблему символического значения на примере лексико-семантической группы фитонимов

английского языка, являющейся одной из денотативных групп, наиболее ярко репрезентирующих данный тип значения. Растения, присутствуя в нашей повседневности, как в материальной форме, так и в форме закрепленных за ними в определенной культуре ассоциаций, позволяют проследить, какие фрагменты человеческого опыта лексически зафиксированы, а также какие ценности, символы, характерные для данной культуры, с ними связаны [1, с. 46].

Именно символическое значение растения, присущее ему в той или иной культуре, часто является мотивирующей основой для самостоятельного языкового значения фитонима, т. е. служит фактором семантической деривации. При этом, как отмечает М.Н. Лапшина [2, с. 122], если проследить процессы семантической деривации в диахроническом аспекте, то нетрудно заметить, что в основе метафорических процессов в прошлом чаще лежали именно ассоциативные связи фитонимов, что, очевидно, можно объяснить более тесной связью человека и мира растений в то время и, как следствие, лучшим знанием свойств и символики растений, тогда как современные переносы чаще мотивированы внешними характеристиками растений.

Символы, получающие обозначение через фитонимы, можно подразделить на универсальные и национально-специфичные. Об универсальных в полном смысле символах можно говорить лишь в случае их присутствия в неродственных культурах: Таковыми можно считать корень как символ истоков, начала или плод как символ результата деятельности. Если отвлечься от собственно культурной символики, то универсальность некоторых символических значений в сфере фитонимической лексики позволяет предположить их архетипическую обусловленность [8]. Сюжеты, лежащие в основе, могут различаться, но при этом воплощать один архетипический мотив. Таким образом, отфитонимическая семантическая деривация в определенном смысле основана не только на элементах сознания, обусловленных культурным наследием, усваиваемым индивидом, но также и на более глубоких, лежащих за пределами области сознательного, образованиях.

Универсальными символами, актуальными для английской лингвокультуры (их актуальность подтверждается фиксацией соответствующего производного значения в словаре, а также функционированием в контекстах), являются, например, следующие: laurel – символ победы ("Long famous for its red sandstone cliffs, blue seas and exotic cabbage palms, the town has been living on its laurels of late" [The Telegraph, 2014]; cypress – символ печали (< ... > 1 с. The branches or

sprigs of the tree, used at funerals, or as a symbol of mourning. Also fig. [9], “The dusky groves, the larger lawn, and the solemnity of the termination at the cypresses that led up to his mother's tomb, are managed with exquisite judgement.” [Tristram P. Living space in fact and fiction, 1989], poppy (< ... > 5. fig. or in allusive use, with reference to the narcotic or sleep-inducing qualities of the plant [9]).

В рамках второй группы – национально-специфичных символов – можно говорить о растениях, имеющих символическое значение лишь в данном языке, а также о растениях-символах какого-либо государства или культуры. В британской фитонимической картинах мира символическое значение характерно в большей степени для растений-деревьев и растений-цветов.

Как показывает анализ, наиболее ярким символическим значением в современном сознании (как на уровне фиксации в языковых значениях, так и на уровне актуальности символического смысла самого растения) представителей английской лингвокультуры обладает дерево дуб (oak). Отмеченные символические значения функционируют на уровне самого растения как объекта, естественно, проявляясь в семном варьировании языковой единицы.

1. Дуб как символ королевской власти обнаруживает переплетение мотивов. Такое восприятие растения связано с его особым статусом (мировое, священное дерево, через которое осуществляется связь с божественным). Не случайно, представляя себя как земное воплощение божества, правители в древности носили короны из листьев дуба. Яркая для Великобритании мотивация связана с известным историческим фактом – историей о Чарльзе II, который избежал плена, укрываясь под дубом на битве при Вустере.

2. Дуб как символ силы, выносливости (Mighty oaks from little acorns grow (пословица)).

3. Дуб как символ победы, триумфа (значение, связанное с объективными характеристиками (прочность дерева), а также с существовавшим в античности обычаем надевать венки из ветвей дуба на головы победителей) (oak < ... > 5. a. The leaves of the oak, esp. as worn in a chaplet or garland) [8].

4. Дуб как символ Англии (“Of all the trees that grow so fair, / Old England to adorn, / Greater are none beneath the Sun, / Than Oak and Ash and Thorn” (Киплинг)).

Особняком стоят официальные национальные символы, опирающиеся на геральдику (граница между семантическими вариантами «эмблема территории» и «символ территории» достаточно размыта и в большинстве случаев наличие первого обуславливает

присутствие и второго). Эмблема может пониматься либо как изображение предмета, являющееся символическим воплощением какой-либо идеи, понятия (wormwood, fennel, palm), либо более узко как геральдический элемент – символ нации, семьи, человека и т. д. Именно последнее значение присутствует сразу у нескольких фитонимов (rose, poppy, trefoil, primrose, thistle, rosemary, lily). Среди растений-эмблем особо выделяется роза: в силу особой исторической роли растения для Великобритании (эмблема двух соперничающих королевских семей – Йорков и Ланкастеров в период войны Алой и Белой роз) фитоним является активной основой для деривационных процессов.

Рассматривая наличие символического значения в семантической структуре слова в деривационном аспекте, можно сделать вывод о том, что оно представляет собой производное значение, образованное по модели «растение – абстрактное понятие», являясь подвидом данной модели. Языковым механизмом является метафорический перенос с опорой на симулятивную классификационную связь, однако в основе модели «растение – растение как символ – понятие, символом которого является растение» лежит метонимический перенос. Модель не обладает высокой регулярностью в английском языке, но в силу специфики символического значения ее роль в формировании языковой картины мира весьма значительна.

Список литературы:

1. Василенко О.И. Концептуализация мира растений как результат деривации фитонимов // Альманах современной науки и образования. – Тамбов: Грамота, 2007. – С. 46–48.
2. Лапшина М.Н. Семантическая эволюция английского слова. – СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 1998. – 159 с.
3. Национальный корпус английского языка [Электронный ресурс]. – режим доступа. – URL: <http://www.natcorp.ox.ac.uk> (дата обращения: 15.09.2015).
4. Никитин М.В. Курс лингвистической семантики. – СПб.: Научный центр проблем диалога, 1996. – 760 с.
5. Попова З.Д. Лексическая система языка: учеб. пособие. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1984. – 148 с.
6. Потебня А.А. О некоторых символах в славянской народной поэзии // Слово и миф. – М.: Правда, 1989. – С. 285–378.
7. Ревзина О.Г. О понятии коннотации // Языковая система и её развитие во времени и пространстве. – М.: Изд-во МГУ, 2001. – С. 436–446.
8. Чудинов А.П. Россия в метафорическом зеркале: когнитивное исследование политической метафоры (1991–2000). – Екатеринбург, 2001. – 238 с.
9. Oxford English Dictionary [Электронный ресурс]. – Oxford: Oxford University Press, 2009. – 2 электрон. опт. диска (CD–ROM).

К ВОПРОСУ О НЕКОТОРЫХ ПОНЯТИЯХ КАТЕГОРИИ КОЛИЧЕСТВА НА МАТЕРИАЛЕ КИТАЙСКОГО ЯЗЫКА

Цзя Цянь

*аспирантка второго курса,
Российский университет дружбы народов,
РФ, г. Москва
E-mail: jiaqian1989@yeah.net*

THE ISSUE ON THE BASIS OF THE NUMBER OF CATEGORIES OF CHINESE LANGUAGE

Jia Qian

*post-graduate student of second grade
Peoples' Friendship University of Russian
Russia, Moscow*

АННОТАЦИЯ

В данной работе исследуется категория количества на материале китайского языка. Категория количества является одной из самых сложных и универсальных категорий. Цель исследования представляет собой познание важных понятий о категории количества для будущего исследования и выявление особенностей категории количества, выделение наиболее отчётливых схем средств выражения категории количества в китайском языке.

В данной работе мы исследуем три главных составляющих категории количества: количество, категория количества, имя числительное.

ABSTRACT

In this paper we investigate the category of quantity on the material of the Chinese language. Category quantity is one of the most complex and universal categories. The aim of this paper is to clarify basic concepts about the category of quantity for future research and analysis its characteristics, introduce its expressions in Chinese. In this paper, we examine the three main concepts of the category of quantity, including: quantity, the category of quantity, numerals.

Ключевые слова: категория количества; количество; имя числительное.

Keywords: quantity; the category of quantity; numerals.

Введение

Категория количества представляет собой самый актуальный вопрос за последние годы и привлекает пристальный интерес учёных различных областей, в частности, в сфере исследования китайской грамматики. Лингвисты главным образом рассматривают категорию количества в следующих аспектах: определение количества, классификация количества, особенности категории количества. Хотя многие опубликованные статьи и книги посвящены данной теме, но у некоторых из них существует недостаток. Главная проблема заключается в том, что важные понятия, касающиеся категории количества, ещё не полностью понятно определены. Известно, что теория базируется на отчётливом и выявленном понятии. С этого момента данная работа уделяет внимание выявлению главных понятий в исследованиях категории количества с помощью материалов на китайском языке.

Категория количества представляет собой одну из категорий, которые тесно связаны с деятельностью познания объективного мира человечества. В то же время существующее количество отражается в языке, что образует специальную категорию количества. Многоплановость количественных характеристик реальности обусловила многообразие представления в различных языках [8, с. 229]. Количество является универсальным семантическим признаком, объединяющим различные проявления количества в единое семантическое образование.

Хотя в китайском языке не существует числовых противопоставлений, различающих предметы по единственности и множественности вне контекста их реального количества, но это не свидетельствует о том, что китайцы не обращают внимание на числа, наоборот, любовь к «инструменту» упорядочения мира пронизывает весь культурный пласт китайской цивилизации [7, с. 71].

1. Понятие о количестве

В этой части мы уделяем главное внимание выявлению понятия количества посредством литературы на китайском и русском языках. По мнению китайских специалистов, категория количества состоит из двух частей: число и величина. В отличие от русского языка в счётной системе китайского языка существует своеобразный разряд слов, принадлежащих числительным. Они называются счётными

словами, например, в китайском языке не существует такого выражения «три яблока» (三个苹果), обязательно и принято добавить слово «个» (штука) после числа «три». Число в общем считается способом выражения. Китайские учёные определяют данное понятие следующими аспектами: квалификация категории количества, категория количества в широком смысле и узком смысле, способы выражения категории количества. Но иногда путают понятие о категории количества и численности.

В китайском языке количество пишется как «数量», где первый иероглиф означает число, а второй – величину. Таким образом, словообразование китайского языка свидетельствует о том, что данное понятие имеет две ключевые составные части. Далее мы в первую очередь описываем понятие о числе по классификации количества.

1.1. Понятие о числе

Во-первых, нам надо раскрыть происхождение китайских чисел. В китайской истории по данной проблеме имеются различные версии. Современный учёный Го Можо полагает, что в древности люди выражают количество с помощью рук, так что постепенно формируются китайские цифры. По его мнению, число производилось от образа рук. В древнем китайском языке иероглифы “一” “二” “三” “四”, обозначающие числа «один» «два» «три» «четыре», представляют пальцы рук. Почему горизонтально писать числовые иероглифы? Го Можо находит причину в том, что во время подсчёта бессознательно тянут правую ладонь, потом опрокинутый большой палец обозначает число один, указательный палец – два, средний палец – три и безымянный палец – четыре. Когда выражают числа посредством пальцев, люди обычно опрокидывают пальцы, поэтому принято горизонтально писать числовые письменности.

По всеобщему мнению, количество выражается числом. Появление количества свидетельствует о том, что человечество достигло значимого прогресса в истории цивилизации всего человечества.

Лингвист А.А. Реформатский полагает, что без числа немыслима не только любая наука, но и любое знание, любое отношение к жизни. Число даёт не только миру вещей, но и простую связь явлений, и здесь язык неизбежно связан с числом в развитии человеческого мышления от диффузно-предметных попыток первобытного человека до современного понимания числа и чисел во всём математическом и философском многообразии числовых возможностей [6, с. 73].

В понятии о числе развитие и повышение человеческого мышления отражается в формировании математического мышления.

Математика занимается исследованием высоко отвлечённых чисел, пространства и времени, численных отношений. С этого момента мы хорошо знаем, что числа играют важную роль в развитии науки и имеют существенное значение для расцветания человеческой науки.

1.2. Понятие о величине

Вместе с понятием о числе, человеческое понятие о величине в той или иной степени формируется в объективной действительности, а не от мышления в голове. В свою очередь, должен существовать предмет или объект с определённой формой, следовательно, на основе сравнения с разными формами образуется понятие о величине.

量是事物、动作、性状的范围、大小、程度和数量等。事物的量简称物量，通常指一定范围内可计数事物的多少；动作行为的量简称动量，包括动作行为的次数频率、持续时间和力度等；事物或事件中性状的量简称为性状量 [11, с. 141]. Перевод: Количество представляет собой объем, величину, степень и число предмета, действия и свойства. Количество предмета определяет число вычисляемого предмета в определенной сфере. Количество действия включает в себя частоту, длительное время и мощность поведения. Количество предмета или события является степенью и классом.

狭义的量指的是用数量词语表达的量 [10, с. 141]. В узком смысле под количеством понимается количество выражаемое словами, обозначающими количество.

1.3. Мнения русских учёных о категории количества

Когда речь идёт о том, как русские исследователи относятся к данному вопросу, мы приводим некоторые определения категории количества. С помощью сопоставления разбираемся в понятии о категории количества.

Античный философ Аристотель считает, что все виды и формы материи носят характер количественной определённости. Количеством называется то, что может быть разделено на составные части, каждая из которых, будет ли их две или несколько, является чем-то одним, данным налицо. То или другое количество есть множество, если его можно счесть, это величина, если его можно измерить [1, с. 434].

Количество выражает формальные, внешние взаимоотношения предметов, их частей, свойств, связей: число, величину, объём, множество, класс, степень проявления того или иного свойства [2, с. 624].

В толковых словарях количество объясняется как мера чего-либо, по весу, по величине или по объёму [4, с. 331]. По словарю Ожегова

количество определяется как категория, характеризующая предметы и явления внешнего мира со стороны величины, объёма, числа. Некоторые учёные рассматривают количество с двух сторон, во-первых, по языковому аспекту, количество является категорией, характеризующей предметы и явления внешнего мира со стороны величины, объёма, числа, степени развития; во-вторых, с точки зрения философии, определённости предметов, изменения которой произошли в пределах данного качества предмета [5, с. 73].

По исследованию данных определений количества мы заметили, что количество, в первую очередь, можно разделить на величину и числа. Кроме того, мы еще обнаруживаем, что понятие о количестве тесно связано с представлениями о времени и пространстве. Китайские учёные отдают предпочтение разграничению понятия о количестве на представление о числе и понимание о величине. Причина состоит в том, что у китайского языка особая грамматическая система. Числительные обычно употребляются в сочетании с существительными, называющими объекты счёта путём счётных слов, которые выражают значение величины. Так что внимание китайцев обращено к различию между числом и величиной, составляющими вместе понятие о количестве. Л.Д. Чеснокова составила схему, в которой разделяет категорию количества на единичность и множество, а единичность подразделяется на определённую, множество – на определённое, неопределённое и приблизительное [8, с. 45].

2. Понятие об имени числительном

Центром выражения категории количества в современных языках считаются имена числительные – специальные слова, называющие числа в отвлечении от предметов, что и позволяет передать высшую степень абстрактности в представлении количества [9, с. 45].

Имя числительное представляет собой часть речи, обозначающую отвлечённые числа, количество предметов или порядок предметов при счёте [3, с. 280]. В китайском языке у числительного нет изменений по родам, числам и падежам.

По грамматической классификации в китайском языке имя числительное разделяется на количественное и порядковое, как и в русском языке. С точки зрения образования числительных, китайское числительное состоит из двух частей: коэффициент и разряд. В том числе существует четыре разряда: 十десять, 百сто, 千тысяча, 万десять тысяч. Что касается коэффициента, они состоят из десяти единиц: 一один, 二два, 三три, 四четыре, 五пять, 六шесть, 七семь, 八восемь, 九девять, 十десять. Числа от 11 до 19 образуются сочетанием единицы с иероглифом 十десять, например,

十一 одиннадцать, 十二 двенадцать, 十三 тринадцать, 十四 четырнадцать и так далее. От 20 до 90 десять единиц сочетают со словом 十 десять, например, 二十 двадцать, 三十 тридцать, 四十 сорок, 九十 девяносто. Число «сто» использует разряд 百 в цели выражения, как 一百 сто. Свыше «сто», например, 一万四千五百六十 (10000+4000+500+60) четырнадцать тысяч пятьсот шестьдесят, в этом примере иероглифы 万 (десять тысяч) 千 (тысяча) 百 (сто) 十 (десять) функционируют как разряды.

Подводя итоги, мы заметим в китайском языке, что под категорией количества китайские и русские учёные понимают разное. В китайском языке подчёркивается разница между числом и величиной, следовательно, исследуется вопрос о категории количества, то есть средстве классификации категории количества. Когда речь идёт о русском языке, русские исследователи не видят абсолютного различия между ними. Что касается вопроса по именам числительным, то мы обнаруживаем, что существует различная система выражения категории количества в русском и китайском языках.

Выводы данной статьи, сделанные во время исследований, могут быть материалом для преподавания китайского языка как иностранного и одновременно способствуют межкультурной коммуникации. Данное исследование помогает русским, изучающим китайский язык, освоить категорию количества как грамматическую.

Список литературы:

1. Аристотель. Метафизика. – М.: Эксмо, 1975.
2. Большая советская энциклопедия. – Т. 12. – М.: Советская энциклопедия, 1973.
3. Горелов В.М. Грамматика китайского языка. – М.: Просвещение, 1992.
4. Даль В.И. Толковый словарь русского языка. – М.: Эксмо, 2010.
5. Ожегов С.И. Словарь русского языка. – М.: ИТИ Технологии, 2008.
6. Реформатский А.А. Введение в языковедение. – М.: Аспект пресс, 2015.
7. Тань Аошуан. Китайская картина мира. Язык, культура, ментальность. – М.: Языки славянской культуры, 2004.
8. Челнокова А.А. Выражение различных видов количества в языке (на материале немецкого языка) // Вестник СамГУ. – 2007. – № 5/2. – С. 229–237. Необходимо указать все страницы статьи.
9. Чеснокова Л.Д. Категория количества и синтаксические структуры // Вопросы языковедения. – 1981. – № 2. – С. 44–53. Необходимо указать все страницы статьи.

10. 陈晓荷. 主观量初探:兼谈副词“就”“才”“都”[J]. 世界汉语教学, 1994(4), 第6页. Чэн Сяохэ. Исследование по проблеме субъективного количества // Всемирное преподавание китайского языка. – 1994. – № 4. – С. 6–13. Необходимо указать все страницы статьи.
11. 赵国军. 汉语量范畴研究综述[J]. 贵州师范大学学报(社会科学版), 2009(6), 第141页. Чжао Гоцзюнь. Очерк исследований категории количества китайского языка // Вестник Гуйчжоуского педагогического университета. – 2009. – № 6. – С. 140–147. Необходимо указать все страницы статьи.

2.4. ПРИКЛАДНАЯ И МАТЕМАТИЧЕСКАЯ ЛИНГВИСТИКА

СЛОВАРНОЕ ОСВОЕНИЕ НОВЫХ СЛОВ РУССКОГО ЯЗЫКА СРЕДСТВАМИ КОМПЬЮТЕРНОЙ ЛЕКСИКОГРАФИИ

Григоренко Ольга Владимировна

канд. филол. наук, доцент, ВГПУ

РФ, г. Воронеж

E-mail: az_buka@rambler.ru

DICTIONARY ACQUISITION OF RUSSIAN NEOLOGISMS BY MEANS OF COMPUTER LEXICOGRAPHY

Olga Grigorenko

*candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Voronezh State Pedagogical University,
Russia, Voronezh*

АННОТАЦИЯ

В статье характеризуется компьютерная лексикография как особое направление неологических исследований, отмечаются особенности неографии на современном этапе, определяются перспективы использования средств электронной лексикографии в практике создания словаря новых наименований лиц.

ABSTRACT

The article is characterized by computer lexicography as a special area of neology research, especially neography at the present stage is observed, the prospects are determined by the use of electronic lexicography in the practice of creating a dictionary of new types of people.

Ключевые слова: неологизм; неология; неография; электронная лексикография; словари новых слов.

Keywords: neologism; neology; neography; electronic lexicography; dictionaries of new words.

Неологические исследования последних десятилетий достаточно четко демонстрируют два различия по целям, задачам и итоговому результату направления. С одной стороны, изучение новых слов русского языка, их анализ с точки зрения структурных и семантических свойств происходит в рамках неологии, с другой стороны – отражение неологизмов, появившихся в конце XX – начале XXI вв., осуществляется в рамках современной неографии. Основные направления развития академической неографии связаны с практикой составления неологических словарей. Как особую тенденцию в современной неографии следует рассматривать создание словарей разной отраслевой, параметровой направленности и т. п., объектом которых является не вся неогенная лексика определенного хронологического среза. В настоящее время издание словарей подобного типа осуществляется весьма продуктивно. Одним из перспективных направлений в рамках современных неографических исследований является компьютерная неография.

В целостной системе неологических исследований особые перспективы имеются у отечественной компьютерной неографии, основные базовые принципы которой заложены компьютерной лексикографией как области лексикографии, «содержанием которой являются теоретические и практические вопросы создания компьютерных словарей разных типов и жанров, а также осмысление всей суммы относящихся к этому проблем» [3, с. 18].

Исследователи отмечают различные направления современной компьютерной лексикографии. Весьма важной в компьютерной лексикографии является деятельность исследователей, направленная на создание специализированных машинных банков данных и разработку методов формирования этих банков, представления информации в банках и её использования (ср., в частности, Национальный корпус русского языка) (в результате подобных исследований в настоящее время сформировалось направление корпусной лингвистики и лексикографии). Совершенно особым и специфичным в компьютерной лексикографии является направление, связанное с разработкой программ поддержки лексикографических работ, создания программного обеспечения лексикографической деятельности.

Наиболее «лингвистическим» в компьютерной лексикографии признается направление, связанное с созданием электронных лингвистических словарей.

Общепонятно, что существование словаря не только в бумажной, но и в электронной форме, снабженной удобным пользовательским интерфейсом и машинными средствами поиска, делает лексикогра-

фическое издание современным средством научного поиска. Однако, на наш взгляд, задача компьютерной лексикографии не сводится к копированию словарных текстов на электронных носителях. Исследователи считают, что в отличие от традиционных лексикографических изданий электронная форма словаря позволяет регистрировать информацию практически по любому количеству параметров, а также реализовать в работе принцип комплексной подачи материала, что во многом объясняется особенностями электронной техники. Именно электронная форма словаря позволяет комбинировать степень его «комплексности». Актуальными для каждого читателя могут стать определенные параметры характеристики того или иного слова, при этом невостребованная информация не будет представляться загромождающей печатное пространство, как это зачастую бывает в «бумажных» словарях.

Как отмечает Л.Е. Бессонова, электронные словари и энциклопедии разрабатываются сегодня как автономные и сетевые программные продукты. Не вызывает сомнения тот факт, что электронные словари предоставляют пользователю множество дополнительных возможностей по сравнению с печатными аналогами: 1) хранение большого объема информации за счет гиперссылок; 2) доступность словаря за счет эффективной системы поиска; 3) применение средств мультимедиа для семантизации лексики: озвучивание заголовочных слов, введение иллюстративного материала с фотографиями, анимацией, видеофрагментами; 4) использование словарей в локальной и глобальной сетях; 5) экономия времени и материальных затрат при создании компьютерных словарей [ср.: 1, с. 91].

В настоящее время в Воронежском государственном педагогическом университете в Центре русского языка продолжается работа по подготовке комплексного интерактивного электронного словаря новых наименований лиц (ННЛ). Данный словарь формируется на базе бумажного издания [2] и постоянно пополняется новыми словесными единицами. Словарная статья в указанном издании включает несколько зон, каждая из которых включает в себя определенный тип информации. К числу основных зон ННЛ относятся: зона заголовочной единицы, зона грамматической информации, зона стилистических помет, зона дефиниции, зона контекстов и др. Ср., например:

ЧИРЛИ'ДЕР, нескл. и -а, м. и ж. (мн. **чирлидеры**)
/ЧЕРЛИ'ДЕР/

[англ. cheerleader < cheerleading < cheer настроение, веселье (а также одобрителное, призывное восклицание), lead вести, управлять]

Лицо, участвующее в чирлидинге – организованной поддержке спортивных команд во время соревнований группой специально подготовленных людей (преимущественно девушек), одетых в униформу (как правило, соответствующих клубных цветов), исполняющих танцевальные и спортивные номера перед публикой [ср.: 4, с. 362].

*Ни один американский вид спорта не обходится без чирлидеров – команды смазливых девчонок, которые в перерывах заводят болельщиков танцами и акробатическими номерами. Но, как оказалось, нужны чирлидеры не только во время спортивных состязаний – они давно выделились в отдельный вид спорта и проводят между собой чемпионаты (МК-Бульвар, 18.09.2000); **Активно реагировали на каждую песню и специально организованные чирлидеры в фан-зоне, которые в зависимости от минорности или мажорности композиции либо трясли мочалками, либо поднимали в воздух руки с фонариками (ДП, 15.05.2009).***

ПРАНКЕР, -а, м.

[< англ. prank шутка, проделка, выходка]

Жарг. Человек, занимающийся пранком – телефонным хулиганством, целью которого является ответная негативная экспрессивная реакция собеседника на подшучивания, провокации позвонившего (зачастую используется с целью размещения записи разговора в Интернете, особенно если ответная реакция получена от известной, популярной личности).

– Розыгрыши – это целая индустрия. На крупных мировых станциях есть специально обученные люди – пранкеры, от английского слова "prank" – шутить. Пранкеры есть двух категорий: лайт и хард. Лайт (легкий) – это то, чем занимаюсь я. Мы никого не оскорбляем, никого не доводим до белого каления. Наша задача – получить эмоцию, и лучше, если это будет смех. А хард – это жесткие розыгрыши. Иногда даже жестокие. Хард-пранкеры могут очень долго вести охоту на человека. Звонит ему каждый день, каждый час. Могут знать о нем все, о его семье. Хард-пранкеры добиваются, что человек начинает материться, ругаться, вести себя неадекватно. Потом они все это монтируют и запускают в сеть Интернет (Алтайская правда, 31.10.2008).

Если бумажный вариант издания фиксирует специфику употребления слова на момент подготовки словаря к печати, то электронная форма комплексного интерактивного словаря предоставляет возможности для отражения динамики вхождения, бытования, употребления и использования неологизмов определенной

тематической группы в русском языке новейшего периода, а также отражения особенностей восприятия неолексем в языковом сознании современников.

Создание комплексного словаря применительно к неологизмам-наименованиям лиц позволит не только представить углубленную интерпретацию различных аспектов плана содержания словесного знака, но и зафиксировать вариативность в отражении тех или иных языковых параметров слова, определить потенциальные возможности слова в семантическом, деривационном, прагматическом планах.

Комплексный электронный словарь позволяет сделать структуру словарной статьи содержательно более сложной (включить дополнительные зоны) и полной, что, на наш взгляд, чрезвычайно необходимо в процессе лексикографической фиксации неологизмов.

Список литературы:

1. Бессонова Л.Е. Систематизация виртуального лексического пространства: лексикографический аспект / Л.Е. Бессонова // Культура народов Причерноморья. – 2006. – № 94. – С. 90–94.
2. Григоренко О.В. Новые наименования лиц в современном русском языке. Словарные материалы / О.В. Григоренко. – Воронеж: Научная книга, 2009. – 517 с.
3. Мандрикова Г.М. Учебное компьютерное лексикографирование в теоретическом и прикладном рассмотрении: дис. ... канд. филол. наук / Г.М. Мандрикова. – М., 1994. – 194 с.
4. Новое в русской лексике: словарные материалы, 1994 / [Е.А. Левашов и др.]; Под ред. Ю.Ф. Денисенко. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. – 399 с.

СЕКЦИЯ 3.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

3.1. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ МЕХАНИЗМ ПРИБЛИЖЕНИЯ ГИМНАЗИСТОВ К ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКИМ ЦЕННОСТЯМ ПОСРЕДСТВОМ ТЕАТРА

Антонова Анна Юрьевна

*заместитель директора по воспитательной работе,
учитель мировой художественной культуры МБОУ «Гимназия №24»,
РФ, г. Ульяновск*

E-mail: antonovaanur_17101980@mail.ru

PSYCHO-PEDAGOGICAL MECHANISM OF FAMILIARIZING SCHOOLCHILDREN TO HUMAN VALUES THROUGH THE THEATRE

Anna Antonova

*deputy director for educational work,
teacher of world culture MBOU "Gimnasium № 24"
Russia, Ulyanovsk*

АННОТАЦИЯ

Современный процесс воспитания в общеобразовательных учреждениях носит аксиологический характер, включающий в себя педагогические, психологические, социальные и духовные составляющие компоненты. Автор статьи представляет опыт работы по проблемам воспитания, направленным на формирование ценностей.

ABSTRACT

Modern process of upbringing in educational institutions has axiological nature, including pedagogical, psychological, social and spiritual components. The author presents the work experience in the problems of upbringing aimed at the formation of values.

Ключевые слова: аксиологический компонент в воспитании; гуманистически ориентированные ценности.

Keywords: axiological component in education; humanistic values.

*Все виды искусств служат величайшему из искусств –
искусству жить на земле.
Бертольд Брехт*

О гуманистически ориентированных ценностях в своих работах писали Ш.А. Амонашвили, Е.В. Бондаревская, В.А. Караковский и др. В широком смысле воспитание направлено на то, чтобы весь спектр гуманистически ориентированных ценностей сделать предметом осознания, освоения и реализации в виде ценностно-ориентационной и ценностно-направленной деятельности личности, т. е. аксиологический компонент в воспитании является основополагающим, а формирование у школьников гуманистически ориентированных ценностей можно рассматривать как стратегическую цель. Без ценностного наполнения содержания воспитания невозможно эффективно формировать гуманистически ориентированные взгляды, мировоззрение, общую культуру [1, с. 4].

Не углубляясь в смысловые категории, связанные с театральной жизнью, отвечая на вопрос «Для чего вы ходите в театр?», большинство ответят, что для того, чтобы немного развлекаться, посмотреть новый спектакль и т. д. Не многие смогут отметить «национальную идею» в произведениях А.Н. Островского или укажут на «подводное течение» чеховских ремарок. Однако, по нашему глубокому убеждению, именно в театре – колоссальное поле для возвращения духовно-нравственных ростков в детях и подростках.

С интересной инициативы артиста Леонида Ярмольника к школьникам ответить на вопрос: «Можно ли жить без искусства?» начался 2012–2013 учебный год в российских школах. Организаторов проекта (представителей Государственного центрального музея театрального искусства им. А.А. Бахрушина) интересовало, что думают учащиеся о культурной среде, в которой живут, что они ценят и к чему стремятся. Ответы присылали школы Алтая, Хакасии,

Москвы, Ульяновска... В работах старшеклассников сквозной мыслью стало рассуждение о том, что, несмотря на то, что искусство вечно, к сожалению, оно не может влиять на людей без их воли, определенной работы мысли [2, с. 13]. Сами же авторы сочинений отмечали господствующие тенденции современного мира: виртуальность и захламленность образа жизни подростка, отсутствие интереса к литературе, музеям и театрам [2, с. 15]. Для развития темы проекта в 2013–2014 учебном году в российских городах были созданы Бахрушинские кружки (детско-взрослые объединения ценителей театрального искусства), а в 2014–2015 учебном году в Ульяновске был открыт филиал московского музея театрального искусства в бывшем доме актера, в мастерской архитектора Ф.О. Ливчака. На базе гимназии № 24 города Ульяновска был создан проект «Театр как образ жизни», объединивший параллели 3–11 классов. Проект позволяет формировать в учащихся общечеловеческие ценности через приобщение к театральному искусству. Проект имеет свою программу и сайт.

Взяв в качестве эпитафии выражение Б. Брехта о том, что все виды искусств служат величайшему из искусств – искусству жить на земле, автор статьи поставил перед собой **цель – выяснить, какие ценности приобретает ребенок, вставший на путь приобщения к театральному искусству, и как приобретенные ценности помогают ему быть социально устойчивым к пагубному влиянию антикультуры?**

Логично возникает вопрос: как построить воспитательный процесс, чтобы выбранные детьми или обозначенные педагогом ценности не остались на уровне декларированных ценностей [3, с. 44]? В сборнике «Воспитательные инновации» в статье «А как же ценности?» А.Г. Аверьянова выделены условия передачи ценностей:

1. **Актуальная целенаправленная совместная деятельность, имеющая результат.** Приобщая участников воспитательного процесса к театру и всему, что с ним связано, важно превратить все походы в театр не просто в некий обязывающий ритуал (например, 4 раза за учебный год), а преобразовать все походы на спектакли в образовательно-воспитательный маршрут по обретению ценностей. Предположим, для пятиклассников школ города Ульяновска с целью приобретения такой ценности, как «дружба», которая так важна в жизни любого человека, а также для успешного протекания периода адаптации в средней школе, уместной станет следующая подборка спектаклей в Nebolshom театре: «Жил-был Геракл», «Неделя полная суббот(ок)», «День рождения кота Леопольда», «Сто фантазий».

Главным для педагога должен стать обсуждаемый с ребятами вопрос о том, чему учат спектакли, поиск точек общности главных тем, выделение общих микротем и вывод о приобретенной ценности – «дружбе» как одном из главных чувств в жизни человека. Для старшеклассников с целью «проживания» таких ценностей, как «любовь», «верность», «преданность» в течение учебного года можно выбрать цепочку таких спектаклей театра драмы им. И. Гончарова, как «Ромео и Джульетта», «Бедная Лиза», «Коварство и любовь», спектакль Nebolshogo театра «С любимыми не расставайтесь». Тему войны и людских потерь, а вместе с ними ценности человеческой жизни, жертвенности и героизма для учащихся среднего и старшего звена можно показать на примере таких спектаклей, как «Вот живу. Хорошо» (по повестям В. Шукшина), «Не покидай меня» (по рассказу В. Быкова «А зори здесь тихие»). Таким образом, первое условие приобщения к ценности можно считать выполненным: совместная деятельность – есть часто повторяющиеся походы в театр на спектакли, объединенные единой темой – темой дружбы, любви, патриотизма – и получение результата – присвоение этих ценностей на всю жизнь.

2. Второе условие присвоения ценностей – **демонстрация и искренняя заинтересованность** той **ценностью**, которую мы объявили приоритетной в воспитательной работе в определенном классе. На втором этапе важно показывать детям собственную заинтересованность в теме, объединяющей все походы в театр в течение учебного года, поскольку авторитет классного руководителя или педагога, осуществляющего воспитательную работу в целом в классе или по отдельному направлению (например, куратор тематического проекта), это тот канал, по которому его собственные ценности передаются и становятся возможными, приемлемыми для школьников [3, с. 46].

Благодаря проекту, в содержании которого не только посещение и обсуждение спектаклей, но и встречи с режиссерами театров города Ульяновска, собственные постановки школьных спектаклей, посещение музея театрального искусства, чтение драматических произведений, приоритетными ценностями становятся те личностно значимые категории и понятия, по отношению к которым субъект определился позитивно, ибо «ценностям нельзя научить, их нужно проживать» [4].

Соблюдая **оба условия приобретения ценностей**, мы добиваемся результата – **деятельностно-ценностной концепции воспитания**, которая позволит оказать содействие ребенку в формировании

его ценностной сферы. Итак, через совместную культурную деятельность мы решаем актуальные проблемы воспитания. Важно учить детей интегрировать ценности, приобретенные через участие в театральной жизни города, в собственную жизнь, в реальные взаимоотношения со сверстниками и одноклассниками, имеем в виду, что просмотренный спектакль не должен остаться просто выездом за пределы школы.

Список литературы:

1. Клепиков В.Н. Ценностные приоритеты развития социального института воспитания: теоретический и научно-методический журнал //Воспитание школьников. – М., 8/2012.
2. Можно ли жить без искусства?: сборник школьных сочинений. – М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2013 – 183с.
3. Аверьянов П.Г. А как же ценности?: сборник научных и методических работ «Воспитательные инновации»/ научный редактор С.Д. Поляков. – Ульяновск: УИПКПРО, 2008. – 100 с. ISBN 978-5-7432-0642-1.
4. Франкл В. Человек в поисках смысла. – М.: Правда, 1990.

3.2. КИНО-, ТЕЛЕ- И ДРУГИЕ ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

ПСИХОЛОГО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ОБРАЗ МИККИ МАУСА В ЖАНРЕ ЗВУКОВОЙ АНИМАЦИИ: ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И ЗАВОЕВАНИЯ ВСЕМИРНОЙ ПОПУЛЯРНОСТИ

Романова Татьяна Александровна

*преподаватель английского языка
Культурного центра им. Данте Алигьери,
РФ, г. Москва*

E-mail: tatianatatiana16@gmail.com

MICKEY MOUSE AS A PSYCHOLOGICAL AND ANTHROPOLOGICAL CHARACTER IN THE SOUND ANIMATION GENRE: HISTORY OF CREATING AND WINNING GLOBAL POPULARITY

Tatiana Romanova

*teacher of English of Dante Alighieri Community Center
Russia, Moscow*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена истории возникновения звуковой анимации и знаменитого персонажа студии Disney Микки Мауса и последовавшему за этим беспрецедентному превращению персонажа в культовый феномен. Автор анализирует попытки учёных разобраться в причинах массовой популярности анимационного героя, секрете его влияния на людей и раскрывает значимость Микки Мауса для анимации в целом и его создателя Уолта Диснея в частности.

ABSTRACT

The article covers the origins of sound animation and the Disney Studio famous character known as Mickey Mouse with following concentration on the time when the cartoon character received unprecedented acknowledgment and triggered numerous scientific researches and analytical articles which aimed at finding out the reasons of

the character's mass popularity and the secret of its influence upon people's minds. The author of the article analyzes the importance of Mickey Mouse for the art of animation in general and its creator Walt Disney in particular.

Ключевые слова: Уолт Дисней; студия; анимация/мультипликация; аниматор/художник-мультипликатор; мультфильм; персонаж; мышонок; Микки Маус; звук; синхронизация; картина; научный; популярность.

Keywords: Walt Disney; studio; animation; animator; cartoon; character; mouse; Mickey Mouse; sound; synchronization; picture; scientific; popularity.

Март 1928 года. Двадцатипятилетний Уолт Дисней вместе со своей женой Лиллиан возвращается в Лос-Анджелес из Нью-Йорка после долгой и изнурительной деловой поездки. Вечный оптимист и неутомимый генератор идей, теперь он пребывал в крайне подавленном состоянии, понимая, что дело всей его жизни находится на краю гибели. Только что он лишился своего первого популярного анимационного персонажа Кролика Освальда, по неопытности не закрепив за собой права на него юридически. Только что он лишился большей части своих сотрудников, художников-мультипликаторов, которые у него за спиной заключили трудовое соглашение с другим работодателем.

Если верить легенде, то всемирно известный мышонок по имени Микки, прочнее всех остальных диснеевских персонажей ассоциирующийся с личностью его отца Уолта Диснея, «появился на свет» именно во время этой поездки, ставшей, как оказалось, знаковой не только в судьбе одного человека, но и в истории массовой культуры. По воспоминаниям самого Уолта, проезжая где-то между Чикаго и Лос-Анджелесом, он написал сценарий для мультфильма под названием «Безумный самолёт» о мышонке, которого настолько впечатлил одиночный перелёт Чарльза Линдберга через Атлантический океан, совершённый в 1927 году, что он сам смастерил самолёт, чтобы поразить свою возлюбленную, тоже мышку. «Безумный самолёт» стал самым первым мультфильмом с участием Микки Мауса и его подружки Минни Маус. Примечателен и тот факт, что работа велась в строжайшей секретности. Уже столкнувшись с предательством и теперь боясь потерять и новый персонаж, Уолт доверил работу над мультфильмом талантливому художнику-мультипликатору Абу Айверксу, который делал зарисовки, спрятавшись от всех в маленькой тесной комнатке, чтобы никто не мог увидеть, над чем он работает. По воспоминаниям самого Айверкса,

на своём рабочем столе он на всякий пожарный держал зарисовки к другим мультфильмам, чтобы закрыть ими большой секрет, если кто-нибудь внезапно войдёт. Сделав в одиночку весь мультфильм и таким образом воплотив в жизнь идею Уолта Диснея, Аб Айверкс по праву стал считаться вторым родителем Микки Мауса. С точки зрения техники анимационного искусства получившийся мультфильм был далёк от идеала, а образ главного персонажа требовал серьёзной доработки. Но именно эта первая неказистая работа, этот результат симбиоза отчаяния и борьбы за выживание, стала фундаментальной вехой на пути к одному из тех культурных прорывов, которые Уолту Диснею было предназначено совершить в деле всей своей жизни. К тому моменту Уолт понял, что выпускать просто смешные мультфильмы недостаточно. Он чувствовал, что им не доставало чего-то существенного, что бы по-настоящему пленило публику, а ему самому и его студии обеспечило стабильность. Мультфильмам нужен был звук.

6 октября 1927 года начался обратный отсчёт в истории немого кинематографа: на экраны вышел первый звуковой кинофильм «Певец джаза». Уолт Дисней, всегда шедший в ногу со временем, а зачастую сильно опережавший его, всерьёз озадачился идеей синхронизации анимации и звука. Но дело не ограничилось решением одних только технических вопросов. Нужно было преодолеть психологический барьер в головах у людей. Возможно, зритель не особо удивился, услышав говорящих и поющих *людей* в кинофильмах. Но как можно было убедить зрителя в том, что *мультперсонажи* тоже могут разговаривать? «Рисунки не могут говорить», – озвучил своё мнение один из аниматоров Уолта Уилфред Джексон. – «Откуда у мультипликационного персонажа вдруг появится голос?» [1, с. 117]. Художники-мультипликаторы волновались из-за того, что вся картина будет выглядеть неестественно, эксцентрично и сомнительно, в связи с чем Уолт убедил всех в том, что звучание, над которым будет работать студия Disney, должно быть максимально реалистичным, логичным и органичным, «как будто нарисованный персонаж сам производит звук своими действиями» [2, с. 117].

Быть лучше всех и дальновиднее всех. Такими принципами всю свою жизнь руководствовался Уолт Дисней. Именно это он внушал себе, когда велась работа над третьим мультфильмом про Микки Мауса под названием «Пароходик Вилли», который стал самым настоящим экспериментом в деле синхронизации движущейся нарисованной картинки и звука и который поднял своего создателя-первопроходца на новую ступень в индустрии анимации.

Перфекционизм и дальновидность сделали своё дело. Преодолев множество трудностей – организационных, технических, финансовых и психологических – 18 ноября 1928 года Уолт *впервые* показал миру своего Микки Мауса, грандиозно дебютировавшего в *первом звуковом* короткометражном анимационном фильме. За премьерой последовали восторженные отзывы прессы, в которых мультфильм превозносился за его художественную виртуозность, беспрецедентные звуковые эффекты и юмористический калейдоскоп. Даже в респектабельном издании *The New York Times* «Вилли» не оставили без внимания, назвав его «изобретательной задумкой, изобилующей оригинальным юмором. Мультфильм рычит, плачет, пищит и демонстрирует множество других самых разных звуков, которые ещё больше усиливают его комедийность». Но истинный эффект оказался намного глубже, чем могло показаться на первый взгляд. Анимационная работа, в которой люди впервые увидели и услышали насвистывающего песенку Микки Мауса, подарила им не только смех и радость, но и открыла дверь в совершенно другой мир – недоступный в реальности мир сказочного счастья, головокружительных приключений и побед вопреки всем бедам.

В мгновение ока Микки Маус стал популярнейшим персонажем. Как оказалось, не на одно десятилетие. Осенью 1930 года в издании *The Saturday Evening Post* появилась карикатура, изображавшая состоятельного господина в пенсне и с тростью, который стоит около кассы и, роясь в своих карманах, спрашивает у билетёра: «Я не опоздал на Микки Мауса?» [1, с. 150]. Сам Чарли Чаплин якобы даже потребовал, чтобы мультфильм про Микки Мауса показали вместе с его новым фильмом «Огни большого города», а Мадам Тюссо обратилась за разрешением увековечить мышонка, создав его восковую копию. Подхватила волну популярности этого мультперсонажа и далёкая Европа. В издании *Photoplay* Микки назвали «самой любимой звездой экрана во всех европейских странах» [2, с. 150]. Немецкий биограф Рене Фулоп-Миллер назвал Микки «выдающимся экранным героем современности и единственным “артистом”, который своей работой и техникой продемонстрировал, что такое истинный звуковой кинематограф». Его восхваляли французские критики, а один австрийский критик посетовал на то, что Микки стал популярнее самого Моцарта.

За изучение феномена Микки Мауса взялись самые разные специалисты и учёные, начиная с критиков и журналистов и заканчивая социологами, психологами и антропологами. Начало 1930-х годов ознаменовалось массой исследований и аналитических

работ, в которых предпринимались попытки разобраться в природе этого симпатичного, жизнерадостного, чрезвычайно полюбившегося всем мышонка. В одном из интервью, отвечая на вопрос про секрет популярности Микки Мауса, Уолт Дисней сказал, что всё дело в размере Микки, потому что всякий раз, когда он, такой крохотный и безобидный, одерживал победу над чем-то большим и устрашающим, то зрители радовались и ликовали вместе с ним.

Критики и учёные мужи не могли прийти к единому мнению в вопросе истинных причин всеобщей любви к Микки Маусу. Историк анимации Джон Калхейн считал, что Микки ассоциировался с неуязвимостью и живучестью. Учитывая, что появление Микки Мауса совпало с началом эпохи Великой депрессии, то эта его живучесть пришлась по душе нации, которая изо всех сил боролась за выживание. Некоторые считали, что Микки олицетворял собой наступивший бурный век машин, на фоне которого его гиперактивность и неутомимость символизировали беспокойный, взвинченный образ жизни человека, находящегося в круговороте бездушного мира механических сил. Естественно, что люди, боровшиеся за жизнь в ту эпоху и столкнувшиеся с теми самыми силами, соперничали Микки. Другие, наблюдая за подъёмом тоталитарного режима в Европе, верили, что Микки выступает в роли противовеса и противоядия в борьбе с диктатурой и тиранией, набиравшими обороты. Так или иначе, каждому человеку Микки помогал в какой-то степени отгородиться от реальности. Микки Маус настолько органично вписался в своё время, что спустя сорок лет с момента его первого появления на экране специалист по истории культуры Уоррен Сасман утверждал, что в то время как политические историки предпочитали называть 1930-е годы эпохой Франклина Д. Рузвельта, историки-культурологи были склонны считать этот период эпохой Микки Мауса за то, как он противостоял перипетиям современности и страданиям, и за то, какие средства борьбы со всем этим он предлагал.

Появились многочисленные психологические исследования, в которых Микки рассматривался как субъект, затрагивающий самые заветные недра человеческой психологии. Аналитики считали, что облик Микки оказывал позитивное влияние на человеческую психику. «Круги никогда не причиняют никому никаких неприятностей, они безобидны», – заметил коллега Диснея Джон Хенч, сравнивая формы Микки с округлыми и выпуклыми частями человеческого тела и маленькими детьми-пупсами, – «тогда как горький опыт люди получают, сталкиваясь с острыми предметами» [1, с. 152]. Некоторые учёные пошли в своих аналитических работах ещё дальше, по сути,

очеловечив персонаж. Так, антрополог Конрад Лоренц утверждал, что определённые черты, присущие нежному возрасту, такие как крупная голова, небольшое тельце и неуклюжесть, привлекают и влюбляют в себя, так что Микки Маус, обладавший всеми этими характеристиками, пробуждал в зрителях любовь. Детский писатель Морис Сендак связал привлекательность Микки с его пластичностью и способностью принимать разные формы. В ранних мультфильмах про Микки, изобиловавших самыми немислимими трюками, Морис разглядел изучение персонажем возможностей собственного тела. Кинообозреватель *New York Times* Фрэнк Ньюджент рассмотрел тему пластичности под другим углом. Он был уверен, что Микки Маус «украл» весь этот экранный фарс у комиков немого кино, а потом расширил его, так как по физическим возможностям превосходил актёров-людей.

Не менее интересны исследования, авторы которых решили, что Микки стал объектом всеобщего внимания благодаря тому, что вызывал у зрителей воспоминания о детстве, пробуждая «дух ребёнка во взрослом человеке, который бы с удовольствием скорчил рожу всем тем личностям, перед коими приходится благоговеть и трепетать в реальности» [2, с. 152], как выразился гарвардский профессор Роберт Д. Фейлд. Д-р. А.А. Брилл считал, что Микки стал своеобразным наркотиком для взрослых зрителей, поскольку вернул их в детство, то есть в царство фантазии. Ещё один аналитик, опираясь в своих умозаключениях на теории Фрейда, назвал Микки «эго-идеалом» [3, с. 152], который вызывает только к самым счастливым воспоминаниям о детстве.

Одним из самых распространённых рассуждений на тему популярности Микки Мауса стала идея о том, что он является олицетворением свободы. «Он может нарушить все законы физики и всегда выйдет победителем», – отмечали в *Time* в 1933 году. – «Он живёт моментом, и мало что может сдержать его и помешать ему» [1, с. 153]. Некоторые разглядели в такой свободе вседозволенность и неумеренность и стали смотреть на Микки Мауса как на дерзкое, заносчивое, а подчас бесстыжее и возмутительное создание. Так, цензоры из Огайо запретили к показу мультфильм, в котором корова читала скандальный роман Элиноры Глин «Три недели», а на Среднем Западе в сети кинотеатров *Valaban & Katz* возражали против эпизода из мультфильма «Ярмарочный розыгрыш», где Микки доит корову. Это заставило Уолта Диснея высказаться в защиту своих работ: «У нас никогда не было ни малейшего намерения вкладывать в мультфильмы что-либо непристойное

или похабное. Я до сих пор не понимаю, чего такого оскорбительного кто-то умудрился разглядеть в наших картинах» [2, с. 153].

Не обошлось без сравнений Микки Мауса с кумирами современности – Чарли Чаплиным и Дугласом Фэрбенксом. Многие из тех работ, в которых исследовался феномен Микки Мауса, содержали в себе отсылки к образу Чаплина и проводили параллели между двумя героями, ссылаясь на такие присущие им обоим черты, как целеустремлённость, смелость, простота, и в особенности на то, что специалист по истории кинематографа Терри Рэмзай назвал «грандиозной победой и властью маленького кроткого человека» [3, с. 153]. Сам Уолт Дисней не отрицал сходства между двумя героями, потому что намеренно взял за основу персонаж Чаплина, которого однажды назвал «самым великим из них всех» [4, с. 153]. Когда решалось, каким должен быть Микки Маус, то, по словам Уолта, все хотели, «чтобы получилось что-нибудь милое, и подумали о малютке-мышонке, похожем на трогательного Чаплина, о крохе, стремящемся к лучшему в рамках своих возможностей» [5, с. 153]. Второй отец Микки Мауса художник-мультипликатор Аб Айверкс считал, что мышонок похож на актёра Дугласа Фэрбенкса и его героев-авантюристов: «Микки не задумывался как глуповатый и наивный персонаж. Он неизменный любитель приключений. Я хотел, чтобы он делал всё то же, что сделал бы и Дуг Фэрбенкс» [1, с. 154].

Но каким бы ни было сходство с Чаплиным и Фэрбенксом, истинное «я» Микки было сокрыто в другом человеке — в Уолте Диснее. Он стал продолжением самого Уолта, которого многие отождествляли с персонажем, словно Микки был не творческим детищем Уолта, а плотью от плоти. «Уолт и Микки были так похожи», – говорила Лиллиан Дисней, – «словно были одним целым» [2, с. 154]. Драматург и кинокритик Роберт Шервуд после встречи с Уолтом в 1931 году писал: «Всякий раз когда он заводил речь о Микки, в его голосе ощущался благоговейный трепет. Он любит это причудливое маленькое создание, словно мать, любящая своё ненаглядное дитя». Художник-мультипликатор Лес Кларк сказал, что «Уолт – это Микки, а Микки – это Уолт» [3, с. 154], пояснив, что даже жесты Микки были как у Уолта, когда тот изображал персонаж на вечерних рабочих собраниях. А ещё Уолт, когда ему что-то не нравилось в сценарии, часто говорил одну фразу: «Я не думаю, что Микки поступил бы так» [4, с. 154]. Возможно, в своих предположениях эти люди были не так далеки от реальности. Спустя годы, объясняя свою привязанность к Микки, Уолт с уверенностью утверждал, что «до тех

пор пока существует студия Disney, будут и мультфильмы про Микки Мауса», потому что «я жить без него не могу» [5, с. 154]. Если присмотреться повнимательнее, то можно увидеть, что оптимизм Микки, его рвение, доверчивость, из-за которой он частенько попадал в неприятности, решительность, благодаря которой он из них выпутывался, и дерзкая самоуверенность как будто были позаимствованы у его создателя. Когда в июле 1929 года вышел девятый мультфильм про Микки Мауса под названием «Ярмарочный розыгрыш», в котором мышонok впервые заговорил по-человечески, Уолт был недоволен низким, однообразным голосом персонажа, везде звучавшим одинаково и лишённым каких-либо интонаций, и пообещал найти человека с голосом, подходящим натуре Микки. В ходе поисков Уолт как-то раз сам изобразил, как именно *должен* звучать Микки, заговорив фальцетом, после чего один из сотрудников посоветовал Уолту самому озвучивать Микки, и он согласился. Позднее он признался, что делать эту работу вместо него могли и другие люди, но пояснил, что его голос оказался самым подходящим, потому что звучал «проникновеннее» [1, с. 155].

Какая бы загадка ни таилась в персонаже Микки Мауса, каких бы личностей он ни олицетворял собой, сколько бы ни трансформировался в самые разные образы, какие бы ассоциации ни вызывал у зрителей в тяжёлый период общенациональной депрессии, с уверенностью можно сказать одно: с него началась новая эпоха в жанре рисованного кинематографа. Принеся всемирный успех своему создателю, он вместе с тем открыл ему путь к дальнейшему совершенствованию искусства анимации. Пройдёт немного времени, и студия Disney выпустит *первый цветной* короткометражный мультфильм, за которым последует *первый полнометражный* цветной и звуковой анимационный фильм с максимально реалистичным изображением людей – «Белоснежка и семь гномов». Именно студия Disney начнёт транслировать *первые цветные телепередачи*. Наконец, вершина творчества Уолта Диснея – парк развлечений «Диснейленд». И в основе всех этих грандиозных прорывов лежало некогда маленькое скромное начинание. Воздавая должное скромным истокам большого успеха, 27 октября 1954 года в телеэфире Уолт Дисней сказал: «Надеюсь, мы никогда не забудем одну вещь – что всё это началось с мышонка» [<http://www.waltdisney.org>].

Список литературы:

1. Neal Gabler, Walt Disney. The Triumph of the American Imagination.: biography – Alfred A. Knopf, 2008. – 851 с.
2. Bob Thomas, Walt Disney. An American Original.: biography – Hyperion, 1994. – 379 с.
3. Joseph Titizian, Disneyland, The Quintessential Classics//The Walt Disney Family Museum [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <http://www.waltdisney.org/blog/disneyland-quintessential-classics-snow-white> (дата обращения 01.11.2015).

3.3. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ШКОЛА КЛАВИРНОГО ИСКУССТВА: ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ

Гудкова Лариса Александровна

*аспирант,
Московский педагогический государственный университет,
РФ, г. Москва
E-mail: mi-fa@mail.ru*

Гетьман Виктория Викторовна

*канд. пед. наук, доцент кафедры музыковедения
и музыкального образования,
Московский педагогический государственный университет,
РФ, г. Москва
E-mail: nika-m19@bk.ru*

NATIONAL SCHOOL OF CLAVIER ART: DEVELOPMENT PECULIARITIES

Larisa Gudkova

*post-graduate student, Moscow State Pedagogical University,
Russia, Moscow*

Victoria Getman

*candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of Musicology
and Music Education Chair, Moscow State Pedagogical University,
Russia, Moscow*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена анализу развития отечественной клавирной школы. Рассмотрены этапы и специфика её становления в контексте культурно-исторической эволюции музыкальной культуры России. Представлены направления развития клавирной школы на современном этапе.

ABSTRACT

The article is devoted to the development of the national clavier school. Stages of its formation and formation specificity in the context of cultural and historical evolution of Russian musical culture are considered. Directions of the clavier school development at the present stage are presented.

Ключевые слова: клавир; аутентичные инструменты; отечественная школа; школа клавирного искусства.

Keywords: clavier; period instrument; national school; school of clavier art.

В последние десятилетия, как за рубежом, так и в России, наблюдается пристальный интерес к старинной, особенно, барочной музыке. Современного исполнителя и слушателя привлекает в музыке XVI–XVIII веков богатый мир искренних и глубоких чувств, разнообразие форм, яркость образов, красота языка. В связи с этим, получило широкое распространение направление в музыкальном исполнительстве и педагогике, именуемое аутентичным или историческим. Использование аутентичных инструментов, то есть подлинно соответствующих эпохе того или иного композитора, стало в дальнейшем одним из главных приоритетов возникающего направления, которое и стали называть аутентизмом [6]. Одной из главных задач этого направления, стало возвращение на концертную сцену клавесина – символа барочной музыкальной культуры.

Процесс зарождения клавирной культуры и становление школы в России начался значительно позднее, чем в Западной Европе, где уже к XVIII столетию сформировались национальные клавирные школы. В силу определенных культурно-исторических традиций, и, в первую очередь, воззрений православной церкви на музыкальные инструменты, клавесин не мог занять в России в XVI–XVIII веках того места, которое он занимал в западноевропейских странах [4, с. 8]. В связи с этим, первые попытки становления отечественной клавирной школы в XVIII веке не дали ожидаемого результата и клавесинная школа в России не была сформирована. Однако в этот период произошла хорошая популяризация клавирного искусства в России, что подготовило «почву» для его развития в XIX столетии.

В отечественной музыкальной культуре процесс становления и развития клавирной школы проходил в несколько этапов и имел свои специфические особенности. Таким образом, опираясь на периодизацию В.А. Шекалова [4], можно говорить о следующих её этапах:

XV–XVIII века – период знакомства и популяризации клавирного искусства; этапы становления отечественной школы клавирного искусства: первый этап – XIX вв.; второй – рубеж XIX–XX веков; третий – с 1917 по 1940-е годы; четвертый – с середины XX в. – по настоящее время.

Период знакомства и популяризации клавирного искусства в России. Как отмечают исследователи, первое знакомство с европейскими клавишными инструментами в России произошло еще в XV веке. С конца XVI века западная терминология переходит в русский музыкальный быт, в частности, клавирные инструменты называют цинбалами, клавицимбалами, клавикуртами (от итальянского *sembalo*, *clavicembalo*). На них музицировали в придворном окружении (Потешная и Грановитая палаты), в боярском быту (с конца XVII века – семьи Морозовых, Нарышкиных, Романовых, А.С. Матвеев и др.), обучали царских детей игре на «заморских» инструментах. Однако, несмотря на принятие клавесина в высших кругах, он оставался чужд русской музыкальной культуре и не имел почти никакого влияния на ее развитие [3].

Ряд кардинальных изменений, произошедших в эпоху правления Петра I, был связан, прежде всего, с усилением западноевропейских традиций, проникновением иностранной моды и заимствованием форм и жанров европейского музицирования. Как пишут ученые: «новое, светское, музыкальное искусство рождается на стыке русской и западноевропейской культурных традиций усилиями дворянства, крепостной, а так же разночинной интеллигенции и иностранных музыкантов» [1, с. 21]. Реформы, проведенные Петром I, изменили отношение к светским мероприятиям. Важным атрибутом двора и знати становится придворная музыка, которая исполнялась на клавесине. Это способствовало тому, что в последней четверти XVIII столетия складываются благоприятные условия для становления отечественных инструментальных школ. Одна из них – клавирная. Её формирование началось в тот период, когда в европейской музыкальной культуре происходил переход от клавирного этапа к фортепианному. Также как лютневая музыка повлияла на клавирное искусство стран Западной Европы, так и искусство игры на гусях (выработанные в приемы фигураций гомофонная фактура, формулы аккомпанемента, варьирование песенных и танцевальных мотивов и др.), оказало большое влияние на становление русской клавирной школы. По выражению В.А. Шекалова, «отечественные композиции того периода имели скорее ранне-фортепианный, иногда гусельно-клавирный, чем собственно клавесинный характер» [4, с. 26].

Первые русские клавирные сочинения «концертного» плана представляют собой в подавляющем большинстве вариации на народные темы. Их писали не только отечественные авторы (В. Трутовский, В. Караулов, П. Енгальчев, Л. Гурилев, Д. Кашин), но и приезжающие в Россию на гастроли композиторы (И. Пальшау, И. Гесслер, Пальшау, Нерлих, Себастьян Жорж, Теппер де Фергюзон, Куччи и др.). В ранних образцах наблюдается синтез народного творчества и классических приемов варьирования, идущих от современной западноевропейской музыки. В частности, формирование сонатного жанра (М. Березовский, Д. Бортнянский, И. Прач) проходило под влиянием итальянских музыкантов. В сочинениях первых русских композиторов, сочинявших для клавира, прослеживаются черты классицизма и сентиментализма, соединенные с элементами русской народной музыки. Вокальная фольклорная традиция становится одной из основ жанрового своеобразия раннего клавирно-фортепианного творчества композиторов России.

Большую роль в популяризации клавирного искусства сыграли печатные издания. В частности, с появлением в первой трети XVIII века газетных изданий с информацией о продаже клавишных инструментов, расширился круг любителей домашнего музицирования («Санкт-Петербургские ведомости» 1729 г. – первое объявление; с 1733 г. – возможна покупка инструментов в России, не выезжая за границу).

Благодаря первым иностранным мастерам по изготовлению, продаже, настройке и ремонту клавишных инструментов на территории страны (И.К. Фёрстер (1690–1743), его сын – Иоганн Якоб, Бетген, Бетье, Брауншвейг, И. Вильде и Г. Вильде, Ганц, С. Жорж, Клейст, Кишнинг; конец XVIII в. – Габран, Гассе, Я. Зейдлец, И. Кеслер, Лудвиг, И. Меркенберг, И. Прач, Раквиц, Циммерман и др.; Шредер – фортепианный мастер; И.А. Батов, Д. Колосов – первые русские мастера) формировалась клавесинная культура в Санкт-Петербурге и в Москве.

К концу столетия выходят энциклопедические издания со сведениями о настройке, устройстве, характеристиках инструментов данной группы (в «Российской универсальной грамматике, или всеобщем писмословии» Н. Курганова, вышедшем в 1769 году; в книге Ж. Стой «Начальное руководство к наставлению юношества или первые понятия о вещах всякого рода [...]», переведённой на русский язык в 1793 году; в издании «Новое краткое понятие о всех науках, или детская настольная учебная книга» И. Нехачина 1797 г.; в «Новом словотолкователе» Н.М. Яновского 1803–1806 гг.). Несмотря

на популярность клавишных инструментов, в городах России «не только не сложилась собственная школа клавесиностранства, но и не возникло «конвейера» подражаний инструментам европейских мастеров» [2, с. 68].

Особое место в приобщении к клавирному искусству имели инструментальные оркестры различных составов, внутри которых формировалась определённая категория клавесинистов-любителей [2, с. 80]. В основном это выходцы из дворянского круга (П.И. Ягужинский; семьи Головиных, Тепловых, Кантемиров, Яхонтовых, княгиня Черкасская, придворная камер-медхен Е. Белоградская и др. Домашние концерты проходили в домах Г.И. Бибикова, Трубецких, Шереметевых, Воронцовых, Строгановых, Салтыковых).

Появление русских исполнителей, хорошо владеющих клавишными инструментами, дало возможность расширить рамки музицирования и перейти от домашней игры (салонной) к концертному исполнению. Впервые в 1769 г. в Петербурге В. Манфредини провёл цикл концертов в доме графа И.И. Шувалова. В этих концертах любители принимали участие наряду с профессионалами сначала в дворянских домах, а затем в специально отведенных для этого залах. Благодаря созданию музыкальных обществ (1772–1777, 1778 гг.), в Петербурге появились концертирующие профессионалы-музыканты (И. Пальшау, А. Сартори, И. Гесслер и др.), среди которых первые русские концертирующие исполнители – Д. Кашин, А. Жилин и др.

Немаловажную роль в распространении культуры клавесинной игры в России сыграло издание произведений композиторов барочного периода, венских классиков, а также сочинений популярных зарубежных музыкантов, проживающих в России, и публикация иностранной учебно-методической литературы, переведенной на русский язык, с типичными указаниями «для клавесина или фортепиано». В частности, это «Клавикордная школа» Г.С. Лелейна 1773 г.; «Верное наставление в сочинении генерал-баса...» Д. Келнера 1791 г.; «Вступление из краткого показания игры на клавикордах» напечатана в приложении к «Карманной книжке для любителей музыки» Д.Г. Тюрка 1796 г. В первой половине XIX века на русском языке были опубликованы уже различные фортепианные школы зарубежных музыкантов («Школа игры на фортепиано» М. Клементи 1816 г, «Полная практическая школа для фортепиано» Д. Штейбельта 1830 г, «Школа» Ф. Гюнтена 1838 г. и др.) и школы отечественных авторов («Школа» И. Прача 1816 и др.). С 1780-х гг. клавесин постепенно выходит из музыкальной практики русского общества, уступая место новому инструменту – фортепиано.

Первый этап становления отечественной клавирной школы (XIX век) приходится на период начала возрождения интереса к старинной музыке в западноевропейской музыкальной культуре. В музыкальном сообществе России он имел как своих противников, в лице композиторов «Могучей кучки» и В.В. Стасова, которые видели угрозу для отечественной композиторской школы. Так и сторонников, в лице М.И. Глинки, А.Н. Серова, А.Г. и Н.Г. Рубинштейной, В.Ф. Одоевского, И.К. Черлицкого, которые занимались организаторской и просветительской деятельностью, способствовали пропаганде барочного музыкального наследия (крупных вокально-инструментальных и органнх жанров, сочинений клавирно-фортепианной литературы). Несмотря на то, что в этот период еще не было попыток возродить подлинные клавирные инструменты XVI–XVIII веков и исполнять на них соответствующий репертуар, однако Исторические концерты Г.Л. С. Мортъе де Фонтена (1853), И. Промбергера (1869, 1870) и А. Рубинштейна (сезона 1887/88 гг. и 1888/89 гг.) дают основание говорить о «начале становления исторических тенденций в музыкальном исполнительстве и в нашей стране» [4, с. 8]. Иными словами, первый этап ознаменовал начало становление отечественной клавирной школы.

Второй этап этого процесса, протекавший на рубеже XIX–XX веков, характеризуется общественным интересом к истории. В этот период идет активная пропаганда и увлечение прошлым («Мир искусства»); открываются музеи, выставки, развивается жанр исторического пейзажа; в эту деятельность включается и театральная богема (МХТ). В музыкальном образовании усиливается историческая направленность; набирают силу «Исторические концерты». Среди исполнителей появляются отечественные имена (А. Зилотти, «Московское трио» и др.), которые играют сочинения старинной музыки наряду с зарубежными артистами (ансамбль А. Казедезюса «Общество старинных инструментов» – 1906 г., гастроль В. Ландовской с 1907 г.). В Петербурге создается первый Ансамбль старинных инструментов (Ю.Г. Ван-Орен – 1913 г.). Именно в это время ученые начинают исследования по инструментоведению (О. Петухов, К. Штакельберг); многие музыкальные деятели занимаются изучением старинных клавиров (Н.Ф. Финдейзен), клавишинной музыки (С.И. Танеев); была даже попытка создания клавишинного класса в Москве (А.Б. Гольденвейзер). Как отмечают историки искусствоведы, «весь этот культурно-исторический подъем позволил России на короткий период войти в список стран лидировавших по признанию клавишина» [4, с. 8].

Третий этап, «послереволюционно- довоенный» [4, с. 9], протекал с 1917 по 1940-е годы. Этот небольшой период характеризуется тенденцией постепенного упадка интереса к клавиsinному искусству. Как справедливо замечает В.А. Шекалов, «Революция затормозила этот процесс, а идеологический тоталитаризм 1930-х годов и вовсе прервал его» [5, с. 118]. Иными словами, по объективным историческим причинам процесс развития отечественной клавирной школы был приостановлен на некоторое время.

В послереволюционные годы еще проводились «Исторические концерты», «Баховские циклы», выступал Ансамбль старинной музыки под руководством Ю.Г. Ван-Орена. В Москве и Ленинграде с успехом гастролировала Алиса Элерс (ученица В. Ландовской), которая исполняла и сольные, и ансамблевые программы вместе с квартетом Московской консерватории. Активную организаторскую и просветительскую деятельность продолжал Н.Ф. Финдейзен, как руководитель Музыкально-исторического музея Ленинградской филармонии; был приобретен трехмануальный клавиsin (Г. Зайфферт – 1911 г.). Ярким событием в начале 30-х годов стали «музыкальные экспозиции» Эрмитажа (1930–1935 гг.). «Впервые крупнейший музей стремился к подлинно синтетической демонстрации истории художественной культуры. В рамках этих «экспозиций» проходили выступления первых советских клавиsinистов на трехмануальном клависине (И.А. Браудо, Н.И. Голубовская, А.Д. Каменский)» [4, с. 28]. Но, несмотря на положительные отзывы и успех, концерты были прекращены. Даже попытки их инициатора С.Л. Гинзбурга представить эти события как «показ истории классовой борьбы в искусстве» [5, с. 119] не привели к успеху. В связи с этим, «музыкальные экспозиции» в Эрмитаже были закрыты, и в целом процесс исполнения и популяризации старинной музыки и клавира в нашей стране, по сути, был остановлен.

Четвертый этап возрождения и развития отечественной клавирной школы начался в середине XX, а точнее, в послевоенные годы. Он связан, в первую очередь, с возобновившимся «интересом музыкальной общественности к самой старинной музыке и проблемам ее интерпретации» [4, с. 29]. Однако этот процесс еще долго оставался делом исключительно энтузиастов. Нужно было время для того, чтобы опровергнуть десятилетиями копившиеся предубеждения о несостоятельности клависина, как несовершенного инструмента. Кроме того, утвердившийся еще в 1930-е годы «советский исполнительский стиль» требовал масштабности, мужественности и героизма, тогда как старинная музыка с ее тонкостью, изысканностью, камерностью

и аристократизмом не вписывалась в круг «советских явлений» [5, с. 119]. С другой стороны, клавишинная музыка (в фортепианной версии) включалась не только в исполнительские программы, но и в педагогический репертуар.

Начиная с 1950-х годов, широкой пропаганде старинной музыки способствовали гастроли зарубежных коллективов (камерный оркестр В. Штросса, «Римские виртуозы», «Кларирон», «Promusica» и др.) и клавишников-солистов (1950-е гг. – И. Неф, Г. Рамин, 1960-е гг. – Дж. Мальком, Г. Пишнер, К. Рихтер, З. Ружичкова, Дж. Шпигельман, Г. Штаппенбек, 1970-е гг. – Й. Гала, Э. Стефаньска-Лукович, А. Тальхайм и др.). Единичные выступления отечественных музыкантов проходили уже в конце 1940-х годов (Ташкентская консерватория, А.Н. Котляревский – 1949 г.). Поставки в нашу страну модернизированных клавишинов из ГДР (Neupert, Ammer, Wittmayer) способствовали созданию материальной базы для развития клавишинного исполнительства, которое до 1980-х гг. пока ещё оставалось делом энтузиастов.

С 1950-х годов начинает возрождаться клавирная исполнительская практика отечественных музыкантов. В частности, возобновляют выступления на клавишине Н. Голубовская, И. Браудо, чуть позже, Б. Берман, Л. Болдырев, А. Браудо-Тищенко, Э. Габриэлян, Е. Геллер, И. Иванова, А. Калнциема, В. Крастиньш, А. Майкапар и многие другие. Периодически обращались к клавишину органисты В. Майский, О. Минкина, Н. Оксентян, В. Рубаха, Н. Сиротская, М. Шахин. Успешно совмещали фортепианное и клавишинное исполнительство М. Габриэлян, Ф. Готлиб, И. Жуков, В. Маргулис, М. Мунтян, Г. Корчмар, Е. Серединская, А. Угорский, М. Федорова [4, с. 29].

В отечественном музыкознании формируется самостоятельное направление, связанное с изучением историко-теоретических и исполнительских традиций клавирного искусства, что, в свою очередь, способствовало появлению теоретических и методических трудов ученых. В разное время историей клавирной музыки занимались М.С. Друскин и П.П. Зимин, также рассматривали этот вопрос М.В. Бражников, И.А. Браудо, Н.А. Копчевский, Ф.В. Равдоникас, И.В. Розанов. В последние годы – М. Толстоброва, Е. Юшкевич с комментариями к трактатам, соответственно, К.Ф. Э. Баха и С. Вирдунга. Можно отметить ряд публикаций, посвященные клавишникам XX века. В том числе, монография В.А. Шекалова «Ванда Ландовская и возрождение клавишина» (1999). О В. Ландовской и других современных клавишниках писал А.Е. Майкапар, который осуществил перевод сборника ее работ. Упоминания о В. Ландовской

встречаются также в работах А.Д. Алексеева, А.М. Меркулова Г.Г. Нейгауза, Л.Н. Раабена, С.Е. Фейнберга, Б.Л. Яворского, и др. Разрозненные сведения о практике клавишных выступлений Н.И. Голубовской, А.Д. Каменского содержатся в публикациях С.И. Авраменко, Л.В. Белякаевой-Казанской, Е.Ф. Бронфин, А.Д. Бушен, Т.А. Зайцевой [4, с. 5–6].

Развитие клавишной проблематики в отечественных исследованиях прослеживается с довоенного периода. Одним из значимых трудов, безусловно, является работа М.С. Друскина «Клавирная музыка» (1960). Вместе с тем, в последнее время наблюдается тенденция возрастающего интереса к различным её аспектам, особенно исполнительской практике прошлого (Л.Н. Березовская, Е.В. Бурундуковская, Н.И. Заславская, Т.А. Зенаишвили, Н.А. Копчешский, Е.С. Кофанова, А.Р. Панов, И.В. Розанов, М.А. Толстоброва, В.Л. Фролкин, В.А. Шекалов, Е.В. Юшкевич и др.) [4, с. 31].

Особое значение для развития отечественной клавишной школы исполнительской культуры имело ансамблевое музицирование, чему также способствовало, начиная с середины 1950-х гг., создание камерных ансамблей старинной музыки. Первый такой ансамбль был создан в Москве лидером нового движения А.М. Волконским (Московский камерный оркестр 1955 г., «Мадригал» – 1964 г.). Это дало мощный импульс к образованию подобных ансамблей во многих городах страны. В частности, Ленинградский камерный оркестр 1961 г., Камерный оркестр Ленинградской филармонии – 1962 г., Оркестр старинной и современной музыки Ленинградской областной филармонии – 1968 г., Литовский камерный оркестр – 1960 г., Камерный оркестр Латвийской филармонии – 1967 г., Ярославль, ансамбль «Барокко» – 1970 г., Таллин, «Хортус Музикус» – 1972 г., Тамбов, «Концертино» – 1976 г., Камерный ансамбль Владимирской филармонии – 1977 г., Ансамбль старинной музыки Одесской филармонии – 1978 г., Ансамбль старинной музыки Запорожской филармонии – 1980 г., Ленинград, ансамбль «Консорт» – 1983 г. и др. Деятельность этих коллективов способствовала открытию целого пласта мировой музыкальной культуры, и распространению практически неизвестного репертуара, «открыв музыкантам и широкой публике огромное стилистическое многообразие и, главное, абсолютную жизненность и современность «старинной» музыки» [4, с. 29].

В концертной деятельности камерных коллективов главной опорой служил модернизированный тип клавирина. Исполнять старинную музыку на аутентичных инструментах стали только в 1980-е гг. Первым обратился к аутентичным копиям, а также к молоточковому клавиру

соратник А.М. Волконского и лидер нового авангардного движения – А.Б. Любимов, который впоследствии стал одним из ведущих деятелей аутентичного направления в нашей стране.

Конец 1980-х гг. ознаменован большим количеством вновь созданных ансамблей старинной музыки («Академия старинной музыки» 1982 г., «Екатеринодар – Классика» Краснодар 1982 г., “Ars consoni” 1986 г., «Российский ансамбль старинной музыки» 1988 г., “Da camera e da Chiesa” 1988 г., «Новая Голландия» 1989 г., “CONSORT RENAISSANCE” Ростов-на-Дону 1989 г., «Арс Консонии», «Барокко консорт», «Пронима»; 90-е гг.: “Musica Petropolitana” 1990 г., “Insula Magica” Новосибирск 1991 г., «Гальярда» Нижний Новгород 1993 г., “Pastime” 1994 г., “THE POCKET SYMPHONY” 1994 г., Ансамбль “Moscow Baroque” 1994 г., “Ave Rosa” Санкт-Петербург 1996 г., “TELEMANN CONSORT” 1996 г., Самарский ансамбль “Altera musica” 1998, “OPUS POSTH” 1999 г.; 2000-е гг.: “Sankt-Joseph-Kapelle” 2001 г., «Оркестр Екатерины Великой» 2003 г., “La Campanella” Санкт-Петербург 2002 г., московский оркестр “Pratum integrum” 2003 г., камерный оркестр “Musica Aeterna Ensemble” Новосибирск 2004 г., “PRATTICA TERZA” 2007 г., “Musica universalis” СПбГУ 2007 г., “CUERDA” Ростов-на-Дону 2011 г. И целый ряд других высокопрофессиональных ансамблей), которые определили новый этап в развитии клавишинного исполнительства. На этой волне резко возрастает интерес к клавишинным концертам в стране; расширяется количество филармонических абонементов, связанных с исполнением музыки средних веков, возрождения, XVII–XVIII веков на аутентичных инструментах.

Большую роль в приобщении к клавишинной культуре сыграли различные фестивали, в том числе, Фестиваль клавишинной музыки И.С. Баха в Минске – 1977 г., Фестиваль старинной и современной музыки в Таллине – 1978 г., I Ленинградский фестиваль старинной музыки – 1987 г., Всесоюзный съезд клавишников в Москве – 1988 г., Фестиваль «Дни старинной музыки в Москве» – 1986–1989 гг. С 1990-х годов организованы новые фестивали и конкурсы, цель которых популяризация старинной музыки и искусства исполнения на аутентичных инструментах, в частности, на клавире. В частности, это «Вечера старинной музыки в исторических залах Москвы», «Старинная музыка в русских усадьбах», «Московское действо», Майский фестиваль старинной музыки в Москве – 1999 г., Международный фестиваль старинной музыки “Early music” в Петербурге с 1998 г., Международный музыкальный фестиваль «Антиквариум» в Москве с 2005 г., Международный конкурс

им. А.М. Волконского в Москве в МГК им. П.И. Чайковского с 2010 г., Международный фестиваль старинной музыки «Шедевры Барокко» в подмосковном музее-усадьбе «Архангельское» с 2014 г., Международный фестиваль «Музыкальное приношение Иоганну Себастьяну Баху» с 2014 г. в РАМ им. Гнесиных и др.). Одной из современных форм пропаганды аутентичных инструментов являются концерты в стенах музея (музей им. М.И. Глинки – копия клавесина Паскаля Таскена XVIII века мастера Ю. Аммера, исторический клавесин мастера Б. Шуди – 1766 г., Музей музыки в Шереметевском дворце – клавесин Зайфферта 1911 и спинет Брунетто, Неаполь – 1532 г. В копии Б. Муратова, Музей В.В. Набокова СПбГУ, Музей Московского Кремля с 1995 г, государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Исторический музей в Москве, Музей истории Санкт-Петербурга (особняк Румянцева), протестантская церковь св. Екатерины, Театральный музей и др.).

Начиная с 1990-е гг. постепенно менялся подход к образованию исполнителей на клавесине. В результате были открыты специальные кафедры и классы для обучения на этом инструменте. В частности, подготовка музыкантов-клавесинистов осуществляется в МГК им. Чайковского на кафедре клавишных инструментов ФИСИИ (с 1997 г. А.Б. Любимов – организатор, П.Э. Айду, М.Э. Дубов, Ю.В. Мартынов, О.В. Мартынова, Ф.В. Строганов, А.О. Шевченко и др.) и на кафедре органа и клавесина (с 1995 г. Н.Н. Ведерникова, Т.А. Зенаишвили, Д.В. Дианов и др.). Аналогичные кафедры есть в Санкт-Петербургской (И.В. Розанов, Е.А. Серединская) и Казанской (Е.В. Бурундуковская) консерваториях. Обучение игре на клавесине также осуществляется в Санкт-Петербургском государственном университете, а также в Санкт-Петербургском Университете культуры и искусства и Смольном институте. Кроме того интерес к клавесинному образованию способствовал открытию подобных классов в музыкальных училищах и школах.

В наше время российские музыканты клавесинисты имеют возможность обучаться и играть на аутентичных инструментах, стажироваться у ведущих отечественных и зарубежных мастеров, участвовать и побеждать на конкурсах в России и за рубежом (А. Аверченкова, О. Андриющенко, Д. Зубов, С. Каспаров, А. Коренева, Р. Кунафина, Ю. Мартынов, А. Непомнящая, О. Пашенко, А. Пыляева, И. Риз, К. Семенова, М. Успенска и др.)

Развитие аутентичного направления способствовало тому, что сегодня на концертах звучит не только старинная музыка XVI–XVIII веков. Особый интерес представляет и стилизация

«под старину» (Ж. Массне, Ф. Тома), и обработки народной и старинной музыки (В. Ландовска, К. Орф, Р. Штраус), и неоклассические сочинения (М. де Фалья, Ф. Пуленк, Й. Мартину), и композиции авангарда (Л. Берио, Дж. Кейдж, М. Кагель, Д. Лигети, Я. Ксенакис, К. Пендерецкий). Первым из отечественных композиторов, кто ввел клавесин в свои сочинения, был А.М. Волконский («Игра втроем» мобиль для скрипки, флейты и клавесина – 1961 г., Мугам для тара и клавесина – 1974–1977 гг.). Его примеру последовали и композиторы советского авангарда, особенно «московская тройка» (С. Губайдуллина, Э. Денисов, А. Шнитке). В дальнейшем клавесин стали использовать музыканты, работающие в разных стилях и жанрах (В. Артемов, А. Боярский, М. Броннер, Ю. Буцко, М. Заринь, Ш. Каллош, Г. Канчели, А. Кнайфель, Н. Корндорф, Д. Кривицкий, Е. Крылатов, Б. Кутавичюс, А. Леман, С. Лысой, Э. Мяги, О. Нарбутайте, А. Петров, Е. Подгайец, Я. Рязтс, В. Рябов, В. Сапожников, В. Сильвестров, С. Слонимский, Т. Смирнова, А. Тихомиров, Б. Чайковский, О. Янченко и др.) [5, с. 126].

Важным показателем состоявшейся и развивающейся отечественной клавирной школы и возрастающего интереса к клавирному исполнительскому искусству является появление отечественных мастеров-изготовителей этого инструмента, в частности, А. Заярузный, А. Полозков, Б. Муратов, Ф. Равдоникас, В. Шек, мастерская «Бонамичи Клавесинс» в Санкт-Петербурге 2008 г.).

Обобщая вышесказанное, можно сделать следующий вывод. В отечественной культуре становление и развитие клавирной школы прошло свой путь, и сегодня она имеет полное право таковой называться.

В современной музыкальной культуре, отражающей процессы глобализации и его мышления, клавирное искусство занимает совершенно особое место. Оно позволяет воспроизводить образцы сугубо камерного, интимного звучания старинных клавирных произведений, раскрывать их художественные достоинства в большей степени, чем это может сделать современное фортепиано. Благодаря возрождению исполнения на клавесине осуществим подлинный диалог культур, как фактор общения; диалог традиций и современности, как необходимое условие развития музыкальной культуры. Исполнительская практика на аутентичных инструментах способствует актуализации огромного пласта мирового музыкального наследия и рождению новых сочинений для клавира.

Список литературы:

1. Бабюк В.Л. Становление концертмейстерской деятельности в России XVIII–XX веков (Фортепьянно-вокальный аспект) [Текст] / В.Л. Бабюк: дис. канд. иск-я. – Магнитогорск, 2003.
2. Демченко О.А. Клавесин в России. К проблеме национальной идентификации. [Текст] / О.А. Демченко: дис. ... канд. иск-я. – Саратов, 2009.
3. Зимин П.Н. История фортепиано и его предшественников. [Текст] / П.Н. Зимин. – М., Музыка, 1968.
4. Шекалов В.А. Возрождение клавесина как культурно-исторический процесс. [Текст] / В.А. Шекалов: автореферат дис... док. иск-я. СПб., 2009.
5. Шекалов В.А. Возрождение клавесина в России во второй половине XX века / В.А. Шекалов // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2007 г. – № 9 (46). – С. 118–127.
6. Ходнев С. Поднятая старина // Коммерсантъ Власть, №37 (741), 24.09. 2007 г.

СОНАТА ДЛЯ САКСОФОНА: ВНУТРИЖАНРОВАЯ ТИПОЛОГИЯ

Понькина Антонина Михайловна

*канд. искусствоведения, доцент кафедры оркестровых инструментов
Белгородского государственного института искусств и культуры,*

РФ, г. Белгород

E-mail: ponkina_2006@mail.ru

SONATA FOR SAX: GENRE TYPES

Antonina Ponkina

*candidate degree on specialty Musical art, associate professor
Belgorod state institute art and culture,
Russia, Belgorod*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается внутрияжанровая типология сонаты для саксофона. Автором рассматриваются шесть разновидностей сонат, отличающихся по характеру преломления различных культурно-стилевых тенденций. Осмысление процессов, происходящих в избранной для исследования области, позволяет установить место каждого из сочинений в системе культурно-стилевых отношений и выявить обусловленность трансформации жанра.

ABSTRACT

The article discusses the typology genre sonata for saxophone. The author distinguishes six species of sonatas, differing by the nature of refraction different cultural and stylistic trends. Understanding the processes occurring in the chosen for the study area allows you to set the location of each of the works in the cultural and stylistic relationships and identify conditionality transformation of the genre.

Ключевые слова: саксофон; соната; жанр; типология.

Keywords: saxophone; sonata; genre; typology.

Проблема трактовки жанра сонаты в связи с обновлением различных параметров художественного целого широко разрабатывается в современном музыкознании. В то же время сонаты для саксофона еще не стали объектом пристального внимания. Осмысление процессов, происходящих в избранной для исследования области позволяет установить место каждого из сочинений в системе культурно-стилевых отношений, выявить обусловленность трансформации жанра, и тем самым направить внимание исполнителей на раскрытие содержащихся в них глубин художественного смысла. Таким образом, задача данной статьи – проследить взаимосвязи сонаты для саксофона с различными стиливыми явлениями музыкальной культуры XX века.

Жанровое многообразие современной музыки, и саксофонной сонаты в частности, тем не менее, имеет достаточно ясно выраженные стиливые ориентиры. Отталкиваясь от них, можно установить несколько групп сочинений, отличающихся по характеру преломления в них тех или иных культурно-стилевых тенденций. Как известно, восприятие современного слушателя неизбежно соотносит каждое новое произведение с усвоенной ранее системой музыкального языка. Благодаря этому происходит дифференциация на знакомое, легко воспринимающееся и новое, требующее осмысления. Кроме того, возникающие ассоциации служат основой для соотнесения новой

музыкальной информации с определенным стилем или эпохой. Поэтому рассмотрение особенностей функционирования жанра сонаты для саксофона и создание ее типологии должно сочетать выявление как общих, так и индивидуальных черт.

Сонаты для саксофона – исторически более поздняя разновидность жанра. Однако в них четко прослеживается опора на инвариантные законы, что в целом отражает жанровую стабильность. В то же время сочинения композиторов различных национальных школ демонстрируют значительную стилистическую мобильность, ориентацию музыкального языка сочинений на определенную культурно-стилевую модель. В основу типологии положена характеристика композиторских и исполнительских средств по следующим основополагающим для музыкального мышления критериям:

- музыкальный язык – форма – техника письма;
- тематизм, интонационно-стилистические, ритмические и фактурные особенности музыкального материала;
- закономерности структурирования, способы развития и виды композиционных структур;
- взаимосвязь видов программности с типом музыкальной формы – имманентным или драматургическим;
- исполнительские особенности средств художественной выразительности: темп, агогика, динамика, штрихи, фразировка и связанное с ней дыхание, способы и приемы звукоизвлечения.

Основным критерием группировки послужила ориентация музыкального языка сочинений на определенную культурно-стилистическую модель. Исходя из этого, сонаты были сгруппированы по следующим типам:

- с ориентацией на академические стили предшествующих эпох (барокко, классицизм, романтизм);
- с опорой на фольклор;
- с опорой на джазовую стилистику;
- с тяготением авторов к эксперименту, к уникальности используемых средств.

Первые три группы сонат – «академического» типа. В каждой из них можно отметить сохранение основной жанровой модели, а также преобладающее влияние одного из стиливых истоков. Отличительной их особенностью является совмещение мелодико-ритмических и структурных свойств классического типа с принципом организации звуковысотности, который свойственен музыке XX века,

что позволяет уточнить определение группы как «неоклассической» в широком значении этого термина.

К первой группе произведений – неobarocco, можно отнести сочинения, в которых традиционная жанровая модель сонаты совмещается с усложненным тонально-гармоническим мышлением, что создает своеобразный стилистический микст, типичный для мышления композиторов XX века (первая подгруппа). Относящиеся к этому типу сонаты – Соната П. Хиндемита (1943) и Соната Э. Дель Борджо (1973) стоят несколько особняком в культурно-стилистической панораме сонат для саксофона. В саксофовых сонатах «неоклассической» группы жанровая модель не подвергается существенным трансформациям. Она узнается в циклической композиции, драматургических функциях частей, тяготении композиторов к использованию специфических исполнительских приемов, характерных для данного инструмента. Применяемые средства, создающие жанровое содержание, соответствуют тем или иным культурно-стилистическим тенденциям, что устанавливает своеобразный жанрово-стилистический диалог.

Ко второй группе относятся сочинения, наиболее отчетливо репрезентирующие неоклассицистический стиль. Среди них – «Спортивная сонатина» А. Черепнина (1939) и «Буколическая сонатина» А. Соге (1964). Их музыкальный материал и приемы его развития опираются на характерные признаки музыкального языка эпохи классицизма. Одна из частей каждой из этих сонат написана в сонатной форме (первая часть «Спортивной сонатины» А. Черепнина, вторая часть «Буколической сонатины» А. Соге). Музыкальный язык таких произведений достаточно прост для восприятия. Мелодические построения развиты, тип мелодики – преимущественно песенного (вторая часть «Буколической сонатины» А. Соге) или инструментального характера, с четкой периодичной структурой. Гармоническая основа тем, как правило, функциональна: с опорой на тональность в ее классико-романтическом варианте (в частности, мажоро-минор).

Фактура в темах такого рода гомофонно-гармоническая, с доминированием мелодии при ясной гармонической вертикали с элементами полифонической техники. Ведущим типом изложения, как правило, является контрастное сопоставление. В развивающих разделах сонат этой подгруппы преимущественно используются приемы мотивной разработки, тонально-гармонического, фактурного и интонационного преобразования, отдельные полифонические методы развития. В указанных произведениях использован обобщенный тип

программности: подзаголовки, данные как сочинениям в целом, так и отдельным частям, определяют образный строй и особенности используемого интонационного словаря (опора на пасторально-лирические, песенные жанры у А. Соре, преобладание моторного типа тематизма у А. Черепнина). Так, например, в «Буколической сонатине» А. Соре – первая часть «Эклога» (*Andante dolce*) по своему характеру напоминает пастораль; вторая часть – «Сельская песня» (*Allegretto ritmico e rustico*); третья часть – «Пасторальное рондо» (*Vivo, quasi presto*), которую можно расценивать как жанрово-бытовой финал.

К третьей группе примыкают сонаты, в которых в рамках трехчастного классического цикла просматриваются признаки неоромантического стиля. Это проявляется в монотематизме сочинений, в тематических арках между частями, прихотливом тонально-гармоническом и мелодическом развитии, приближении тональности к хроматической. Все эти черты присутствуют в сонатах П. Крестона (1937) и Х. Каревы (1973). Особенностью мелодики данных произведений является широта и протяженность фраз, богатство интонационных компонентов внутри тем. В сонатах этой подгруппы особое внимание привлекает внутренняя интонационная неоднозначность тем: волевая, целеустремленно-действенная главная партия начинается стонущей секундой; лирическая, нежная, песенная побочная, напротив, соткана из восходящих квартово-квинтовых ходов. Такое сочетание действенности и созерцательности подчеркивает эмоциональную двойственность музыкального содержания сонат.

Ладогармоническая организация в сонатах данной подгруппы характеризуется удалением от тонального центра; широко применяются тональности далеких степеней родства. Богатство, хроматизация мелодики влечет за собой использование сложносоставных аккордовых вертикалей – многозвучных аккордов терцовой структуры с разнообразными вариантами альтераций составляющих их звуков. Широко используются средства мажоро-минора. В сонатах «неоклассического» типа часто применяется трехслойная фактура с самостоятельным мелодико-гармоническим развитием каждого из слоев. В условиях хроматической тональности подобное фактурное расщепление приводит к появлению новых, интересных по фонизму созвучий линейной природы – полиаккордов. Таким образом, большое значение имеет мелодическое начало, приводящее к полифонизации фактуры, к усложнению и обогащению гармонической вертикали, к большой слитности всех выразительных компонентов.

К четвертой группе – фольклорной – относится Соната Ю. Бабенко. Истоки тематического материала этой сонаты находятся в русле «новой фольклорной волны». В ней разрабатывается и переосмысливается украинский фольклор, его архаические пласты. В связи с этим, в произведении обнаружилось значительные новации в музыкальном языке. Они связаны с глубоким проникновением в сущностные свойства фольклора и в то же время с их активной творческой разработкой, характерной для музыкального мышления XX века.

Пятая группа – «сонаты в джазовом стиле». К этой группе можно отнести произведения, музыкальный материал которых опирается на джазовую стилистику. Трактовка жанра в этих сонатах соответствует лишь инструментальной предназначенности исполнения и цикличности общей композиции. Интонационная основа сонат П. Дюбуа (1956), П. Лантье (1963), З. Сиерра (1973), М. Эжени (1963), А. Золкина (1984) – джазовые стандарты с их характерным сплавом вокального и инструментального начал, использованием свингового ритма, метроритмических «сбивок», смещений или пропусков сильной доли. Многие сонаты очень интересны с точки зрения ритмического содержания: в них отсутствуют четко метризованная схема и симметрические структуры. Эта характерная особенность предполагает свободное исполнение.

Гармонический язык сонат опирается на сложившиеся в джазовой музыке нормы: блюзовый лад, переменные ступени, многотерцовые аккордовые вертикали, мелодизацию фактуры. В гармонии преобладают линейные аккорды кварто-квинтового и терцового строения, что порождено линейной природой тематизма. Во всех сонатах этой группы широко используется субдоминантовая сфера. Композиционно-драматургические закономерности сонат обусловлены преимущественно песенным типом тематизма и структурной замкнутостью тем, а также особенностями джазового мышления. В сонатах этой группы часто встречаются каденции, как отражение традиции джазового импровизирования. Наиболее часто партия фортепиано выполняет сопровождающую функцию. В фортепианной партии многих сонат просматриваются построения, которые отдаленно напоминают шагающий бас, применяемый в джазовой музыке.

Основным методом развития является вариационность, которая ведет за собой тональное переосмысление, перегармонизацию и фактурное развитие материала, в связи с чем, в некоторых сонатах появляется скрытое многоголосие и имитации в партии саксофона, что

требует от исполнителя определенного мастерства. Сонатность, как принцип, обладающий определенными универсалиями, в произведениях этой группы в основном не используется. Тематический материал сопоставляется по принципу производного контраста, темы являются взаимодополняющими по образности, как, например, в первой части Сонатины а la jazz З. Сиерры. Основным композиционным принципом в сонатах этой группы является трехчастность, распространяемая не только на структуру отдельных тем, но и на строение цикла в целом. Произведения этой группы с исполнительской точки зрения, можно разделить на две подгруппы:

- сонаты, в которых от солиста не требуется исполнения характерных джазовых приемов;
- сонаты, при исполнении которых, основной акцент приходится на умение солиста выполнять специфические джазовые приемы: свинговый штрих, многие разновидности глиссандо, «проглоченные ноты», многочисленные и разнообразные синкопы.

Шестая группа – авангардные сонаты, имеющие «оригинальное» композиторское или исполнительское решение. Именно последняя группа сонат является наиболее многочисленной и разнообразной в системе развитых стилистических связей. К ней относятся сонаты Ю. Ищенко (1985), Э. Денисова (1970), С. Павленко (1975), И. Рехина (1995), Г. Ляшенко (1994), В. Артемова (1973), Т. Ёшиматцу (1991), С. Пилутикова (1996), и др. В последней группе наиболее ярко проявилась тенденция к индивидуализированной трактовке цикла, которая сочетается с глубоким творческим усвоением традиционных закономерностей, с одной стороны, и широким использованием современных выразительных средств – с другой. Так, классический трехчастный цикл использован лишь в Сонате Э. Денисова. Одночастные циклы используются в Сонатах В. Артемова. Как слитноциклические композиции (три части соединены в одну) построены Сонаты Ю. Ищенко, И. Рехина, Т. Ёшиматцу. Расширенные до трехчастности одночастные циклы в Сонатах Г. Ляшенко, С. Павленко; двухчастный цикл – в Сонате С. Пилутикова.

В сонатах для саксофона этой группы расширяется арсенал технических возможностей инструмента, и появляются новые исполнительские приемы, заимствованные из неевропейских культур. Многие композиторы, стремясь внести элементы новизны во вновь создаваемую музыку, начинают использовать такие приемы, как сверхвысокий регистр, четвертитоновые интонации, игра «аккордами», пение во время игры, фруллато, глиссандо, слэп, всевозможные шумовые эффекты (удары по клапанам и т. д.). Именно

они в сонатах для саксофона несут определенную смысловую нагрузку, отражая новое качество музыкальной образности. Воплощение содержательной образности в сонатах этой группы в значительной степени связано с характером звукового материала. В качестве тематического материала в цикле используются особые звукокомплексы, которые подвергаются как традиционным способам развития (контрастному сопоставлению, разработочности, варьированию), так и новым технологическим приемам (серийная техника в Сонате Э. Денисова, додекафония в Сонате С. Пилотикова, атональность в Сонатах С. Павленко и И. Рехина).

Для многих произведений этой группы характерна метроритмическая нестабильность, отсутствие повторяемой метрической пульсации, дробность и постоянное обновление ритмических оборотов, прихотливая изломанность мелодической линии, скандирование отдельных звуков, сопоставление регистровых и тембровых красок, контрастной динамики (Сонаты Э. Денисова, С. Павленко, С. Пилотикова, И. Рехина, В. Артемова). Отсутствие деления на такты и постоянное уклонение от ритмической периодичности создают впечатление совершенно свободного течения мысли, являясь *quasi*-каденцией саксофона. Этот прием используется в Сонатах Э. Денисова, С. Павленко, Ю. Ищенко. Так, во второй части Сонаты Э. Денисова и в финале Сонаты Ю. Ищенко саксофон играет соло, партия фортепиано ограничена лишь несколькими созвучиями, которые воспринимаются как «отголосок реальности в мистическом мире».

Во многих сонатах используются нехарактерные для одноголосного инструмента трехзвучные аккорды, как, например, в начале второй части Сонаты Э. Денисова и в финале Сонаты С. Павленко. Кроме этого, в сонатах содержатся яркие образцы нетипичных исполнительских приемов, которые ставят перед исполнителем ряд задач и являются новыми средствами художественного воплощения. Во второй части Сонаты «Пушистая птица» Т. Ёшиматцу они используются для передачи шума ветра и хлопанья крыльев птицы. Всевозможные постукивания клапанами встречаются в Сонате С. Павленко.

Помимо сонат с нетрадиционными исполнительскими приемами в эту группу сонат входят произведения с особыми композиторскими решениями в области техники композиции. Наиболее часто применяемой техникой, с помощью которой композитор выражает свое непосредственное отношение к творчеству предшественников и современников, является полистилистика: намеренное сочетание в одном произведении разнородных стилистических элементов в виде

цитат, псевдоцитат, аллюзии, коллажа и т. д. Яркие образцы коллажа можно увидеть в Сонате Ю. Ищенко. В этом произведении использованы цитаты из произведений Л. Бетховена и Ф. Шопена.

Отдельную подгруппу третьей группы произведений составляют сонаты для саксофона-*соло*. К ней можно отнести сонаты С. Пилютикова, И. Рехина, Ж. Рюфф. В них делается акцент на показе выразительных возможностей инструмента. Музыкальной стилистике сонат И. Рехина и С. Пилютикова свойственно переплетение признаков, характерных для разных эпох, что порождает сопоставление различных типов музыкального мышления.

Подытожим выше сказанное. Опираясь на основные критерии, были выделены (условно) шесть типов сонат для саксофона. Первые три группы сонат (необарокко, неоклассицистическая, неоромантистическая) – сонаты «неоклассического» типа, опирающиеся на традиционные методы построения и развития материала. Четвертая группа сонат – фольклорная. К пятому типу сонат были отнесены произведения, которые опираются на джазовую стилистику – это так называемые сонаты *a la jazz*. Шестой тип сонат – это сонаты, изобилующие нетрадиционными исполнительскими приемами и оригинальными композиторскими решениями в области техники композиции, отдельной подгруппой в которой стали сонаты для саксофона соло.

Однако еще раз отметим, что предложенная типология сонат весьма условна. В связи с разнообразием стилевых направлений и течений, в композиторском творчестве XX века процесс разделения на группы был весьма сложен.

Список литературы:

1. Понькина А. Саксофон в музыкальной культуре XX века (на материале сонатного творчества зарубежных и украинских композиторов): Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Антонина Михайловна Понькина; Харьковский институт искусств имени И. Котляревского. – Харьков, 2009. – 257 с.

3.4. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

ПРИРОДА И ЭТНИЧЕСКИЕ МОТИВЫ ЮГРЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ ХАНТЫ-МАНСИЙСКОГО АВТОНОМНОГО ОКРУГА

Демьяненко Иван Владимирович

*преподаватель кафедры архитектуры, дизайна и декоративного
искусства, Нижневартровский государственный университет*

РФ, г. Нижневартовск

E-mail: D.Ivan-84@mail.ru

NATURE AND ETHNICAL MOTIFS OF UGRA IN CONTEMPORARY KHANTY-MANSI AUTONOMOUS OKRUG ARTISTS'S WORKS

Ivan Demyanenko

*lecturer of the Department of Architecture Design and Decorative Arts,
Nizhnevartovsk State University*

Russia, Nizhnevartovsk

АННОТАЦИЯ

Краткий обзор и анализ произведений современных художников Ханты-Мансийского округа позволяет проследить тенденции современного искусства в регионе, неразрывно связанные с самобытной природой и историей Югры. Большинство упомянутых художников участвовали в Международном пленэре «ART-UGRA», проходившем в 2007 г. на теплоходе, во время плавания от Ханты-Мансийска до Березово. Автор статьи, участник пленэра, имел возможность наблюдать за процессом создания произведений, тесно общаться с их авторами и посетить итоговую выставку работ.

ABSTRACT

Overview and analysis of the works of contemporary artists of the Khanty-Mansi Autonomous Okrug allows to track trends of contemporary art in the region, inextricably linked with the distinctive nature and history

of Ugra. Most of the mentioned artists took part in the international plein air "ART-UGRA" held in 2007 on the ship during the voyage from Khanty-Mansiysk to Berezovo. The author, a member of the plein air, had the opportunity to observe the process of creating works closely communicate with their authors, and visit the final exhibition of works.

Ключевые слова: художники; объемно-пространственное мышление; современность; пространство.

Keywords: artists; volume-spatial thinking; modernity; space.

Югра – Древняя Земля со своим особым духовным миром, в котором переплетены древние верования урало-обских таежных угров и представления современных охотников и рыболовов, живущих в гармонии с природой.

Современная культура, безусловно, взаимосвязана с самобытными, образами древних культов неба и земли, но вместе с тем, она порождает новые образы, связанные с особенностями мировосприятия современного человека, так как стремительно меняющаяся картина мира – интернет, сотовая связь, новые технологии кардинально преобразили восприятие времени, пространства, скорости. Творческий человек субъективен в своих переживаниях, впечатлениях и стремится по-своему отразить это в своем искусстве.

Художники Югры работают во всех жанрах изобразительного искусства. На выставочных площадках можно видеть живопись и графику, скульптуру и декоративную керамику, художественный текстиль, мозаику и дизайнерские объекты. Большинство авторов обладают ярко выраженной индивидуальностью, но объединяющим свойством всех творческих людей является желание художественно-образным языком передать свое отношение к пространственному и духовному миру Югры, желание понять эту землю, питаемую древними токами.

Север имеет особую изобразительную притягательность. Пространства неба и воды, белые ночи и прозрачный колорит световоздушной среды по-разному воздействует на художников, и у каждого из них есть своя гармоническая тональность. Реализм – это извечно присущее искусству качество, состоящее в признании приоритета природы и пространства. Одни пейзажисты Югры в своих произведениях прибегают к масляной плотно-тональной живописи, другие к акварели, основанной на полутонах, передаче мягкости и воздушности форм, призванных в пейзаже выражать переходные состояния природы. В таких направлениях – работы художников

Александра Визеля (г. Ханты-Мансийск), Александра Александрова, Сергея Невдашева, (г. Сургут), Владимира Видинеева (г. Нижневартовск). В работах этих авторов сама жизнь природы, ее изменчивость и движение выражают чувства человека, порой едва уловимых настроений.

Другая группа художников работает в иной живописной традиции, которая предполагает смелую деформацию природных форм, перерождение их в визуальный знак, в символ. Иногда в живописи виден тот природный мотив, который лежал в основе впечатления, – таковы работы Владимира Колова (г. Ханты-Мансийск), Надежды Щетининой (г. Тюмень), но иногда художник перерабатывает этот мотив до полного растворения в цветовой композиции, и тогда лишь название отсылает зрителя к реальной ситуации. Таковы композиции Александра Новика (г. Тюмень), Александра Седова (г. Лангепас), Александра Бачурина (г. Ханты-Мансийск).

Живописная система заслуженного художника России Геннадия Райшева (г. Ханты-Мансийск) складывалась на протяжении многих лет. Обращение к символам, мифам и архетипам лежит в основе его многомерного творчества. При этом, выбранная художником условность изобразительного языка представляется как единство возможной и органичной для воспроизведения человеком родовых представлений о мироздании. Произведения Геннадия Райшева стали живописной поэмой, прочитывая условный язык которой можно черпать достоверные сведения о людях, их непередаваемых свойствах, о характерных чертах местности до космической проекции Югорской земли в пространстве.

Однако нынешние времена принесли художнику компьютерные технологии, позволяющие аудиовизуальными средствами приблизиться к показу рождения духовного из материального. К этому уровню пришел Владимир Бугаев (г. Ханты-Мансийск). В настоящее время он занимается концептуальными проектами археологической направленности, где осознание времени и пространства в визуальных образах представляется как преодоление разрыва культур прошлого и настоящего. Владимир Бугаев относится к той плеяде художников, творческая судьба которых складывалась непросто, но он всегда верен своей позиции в искусстве.

Пожалуй, наиболее «далеко» отошли от системы видимого мира художники из «зарубежья», присутствовавшие на международном пленэре «ART-UGRA». Путешествие на теплоходе от Ханты-Мансийска до Березово запечатлела в своеобразном дневнике –

в оригинальном многометровом свитке Мария Мяркяля (Финляндия), а Александр Бобкин (Голландия) создал целую серию небольших рисунков в технике масляной пастели, в которых надпись и изображение играют почти равную роль.

Исследуя пространственные образы Югры в произведениях современных художников, волей-неволей задумываешься о возможности выразить изобразительным языком всю красоту и величие мира природы. В этой ситуации неизменно приходишь к выводу, что природа включает в себя такую огромную область невыразимого, что язык искусства, к которому мы привыкли, это всего лишь условность и что существует множество новых, неизвестных нам путей в создании образов.

Сильной стороной современной художественной жизни Югры является ее разнообразие. Так, например, изображения художников – прикладников в керамике должны еще соответствовать определенной функции и требованиям технологии. Большой круг художников пользуются своим излюбленным средством выразительности – росписью керамическими красками. Так, например, пейзаж стал неперменной темой для В.Н. Гориславцева, образы белых ночей, он выражает путем росписи подглазурными красками.

Некоторые художники-керамисты используют пейзажные сюжеты для декорирования утилитарных предметов быта: появляются они на поверхности чайников, сервизов, ваз, а затем постепенно начинают «выходить за пределы этих поверхностей» и обретать свою самостоятельную форму, объединяя поверхность изделий с реальным пространством. Так происходит в композиции «Лето» Савиновой Н.Г., в работе Ю.П. Леонова «Стадо».

Часто художники используют архитектурные мотивы для создания декоративных композиций в керамике.

Помимо прямых изобразительных средств образной выразительности, художники показывают в своем творчестве более свободные метафоры: так у них, например, пространственные образы могут ассоциироваться с образом птицы или женщины.

Скульптурные работы Владимира Саргсяна (г. Ханты-Мансийск) создают убедительные и законченные портретные образы, организующие вокруг себя световоздушную среду. Близка к скульптурности камерная пластика Марины Творжинской, а керамика Василисы Портновой (г. Ханты-Мансийск) глубоко содержательна в своей поэтичности. Ее сдержанная цветовая гамма в работах возвращает нас к природе растительных пигментов. Поиск синтеза неизбежно ведет к условному

примитивизму, то есть обращению к непосредственности восприятия и выражения образа.

Художники Югры широко используют в своем творчестве этнические мотивы, так как образ Югры неразрывно связан для них с культурой народов, населяющих ее. Тема севера является важным мотивом в творчестве Народного художника России Галины Визель (г. Ханты-Мансийск). Обобщенность форм в керамике автора – не внешний формальный прием, он основан на реальности восприятия природы, методе ее характеристики и истолкования духовной культуры коренных народов Югры – ханты и манси. Народное творчество переосмыслено и перефразировано, но безошибочно узнаётся. Её монументальные многофигурные композиции погружают зрителя в мир легенд.

Изобразительному искусству присуща огромная эмоциональная сила воздействия на зрителя. Только то, что пережито художником, составляет ткань его произведения. Впереди у художников Югры новые мотивы и замыслы, которые требуют своего воплощения, творческого преобразования среды.

Список литературы:

1. ART-UGRA 2007: каталог работ. - Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2007. – 108 с.
2. Миклашевский А.И. Технология художественной керамики. Издательство литературы по строительству. Ленинград, 1971.
3. Пейзаж Югры: каталог выставки. – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2006. – 48 с.
4. Перевалова Е.В. Обские угры. Ханты-Мансийск 2005 г.
5. Художники Югры: каталог выставки. – Ханты-Мансийск: ОАО «Полиграфист», 2010. – 69 с.
6. Югра художественная – искусство и пространство: каталог выставки, Ханты-Мансийск: ОАО «Полиграфист», 2010. – 157 с.

ОСОБЕННОСТИ ОБЪЕМНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ КОМПОЗИЦИИ ДУХОВНЫХ УЧЕБНЫХ КОМПЛЕКСОВ

Жовква Ольга Ивановна

*канд. архитектуры, доцент кафедры Киевского национального
университета строительства и архитектуры,
Украина, г. Киев
E-mail: glavarch@ukr.net*

PECULIARITIES OF VOLUMETRIC AND SPATIAL COMPOSITION OF ECCLESIASTICAL EDUCATIONAL COMPLEXES

Olga Zhovkva

*candidate of Architecture, Associate Professor
of Kiev National University of Construction and Architecture,
Ukraine, Kiev*

АННОТАЦИЯ

Целью исследования является определение основных видов объемно-пространственной композиции духовных учебных заведений и приемов их расположения в структуре города. Исследование проводилось с использованием методов: сравнительного анализа, системного и исторического подходов, метода экспериментального проектирования и моделирования. В результате исследования предлагаются виды объемно-пространственной композиции духовных учебных комплексов. Также определены приемы их размещения в структуре города. Результаты исследования позволят гармонизировать архитектуру духовных учебных комплексов.

ABSTRACT

The aim of research is to identify main types of volumetric-spatial composition of ecclesiastical educational institutions and practices of their location in the city structure. Research is conducted with the use of methods: a comparative analysis, systemic and historical approaches, the method of experimental design and modeling. Resulting from research types of volumetric-spatial composition of ecclesiastical educational complexes are offered. In addition, methods of their placement in the structure

of the city are identified. Research results allow harmonizing the architecture of ecclesiastical educational complexes.

Ключевые слова: духовные учебные комплексы; объемно-пространственная композиция; универсальное пространство; приемы размещения; городская среда.

Keywords: ecclesiastical educational complexes; volumetric-spatial composition; universal space; methods of placement; urban environment.

Введение. В Украине функционирует достаточно широкая сеть духовных учебных заведений различных конфессий. В ходе исследования было проведено обследование многих функционирующих объектов и выявлено, что одной из основных проблем является несоответствие качества архитектурной среды заведений современным требованиям к учебному процессу, поскольку большинство из них работает в приспособленных зданиях непредназначенных для проведения образовательного процесса.

Исследования натолкнули на мысль о необходимости проведения поисков особенностей формирования архитектуры современных духовных учебных заведений, формирования нового типа - комплекса. Духовный учебный комплекс – это качественно новое заведение, которое интегрирует в своем составе трехуровневое образование (начальное, среднее, высшее) с возможностью обеспечить полный цикл жизнедеятельности воспитанников, а также возможность проведения внеурочной работы. Данный подход к проектированию современных духовных учебных заведений можно считать достаточно актуальным в условиях ограниченности земельных ресурсов. Размещение на одной территории комплекса заведений, способных предоставлять начальное, среднее и высшее духовное образование, а также обеспечить комфортное пребывание в заведении воспитанников в современных условиях можно считать перспективным подходом к формированию духовных учебных заведений.

С архитектурной точки зрения данный комплекс должен представлять собой учебно-просветительско-миссионерский городок с жилыми, административными, досуговыми, спортивными корпусами, сакральным сооружением и требует поисков новых и современных объемно-пространственных и архитектурных решений.

Анализ последних источников. Исследование базируется на работах ученых различных областей науки. Среди них: философские работы Г. Гегеля, Х. Гадамера [5; 3]; научные труды по искусству и культуре Г. Вагнера, Н. Урсу [2; 15]; работы в области

религии П. Флоренськиго, Д. Поспеловського [16; 13]; работы по всемирной истории и истории Украины, истории сакральной архитектуры и истории Церкви; научные работы по истории и теории архитектуры А. Бунина и Т. Саваренской, А. Иконникова, А. Гутнова, В. Чепелика [1; 11; 7; 18], а также труды, посвященные изучению архитектуры духовных учебных заведений и сакральных сооружений Ш. Шукурова., Н. Халитова, Т. Жуковой, Р. Стоцько. и В. Проскурякова, О. Жовквы [19; 17; 10; 14; 9].

Актуальные вопросы относительно развития архитектуры мусульманских культовых сооружений (мечетей) рассматриваются в книге Ш. Шукурова «Архитектура современной мечети». В работе рассматривается вопрос становления архитектуры данных сакральных сооружений с учетом взаимодействия традиций и новаций, прошлого, нынешнего и будущего в архитектурном образе мечети [19, с. 149–198].

В диссертации Т. Жуковой «Медресе Средней Азии. Генезис, эволюция, современное использование» осуществлена типологическая характеристика архитектурного облика зданий среднеазиатских медресе, а также выявлены особенности их функционирования в современных условиях. Автором изучена эволюция медресе, произведена типологическая классификация, сделаны предложения относительно новых функций и определены критерии подбора функций для зданий медресе [10, с. 16–20].

В монографиях Р. Стоцько, В. Проскурякова «Архитектура духовных образовательных учреждений Греко-Католической Церкви» и О. Жовквы «Архитектура православных духовных учебных заведений Украины» авторами проведено исследование архитектуры духовных учебных заведений католической и православной конфессий, проведена их классификация, а также изучена типология [14, с. 45–57, 9, с. 73–85].

Данные исследования в целом дают возможность увидеть степень изученности вопроса формирования архитектурной композиции духовных учебных заведений и прийти к выводу, что вопрос формирования объемно-пространственной композиции духовных учебных заведений и комплексов требует всестороннего изучения и подготовки соответствующих научных положений и рекомендаций относительно проектирования.

Методика. Исследование базируется на подходах, которые рассматривают архитектуру духовных учебных комплексов, как сложное системное явление, для изучения которого также необходимо подключить смежные науки. В ходе исследования использовался: метод натурального обследования духовных учебных заведений Украины

и зарубежья; метод анкетного опроса; метод сравнительного анализа, а также метод экспериментального проектирования и моделирования.

Целью исследования является рассмотрение нового типа духовного учебного заведения – духовного комплекса, как системы с определением функционального состава объекта, основных видов объемно-пространственной композиции и приемов размещения в структуре города с использованием метода комбинаторности блоков.

Основной материал исследования. В современных условиях на первый план, как одна из основных, выходит тенденция укрупнения и интеграции духовных учебных заведений. Процесс оптимизации работы духовных учебных заведений является непрерывным. Динамика изменения методов обучения стимулирует поиски новых типов учебных заведений и новых функционально-планировочных решений. Тенденция укрупнения заведений определяет такое направление развития функционально-планировочной структуры духовных учебных заведений, как расширение функций. Безусловно сегодня наиболее качественное духовное образование можно получить в крупных заведениях, дающих возможность осуществлять комплексное обучение. Кооперирование в одном комплексе заведений разного уровня образования (школа, училище, семинария и академия) позволит повысить уровень духовного образования, рациональнее организовать учебный процесс, экономить территориальные ресурсы.

Следует отметить, что интеграция духовных учебных заведений делает возможным их объединение в одно образование, результатом чего является создание духовного учебного комплекса, как качественно новой функционально-планировочной структуры, интегрирующей в себе разные уровни духовного образования.

Также хотелось бы отметить, что постепенная интеграция культовых сооружений с зданиями или помещениями различного функционального назначения, создание парафиальных культурных центров уже долгие годы является распространенным явлением на Западе. Так, например, церкви также становятся своеобразными культурными центрами, где кроме культового сооружения функционируют школы, досуговые, просветительские, административные помещения и т. д. [14, с. 11–45].

Что касается комбинаторности, то следует отметить, что проектирование на основе блочной структуры наиболее характерно для многофункциональных комплексов, какими можно считать и духовные учебные комплексы. Духовные учебные комплексы рекомендуется формировать из 6–7 основных блок-зданий: сакрального, учебного, административно-хозяйственного, досугового, жилого,

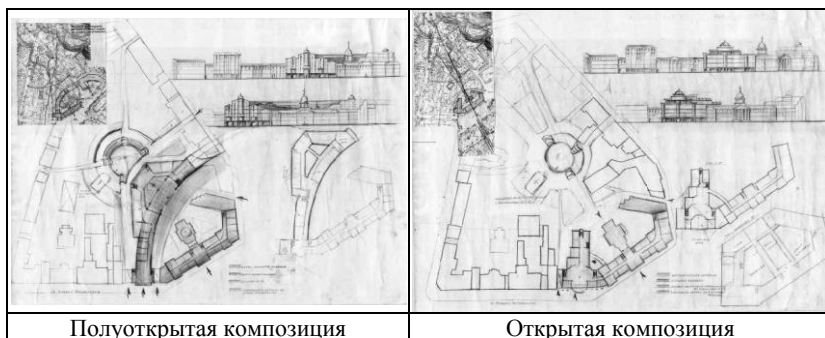
спортивного, универсального. Предложенная методика формирования блочной структуры духовного учебного комплекса конечно же не универсальный способ, способный изменить систему проектирования. Предложенный метод поможет расширить возможности проектировщика при организации ансамблевой застройки, повысит градостроительную маневренность.

Суть предложенного метода заключается в разработке единой номенклатуры блок-зданий с учетом возможности их дальнейшего блокирования в различные виды объемно-пространственной композиции. Набор блок-зданий дает возможность путем блокировки создать различные композиционные схемы: линейную, угловую, радиальную, со свободным размещением блоков и т. д. Также предлагается использовать следующие виды объемно-пространственной композиции духовных учебных комплексов: замкнутая, полузамкнутая, открытая, а также компактный, павильонный и блочный приемы размещения комплексов на участке проектирования.

Различные виды композиций создаются из одного и того же набора выше указанных блоков. Количество вариантов также может быть увеличено за счет комбинирования указанных видов композиций в более сложные виды.

Таблица 1.

**Виды объемно-пространственной композиции
духовных комплексов**



Каждое блок-здание универсально по своему архитектурному решению, что позволяет организовать в габаритах одного блока работу однородных планировочных структур (учебных классов, аудиторий, мастерских), формируя, таким образом, учебный блок. В случае необходимости в данном универсальном блоке можно организовать

работу административных или досуговых помещений, формируя административные или досуговые блоки.

При компактном приеме организации основных блоков духовных учебных комплексов архитектурно-пространственная композиция комплекса имеет замкнутый характер. Такой вид композиции целесообразно применять при проектировании монофункциональных городских духовных учебных комплексов.

Соответственно при павильонном приеме создаются духовные учебные комплексы с открытой пространственной композицией имеющие предпосылки к дальнейшему развитию композиции. При помощи открытых объемно-пространственных композиций целесообразно формировать большие и крупные загородные духовные учебные комплексы.

В основу блочного и комбинированного приема организации заложен принцип блокировки основных зон и блоков. Блочные и комбинированные духовные учебные комплексы формируются по полузакрытым пространственным композиционным схемам.

Использование данных видов объемно-пространственной композиции позволит максимально учитывать природно-климатический фактор при проектировании. Так, на территориях с умеренным климатом и сейсмической активностью целесообразно проектировать павильонные духовные учебные комплексы с полуоткрытой объемно-пространственной композицией. На территориях с активным перепадом отметок рельефа, сложной геологией, но хорошими климатическими условиями, необходимо проектировать блочные комплексы с использованием открытой объемно-пространственной композиции с террасами и лоджиями для отдыха и досуга.

В регионах с неблагоприятными экологическими условиями целесообразно проектировать компактные духовные учебные комплексы с замкнутой объемно-пространственной композицией с атриумами и зимними садами.

Композиционные схемы духовных учебных комплексов могут быть симметричными, ассиметричными. Такие «чистые» симметрические формы, как квадрат, прямоугольник, крест, круг могут быть использованы при формировании сакрального ядра комплекса как христианских, так и мусульманских и иудейских конфессий [19, с. 57–71]. Ассиметричная композиционная схема позволит сформировать архитектуру комплекса с возможностью дальнейшего развития и увеличения мощности учебного заведения.

Важной характеристикой восприятия архитектурной композиции духовного учебного комплекса выступает выразительность

и образность силуэта. Доминантой, которая придаст пространственным композиционной схеме выразительности и поможет сделать ее гармоничной, может выступать объем сакрального ядра, как квинтэссенция всего комплекса.

Гармонизации и согласованности духовных учебных комплексов с окружающей средой способствует создание визуальной связи с окружающей застройкой, которая достигается такими композиционными средствами, как продолжение ритма застройки и создание эмоционально-психологического контраста с окружением [12, с. 198–220].

Закключение. Таким образом для достижения художественной выразительности архитектуры духовных учебных комплексов при проектировании целесообразно применять упомянутые выше виды объемно-пространственной композиции – замкнутую, полузамкнутую, открытую, а также компактный, павильонный, блочный приемы их размещения на участке проектирования. Данные виды композиции позволят максимально реагировать на природно-климатический фактор, повысить уровень энергоэффективности комплексов, улучшить качество архитектурных решений.

Список литературы:

1. Бунин А.В., Саваренская Т.Ф. История градостроительного искусства: В 2 т. – М.: Стройиздат, – 1979. – Т. 1 – 496 с.
2. Вагнер Г.К. Искусство мыслить в камне. – М.: Наука, 1996. – 256 с.
3. Гадамер Х.Г. Истина и метод: основы философии герменевтики. – М.: Прогресс, 1988. – 700 с.
4. Гайдученя А.А. Динамическая архитектура: Основные направления, развитие, методы. – К.: Будівельник, 1983. – 96 с.
5. Гегель Г.В.Ф. Философия религии: В 2 т. – М.: Мысль, 1976. – 240 с.
6. Грушевський М.С. Из истории религиозной мысли на Украине (Украинское евангельское объединение в Северной Америке). – К.: Образование, 1992. – 192 с.
7. Гутнов А.Э. Мир архитектуры: язык архитектуры. – М.: Мол. гвардия, 1985. – 351 с.
8. Ежов В.И. Технология проектирования школьных комплексов. – М.: ЦНТИ по гражданскому строительству и архитектуре, 1977. – 62 с.
9. Жовква О.І. Архитектура православных духовных учебных заведений в Украине. – Черновцы: ТОВ Друк Арт, 2009. – 192 с.
10. Жукова Т.Ф. Медресе Средней Азии. Генезис, эволюция, современное использование: Автореф. дис. канд. арх. – СПб., 1992. – 24 с.
11. Иконников А.В. Основы архитектурной композиции. – М.: Искусство, 1971. – 224 с.

12. Кишик Ю.Н. Силуэт города: развитие системы высотных доминант/ Ю.Н. Кишик. – Минск: Беларуская навука, 2014. – 327 с.
13. Поспеловский Д.В. Русская Православная Церковь в XX веке. – М.: Республика, 1995. – 511 с.
14. Стоцько Р.З., Проскураков В.И. Архитектура духовных образовательных учреждений Украинской Греко-Католической Церкви: Монография. – Л.: Издательство Национального университета «Львовская политехника», 2009. – 160 с.
15. Урсу Н.О. Художественное наследие доминиканского ордена на территории Украины XVII–XIX ст. – Каменец-Подольский: Издательство ПП Зволлейко Д.Г., 2007. – 368 с.
16. Флоренский П.А. Избранные труды по искусству. – М.: Мысль, 1996. – с. 224.
17. Халитов Н.Х. Мусульманская культовая архитектура Волго-Камья с БХ до начала XX века (Генезис, этапы развития, закономерности типологии и формообразования): Автореф. дис. док. арх. – М., 1992. – 52 с.
18. Чепелик В.В. Украинський архітектурний модерн /Редактор З.В. Моисеенко-Чепелик. – К.: КНУСА, 2000. – 378 с.
19. Шукуров Ш.М. Архитектура современной мечети. Истоки. – М.: Прогресс – Традиция, 2014. – 232 с.

3.5. ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И ДИЗАЙН

СОВРЕМЕННОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ ПАРКОВ НА БЫВШИХ ПРОМЫШЛЕННЫХ ТЕРРИТОРИЯХ

Жукова Алёна Юрьевна

*студент, Омский государственный институт сервиса,
РФ, г. Омск
E-mail: helen_beatle@mail.ru*

Козлова Лариса Николаевна

*доцент, Омский государственный институт сервиса,
РФ, г. Омск
E-mail: su27ko@mail.ru*

MODERN PARK DESIGNING IN THE FORMER INDUSTRIAL AREAS

Alena Zhukova

*student, Omsk State Institute of Service,
Russia, Omsk*

Larisa Kozlova

*assistant professor, Omsk State Institute of Service,
Russia, Omsk*

АННОТАЦИЯ

В данной статье анализируется современное дизайн-проектирование садово-парковых пространств промышленной среды. Авторы, уделяют внимание расположению парков, возможности их организации в различных районах, функциональному зонированию, внутренней архитектуре и ландшафту. Исследование проведено на примерах общеизвестных мировых парков, открытых в XXI веке.

ABSTRACT

In this article the modern designing of the park and garden areas of the industrial environment is analyzed. The authors give attention to the park

location, the possibility of park organization in different districts, functional zoning, internal architecture and landscaping. The research was done on the examples of well-known World parks which were opened in XXI century.

Ключевые слова: город; окружающая среда; парк; завод; железная дорога; проектирование.

Keywords: city; environment; park; factory; railway; designing.

На сегодняшний день видов и типов парков становится значительно больше, а их размещение отходит от привычных градостроительных задач. Город развивается и становится частью среды, требующей смены облика. Объектами проектирования помимо неосвоенных пустырей и лесной зоны, становятся индустриальные и жилые комплексы. Интерес к промышленной территории тесно связан с озеленением города в периферии, заполнением городского пространства между зданиями, подъемом садов и парков на разные уровни (крыши, мосты, террасы). Подобные изменения определяют инновационные развития в инженерии, строительстве и дизайне.

Чаще всего жители используют городские садово-парковые зоны, т. к. нуждаются в местах для прогулок, медитации, организации пикников и культурно-массовых мероприятий. XXI век предлагает человечеству новые решения, удивляя и привлекая публику: виртуальной реальностью, свето-цветовыми шоу, автоматизацией водных и звуковых механизмов, сенсорной и электронной информативной организацией.

Исходя из анализа современного проектирования садов и парков, важно отметить использование зон функционирующей и нефункционирующей промышленной территории. В качестве примера, перечислим варианты наиболее ярких и часто встречаемых мест: грузовые железные дороги, депо и парковки, бывшие станции метро, мосты и крыши тоннелей.

Брайант-парк, расположенный на Манхэттене в Нью-Йорке, является примером того, как функционально и концептуально решается социальный вопрос, путем подъема уровня высот лужаек, и заполнения подземного пространства. Неподалеку от парка находится Нью-Йоркская публичная библиотека, под лужайкой парка оборудовано книгохранилище, совокупная протяжённость книг которого составляет почти 130 километров [1]. Расположенная рядом эстакадная железная дорога негативно сказывалась на привлекательности и контингенте Брайант-парка. Так как территория закрывала деревьями городские улицы, создавая неблагоприятные условия для

прохожих и отдыхающих, он был популярным среди бродяг, маргиналов и наркоторговцев. Впоследствии, парк был поднят на уровень 1,2 метра, в образовавшемся подземном пространстве которого расположили книгохранилище. По периметру парка были созданы открытые подходы. А для большего уюта и доступа света прорежены деревья. В дополнение на его площади расставлены книжные киоски, построены кафе и оборудованы интерактивные зоны и сети.

Феномен превращения нефункционального урбанизированного пространства в современные парки распространилось и по Европе. В немецком городе Дуйсбург находится парк, оборудованный на месте заброшенного сталелитейного завода, по проекту Питера Лаца. Основная задача, решаемая архитектором, состоит в понимании индустриального пространства, его «лечении без разрушения» [4]. Индустриальные строения были сохранены. А в дополнение, в бывшем газохранилище был внедрен дайвинг-центр, старые цеха оборудованы под проведение концертов и выставок, электротурбонагнетатели гармонично вписаны в ландшафт, и по всей территории окружающего пространства размещены причудливые инсталляции художника по свету Джонатана Парка. Цех, был перестроен в театр на 700 мест. На высоте около 70 м расположили смотровую площадку. Бывший участок резки стали сегодня работает как кинотеатр под открытым небом. Среди доменных печей, цехов и трубопроводных сетей оборудованы игровые площадки, и профессиональные скалодромы для альпинизма. На стенах и фасадах парка актуальное сегодняшнему дню вертикальное озеленение. Сады украшены ритмичными рядами цветов, а длинные дороги усыпаны вьющимися растениями. Таким образом, бывший завод превратился в многофункциональный «Дуйсбург-Парк» – парк отдыха и развлечений.

Эффективность грузоперевозок, во времена движения поездов грузовой железной дороги, расположенной в самом городе в Нью-Йорке, привела к обострению экологической ситуации: копать, вредные отходы и пыль грозили экологическим коллапсом. Это стало причиной ее закрытия, и спустя некоторое время разработки на этом месте прогулочного линейного парка “High Line”. Архитектурные и градостроительные решения, предложенные авторами этого «навесного» парка в Нью-Йорке иллюстрируют, как без внедрения дополнительных технологий преобразить пришедшую в упадок промышленную территорию с учетом исторических и практических целей [5]. На всей протяженности парка 2,6 км, были реконструированы дорожки, сохранены пути, высажены растения, оборудованы

места для сидения и отдыха. По периметру парка, в поддержку панорамных видов высоток Нью-Йорка, используют настенные граффити и искусство инсталляции. Подобная работа демонстрирует идеальное сочетание исторических ценностей и новейших технологий в области дизайна.

В начале XXI века в Чикаго на месте депо и парковок железнодорожной компании Illinois Central Railroad был построен Millenium park. Одна из главных достопримечательностей парка – концертный зал Jay Pritzker Pavilion (проект архитектора Фрэнка Гэри). На площади парка находится известная скульптура Cloud gate или «Облачные ворота» британского художника Аниш Капура (Anish Kapoor). Это огромная стальная горошина длиной 20 метров, высотой 10 метров и весом 100 тон [6]. Также в парке находится театр музыки и танца, на площади которого дизайнер Frank Gehry смоделировал открытую музыкальную сцену. Над сценой установлена крыша в виде развивающихся тканей, изготовленных из нержавеющей металла. В южной части парка основался сад Lurie Garden. Две главные составляющие сада – палитра светлого и палитра темного [2]. Темная часть сада создана тенелюбивыми растениями, и символизирует тяжелые времена в городе. Светлая палитра представлена открытыми территориями, цветущих и любящих струящиеся лучи солнца цветов и растений. Она символизирует теплое и процветающее будущее Чикаго. В целом, парк привлекает своими уникальными экспозициями и ландшафтом. Поскольку парк занимает всю территорию, находящуюся над большой подземной стоянкой и железнодорожной станцией Millenium Station, его признали самым большим в мире садом на крыше.

В Мюнхене создали современный парк для отдыха и спорта на крыше функционирующего железнодорожного тоннеля, проходящего через жилой квартал в районе Theresienhohe [3]. А в Лондоне из нескольких выведенных из эксплуатации станций и тоннелей метро, общественная инициатива A High Line for London планирует создать новый городской парк, тоннели которого, могут превратиться в места для прогулок горожан и гостей Лондона. На станциях оборудуют зоны для отдыха, семейных пикников и массовых мероприятий.

Преобразования старой железнодорожной инфраструктуры в современные парки происходят и в Азии. К примеру, в южнокорейском городе Тэгу в начале 2014 года открылся новый городской бульвар – Ayanggichatgil, созданный на выведенном из эксплуатации мосту через реку Кымхоган. Там, где еще несколько

лет назад ходили грузовые и пассажирские поезда, теперь расположился бульвар для прогулок, музей и павильон для медитаций с отличным панорамным видом на город Тэгу.

С развитием современных технологий, учитывая исторический и географический опыт, удивляя своей фантазией и оригинальностью, авторы создают удивительные садово-парковые пространства в непредсказуемых местах с применением новых форм и материалов. Сегодня в парках используют новаторские возможности для игры освещения и водоснабжения, интерактивные зоны и декорации, коммуникации для ориентирования, связи и виртуального общения.

Раньше самые грязные промышленные районы обходили стороной, а сейчас они перерабатываются, переосмысляются, и превращаются в функциональное пространство, в котором нуждается любой мегаполис. В таких местах каждый находит, чем заняться: кто-то использует бывшую железную дорогу в качестве идеальной беговой дорожки, кто-то отдыхает на лоне природы, наслаждаясь привычными заводскими конструкциями, а остальные наслаждаются видом обновленного города, очищенного от лишнего слоя грязи и пыли. В начале работы экологи обследуют и очищают почву и атмосферу в парках бывшей промзоны. Инженеры, строители и дизайнеры занимаются следующим по значимости этапом – делением пространства на зоны, их функциональным заполнением, экономичным и эргономичным распределением объектов. Чтобы сохранить естественные природные зоны пригорода нетронутыми, и не расширять городскую территорию новыми районами, проектировщики реконструируют заброшенные участки, оборудуют парки в рекультивируемых местах, или выше привычного уровня горизонта (крыши, мосты).

Таким образом, сохраняется история города, возрождаются промышленные объекты и экономично используется пространство. На подобных примерах нестандартного проектирования отражено развитие современного дизайна, инженерии и строительства. В результате организованного заполнения пространства над книгохранилищем образовался уютный парк. На месте заброшенного сталелитейного завода – многофункциональный парк отдыха и развлечений. Выведенные из эксплуатации железнодорожные мосты, открыли панораму на город и стали посещаемыми прогулочными местами. А огромные открытые площадки явились не только свободным пространством для отдыха, но и показали миру новые архитектурные формы современных творцов искусства.

Список литературы:

1. Статья «Брайант-Парк» [Электронный источник]. – Режим доступа. – URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Брайант-Парк> (дата обращения: 05.10.2015).
2. Статья «Миллениум парк Чикаго» [Электронный источник]. – Режим доступа. – URL: <http://gochicago.ru/millennium-park/> (дата обращения: 11.09.2015).
3. Статья «Парки современного периода» [Электронный источник]. – Режим доступа. – URL: <http://www.novate.ru/blogs/160712/21124/> (дата обращения: 04.09.2015).
4. Статья «Топ-5 современных парков мира» [Электронный источник]. – Режим доступа. – URL: <http://news.rambler.ru/21357158/> (дата обращения: 03.09.2015).
5. Статья «High Line Park в Нью-Йорке – парк на рельсах» » [Электронный источник]. – Режим доступа. – URL: <http://www.etoday.ru/2012/04/high-line-park-v-n-yu-yorke-.php> (дата обращения: 11.09.2015).
6. Федорова М. Статья «Топ-5 современных парков мира» [Электронный источник]. – Режим доступа. – URL: <http://www.kommersant.ru/дос/2305589> (дата обращения: 3.09.2015).

СЕКЦИЯ 4.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

4.1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

РУССКАЯ И АНГЛИЙСКАЯ ЖЕНСКАЯ ПРОЗА РУБЕЖА XX-XXI ВЕКОВ

Ализаде Афер Азер

*преподаватель, диссертант кафедры Мировой литературы
Бакинского славянского университета
Азербайджанская академия художеств,
Республика Азербайджан, г. Баку
E-mail: Alizadeafer@rambler.ru*

RUSSIAN AND ENGLISH FEMININE PROSE ON THE BOUNDARY OF XX-XXI CENTURIES

Afer Alizadeh

*The teacher of Azerbaijan Academy of Arts, candidate for a degree
of Baku Slavic University, World literature department,
Republic of Azerbaijan, Baku*

АННОТАЦИЯ

В статье делается попытка раскрытия идейно-художественного диапазона «женской темы» в прозе современных русских и английских писательниц. Л. Петрушевская, М. Палей, Н. Горланова, Х. Филдинг, С. Таунсенд и М. Спарк достаточно известные современные писательницы, чьи имена невольно объединяются, являя собой при общности тематики, концепции героя, некоторых литературных приемов высокохудожественную женскую прозу. Вместе с тем у каждой из них есть собственная система литературных ассоциаций и пристрастий. В задачу статьи входит обзор этих частных тем

и мотивов, а также обозначение ключевых расхождений в акцентировке тех или иных «женских проблем».

ABSTRACT

In this article the author made an attempt to disclose idea and artistic diapason of “feminine” theme in prose of modern Russian and English women-writers. L. Petrushevskaya, M. Paley, N. Qorlanova, H. Fielding, S. Townsend, M. Spark are famous modern women writers. Their names are united because of generality of theme, hero conception, some literary methods. The creative works of mentioned women writers are the representatives of highly artistic feminine prose. At the same time each of these writers certainly has her own system of literary associations and tastes. So, the aim of the article is to review these particular themes and motives, to sign main differences in specific “feminine” problems accenting.

Ключевые слова: женская проза; психологизм; автобиографические заметки; брак и семья; душевный покой; экзистенциальные мотивы.

Keywords: women`s prose; psychology; autobiographical notes; marriage and family; moral peace; existential motives.

Каждая эпоха, выделяясь своими веяниями, ставит перед писательницами определенные требования, соответствующие запросам своего времени. Последние три десятилетия в России и Англии отмечены появлением целого ряда писательниц, которые выступили новаторами в области формы и содержания. Таким реформаторским характером отличается творческое наследие М. Палей, М. Вишневецкой, О. Славниковой, Н. Горлановой, Л. Петрушевской, М. Магориан, С. Даффи, И. Вульф, Дж. Роулинг, С. Кинселлы и других в 1980–1990-х годах.

Современная английская женская проза проникнута углубленным психологизмом, которую следует классифицировать по основным направлениям и соответственно проблемам. Возрождение традиций реалистической литературы осуществлено в повестях и романах Мэри Уорд (она писала под именем миссис Хамфри Уорд), Мэй Синклер и Берты Рак. Это повествования о временах и героях Первой мировой войны, в которой, как известно, Великобритания принимала активное участие. Отсюда и жанровое своеобразие исторической тематики: мемуарная литература, воспроизведение отдельных сюжетных компонентов эпистолярного жанра.

Теория «потока сознания» Джеймса Джойса получает оригинальную трактовку в философских сентенциях Дороти

Ричардсон. В многотомной эпопее «Паломничество» писательница скептически относится к ограничениям, которые накладывает религия на светские взгляды современной англичанки. В центре внимания – героиня, оспаривающая религиозные взгляды своего отца, восстающая против веками сложившихся духовных ценностей.

Далее, женская литературно-критическая эссеистика находит продолжение в творчестве Виржинии Вулф. Писательница создаёт яркие биографические романы «На маяк», «Орландо». Автобиографические мотивы сильны также в дебютной повести Джанет Уинтерсон «Кроме апельсинов есть и другие фрукты». В новаторском ключе творили Беатрис Поттер и Эдит Несбит. Они разрабатывали детскую тематику.

Сью Таунсенд – яркий представитель современной женской прозы Великобритании. «Публичные признания женщины средних лет в возрасте 55 и $\frac{3}{4}$ лет» можно рассматривать как подбор очерков из собственной жизни писательницы. Роман состоит из восьмидесяти девяти историй, освещающих реалии её бытия. В автобиографических заметках обрисована обстоятельная панорама женского мира: отношения к различным жизненным ситуациям, воспоминания и наблюдения, тревоги и опасения. С. Таунсенд работает над сценариями к кинофильмам, встречается с коллегами по писательскому цеху, ежедневно отвечает на письма почитателей. Но даже напряженная умственная деятельность (работа над рукописью, редакторский анализ, посредничество с литературными агентами) не может вытеснить из сознания женщины её настоящее предназначение: она – любящая мать четверых детей. Проникнута сердечностью и лиризмом глава «По снегу», в которой она в густой снегопад отправляется в больницу: так сильно в ней желание увидеть новорожденную внучку. «Разумный человек выждал бы денек, пока снегоуборочные машины и контейнеры с песком укротят дорогу, но мною овладел первобытный зов, стремление увидеть и поддержать на руках нового члена семьи», – пишет уже заботливая бабушка [5, с. 118].

Тема любви, брака и семьи становится опорной в творчестве Л. Петрушевской. В рассказе «Осталась там» описывается жизненный путь Рены. На долю героини выпали нелегкие испытания: предательство подруги, измена мужа, душевное помешательство. Заметим, что картина словно растягивается в пространственно-временном диапазоне, включая в себя несколько этапов драматической судьбы одновременно, без излишней конкретизации главного материала. В рассказе «Порыв» – Дарья проявляет исключительную

силу духа, с достоинством переносит и душевные, и физические травмы: измену, побои. Она не сдаётся. Теперь перед читателем психологическая драма с победным концом. Судьба героини аккумулирована в предельно сжатых рамках основного повествования. В рассказе «Свобода» Л. Петрушевская повествует о нелегких взаимоотношениях дочери и матери. Подобный бытовой конфликт можно было развернуть в широкую панораму традиционного противостояния двух поколений – «отцов и детей». Но не это волнует автора небольшого рассказа. Л. Петрушевская указывает на один из вариантов печального возврата дочери к матери, при неблагоприятных взаимоотношениях с мужчиной. Это частный семейный случай, и обобщение делается в экзистенциальном ключе: отгороженность от интересов людей.

Нравственность является мерилом поступков героинь М. Палей, Н. Горлановой и Л. Петрушевской. Первая в большинстве своих рассказов и повестей намеренно полностью разбивает некрепкие семьи, а герои чаще избирают насильственную смерть. Вторая, напротив, защищает интересы семьи и никогда не приводит их членов к мысли о самоубийстве. Чего хотят от семейной жизни и к чему стремятся в любви все горлановские героини? Женщина по-настоящему счастлива только тогда, когда она в гармонии с собой. Героини Н. Горлановой руководствуясь материнским инстинктом, выражают преданность интересам семьи («История озера веселого», «Пик разводов», «Подсолнухи на балконе», «Нюся и мильтон Артем», «Как устроена любовь?», «Припадок», «Английский замок»).

Л. Петрушевская в разработке означенной темы идёт своим путем. Любовь как высшая человеческая ценность немного расплывчата у нее. Герои большинства рассказов охвачены не светлой и чистой бессмертной любовью, а подобием любовного чувства, имитацией любви, в конечном итоге, приводящей к её стиранию. Писательница исследует феномен любви у женщин и у мужчин, пытается определить его влияние на их судьбы и психологию, выявить их противоречивые реакции. В женщинах любовь, исходя из естества природы, и душевной потребности любить и быть любимой, проявляет себя открыто. Такая любовь проникнута материнским началом, семейственностью, самоотверженностью. Природное, стихийное начало позволяет им всецело отдаться любви. Альтруистическая любовь, предполагающая самопожертвование, преданность семье, домашние заботы высвечивают внутреннюю жизнь женских героев («По дороге бога Эроса», «Жизнь это театр», «Свобода»). В состоянии любви раскрываются лучшие черты героинь.

Если определённую часть героинь, устраивают лёгкие и безответственные отношения, в которых имитация любви заменяет истинное чувство, то к мужским персонажам перо Л. Петрушевской становится ещё более суровым. Мужчины не замечают грань естественного и плавного скольжения гармонии в дисгармонию. Их не интересует данный процесс изжития в семье любви, потому что они не ставят перед собой цель её укрепления в нравственно-психологическом плане. М. Абашева мужских героев прозы писательницы причисляет к типу пожирателей и потребителей. «Потребление становится их сутью» [1, с. 10], – замечает критик. Наглые и пробивные герои не останавливаются ни перед чем в своих эгоистических стремлениях достичь материальных благ. В мужских героях наблюдается не любовь, а её имитация. Она носит поверхностный характер и выражается холодно. Отсутствуют духовные потребности и высокие устремления, есть ограниченность и пустота. В качестве жизненных идеалов они останавливают свой выбор на эгоистичном желании продолжения рода, наживе и выгоде. Героини жаждут семьи, а избранники оказываются недостойными («Маня», «Смотровая площадка», «Темная судьба» «Упавшая», «Майя из племени майя»).

Создание парадоксальных и внутренне противоречивых ситуаций – один из проверенных художественных приёмов. К примеру, Пая из рассказа «Тёмная судьба», не желая оставить детей сиротами, решается на аборт, а врач, движимый состраданием, сохраняет жизнь ребенку. В рассказах «Сети и ловушки», «Приключения Веры», «Скрипка», «История Клариссы», «Белые дома», «Продлись, мгновенье» один период жизни легко и безболезненно сменяется другим. В таких случаях герои, принимая на веру имитацию любви, не задумываются о переходе гармонии в дисгармонию. Они бесповоротно сжигают за собой все мосты.

Гармонию и дисгармонию любви можно наблюдать и в романе английской романистки М. Спарк «Пир». Харли Рид – художник средних способностей, хотя и обладает стойким авторитетом в своей сфере. Его картины, имеющие ошеломляющий успех, пользуются большим спросом и продаются по завышенным ценам. Но в ампула модного современного и дорогого художника он процветает и утверждается не без влияния и веса своей подруги Крис Донован. Для художника выведенного типа сохранение гармонии в браке или относительно крепких, но всё же свободных взаимоотношений не является трудноразрешимой проблемой. Многие действия мужских и женских персонажей в романах М. Спарк неотделимы

от их религиозных, точнее, католических убеждений, поданных с прямотой или саркастическим подтекстом. Харли Рид, будучи католиком, не видит в браке высшей нравственной ценности. Он ценит свободу и считает обеты, данные перед алтарем, следствием излишней чувственности. Каждая из сторон должна обладать правом выбора, что, в свою очередь, регулирует правильную ориентировку в жизни. Он признает развод, этим принижает роль здоровой семьи – понятия, обладающим в католицизме сакральным значением.

Творчество Х. Филдинг является достаточно разнообразным и масштабным. Сюжетную основу романов «Дневник Бриджит Джонс», «Бриджит Джонс: грани разумного», «Бриджит Джонс без ума от мальчишки» составляет постижение сути и естества женщины, неутомимый поиск женского счастья. Придав в женские образы содержательность и глубину характера, писательница показывает их борцами, находящимися в постоянном поиске гармонии, любви, семьи, успехов на рабочем поприще. В романе «Бриджит без ума от мальчишки» все больше раскрываются достоинства героини. Жизненные потрясения она воспринимает как неизбежность. Дети заполняют пустоту, образовавшуюся после гибели Марка. Бриджит переживает кризис среднего возраста: одиночество, заниженную самооценку, страх перед переменами. «Когда у тебя есть дети, ты не можешь позволить себе развалиться, рассыпаться, опустить руки. Ради них ты должна жить дальше, как бы больно тебе ни было. Жить дальше, двигаться дальше...», – таковы выдержки из очередного дневника героини [6, с. 50]. Бриджит не теряет уверенности в себе, пробует себя в литературе, но не все начинания героини сопровождаются успехами. Она хочет встретить достойного человека, с которым можно построить отношения, основанные на взаимном понимании и уважении, вновь пережить прежние чувства. Героиня подсознательно ищет психологическую опору в мужчине. Порядочный и мужественный Скотт Валлакер, преподаватель физкультуры, ведущий в школе шахматную секцию, прививающий ученикам понятия о товариществе, стойкости и дисциплине, любит и оберегает Бриджит, окружает ее детей отеческим теплом. Переполненная любовью и радостью она обретает душевный покой.

В творчестве М. Палей, Н. Горлановой и Л. Петрушевской представлена специфическая тема родного дома. У каждой из них она получает индивидуальные оттенки. Перед нами три различных подхода к теме дома. В повести М. Палей «Поминование» дом показан не столько как «родовое гнездо», сколько «место ссылки» [3, с. 5]. В творчестве Н. Горлановой указанная тема проходит в рассказе «Дом со всеми неудобствами». У М. Палей зримо просматривается тема

вымирания дома; у Н. Горлановой – уходящего, так как темные тона в этом рассказе все-таки смягчены. Для героинь же Л. Петрушевской обзавестись собственным домом означает наличие в них ярко выраженного эгоцентризма, неестественной жажды к наживе («Сети и ловушки», «Продлись, мгновенье»). Деньги и имущество для них божество.

Мотив дома в ином интонационном ключе варьируется и у М. Спарк. Роман «Передел» – повествование о людях, для которых лихорадочное рвение к деньгам стало образом жизни. Мошенничество и вымогательство превратилось для них в ремесло. М. Спарк мастерски рисует причуды и потребности богачей, склонных к фамильярности и вычурности. Мэгги Редклиф видит смысл жизни исключительно в приобретении земельных участков. «И в самом деле, деньги таких объемов не теряются и не растрачиваются, они могут лишь переходить из рук в руки, с выгодой или без оной, в крайнем случае – с применением насилия», – замечает писательница [4, с. 120]. Маркиз Адальберто ди Туллио-Фриоле, Эмилио Бернардини, Летиция, Пьетро, Хьюберт Мэлиндейн, Лауро Моретти, Дамиан Рансивелл, Курт Хайкенс, Иан Маккей чересчур привязаны к материальным благам. Большая часть сознательной жизни героев М. Спарк проходит в присваивании чужого имущества. Дворецкие снимают обивку с оригиналов и натягивают их на копии. Мсье Коко де Рено – управляющий делами миссис Редклиф исчезает с её деньгами и документами. Наглым и беспринципным героям не свойственна умеренность в желаниях. Страх бедности выводит их из состояния душевного равновесия. В их лице писательница всей мощью своего сатирического таланта показывает утрату истинных моральных ценностей, преобладание в сознании людей душевных отклонений вместо морально-этических основ.

При внимательном рассмотрении обширного творческого наследия М. Палей и М. Спарк можно обнаружить как общие точки соприкосновения, так и индивидуальные отличия. В первую очередь, считаем необходимым обратиться к искусству, экзистенциальной направленности, религиозным убеждениям и философской трактовке гармонии и дисгармонии в любви. Одной из сквозных тем романа М. Палей «Ланч» является отношение к проблемам современного искусства. Тема искусства берёт своё начало от глобальной проблемы мировой компьютеризации. Современные научно-технические средства, по убеждению писательницы, порождают духовную и физическую изолированность людей. Они кладут конец живому человеческому общению, стирают столь привычные человеческие

отношения. При этом, естественно, утрачивается и душевная расположенность людей друг к другу. Герой – рядовой сотрудник государственной службы, составитель биржевых отчетов. Однако внутренний мир этого человека более глубокий. Он, как личность творчески одарённая, видит выход из тупиковой ситуации в приобщении к классике. Но М. Палей задаётся вопросом: а смогут ли творческие люди остановить свой выбор на искусстве? Каковы будут последствия?

Примечательно, что тема искусства, рассмотренная под аналогичным ракурсом, волнует и М. Спарк. Она ясно освещена в романе «Умышленная задержка». Уже в первой главе романа автор говорит о профессиональных и личностных качествах главной героини. Флер Телбот умна, решительна, независима. Начинающий литератор посвящает себя служению искусству. Именно искусство слова как феномен культуры, как высшая эстетическая и этическая ценность содержит высокие устремления. Флер черпает в творчестве жизнелюбие, выносливость и верность писательскому труду. Её окружение же состоит из представителей высшего общества, эгоистично воспринимающих всё исключительно с позиции собственных интересов. Эти герои в страсти к деньгам лишены чувства меры. Внутреннее благосостояние у них неизменно связано с наличием денег и комфорта.

М. Палей и М. Спарк всецело придерживаются основных критериев экзистенциального письма. Есть лишь некоторая разница в том, что русская писательница приводит своих героев к одиночеству и отчуждению от общества по следам объективных условий российской жизни, и писателем-экзистенциалистом её называют критики постфактум. «От прозы Марины Палей исходит обаяние силы. Не женской, терпелевицкой, кроткой. И не мужской силы подавления и преобладания. Силы экзистенциального сознания. По-моему, Палей, экзистенциальна, как никто в современной русской прозе, экзистенциальна в квадрате», – замечает С. Боровиков [2, с. 223]. М. Спарк создавала свои лучшие романы с конца 1960-х годов, когда теория экзистенциализма в английской литературе уже нашла своих идейных сторонников. Ей не пришлось каждый частный факт национальной жизни тесно привязывать к сюжету. Опираясь на философские воззрения М. Хайдеггера, С. Кьеркегора, Ж.П. Сартра, А. Камю и других, М. Спарк твёрдо следует выработанным в европейской литературе, культуре и искусстве традициям и признакам этого направления. Подавляющее большинство сочинений М. Палей написано в «малом жанре», и в каждом из рассказов и повестей, как

правило, взят единичный факт (циклы рассказов «Фабрика игрушек», «День тополиного пуха», повести «Месторождение ветра», «Хутор»). М. Спарк – романистка и под экзистенциальным углом зрения чаще всего анализирует сумму частных фактов, приводя их к определённому общему знаменателю. Даже отдельные повести писательницы включают в себя немалое количество героев и отличаются большим разнообразием ситуаций. Экзистенциальная тематика, также связанная с национальной средой, которая окружает и губит человека, прослеживается и в большинстве произведений М. Спарк. Это наиболее заметно в повестях «Баллада о предместье» и «На публику». В них даны два абсолютно разных мироздания, но при этом отмечена единая понятийная сущность окружающих: в первом – произвол и беспринципность подростков, а во втором – скандалы на подмостках театральной богемы. Однако в двух повестях красной нитью проходит мысль о том, как среда культивирует паразитический образ жизни. Разница заключается лишь в том, что в глухом захолустье отдалённого пригорода Лондона допустимы площадная брань, блуд и пьянство, драки и шантаж, а в столице Англии те же неприглядные действия лишь прикрыты внешней благопристойностью, чопорностью и снобизмом уважаемых аристократов. Тем не менее, законы письма и творческий почерк русской и английской писательниц отчасти совпадают.

Верная экзистенциальному направлению в литературе и искусстве, М. Спарк пишет о том, что в современном английском обществе, пронизанном снобизмом, эгоцентризмом и консерватизмом, личность потенциально не может нести положительный заряд. В произведениях английской писательницы господствуют либо мелкопоместный вульгаризм («Баллада о предместье»), либо утончённый аристократический индивидуализм («На публику»). У М. Спарк присутствует самоанализ, но он также не приводит к позитивным результатам, потому что мир принципиально непознаваем и абсурден, в нём нет места, как положительным эмоциям, так и рационалистическим размышлениям. Обе писательницы пишут о людях, психика которых не выдерживает давления извне. Но при едином экзистенциальном подходе к анализу характера, русская и английская писательницы опирались на индивидуальную философскую основу данного направления. А именно: у героев нет настойчивого желания, неистовой потребности сопротивляться безобразию мира.

М. Палей («Ланч», «Дань саламандре», «Клеменс») приводит своих героев к пессимизму и социальной пассивности: они – люди умные, но безвольные, потерявшиеся в толпе. М. Спарк исходит

из иных критериев. У неё нет абсолютно бездействующих лиц: автором выносятся вердикт субъективной вины как первопричины грехов и ответственности за них как следствие обывательского образа жизни.

Вопросы искусства, установление магистральных линий в русском и английском экзистенциализме, равно как и поиск иных тематических параллелей, немислим без определения мировоззренческой позиции русских и английских писательниц. Эти установки, словно фильтры, проводят сквозь себя религиозные убеждения. Обратим внимание на тот факт, что критика догматов католицизма в романах М. Спарк чаще всего связана с представителями среднего класса. Это не случайный нюанс. Этот класс во второй половине XX века в Великобритании имел специфическую окраску. С одной стороны, это – представители высшего общества, титулованные особы, аристократы, утратившие духовные идеалы, но прославляющие местную тиранию и олигархию. С другой стороны, имелась большая паразитическая неимущая масса людей (повесть «Баллада о предместье»), мечтавшая для себя передела власти состоятельных слоёв английского общества. М. Спарк не без оснований считала, что два слоя данного класса социально опасны. Первые отравляли жизнь близких своим эгоцентризмом и алчностью; вторые – маниакальной завистливостью по отношению к аристократам. Ко всем представителям среднего класса писательница относилась остро сатирически, что и подтверждают тексты большинства её лучших романов. В «Пособниках и подстрекателях» эта тема реализуется посредством глубокой психологической характеристики персонажей – лорда Лукана и Хильдегарт Вольф.

Проникновение в глубины женской психологии основная черта современной женской прозы рубежа XX–XXI веков без деления по национальному признаку. Несмотря на разность менталитета, в прозе русских и английских писательниц проблемы нравственного порядка гармонично соединены с социальными. Идеино-художественная пестрота женского пера позволяет увидеть грани творческой оригинальности, самобытности представительниц словесности разных национальных традиций.

Список литературы:

1. Абашева М. Чистенькая жизнь не помнящих зла // Литературное обозрение. – 1992. – № 5–6. – С. 9–14.
2. Боровиков С. Неизвестная заря. Рецензия на книгу Марины Палей «Месторождение ветра» // Новый мир. – 1998. – № 12. – С. 222–226.

3. Палей М.А. Отделение пропащих. – М.: Московский рабочий, 1991. – 224 с.
4. Спарк М. Передел. Пособники и подстрекатели. Романы. – М.: Транзиткнига, 2004. – 336 с.
5. Таунсенд С. Публичные признания женщины средних лет в возрасте 55 и $\frac{3}{4}$ лет. Роман. – М.: «Фантом Пресс», 2013. – 384 с.
6. Филдинг Х. Бриджит Джонс без ума от мальчишки. Роман. – М.: Эксмо, 2014. – 640 с.

ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ОБРАЗА «КИНЖАЛ» В ПОЭТИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ ЛЕРМОНТОВА

Бурдун Светлана Владимировна

*старший преподаватель кафедры русского языка
Краснодарского высшего военного авиационного училища лётчиков,
РФ, г. Краснодар
E-mail: 010670@bk.ru*

LEXICAL-SEMANTIC REPRESENTATION OF THE “KINDJAL” IMAGE IN THE POETIC CONTEXT OF LERMONTOV

Svetlana Burdun

*senior lecturer of Russian language department
of Krasnodar Higher Military School for Pilots,
Russia, Krasnodar*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются способы семантизации поэтического образа «кинжал» в творчестве Лермонтова. Методом исследования является сравнительно-сопоставительный анализ средств лексико-семантической экспликации данного образа в творчестве поэтов XVIII–XIX вв. И в результате выявляются особенности индивидуального употребления Лермонтовым этого слова.

ABSTRACT

This article dwells upon ways of semantization of “kinjal” poetic image in Lermontov’s works. The research method is comparative analysis of means of lexical-semantic explication of this image in the works of 18th and 19th century poets. As a result, individual peculiarities of the ways this word is used by the poet are analyzed in the text

Ключевые слова: образ; мотив; символ; сравнение; метафора; метонимия; семантика слова.

Keywords: image; motive; symbol; simile; metaphor; metonymy; word semantics.

«Люблю тебя, булатный мой кинжал!» – эти известные строки Лермонтова созвучны словам, написанным в письме домой его другом, Бестужевым-Марлинским: «Кинжал – всегдашний спутник мой и товарищ в деле...» [6, с. 30]. Оба поэта-офицера, принимавшие непосредственное участие в военных действиях на Кавказе, на своём собственном опыте могли оценить значение хорошего надёжного оружия. Это не могло не отразиться в их творчестве. В текстах Лермонтова обнаружено 99 употреблений лексемы «кинжал», 77 употреблений этого наименования встречается в его поэтических текстах [5, с. 732].

Образ кинжала в русской поэзии XVIII–XIX веков был представлен в лирических произведениях М.М. Хераскова, Г.Р. Державина, В.А. Жуковского, А.С. Пушкина и др. В основном поэты использовали этот образ в его прямом значении или для описания обмундирования героя: *Слагают тело на арбу / И с ним кладут снаряд воинской: / Неразряжённую пещаль, / Колчан и лук, кинжал грузинской / И шапки крестовую сталь* / (Пушкин, «Тазит»), или как орудие убийства: *Разит он зверя в грудь кинжалом* (Державин, «На переход Альпийских гор»); *В неистовстве его схватив рука кинжал, / Внесла на грудь свою...* (Державин, «Целение Саула»); *Рустам давнул – и в грудь Зараба / Глубоко врезался кинжал* (Жуковский, «Рустем и Зараб»); *Он задрожал / И им во грудь в одно мгновенье / Вонзил кинжал* (Жуковский, «Кассандра») У Жуковского этот образ приобретает негативные коннотации. Кинжалом пользуются бандиты, предатели, тайные убийцы: *Острый свой кинжал предатель весь вонзил в него и скрылся* («Сид. Отрывки из испанских романсов»); *Где б мирному и быть уединенью, / Остря кинжал, скрывается бандит* («Послание к Плещееву»); *Там скрытый блеск кинжала / Там убийцы взор горит*

(«Кассандра»); *От робкого кинжала убийцы низкого погиб исподтишка* («Варвара Павловна, Графиня и княжна!»). Эмотивный метонимический эпитет «робкий» создаёт впечатление соучастия кинжала в преступлении. Пушкинские олицетворяющие эпитеты «лукавый (кинжал)» и «завистливый (кинжал)» усиливают пейоративную оценочность образа, наделяя орудие убийства чертами характера его владельца.

Сравнение как способ семантизации образа широко используется поэтами XVIII–XIX веков. М.М. Херасков сравнивает блестящий клинок с жалом змеи: *Как будто две змии, / Свои изсунув жалы, / Изторгли рыцари блестящие кинжалы* («Песня XI»), актуализируя сему «опасность» в образе этого оружия. У В.А. Жуковского образом сравнения оказывается чёрная жаба, цвет которой противопоставляется белому цвету роз: *Как жаба чёрная на белых розах, / В груди кинжал до рукояти / В неё вонзённый, как в ножны* («Рустем и Зараб»), при этом поэт подчёркивает глубину проникновения кинжала в тело человека. В качестве образа сравнения кинжал сопоставляется Жуковским с глубоким вздохом, где снова актуализируется сема «глубина проникновения»: *...из сердца / Хеджирова, как острый / Кинжал, в нём глубоко сидевший, / Исторгся вздох*. Эту же сему поэт эксплицирует, сравнивая порок человека и вонзённый в сердце кинжал: *Когда б в нём только одного / Порока не было – кинжала / Ему во грудь вонзённого отцом* («Рустем и Зараб»).

Примеров метафорического представления образа не так много, в основном кинжал соотносится с чувствами или действиями человека, приносящими душевную боль: *отчаянье в сердца, вонзает им кинжал* (Херасков, [8, с. 512], цитирование по словарю) или *злойной клеветы невидимый кинжал* (Пушкин, «К Дельвигу»). У Державина встречается изображение кинжала в качестве оружия олицетворённого образа клеветы: *Кинжал твой [о клевете], прободая честь, составляет бранников* (цитирование по словарю). Нетрудно заметить, что метафоры усиливают пейоративные характеристики образа.

Символическое звучание данный поэтизм получает в стихотворении Пушкина, где образ кинжала оказывается эмблемой исторического справедливого возмездия, орудием «бессмертной Немезиды»: *Лемносский бог тебя сковал / Для рук бессмертной Немезиды, / Свободы тайный страж, карающий кинжал, / Последний судия позора и обиды* («Кинжал») [5, с. 531].

В «Словаре русского языка в четырёх томах» лексема «кинжал» определяется как «холодное оружие в виде обоюдоострого клинка,

сужающегося к концу» [9, с. 48]. В толковом словаре С.И. Ожегова «кинжал» – это «колющее обоюдоострое оружие с коротким клинком» [7, с. 222]. Основные семантические признаки, которые выделяют словари, обозначают **функцию** оружия – «способность убивать», **тип** оружия – «холодное», «способность колоть, пронзать», **тип** лезвия – «обоюдоострое», **форму** лезвия – «короткое», «клинообразное». В русской поэзии XVIII–XIX веков в основном актуализировалась сема «способность пронзать». Производных значений словари не дают, и в тропах поэтами эксплицируются смыслы, которые не входят в семантическую структуру исходного значения и относятся к области ассоциаций, связанных с функцией кинжала: «опасный», «глубоко пронзающий», «способный приносить боль», а также с метонимическим переносом на оружие характеристик владельца, вследствие чего кинжал становится «коварным», «завистливым», «лукавым» или «свободным», «карающим». Образ развивается как по мелиоративному, так и по пейоративному типу оценочности, так как кинжал может принадлежать с одной стороны другу, и с другой – врагу, бандиту, предателю.

Для Лермонтова кинжал – это вещь, предмет, который всегда сопутствует военному человеку на Кавказе. Не случайно это холодное оружие в текстах поэта часто выступает как элемент характеристики персонажа. По типу насечки и богатству украшения можно определить социальное положение героя, его бедность или материальное благополучие: *Кто ж этот путник? русский? нет: / На нём чекмень, простой бешмет, / Чело под шапкою косматой... / Ножны кинжала, пистолет / Блестят насечкой небогатой... // («Измаил-Бей»); За кушаком блестят у них ножны кинжалов дорогих... // («Боярин Орша»); Богатство горца: ружья, стрелы, / Кинжалы с набожным стихом... («Измаил-Бей»); Кинжал является статусной вещью, вещью-характеристикой, которая указывает на национальную принадлежность владельца и его религию. Воины дорожили своим холодным оружием, ножны украшались тонким кованым узором, золотом или серебром.*

Во многих поэтических текстах Лермонтова это слово-образ развивает прямой номинативный смысловой план, имея простые, «безыскусные» определения, обозначающие внешние признаки, которые можно увидеть и оценить: «широкий», «двойной» «зазубренный» – форма; «стальной», «булатный», – качество материала; «дорогой» – цена.

Лермонтов, как и поэты-предшественники, изображает кинжал как орудие убийства. В лирическом контексте поэта кинжалом убивают в основном ночью, тайно. Или готовят к бою (точат), когда

никто не видит: *И в горах, в ночном бою, / На кинжал чеченца злого / Сложит голову свою ...* («Дары Терека»); *Злой чечен ползёт на берег, / Точит свой кинжал...* («Казачья колыбельная песня»). С помощью кинжала можно ограбить: *Украсть, отнять – им всё равно; / Чихирь и мёд кинжалом просят...* («Измаил-Бей»). Кроме того, кинжал в поэтических текстах Лермонтова выступает как главное орудие мести. Мстить может старый отец, ревнивый муж или целый народ: *Там в доме был русский, кинжалом пронзённый, / И женщины труп под окном...* («Баллада»); *Но если всё проник ревнивый взор – / Тотчас кинжал решит недолгий спор...* («Джюлио»); *И уж в груди её торчал – / Кинжал, друзья мои, кинжал...* («Преступник»); *...и кинжал / В груди бесчувственной торчал...* («Каллы»); *И кабардинец черноокий / Безмолвно, чистя свой кинжал, / Уроку мищения внимал...* («Каллы»); *Врагу заснушему он в грудь кинжал без промаха вонзает...* («Каллы»); *Лезгинец, слыша голос брани, / Готовит стрелы и кинжал. Скопилась месть их роковая / В тиши над дремлющим врагом...* («Измаил-Бей»); *И я убийцу отыскал: / И занесён был мой кинжал / Но я подумал: «Это ль мищенье?»* («Хаджи Абрек»). Так наименование холодного оружия, которое используют горцы, эксплицирует в лирическом поэтическом контексте Лермонтова образ этого холодного оружия и мотив кровной мести, с актуализацией семы «скрытность» и «коварство».

Самой распространённой у Лермонтова формой семантической актуализации образа является сравнение. Кинжал иногда предстаёт как предмет сравнения: *игрушкой золотой он [кинжал] блестяет на стене* («Поэт»); *...кинжал мой блестяет гибельным лучом* («Аул Бастунджи»), при этом поэт использует конструкции с творительным падежом. Чаще всего наименование этого холодного оружия выступает в позиции образа сравнения. Так, узорная чешуйчатая спина змеи похожа на золотую роспись клинка: *...Лишь змея, / Сухим бурьяном шелестя, / Сверкая жёлтою спиной, / Как будто надписью златой / Покрытый донизу клинок* («Мцыри»). Демон своей несущей смерть красотой тоже сравнивается с неотразимым клинком: *Над нею прямо он сверкал, / Неотразимый, как кинжал* («Демон»). Так образом кинжала актуализируются семы «красота» и «опасность» в поэтических описаниях змеи и Демона.

Одним из признаков образа кинжала у поэта является сема «свет», которая воплощается эпитетом «светлый» (*товарищ светлый и холодный*), глаголами и производным существительным, обозначающими мерцание света: *Отделкой золотой блистает мой кинжал...* («Поэт»); *Кинжал мой блещет гибельным лучом...* («Аул

Бестунджи»); *Ножны кинжала, пистолет блестят насечкой небогатой...* («Измаил-Бей»); *За кушаком блестят у них ножны кинжалов дорогих...* («Боярин Орша»); // *И блеск оправленных ножей / Кинжалов длинных...* («Мцыри»); *Оправа сабли и кинжала / Блестит на солнце...* («Демон»); *Игрушкой золотой он блестяет на стене* («Поэт»). Этот признак становится основанием для сравнения блеска стали и блеска глаз: *И черные глаза, остановясь на мне, / Исполнены таинственной печали, / Как сталь твоя при трепетном огне, / То вдруг тускнели, то сверкали...* («Кинжал»); *И блистали, / Как лезвие кровавой стали, / Глаза его...* («Измаил-Бей»). То же говорится и о глазах Печорина: *То был блеск, подобный блеску гладкой стали, ослепительный, но холодный...* На сопоставление «глаза (взгляд) – кинжал» у Лермонтова обратил внимание ещё в 1914 году В.М. Фишер [11, с. 199]. В поэзии XIX–XX веков после Лермонтова появится ряд неожиданных поэтических образов, возможно возникших не без влияния поэта: *И глаза мои за что-то он кинжалами зовёт...* (Берг); *Глаза-то, милый, как ножи / Кинжальные...* (Цветаева). *Его глаза – как два клинка...* (Брюсов). *Но может рукоять столетий сверкнуть клинком людского взора* (Хлебников). *И меня, наконец, уничтожит твой разящий, твой взор, твой кинжал* (Блок). *Во мгле затеплив двух очей, / Двух зрящих острия.* (Вяч. Иванов) [8, с. 207–208].

Лермонтову важен и звук, который издаёт «клинок надёжный». *За звук один волшебный речи. / За твой единый взгляд / Я рад отдать красавца сечи – / Грузинский мой булат... // И он порою сладко блестяет / Заманчиво звучит; // При звуке том душа трепещет / И в сердце кровь кипит...* («Как небеса твой взор блистает») *Забавы он [кинжал] делил послушнее раба, / Звенел в ответ речам обидным...* («Поэт»); *И речь его хладнее, чем булат...* («Аул Бастунджи»); *За поцелуем вслед звучит кинжал* («Измаил-Бей»). Кинжал может звучать «заманчиво», как голос любимой девушки, иногда речь человека звучит холодно, как звук кинжала. Сам издаваемый звук – это звон во время схватки, боя. У Пушкина другой образ, беззвучный: *немое лезвие злодею в очи блестяет* («Кинжал»).

Для воина кинжал и друг, и спаситель, и товарищ. Это традиционное отношение военного человека к оружию, восходящее к фольклору, воплотилось в стихах поэта с помощью сравнений-приложений: *Как ты, как ты, мой друг железный...* («Кинжал»). *Люблю тебя, булатный мой кинжал, / Товарищ светлый и холодный...* («Кинжал»); *И у жены его младой / Спаситель есть – кинжал двойной...* («Измаил-Бей»).

Иногда кинжал обозначает врага: *Чтобы тебя он, путник, спас от вражьей шапки и кинжала...* («Измаил-Бей»); *Вон кинжалы. В приклады! – и пошла резня...* («Валерик»); *И та молитва сберегала от мусульманского кинжала...* («Демон»), при этом поэт применяет метонимическую модель «оружие – человек его использующий». Так наименование оружия перерастает границы слова-вещи, приобретая категорию одушевлённости.

Другая метонимическая модель «металл – оружие из этого металла» стала основанием для возникновения контекстуального синонима образа: «булат», поскольку булатом называют «старинную узорчатую сталь высокой прочности и упругости, употреблявшуюся для изготовления холодного оружия». Семы словарного значения «прочный», «упругий» актуализированы и усилены эпитетами «роковой», «надёжный», «неотразимый».

Метафорическое представление образа не является основным способом его семантизации. Примеры метафор редки и не отражают индивидуальных ассоциаций, присущих Лермонтову. *Раскаянья кинжал и презренья женского кинжал* отсылают нас к образу отчаянья Хераскова, а генитивные конструкции этих словосочетаний напоминают пушкинский *злойной клеветы невидимый кинжал*. Метафорическое изображение коварства и измены «точили в темноте кинжал», использованное Лермонтовым в стихотворении «Последнее новоселье» (1840), является устойчивым образом русской литературы XIX века.

Дальнейшее развитие семантики образа связано с его символизацией. Прочность клинка, его надёжность поэт сопоставляет с душевной твёрдостью человека: *Да, я не изменюсь и буду твёрд душой, / Как ты, как ты, мой друг железный...* («Кинжал»), при этом «булатный кинжал предстаёт в стихотворении как символ душевной стойкости и твёрдости» [5, с. 221]. Этот образ-символ тесно связан с образом кинжала в программном стихотворении «Поэт», где бездейственная поэзия ассоциируется у Лермонтова с *клинком, покрытым ржавчиной презренья*. С.В. Мелихова считает, что данный образ не является символом, так как «ассоциации, связанные с эмблематикой кинжала у Лермонтова достаточно устойчивы, они ведут к фразе «железный стих, облитый горечью и злостью» («Как часто пёстрою толпою окружён»), где эпитеты и сходство синтаксических конструкций закрепляют эти ассоциации» [5, с. 532]. О.В. Миллер считает, что «Лермонтов создал образ высокой поэтической убедительности, ...который выступает не как плоская аллегория, но как весьма ёмкий и содержательный символ» [5, с. 441].

На наш взгляд, образ кинжала перерастает границы образа-эмблемы и становится ярким индивидуальным символом. По мнению Е.Г. Эткинда, «у Лермонтова обычно наблюдается собственное осмысление излюбленных им слов, раскрывающихся читателю не в одном каком-нибудь стихотворении, а в контексте, который можно назвать “контекст Лермонтова”» [13, с. 228]. Образ кинжала в поэтическом контексте Лермонтова многогранен и полисемичен, он включает смыслы «звучание», «блеск», «прочность», «опасность», «коварство», «красота», «способность убивать» и «приносить боль». Эти ассоциации и позволили сопоставить кинжал и поэзию.

Поэты XIX–XX столетия подхватят символизацию «поэзии–кинжала», и возникнет целая парадигма образов: *Эту детскую грудь рассеку я потом / вдохновенного слова звенящим мечом* (Фет). *Кинжал поэзии!* (Брюсов). *Я хочу кинжальных слов и предсмертных восклицаний!* (Бальмонт) *Ржавый стих мой злее шила / И исполнен озорства* (Саша Чёрный) *Кинжальная строка Микеланджело* (Вознесенский) [8, с. 339]. Может быть, Расул Гамзатов, выдающийся дагестанский поэт, смог глубже всех осознать символическую семантику лермонтовского образа: *В старину писали не спеша / Деды на кинжалах и кинжалами / То, что с помощью карандаша / Тщусь я выразить словами вялыми* («В старину писали не спеша»).

Говоря о саморазвитии слова-образа в одной или нескольких творческих системах, О.В. Кондрашова отмечает, что «можно рассматривать это развитие, как парадигматическое накопление общепозитической семантики слова и формирование его «образного поля», то есть находить общее в фактах индивидуального словоупотребления» [3, с. 120]. В то же время на фоне общепозитической семантики слова ярче представляются индивидуальные особенности словоупотребления. В лирических текстах Лермонтова образ кинжала развивается от традиционного представления кинжала как орудия мести или возмездия до яркого самобытного символа бескомпромиссности поэтической речи. Основным способом семантизации образа являются сравнения, где кинжал становится образом сравнения, а предметом сравнения оказываются свойства человека. Преодолевая пейоративные характеристики, унаследованные от русских поэтов старшего поколения, образ кинжала в творчестве Лермонтова развивается по мелиоративному типу оценочности, расширяя и углубляя общепозитическую семантику данного слова и трансформируясь в яркие окказиональные образы поэтов следующих поколений.

Список литературы:

1. Державин Г.Р.: Сочинения [Электронный ресурс]. – Режим доступа. – URL: http://az.lib.ru/d/derzhawin_g_r/ (дата обращения: 30. 10. 2015).
2. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений: в 20 т. – Т. 1–4. – М., 1999.
3. Кондрашова О.В. Семантика поэтического слова. – Краснодар, 1998. – 279 с.
4. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 10 т. – Т. 1–4. – М., 1988.
5. Лермонтовская энциклопедия. – М., 1987. – 784 с.
6. Нечитайлов М.В. Кавказский мундир М.Ю. Лермонтова. / Нечитайлов // Ставропольский хронограф на 2006 год: краевед. сб. – 2006. – С. 359–396.
7. Ожегов С.И. Словарь русского языка. – М., 1989. – 750 с.
8. Павлович Н.В. Словарь поэтических образов: На материале русской художественной литературы XVIII–XX веков: в 2 т. – Т. 1. – М., 2007. – 848 с.
9. Словарь русского языка в четырёх томах. Т. 2. – М., 1986. – 736 с.
10. Словарь языка Пушкина. Т. 1. – М., 2000 – 975 с.
11. Фишер В.М. Поэтика Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову: Юбилейный сборник. – М., 1914. – С. 196–236.
12. Херасков М.М. Россияда [Электронный ресурс]. – Режим доступа. – URL: <http://www.libros.am/book/read/id/308413/slug/sobranie-sochinenij-4> (дата обращения 01.11. 2015).
13. Эткинд Е.Г. Материя стиха. / Репринтное изд. – СПб, 1998.

ЗНАКОВЫЙ МИР ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА В ПРАГМАТИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ

Кудрявкин Сергей Серафимович

*канд. филол. наук, доцент кафедры русского языка и литературы
Мичуринского государственного аграрного университета,
РФ, г. Мичуринск-наукоград
E-mail: sks.filolog@mail.ru*

THE SYMBOLIC WORLD OF THE CREATIVE HERITAGE OF M.YU. LERMONTOV IN A PRAGMATIC VIEW

Sergey Kudryavkin

*candidate of Philology, assistant professor of Russian and Literature
Department, Michurinsk State Agrarian University,
Russia, Michurinsk- Science Town*

АННОТАЦИЯ

Цель настоящей статьи заключается в выявлении специфики восприятия героями произведений М.Ю. Лермонтова знаковой сущности предметов, явлений и событий окружающего их художественного мира. В качестве основного в статье выступил семиотический метод исследования, позволивший придти к следующему выводу. Наиболее внимательны к знакам герои, принадлежащие к светскому обществу: с помощью знаков они даже пытаются влиять на ход событий. В открытой оппозиции к вниманию к знакам со стороны человека находится индифферентность к ним со стороны природы. Желание же лирического героя слиться с природой и вселенной неизбежно влечет за собой согласие на беззнаковость и бесследность собственного существования.

ABSTRACT

The purpose of this article is to identify the perception of iconic essence of objects, phenomena and events by M.Yu. Lermontov's characters of surrounding literary-artistic world. The semiotic research method determined as the main research method allowed to come to the following conclusion. The characters belonging to the high society are the most attentive to the signs: by means of signs they even try to influence on the course of events. In the open opposition to the attention to the signs of the person is the nature's indifference to them. The lyrical hero's desire is to unite with nature and the universe and it inevitably entails consent to own existence without signs and traces.

Ключевые слова: вариативность; знак; информация; прагматика.
Keywords: variation; sign; information; pragmatics.

Знаковый мир художественного наследия М.Ю. Лермонтова достаточно разнообразен: звуки, имена, портреты, памятники, надгробия и ландшафтные знаки, улицы и площади, города, локоны волос, одежда, визитки, перстни, ожерелья и браслеты – вот далеко

не полный перечень самых различных предметов, явлений, событий, несущих в себе какую-либо информацию для героев или о героях.

Специфика отношений человека (пользователя) и знака стала основным предметом исследования прагматики как одного из разделов семиотики. Цель настоящей статьи заключается в рассмотрении некоторых особенностей восприятия героями лермонтовских произведений всего того в окружающем их мире, что, по их мнению, обладает (или способно обладать) знаковой сущностью.

Одна из основных особенностей отношения героев произведений Лермонтова к знакам – вариативность их восприятия. Утверждение Заруцкого, героя драмы «Странный человек», «...вещи делают впечатление на сердце, смотря по расположению сердца...» [2, т. 3, с. 287] носит программный характер.

В драме «Маскарад» есть принципиально близкое понимание знака. Главный герой на маскараде, не без лермонтовской иронии, замечает по поводу наполнивших праздничную залу масок:

« ...Да маски глупой нет:

Молчит... таинственна, заговорит... так мило.

Вы можете придать ее словам

Улыбку, взор, какие вам угодно...» [2, т. 3, с. 364]

Маска – знак особенный, не просто молчащий, но скрывающий обозначаемое, точнее, подменяющий его суть. Но в данном случае важно подчеркнуть иное: знак располагает к вариативности его расшифровки, свободе интерпретации и прочтения.

В «Княгине Лиговской» описана светская беседа на званом обеде у Печориных, где между княгиней Верой и неким дипломатом завязалась дискуссия по поводу Москвы. В репликах обоих заметно явное восприятие старой столицы именно как знака, но раскрывающего различные смыслы. Для дипломата, «длинного и бледного, причесанного а la gusse и говорившего по-русски хуже всякого француза», Москва была «только великолепным памятником, пышной и безмолвной гробницей минувшего». Оппонирующая ему княгиня придерживается иной точки зрения: «Я люблю Москву. С воспоминаниями об ней связана память о таком счастливом времени!..» [2, т. 4, с. 218]. В принципе, светская дискуссия носит несколько некорректный характер, так как мнения оппонентов лежат в разных плоскостях. Холодному дипломату-петербуржцу Москва представляется только официальным знаком российской истории, и знаком, естественно, истории ушедшей. Отсюда и соответствующая лексика: *памятник, гробница, минувшее*. Для княгини Веры Москва

не исторический знак, а знак частный, личностный, знак детства и юности, теплота воспоминаний о которых согревает и сам знак.

В унисон прокомментированной цитате из «Княгини Лиговской» звучит и цитата из поэмы «Сказка для детей». Нина, героиня поэмы, выросла в старинном особняке, описание которого выдержано в готических тонах. Но страх от сумрачных зал с высокими колоннами и зеркалами со временем исчез. Героиня «привыкла толковать по-своему развалин говор странный...» [2, т. 3, с. 499]. Повествователь-бес, сниженный вариант своего родного брата Демона, а вместе с ним и автор, намечают возможность двойственного, как минимум, прочтения знаков. Например, о слышимых шорохах говорится «то были тени предков – или мыши!» [2, т. 3, с. 499].

Показательно, что двойственность четко соответствует оппозициям *ирреальное – реальное* или *идеальное – материальное*. Показательно так же и то, что Нина выбирает для себя романтически-идеалистическую трактовку окружающего мира: ее «мысль горячая» стала «летать над бледною головкой и туманный, воздушный рой видений навевать...» [2, т. 3, с. 499–500]. Важно, наконец, и то, что автор и повествователь находят «прочтение» Нины правильным, относят ее душу к тем, «которым рано все понятно».

Допуская, таким образом, многочисленные толкования знаков, Лермонтов вовсе не считает все варианты верными и непогрешимыми. Явный приоритет отдается идеалистическому мировоззрению и соответствующей трактовке. Правильно «читать» окружающий мир знаков способны немногие. Так, в «Вадиме» он пишет: «...великие души имеют особенное преимущество понимать друг друга; они читают в сердце подобных себе, как в книге, им давно знакомой; у них есть приметы, им одним известные и темные для толпы; одно слово в устах их иногда целая повесть, целая страсть со всеми ее оттенками...» [2, т. 4, с. 23–24]. Вновь перед читателем оппозиция, где с одной стороны – знакомая *толпа*, а с другой – «великие души», то есть духовная *элита* человечества.

Однако не только герой может верно-неверно прочесть знак, но и сам знак может быть «верным» или «неверным», иначе – знак может более или менее точно и полно выражать обозначаемое, быть более или менее ему соответствующим.

Не однажды в произведениях Лермонтова звучит мысль о возможном несоответствии имени как знака обладателю имени. В «Menschen und Leidenschaften», например, уже упоминавшийся Заруцкий не без дипломатической расчетливости обращается к Любви Волиной с просьбой о помощи в его любовных отношениях

с ее сестрой Элизой: «...Знавали ли вы страдания любви, вы носите ее имя, отвечайте, протекал ли огонь ее по вашим жилам?...» [2, т. 3, с. 183]. Надежды героя основаны прежде всего на том, что Любовь не посмеет «не соответствовать» своему имени. Косвенно, здесь же присутствует идея обязывающего начала в знаке, заставляющего не только знак быть точным выражением обозначаемого, но и обозначаемое быть вполне соответствующим своему знаку.

Вместе с тем Лермонтов выносит решение проблемы адекватности знака обозначаемому за рамки человеческой компетентности. Люди искусства, поэты наиболее часто встают перед вопросом о нахождении знаков-средств для передачи и выражения своих мыслей ощущений. И абсолютно точных знаков никогда не находят:

«... Сладость есть

Во всем, что не сбылось, – есть красоты

В таких картинах; только перенести

Их на бумагу трудно; мысль сильна,

Когда размером слов не стеснена,

Когда свободна, как игра детей,

Как арфы звук в молчании ночей!»

«1831-го июня 11 дня» [2, т. 1, с. 193]

Лермонтов, таким образом, присоединяется к русским романтикам, исповедующим идею «невыразимости» (например, В.А. Жуковский в «Невыразимом», Ф.И. Тютчев в «Silentium!»).

Рассматривая знаковую систему художественного мира Лермонтова сквозь призму прагматики, нельзя не обратиться к вопросу о нужности или ненужности знаков для автора и его героев.

В решении данной проблемы Лермонтов не однозначен. Противоречивая диалектика позиции достаточно четко видна хотя бы из следующего фрагмента стихотворения «1830. Майя. 16 число»:

«Боюсь не смерти я. О нет!

Боюсь исчезнуть совершенно.

Хочу, чтоб труд мой вдохновенный

Когда-нибудь увидел свет;

Хочу – и снова затрудненье!

Зачем? что пользы будет мне?...» [2, т. 1, с. 135]

Лирический герой понимает творчество как собственный знак, позволяющий ему не исчезнуть совершенно и после смерти продолжить инобытие на «этом», земном свете именно с помощью знака. Поэтому творчество в частности и знак в принципе необходимы герою для решения стратегической задачи пребывания в памяти

поколений и обретения бессмертия. Но уже финал цитаты ставит под большое сомнение целесообразность как данного «предприятия» в целом (не исчезнуть совершенно), так и средства его осуществления – воплощения себя в знаке-творчестве.

Ненужность знаков обусловлена в произведениях рядом причин. Одна из них – нежелательность информации, в знаках заключенной. Часто герой, не желающий тревожить себя негативной информацией и стремящийся пребывать в состоянии покоя, несет в себе более или менее выраженное эгоистическое начало. Подтверждением тому служит признание Печорина, сделанное Вернеру перед дуэлью с Грушницким: «Видите ли, я выжил из тех лет, когда умирают, произнося имя своей любезной и завещая другу клочок напомаженных или ненапомаженных волос. Думая о близкой и возможной смерти, я думаю об одном себе...» [2, т. 4, с. 442]. В этой фразе не только отрицание сентименталистического мироощущения, но и утверждение крайней субъективно-идеалистической позиции романтического героя, признающего единственно достойным предметом познания и внимания лишь собственное Я и его внутренний мир.

В антитетичном лермонтовском мире противоречивыми могут оказаться даже причины, порождающие общее следствие. В своеобразной оппозиции и к нежелательности, и к пренебрежительному безразличию как причинам ненужности знаков выступает причина излишества знака именно потому, что информация и без него присутствует в памяти пользователя и не может быть даже временно забытой в силу ее жизненной важности для героя. Примеров тому немало в произведениях Лермонтова. В программном стихотворении «1831-го июня 11 дня» есть такие стихи:

«И сердце полно, полно прежних лет,

И сильно бьется; пылкая мечта

Приводит в жизнь минувшего скелет,

И в нем почти всё та же красота...» [2, т. 1, с. 189]

Как видно, «скелет минувшего» вызывает к жизни не каким-то знаком, а пылкой мечтой, то есть воспоминанием, существующим в сознании героя автономно от внешних катализаторов.

На двойственность сознания лермонтовского лирического героя исследователи указывали неоднократно [См.: 1; 3; 5]. Помня свое небесное происхождение, лирический герой чувствует себя накрепко связанным с землей и не может представить бесплотного счастья и блаженства. Данное противоречие мировоззрения героя и его автора нашло косвенное отражение и в их отношении к знакам.

Героя поэмы «Исповедь» явно не устраивает следующая перспектива:

«...Я, свежий, пылкий, молодой,
Который здесь перед тобой,
Живу, как жил тому пять лет,
Весь превращуся в слово: нет!..
И прах, лишенный бытия,
Уж будет прах один, – не я!..» [2, т. 2, с. 154]

С его точки зрения такие знаки как *слово* и *прах* не просто нежелательны, но и лишены бытия, они слишком несущественны. Герой не согласен на бесплотно-знаковое существование, и за этим отказом отчетливо просматривается потребность существования реального, материального.

В то же время в произведениях Лермонтова можно встретить неприятие знаков как феномена слишком конкретного со стороны представителей ирреального мира.

В поэме «<Азраил>» вопрос Девы о его имени главный герой находит несущественным: «Что до названия? Зови меня твоим любезным, пускай твоя любовь заменит мне имя, я никогда не желал бы иметь другого. Зови, как хочешь, смерть – уничтожением, гибелью, покоем, тлением, сном – она всё равно поглотит свои жертвы...» [2, т. 2, с. 126–127]. В словах Азраила выражена идея независимости обозначаемого от обозначающего; сущего от того знака, под которым это сущее известно в мире явного; первичного от вторичного.

Есть, наконец, и еще одна причина ненужности знаков. Она мрачно примиряет два предыдущих антитетичных тезиса (обозначение бесплотного плотским и плотского бесплотным) и вытекает из идеи о несуществовании инобытия, об отсутствии ирреального мира. Главный герой драмы «*Menschen und Leidenschaften*» Юрий Волин, несомненно, выражающий одну из сторон авторского сознания, в диалоге с Любовью безрадостно констатирует: «Друг мой! нет другого света... есть хаос... он поглощает племена... и мы в нем исчезнем... мы никогда не увидимся... разные дороги... все к ничтожеству... Прощай! мы никогда не увидимся... нет рая – нет ада... люди брошенные бесприютные созданыя...» [2, т. 3, с. 251]. Вопрос о способности знаков выполнять трансцендентные функции передачи информации из одного мира в другой, теряет всякий смысл – «нет другого света»; передавать ничего не надо, так как некуда; и, стало быть, потребность в знаках практически отпадает.

В художественном мире Лермонтова есть еще один «герой», который не испытывает ни малейшей потребности в знаках. Не потому, что «не верит» в иной мир. И не потому, что не считает возможным бесплотное кодирование материальной информации, или, наоборот, конкретно-осозательное обозначение бесплотных субстанций и идей. Этот «герой» вообще ни во что не верит и ни о чем мучительно не размышляет, потому что он – природа.

В одном из лирических отступлений «Вадима» противопоставлены человеческие претензии и свободная воля стихии, проявлением которой в данном случае является река. «Кто из вас бывал на берегах светлой <Суры>? – кто из вас смотрелся в ее волны, бедные воспоминаньями, богатые природным, собственным блеском! – читатель! не они ли были свидетелями твоего счастья или кровавой гибели твоих прадедов!.. но нет!.. волна, окропленная слезами твоего восторга или их кровью, теперь далеко в море, странствует без цели и надежды или в минуту гнева расшиблась об утес гранитный! – Она потеряла дорогой следы страстей человеческих, она смеется над переменами столетий, протекающих над нею безвредно, как женщина над пустыми вздохами глупых любовников...» [2, т. 4, с. 44]. Люди хотели бы видеть в реке знак собственной истории или истории своих предков, но река не хочет этого. Природа слишком безразлична к человеку, чтобы беречь о нем память для него или для себя, она не хочет быть знаком чьим-то или чего-то.

В какой-то степени программным в свете анализируемого вопроса об отношении природы к знакам выступает фрагмент из поэмы «Демон»:

«...Средь полей необозримых
В небе ходят без следа
Облаков неуволимых
Волокнистые стада.
Час разлуки, час свиданья –
Им ни в радость, ни в печаль;
Им в грядущем нет желанья

И прошедшего не жаль...» [2, т. 2, с. 515–516]

Облака не оставляют следа. Это – закон природной жизни. У природы отсутствует само понятие связи времен, потому прошлое нет нужды «переносить» в настоящее и хранить в будущем.

Теперь рассмотрим некоторые причины, обуславливающие важность и нужность знаков. Колебания в решении лирическим героем вопроса об инобытии оставляют возможность для выполнения знаками трансцендентной функции. Узнавание в мире *том* чего-то или кого-то

из мира *этого* – событие важное для героя. В миниатюре «Они любили друг друга так долго и нежно...» неузнавание героями друг друга в потустороннем мире есть источник трагического:

«...И смерть пришла: наступило за гробом свиданье...

Но в мире новом друг друга они не узнали...» [2, т. 1, с. 534].

За время своего земного существования герои не успели (или не захотели) накопить нематериальные знаки, возникающие в процессе доверительного и искреннего общения: звуки и речи, ничтожные по значению, но сильные по знаковости и закодированные от других.

Другая, не менее важная причина необходимости знака – желание остаться в памяти поколений. С этим связан мотив следа, достаточно определенно звучащий в произведениях Лермонтова параллельно с мотивом современного поэту поколения. Знак-след нужен лирическому герою и его сверстникам, чтобы вписаться в мировую историю. Однако бездеятельное и пассивное поколение не сумеет этого добиться. Идея неспособности современников оставить свой след лежит в основе многих стихотворений Лермонтова, «Отрывок» и «Дума», пожалуй, самые яркие среди них.

Важность знаков для некоторых героев лермонтовских произведений подтверждается также различными действиями, которые эти герои, а порой и автор, совершают со знаками. В «Маскараде» оперирование знаками особенно активно и замысловато. Герои драмы не только обозначают-клеят, но и подменяют знаки, манипулируют ими, и именно эти подмены составляют суть драматической интриги и действия.

Центральной и сюжетоформирующей подменой драмы является действие баронессы Штраль, выдающей знак Нины (браслет) за собственный. Любопытно, что браслет как знак «отказался» менять заключенную в нем информацию и остался знаком Нины, а также знаком любви Арбенина. В этой связи факт потери Ниной знака любви и доверия Арбенина приобретает символическое звучание. То, что знак высоких чувств оказался во власти эгоистически мелких интересов общества и стал предметом обмана и подлога, должно неизбежно повлечь за собой гибель самих чувств.

Своеобразную подмену знаковой сути ядовитого порошка пытается осуществить и сам Арбенин. В свое время («тому назад лет десять») герой проигрался «до капли» и в отчаянье решил попытаться счастья еще раз, быть может, последний. Купив яду, он вернулся к игорному столу. «Последний рубль в кармане дождался // С заветным порошком – риск, право, был велик; // Но счастье

вынесло...» [2, т. 3, с. 452]. С тех пор герой хранит заветный порошок, который воспринимает «талисманом таинственным и чудным». Яд, знак смерти и гибели, Арбенин превращает для себя в знак удачи и спасения. Это уже может рассматриваться как своего рода провокация по отношению к злу. И, в конце концов, знак возвращает себе свое негативное содержание. Из оберега он трансформируется не просто в знак смерти, но в знак убийства и несправедливости, знак обмана.

В драме совершается и еще одна подмена знаков. Героиня «Маскарада» на протяжении всего действия выступает перед зрителем и другими героями под знаком-именем Нина, тогда как ее истинное имя – Анастасия. Лишь однажды один из периферийных персонажей пьесы, некто Петков, обращается так к героине: «Настасья Павловна споем нам что-нибудь...». На данную замену в лермонтоведении уже обращалось внимание, и она объяснялась как дань светско-салонной традиции той эпохи [См.: 4]. В свете анализируемой темы видится возможным, в целом принимая объяснение, несколько иначе расставить акценты. Во-первых, подмена имени актуализирует оппозицию *истинное – фальшивое*, за которой можно увидеть параллельную ей оппозицию *общечеловеческое – светское*. Во-вторых, отказ от изначального знака-имени и замена его знаком светски-игрушечным и чужеродным чреваты наказанием и бедой. И в «Маскараде» страдают все герои, пытающиеся манипулировать знаками: баронесса покидает свет и обрекает себя на уединение в деревне; Нина гибнет от яда; Арбенин сходит с ума. Стоящий наиболее близко от них Звездич также оказывается втянутым в водоворот роковых событий со знаками и выходит из истории живым, но несчастливым: он «навек лишен спокойствия и чести».

Идейное содержание лермонтовских произведений позволяет считать внимание к знакам особенно пристальным в светском обществе. Драма «Маскарад», в частности, наиболее очевидно свидетельствует о важности роли, которую могут играть в судьбах героев различные знаки, о том, насколько активным может быть их вмешательство в дела героев и насколько часто сами герои пытаются влиять на ход событий с их помощью. В открытой оппозиции к вниманию к знакам со стороны человека находится индифферентность к ним со стороны природы. Желание же лирического героя слиться с природой и вселенной неизбежно влечет за собой согласие на беззнаковость и бесследность его существования.

Список литературы:

1. Коровин В.И. Творческий путь М.Ю. Лермонтова. – М.: Просвещение, 1973. – 288 с.
2. Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. – М.-Л.: АН СССР, 1959.
3. Лермонтовская энциклопедия / Под ред. В.А. Мануйлова. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – 784 с.
4. Пеньковский А.Б. Нина. Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. – М.: Индрик, 1999. – 520 с.
5. Фохт У.Р. Лермонтов. Логика творчества. – М.: Наука, 1975. – 190 с.

4.2. ФОЛЬКЛОРИСТИКА

ПОЭТИЗАЦИЯ ОБРАЗА ХОЛОДНОГО ОРУЖИЯ ПРИ ЭКСПЛИКАЦИИ ВОЕННЫХ МОТИВОВ В КУБАНСКИХ КАЗАЧЬИХ ПЕСНЯХ

Епатко Татьяна Александровна

*старший преподаватель кафедры русского языка
Краснодарского высшего военного авиационного училища лётчиков,
РФ, г. Краснодар
E-mail: epatko.t.a@yandex.ru*

POETIZATION OF “COLD STEEL ARMS” IMAGE BY THE EXPLICATION OF MILITARY MOTIVES IN THE SONGS OF KUBAN COSSACKS

Tatyana Epatko

*senior lecturer of Russian language department
of Krasnodar Higher Military School for Pilots,
Russia, Krasnodar*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается лексико-семантическое воплощение образов холодного оружия, в частности, образов сабли, шашки и клинка, эксплицирующих мотив сражения и мотив служения родине в кубанских казачьих песнях. Обращается внимание на то, что образы холодного оружия могут выполнять и атрибутивную функцию при создании портрета казака.

ABSTRACT

This article dwells upon lexical-semantic representation of “cold steel arms” image and, in particular, images of sabre, cavalry sword and blade, explicating the motive of battle and the motive of devotion to the motherland in Kuban Cossacks’ songs. It is emphasized that “cold steel arms” images can also perform an attributive function while creating the portrait of a Cossack.

Ключевые слова: казачья песня; мотив; образ; сема; семантический признак.

Keywords: Cossack's song; motive; image; seme; semantic feature.

И в древности, и в наше время оружие было необходимым атрибутом военных действий, поэтому образы оружия – «своего» и вражеского, холодного и огнестрельного – обязательно присутствуют в фольклоре разных народов, посвящённом военной тематике. «Казак может исполнить свой воинский долг и осуществить предуказанный подвиг лишь с реальным оружием в руках» [6, с. 203], поэтому образы оружия, эксплицирующие военные мотивы, стали неотъемлемой частью и кубанских казачьих песен.

В этой статье мы коснёмся образов казачьего холодного оружия, сделаем попытку проследить, какие военные мотивы эксплицируют эти образы. Было обследовано 373 песни военной тематики. Это песни черноморских, линейных казаков, а также кубанские казачьи песни гражданской войны и Великой Отечественной войны. СобираТЕЛЬный образ «своего» оружия присутствует в 76 текстах, где, складываясь из образов холодного и огнестрельного оружия, имеет разветвлённую структуру. Так, к образам-именованиям казачьего холодного оружия можно отнести слова «пика» (1 упоминание), «копё» (3 упоминания), «штык» (3 упоминания), «меч» (2 упоминания), «нож» (1 упоминание), «кинжал» (2 упоминания). Но наиболее частотными в кубанских народных песнях являются образ сабли (присутствует в 12 песнях), шашки (присутствует в 15 песнях) и клинка (присутствует в 3 песнях). Сабля и шашка – два похожих вида холодного оружия. «Сабля – рубящее и колющее оружие с длинным изогнутым клинком» [7, с. 681], а «шашка – колющее и рубящее оружие со слегка изогнутым клинком» [7, с. 881]. Образ клинка метонимически сближен с образами шашки и сабли: клинок – это «режущая и колющая часть холодного оружия» [7, с. 272]. Сближает эти образы и то, что сабля и шашка – самый романтичный вид казачьего оружия. «Действительно, история, героика, романтика тесно переплетаются, когда речь заходит о скачущей с обнажёнными шашками на врага казачьей лаве» [5, с. 174]. Логично было бы рассматривать образы сабли, шашки и клинка как единый образ холодного оружия.

Слова-именования «сабля», «шашка» и «клинок» в подавляющем большинстве текстов казачьих песен употребляются в прямом значении. Определения, характеризующие образы, актуализируют ассоциативные (потенциальные) семы слов «сабля», «шашка» и «клинок», называя материал, из которого сделано оружие: «стальная

(сабля, шашка)»; описывая внешний вид: «кривая (сабля)»; принадлежность: «партизанская (шашка)»; назначение: «боевая (сабля)»; боеспособность: «(шабелька) вострая», «острые (клинки)»; «(шашки) востры». Надо отметить, что последнее определение наиболее частотно (8 употреблений) и характеризует образ холодного оружия в его разных функциональных статусах, о которых будет сказано ниже. Такое определение можно считать характерным для фольклора постоянным эпитетом. Например, в песне «Гей, Кубань, река широкая...» он использован при описании оружия казачьей конницы:

Впереди остры клинки,

В бой! Кубанцы-казаки [4, с. 36, № 68]!

А в песне «Спят все рощи и долины...» с помощью эпитета «остра» описана шашка возвращающегося с войны казака:

Ой да, в его шапка набекрени

Да весь мундирчик во крови,

Ой да, винтовочка заряжена

Остра шашка при боке [1, с. 189, № 109].

Итак, определения-прилагательные, употреблённые в прямом значении, характеризуют саблю, шашку и клинок лишь как холодное оружие, не выводя эти слова за пределы своего предметного языкового смысла.

Одна из функций образов казачьего оружия в кубанских народных песнях – это функция вещи-характеристики. При создании портрета казака образы оружия не эксплицируют боевых мотивов. Они являются необходимым атрибутивным элементом образа воина, готового защищать родину. «Распространённым приёмом героической характеристики, её видимым, внешним атрибутом в народной картине мира выступает величие и неповторимость справляемого казаками оружия» [6, с. 213]. Вот портрет казака в песне «Йихав козак за Кубань...»:

Мушкетюга у чехли, а шаблюка пры боци, Ратыще довгее, шабелька гострая, чому не козак [3, с. 225, № 11]?

А вот как описывает партизана-казака песня «На коне вороном...»:

На коне вороном Выезжал партизан. Э-э-ой, сабля вострая с ним, Две гранаты и наган [4, с. 67, № 140].

Другие семантические признаки образов сабли, шашки и клинка реализуются в ситуации сражения казаков с врагами. Образы «своего» холодного оружия и здесь имеют прямое воплощение, но при этом они эксплицируют мотив сражения (либо атаки казачьей конницы, либо пешего рукопашного боя). В контекстах казачьих песен образы сабли,

шашки, клинка не являются субъектами действия в ситуации сражения (как, например, образ вражеской пули), поэтому практически отсутствует и глагольная лексика, обозначающая действия холодного оружия. В тех контекстах, где употребляются слова-образы «сабля», «шашка» и «клинок», глагольная лексика характеризует действия казака с этим оружием. Это лексико-семантическая группа глаголов движения, рисующих действия защитника родины в бою: «с шашкой он в толпу кидался», «бросимся мы в шашки», «вынув шашки,.. в бой пошли». Также образы казачьего холодного оружия характеризуются глагольными формами лексико-семантической группы со значением движения рук человека в бою: «за саблю казак взялся», «руку с шашкой протянул вперёд», «брязнул шашки кольцом», «шашки приготовьте», «обнажив клинки», «вынув шашки», «стальная шашка, стиснутая твёрдо». В песне «Ой да, вспомним, братцы, мы, кубанцы...» характерный для языка фольклора лексический повтор – «один из способов подчеркнуть значение слова» [8, с. 531] – усиливает значимость казачьей шашки в рукопашном бою:

Вынув шашки наголо, *Вынув шашки, вынув* остры, Все в атаку, в бой пошли [1, с. 258, № 132].

Таким образом, эксплицируя мотив сражения, образы казачьего холодного оружия имеют прямое словесное воплощение и функциональный статус инструмента действия. Функцию субъекта действия эти образы приобретают редко. Например, в песне «И нэ пьють, нэ йидять кони вороные...» в сочетании с глаголами, имеющими сему звука, образ множества сабель является уже не инструментом, а участником ситуации боя:

И шумлять, и гудять Шабэлькы кривые Раз, два! Марш вперёд, труба зовёт [1, с. 295, № 150]!

В более поздней (периода Великой Отечественной войны) казачьей песне «Над Кубанью скачут кони...», вероятно, испытавшей на себе влияние письменной литературы, мы находим яркий метафорический образ сабли – защитницы родины. Командир обращается к казаку:

Прегради дорогу фрицам – Острой сабле гнев отдай. Пусть она сверканьем брызнет, Сизой сталью запоёт, Пусть она во имя жизни Смерть фашистам принесёт [4, с. 17, № 24].

Образ сабли здесь создаётся с помощью эпитета «сизой (сталью)» и метафоры «сверканьем брызнет», имеющих сему света/цвета. «Сизый – тёмно-серый с синеватым оттенком» [7, с. 705]. Метафора «сверканьем брызнет» в данном контексте антонимична цветовому эпитету. Контекстуально антонимичные эпитет и метафора создают

впечатление тёмного, но агрессивно-слепящего цвета сабли. Метафорический глагол «запоёт (сабля)», обладающий семой звука, олицетворяет образ сабли, «дарит» ему голос. Голос сабли – резкий звук рассекаемого ею воздуха – твёрдый, стальной, потому что олицетворение включает в себя ещё один семантический признак лексемы «сабля» – материал, из которого она сделана («сталью запоёт»). Глагольная метафора «острой сабле гнев отдай» тоже оживотворяет образ сабли, наполняет его человеческими эмоциями, завершая предикативное олицетворение образа этого вида холодного оружия. Сабля перестаёт быть просто оружием, инструментом в руках человека, она становится воительницей, защитницей родины. Метафора «она (сабля) во имя жизни смерть фашистам принесёт» актуализирует потенциальные, ассоциативные и антиномичные семы смерти и жизни слова-образа «сабля». В обследованных текстах казачьих песен не обнаружено слов с семой смерти в ассоциативно-семантических полях образов казачьей сабли, шашки и клинка (в отличие от образов вражеского оружия). Можно предположить, что казак не ассоциировал «своё» холодное оружие со смертью. В песне «Над Кубанью скачут кони...» встречается нетипичный для фольклорной песни образ казачьей сабли. Но метафорические образы казачьего оружия встречаются в народных песнях сравнительно редко.

Интересна роль образов казачьего холодного оружия в ситуации проводов казака на службу, на войну. При описании этой ситуации в ассоциативно-семантическое поле образов «своего» оружия входят глагольные формы с семой «дать». В контекстах казачьих песен эти глагольные формы соотносятся со словами-образами «сабля», «шашка» и «клинок» не как с инструментами, а как с объектами действия. Провожая казака на службу, на войну, отец, жена, родные вручают ему оружие и нередко коня, как, например, в песне «Конь боевой с походным вьюком...»:

Вот говорит отец: «Послушай Моих речей, сын, наперёд. Служил твой дед, служил и я, И твой теперь пришёл черёд. Даю тебе коня лихого, Пику, шашку, портупей» [1, с. 43, № 20].

Образы сабли, шашки и клинка в подобном контексте чаще встречаются в казачьих песнях периода Великой Отечественной войны. Вот как описывает сборы партизана песня «В чистом поле под ракитой...»:

Я сама героя провожала В дальний путь на славные дела, Э-э-э боевую саблю подавала, Вороного коника вела [4, с. 78, № 162].

В песне «Напишет молодка письмо...» казак просит, собираясь на войну:

Мне навись, казачка, дедушкин клинок [4, с. 39, № 76].

А в песне «Собирай в путь-дорогу, мамаша...» казак обещает:

С партизанской горячею шашкой, Мне вручённой родимым отцом, За Кубань, за свободную нашу, Буду самым отважным бойцом [4, с. 23, № 39].

В последнем контексте определение «горячая», употреблённое в переносном значении, является метафорическим эпитетом, оживотворяющим образ шашки, перенося на неё вспыльчивость, порывистость казака. Но, как уже было отмечено, подобное метафорическое воплощение образов «своего» оружия встречается в казачьих песнях нечасто.

Именно в контексте проводов казака на службу, в сочетании с глагольными формами, обозначающими вручение оружия казаку, слова-образы «сабля», «шашка» и «клинок» приобретают символическое значение. Решающую роль при этом играет «контекстуальная выделенность слова-символа, его контекстуальная обусловленность» [2, с. 209]. Образы сабли, шашки и клинка являются символами казачьей доблести и преемственности поколений казаков-защитников родины. Это подчёркивает определение со значением принадлежности – «дедушкин (клинок)». Сабля, шашка, клинок необходимы казаку для службы, служения Родине. Не случайно «переход юноши в новый социально-возрастной класс воинов» у казаков был связан «с вхождением в мир предметов, наделённых особым смысловым содержанием» [6, с. 202]. К числу таких предметов относилось и оружие. Вместе с оружием отец передавал сыну и память о своих подвигах. Даже император Николай II разрешил казакам выходить на службу не с оружием казённого образца, а с шашками и кинжалами отцов и дедов [6, с. 214].

Песня «Гэй, у мэнэ був коняка...» рассказывает о противоположной ситуации: казак лишился и коня, и шашки – символа доблести:

Ту коняку туркы вкралы, Ляхы шашку поламалы [1, с. 280, № 143]...

Казак перестал быть воином-защитником, теперь он пашет сухую ниву и очень страдает. В данных контекстах слова-образы «шашка», «сабля» и «клинок», выраженные конкретными существительными, приобретают обобщённое, абстрактное значение и становятся словами-символами, ведь «семантика слова-символа сочетает элементы конкретного и абстрактного» [2, с. 17]. Эксплицируя мотив служения родине, образы сабли, шашки и клинка развиваются по пути символизации.

Итак, образы «своего» холодного оружия – сабли, шашки и клинка – в кубанских казачьих песнях чаще имеют прямое воплощение. Они могут выполнять атрибутивную функцию вещи-характеристики, части необходимого снаряжения казака. В функции инструмента (редко – субъекта) действия образы сабли, шашки и клинка эксплицируют мотив сражения. Выполняя функцию объекта действия, эти образы приобретают значение символов казачьей доблести и эксплицируют мотив служения Родине.

Список литературы:

1. Захарченко В.Г. Народные песни Кубани. Вып. 1. – Краснодар: Краснодарское книжное изд-во, 1987. – 320 с.
2. Кондрашова О.В. Семантика поэтического слова (функционально-семантический аспект). – Краснодар: Изд-во Кубанского ун-та, 1998. – 279 с.
3. Концевич Г.М. Народные песни казаков. – Краснодар: Эдви, 2001. – 448 с.
4. Мартыненко Л.Б., Уварова И.В. Песни и частушки периода Великой Отечественной войны. – Краснодар: Изд-во Кубанского ун-та, 2005. – 210 с.
5. Матвеев О.В. Герои и войны в исторической памяти кубанского казачества. – Краснодар, 2003. – 200 с.
6. Матвеев О.В. Историческая картина мира кубанского казачества: особенности военно-сословных представлений (конец XVIII – начало XX вв.): Дис. ... докт. истор. наук. – Краснодар, 2009. – 630 с.
7. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М.: Азъ, 1994. – 928 с.
8. Пропп В.Я. Русский героический эпос. – М.: Лабиринт, 1999. – 640 с.

4.3. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ТЕКСТОЛОГИЯ

ЧИТАТЕЛЬ КАК КАТЕГОРИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Гетманская Елена Валентиновна

*д-р пед. наук, профессор
Московского педагогического государственного университета,
кафедра методики преподавания литературы,
РФ, г. Москва
E-mail: Getmel@mail.ru*

Шевченко Оксана Алексеевна

*магистрант Московского педагогического государственного
университета, кафедра методики преподавания литературы,
РФ, г. Москва
E-mail: pankratova87@mail.ru*

THE READER AS A CATEGORY OF LITERARY CRITICISM

Elena Getmanskaya

*doctor of pedagogical Sciences, Professor of Moscow state pedagogical
University, Department of methodology of teaching literature,
Russia, Moscow*

Oksana Shevchenko

*graduate student of the Moscow state pedagogical University, Department
of methodology of teaching literature,
Russia, Moscow*

АННОТАЦИЯ

Современная ситуация с чтением обуславливает интерес к фигуре читателя не только как к предмету литературоведческой рефлексии, но и как к объекту исследования литературной критики, истории литературы, социологии, психологии, педагогики и методики преподавания русского языка и литературы. Исследование читателя

становится предметом литературоведения при условии, если предметом изучения становятся не только сами читатели и их мировоззрение, степень подготовленности, вкусы, а и смысл произведения; литературоведческие основания изучения читателя позволяют уяснить заключенные в тексте возможности его потенциального восприятия.

ABSTRACT

The current situation with reading leads to the interest in the figure of the reader not only as to the subject of literary reflection, but as the research object of literary criticism, literature history, sociology, psychology, pedagogy and methodology of teaching Russian language and literature. Researching the reader becomes the subject of literary studies, provided that the object of study becomes not only readers and their worldview, degree of preparedness, the tastes, but also the meaning of the work; literary foundations of the studying the reader allow to understand the potential possibility of the text perception enclosed in it.

Ключевые слова: читатель; внетекстовый субъект восприятия; авторское сознание; субъект эстетической деятельности.

Keywords: reader; the extra-textual subject of perception; author's consciousness; the subject of aesthetic activity.

Читатель как исследовательская проблема обретает все большее значение в современной литературно-теоретической мысли. Причина такого внимания к категории «читатель» обусловлена, прежде всего, тем, что в современном мире наблюдается кризис современного читателя. В 2006 году в России была принята Национальная программа поддержки и развития чтения, в которой прямо сказано: «Возрастающий дефицит конструктивных идей и знаний в российском обществе (на фоне нарастания других острых общесистемных проблем) усиливается резким снижением у населения интереса к чтению. Современная ситуация с чтением в России характеризуется как системный кризис читательской культуры. Страна подошла к критическому пределу пренебрежения чтением» [7]. Современные исследователи подчёркивают, что подобная ситуация с чтением обуславливает интерес к фигуре читателя не только как к предмету теоретико-литературоведческой и эстетической рефлексии, но и как к объекту интереса литературной критики, истории литературы, социологии, психологии, педагогики и смежных гуманитарных дисциплин [См.: 6, с. 294]. Читатель как проблема поэтики приобретает новые аспекты рассмотрения и в связи с нарастающей визуализацией получения информации. Как подчёркивает Е.В. Гетманская

«с помощью СМИ и компьютера мы создали подростка, носителя визуальной, мозаично-клиповой культуры, не способного долго сосредоточиться на одном источнике, требующего постоянной смены декораций, картинок, как в мультфильмах или компьютерных играх. Процесс нарастающей визуализации получения информации – объективная реальность, остановить его мы не в силах» [3, с. 150]. По мнению Л.В. Чернец, литературоведческие причины изучения реального читателя возникают, если изучение отношения публики к произведению позволит уяснить заключенные в тексте возможности его потенциального восприятия, внутренние готовности произведения к воздействию на читателя [См.: 11, с. 13].

В литературоведении сформирован взгляд на произведение как на коммуникативное событие (общение автора, героя и читателя). Это приводит к дифференциации в поэтике сути имплицитного и эксплицитного читателя. Так, с одной стороны, возникает представление о читателе как сотворце эстетического события, носителя «формирующей активности» (М.М. Бахтин). Смысл художественного произведения перестает восприниматься как готовый, скорее, он видится как потенциал, который необходимо реализовать в акте восприятия: «смысл художественный актуализируется читательским сознанием как взаимодополнительный по отношению к авторскому сознанию, манифестированному в тексте» [10, с. 238]. По мнению учёного, всякий смысл intersubъективен, он «требует множественности сознаний», «актуализироваться он может, лишь соприкоснувшись с другим (чужим) смыслом, хотя бы с вопросом во внутренней речи понимающего» [10, с. 238]. Осознана и сложность коммуникативной организации произведения, наличие нескольких уровней и нескольких пар отправителей / получателей; возникает термин «эксплицитный читатель» для обозначения адресата субъекта речи. Вместе с тем проблема читателя изучена в недостаточной степени. Если сравнивать степень изученности участников коммуникативного события, то следует признать, что и автор, и герой исследованы на данный момент значительно полнее. В словарях, учебной и специальной литературе закреплена терминология: автор-творец сопоставлен с автором биографическим, образом автора и различными субъектами речи. Н.Д. Тамарченко справедливо замечает, что «при всех принципиальных различиях между двумя основными значениями термина (автор как реальное лицо и автор как субъект эстетической деятельности) они часто не различаются, поскольку необходимость объяснить произведение и его смысл

рассматривается как повод для поисков источников того и другого в психологии и биографии его создателя» [9, с. 23].

Терминология категории «читатель» в современном литературоведении достаточно широка: используются такие определения, как реальный читатель, адресат, гипотетический читатель (М. Науман), образ аудитории (Ю.М. Лотман), наадресат, слушатель, созерцатель, читатель (М.М. Бахтин). Особую популярность получил термин «воображаемый читатель», введенный в практику А.А. Белецким. В западном литературоведении фиксируются такие понятия, как абстрактный читатель (В. Шмид), образцовый читатель (У. Эко), архичитатель (М. Риффатер), имплицитный читатель (В. Изер), информированный читатель (С. Фиш), воображаемый читатель (Э. Вулф). Исследователь темы «читатель как проблема поэтики» Н.А. Кафидова выделяет следующую типологию читателей: 1) реальный читатель (участник литературного процесса; эмпирически реальный человек); 2) воображаемый читатель (идеальный адресат, существующий в сознании биографического автора); 3) эксплицитный читатель (одна из разновидностей внутреннего адресата, явный или подразумеваемый собеседник, к которому обращена речь повествователя); 4) имплицитный читатель (предполагаемый всей структурой произведения как целостно воспринимающий ее субъект) [См.: 4, с. 98].

Н.Д. Тamarченко в учебнике по теории литературы не только определяет позицию воспринимающего субъекта по отношению к двум аспектам произведения (тексту и миру героя), но и обращает специальное внимание на само понятие «читатель». Ученый выделяет два полярных значения этого термина: читатель исторически-реальный, конкретный читатель, внетекстовый субъект восприятия и «образ читателя, то есть определенный персонаж, созданный автором и существующий внутри произведения» [2, с. 174]. Особенно важным, по мнению исследователя, для поэтики оказывается третье значение, связывающее эти полюса: «Читатель также субъект сотворческой деятельности, “запрограммированный” автором» [2, с. 174]. Этот аспект фиксируется специальным термином «имплицитный читатель» (в отличие от «эксплицитного»). В рамках этого третьего подхода ученый выделяет три возможные трактовки имплицитного читателя. Вне сферы интереса ученого оказывается, таким образом, только фигура читателя воображаемого, все остальные осознаны и точно определены.

Читатель в современной поэтике осознается и как потенциал восприятия, как принцип, организующий это восприятие [См.: 4, 5, 8]. В современном литературоведении подчёркивается пристальное

внимание ко всему, что способно воздействовать на читателя. В качестве направляющих процесса восприятия читателя указываются: говорящее название, эпиграф, специальные авторские примечания, вступление, первая фраза, место и время действия [См.: 8, с. 28]. Также важно непосредственное обращение к читателю, предвосхищение читательских ожиданий, реакций, воспроизведение и изображение слова читателя [См.: 5, с. 29]. Отмечаются также жанровое обозначение, эпиграфы, первый абзац, «темные» места в тексте, предполагающие сотворчество читателя. Предметом пристального внимания читателя определены места многозначности, главное из которых не словесная иносказательность, а предметный мир произведения [См.: 11, с. 155].

Таким образом, в литературоведении признаётся, что от читателя конкретного произведения могут требоваться различные компетенции, навыки чтения. В статье приводится и аргументируется терминологическое расширение категории «читатель». Приведённые в статье литературоведческие оценки проясняют функцию и позицию читателя, взгляд на него как на «внутритекстовый феномен» и инструмент литературоведческого анализа. В то же время, теоретико-литературные подходы к категории «читатель», изложенные в статье, коррелируют со значимыми изменениями в функции чтения в современном обществе.

Список литературы:

1. Белецкий А.И. Изучение истории читателя // В мастерской художника слова. М., 1989. – С. 110–131.
2. Бройтман С.Н., Тмарченко Н.Д., Тюпа В.И. Теория литературы. Учеб. пособие: В 2 т. М.: Академия, – 2004. – Т. 1. – 321 с.
3. Гетманская Е.В. Познавательная деятельность учащихся: работа с биографическим текстом // На путях к новой школе. – 2010. – № 1. – С. 150–152.
4. Кафидова Н.А. Читатель как проблема поэтики // Вестник РГГУ 2010. № 11 (54). Серия Филологические науки. – С. 97–109.
5. Кривонос В.Ш. Автор, герой и читатель в прозе А.А. Бестужева-Марлинского // Slavia Orientalis, 1994. – P. 20–35.
6. Лавлинский С.П. Читатель // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Науч. ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – 494 с.
7. Национальная программа поддержки и развития чтения. [Электронный ресурс]. Режим доступа. – URL: http://www.library.ru/1/act/doc.php?o_sec=130&o_doc=1122 (дата обращения: 02.11.2015).
8. Прозоров В.В. Читатель и литературный процесс. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1965. – С. 28–41.

9. Тамарченко Н.Д. Автор // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. Науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 23.
10. Тюпа В.И. Смысл художественный // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – 238 с.
11. Чернец Л.В. «Как слово наше отзовется...» Судьбы литературных произведений. М., 1995. – 299 с.

О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ИЗУЧЕНИЯ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ ФОРМ

Романовская Ольга Евгеньевна

*доцент, канд. филол. наук, доцент каф. литературы
Астраханского государственного университета,
РФ, г. Астрахань
E-mail: volga75sky@mail.ru*

ABOUT SOME ASPECTS OF THE STUDY OF NARRATIVE FORMS

Olga Romanovskaya

*candidate of Philological Sciences, Associate Professor
of Department of literature of Astrakhan State University,
Russia, Astrakhan*

АННОТАЦИЯ

Цель статьи заключается в описании актуальных аспектов изучения нарративных форм. Автор обобщает результаты исследований отечественных и зарубежных ученых, называет выделенные ими критерии разграничения форм повествования. Названы основные тенденции в процессе модификации традиционных форм повествования и рассмотрена их взаимосвязь с общекультурной проблемой XX века – поиском границ личности в свете проблем кризиса персональной идентичности.

ABSTRACT

The purpose of this article is to describe relevant aspects of the study of narrative forms. The author summarizes the research results of domestic and foreign scientists, calls them criteria for distinguishing between forms of narration. She identifies main trends in the modification of traditional forms of storytelling and examines their relationship to general cultural task of the twentieth century – the search of the boundaries of personality in the view of the problems of the crisis of personal identity.

Ключевые слова: нарратология; нарратив; повествовательная форма; автор; рассказчик; повествователь.

Keywords: narratology; narrative; narrative form; author; narrator.

Традиционное разделение повествовательных форм на «перволичные» и «третьеличные» в современном литературоведении не оспаривается, но оговаривается и уточняется. Нарратологи критикуют неточность устоявшейся терминологии: «выбор романиста делается не из двух грамматических форм, а из двух нарративных позиций (грамматические формы представляют собой лишь их механические следствия)» [3, с. 253]. Главным критерием определения формы повествования в нарратологии становится принадлежность/непринадлежность повествующего к диегезису (вымышленной действительности произведения). Ж. Женетт считает необходимым различать «два типа повествования: одно – с повествователем, отсутствующим в рассказываемой им истории, другое – с повествователем, присутствующим в качестве персонажа в рассказываемой им истории» [3, с. 253], В. Шмид предлагает различать диегетического и недиегетического нарраторов [9, с. 83].

Похожее отношение к проблеме сформировалось и в отечественном литературоведении. Исследователи указывают на условность общепринятой терминологии: «В работах по поэтике различают нарратив 1-го и 3-го лица. Это деление, однако, не является достаточно определенным. Скорее всего, имеется в виду лицо главного героя. Между тем этот признак сам по себе не существует для типологии повествовательных форм», – отмечает Е. Падучева [7, с. 204].

Однако устойчивая традиция использования терминов «перволичное» и «третьеличное» повествование сохраняется, что, наряду с усилением внимания к проблемам повествовательного текста, обнаруживает актуальность описания базовых нарративных форм и их модификаций.

Организирующим центром «перволичного» повествования является рассказчик – «носитель речи, открыто организующий своей личностью

весь текст» [5, с. 33]. Степень представленности рассказчика варьируется, однако уже «само употребление местоимений и глаголов первого лица представляет собой самоизображение, хотя и редуцированное» [9, с. 66].

Выбор «перволичной» формы зачастую связан с необходимостью изобразить особенности мировидения, мироощущения рассказчика, описать мир «не таким, каким он существует сам по себе, а таким, каким он прошел через посредство некоего созерцающего ума» [9, с. 65].

Обращение к форме «перволичного» повествования не случайность, а осознанный и весьма значимый для воплощения авторского замысла выбор. Дневниковые записи Ф. Достоевского, сделанные во время работы над романом «Подросток», показывают насколько большое значение придавал классик этому вопросу. Тщательно взвешивая все «за» и «против», он пришел к выбору «перволичной» формы: «Лучше справлюсь с лицом, личностью, сущностью личности» [9, с. 90]. Известно, что эта же проблема – выбор типа нарратора и формы нарратива – остро стояла перед Ф. Достоевским в период работы над романом «Преступление и наказание».

О том, что выбор повествования от первого лица в художественной прозе «есть результат сознательного эстетического выбора, а вовсе не знак откровенности, исповеди, автобиографии» [3, с. 256] свидетельствуют работы отечественных и зарубежных нарратологов.

Отечественные ученые К. Атарова и Г. Лескис отметили, что структурой этой повествовательной формы задаются «естественность изображения внутреннего мира самого повествователя и ограничения в изображении внутреннего мира других действующих лиц его повествования, а также в изображении внешнего мира» [1, с. 353].

Однако в прозе XX века функционирование «перволичного» повествования значительно усложнилось вводом приемов, приводящих «к некоей нарративной патологии» (Женетт). Возможные отклонения от традиции описаны в работах М. Дымарского, Ж. Женетта, Ю. Левина, Е. Падучевой, В. Шмида и других ученых. К приемам нарушения литературных конвенций в использовании перволичных форм относят:

- переменное или неустойчивое отношение между нарратором и персонажами, воплощенное внешне немотивированными сменами грамматического лица основного субъекта повествования;

- переход рассказчика на позицию всеведения, расцениваемый Ж. Женеттом как посягательство на «прочные условности» и «логику дискурса», которая предписывает ограничения повествовательной перспективы.

Решительные эксперименты в области перволичного повествования обусловлены и литературными процессами, в первую очередь сменой художественных парадигм, и теми открытиями в области психологии, философии, эстетики, лингвистики, без влияния которых сложно представить себе развитие культуры XX века и которые привели к более сложной трактовке понятий «личность», «сознание», «речь», «память», «слово».

Модификации «перволичной» формы повествования связаны с общекультурной проблемой XX века – поиском границ личности в свете проблем кризиса персональной идентичности. Т.Г. Кучина, автор книги «Поэтика «я» – повествования в русской прозе конца XX – начала XXI века», важнейшим фактором интенсивного развития «я»-повествования считает распространенное в современном обществе ощущение утраты аутентичности, раздробленности «я».

Осознание писателями XIX–XX веков зыбкости и непрочности межличностных границ способствует видоизменению традиционной структуры третьеличного повествования. Изменения касаются прежде всего соотношения двух основных элементов повествовательной структуры: голоса повествователя как основного носителя коммуникативной функции и голоса героя.

В рамках художественных парадигм XVIII–XIX вв. сформировалась ауториальная повествовательная ситуация, для которой характерна экспликация фигуры нарратора, его рефлексий и комментариев.

Новаторством реалистической литературы XIX века исследователи признают рождение персональной (персонажной) формы повествования. В ней присутствие «автора» минимизируется, нарратор маскирует свою функцию рассказывания, «переносит точку зрения в один или последовательно в несколько персонажей» [6, с. 47]. Постепенно осуществляется переход от ауториальной к персональной форме третьеличного повествования. По мнению Ю. Манна, появление «персонажного» повествования стало для эпической литературы важным этапом в освоении нарративного текста, создало новые условия для раскрытия психологии персонажа и выражения авторской оценки: «С одной стороны, стремление избежать комментариев и оценок от повествователя, переместить точку зрения в сферу персонажа отмечено тенденцией к объективности..., с другой

стороны, персональная повествовательная ситуация открыла возможность более широкого выхода на авансцену внутренних, иррационально-психологических потенций, освобожденных от цензуры сознания..., открыла возможность для большей субъективизации» [6, с. 51]. Художественные особенности и функции этой повествовательной формы исследователи рассматривают на примере прозы классиков XIX–XX веков, в частности творчества А. Чехова, в прозе которого «персонажное» повествование складывается из ряда приемов, позволяющих, помимо глубокого проникновения в сознание героя, нейтрализовать категоричность оценок нарратора и апеллировать к личному опыту читателя.

Особая модификация «третьеличного» нарратива – несобственно-авторское повествование – была выявлена Н. Кожевниковой. Это «повествование нарратора, заражающегося местами словоупотреблением и оценками персонажа или воспроизводящего их в более или менее завуалированной цитате» [9, с. 231], «способ описания и повествования» [4, с. 105], основанные на варьировании точек зрения в разных планах и преобладанием точки зрения персонажа. Е. Падучева описывает это явление как «свободный косвенный дискурс»: «Персонаж вытесняет повествователя, захватывая эгоцентрические элементы языка в свое распоряжение» [7, с. 206].

Новаторский характер приобретает «третьеличная» форма повествования в модернистской литературе, где связность текста основана «на сложном согласовании голосов персонажей друг с другом и с голосом повествователя» [7, с. 207]. Складывается полисубъектная форма нарратива, в котором переплетаются сразу несколько оценочно-смысловых позиций.

Благодаря работам М. Бахтина центральной проблемой изучения эпического текста становится «противопоставление Я и ДРУГОЙ» [7, с. 217], диалогические отношения субъектов в сложной повествовательной структуре современной прозы, поэтому важнейший аспект исследования «третьеличного» повествования – принципы и способы передачи чужого слова (прямая, косвенная, несобственно-прямая речь), раскрывающие характер взаимодействия голосов повествователя и героя. Они глубоко и всесторонне исследованы в работах М. Бахтина, В. Волошинова, Н. Кожевниковой, Е. Падучевой, В. Шмида. Показана их первостепенная роль в процессе интерференции «текста нарратора» и «текста персонажа» (В. Шмид), определяющем облик «третьеличного» повествования в XX веке.

Следствием усложнения повествовательной структуры становится активизация читателя. Хотя внимание реципиента

усиливается и в процессе восприятия противоположенной повествовательной стратегии, сводящей игру точками зрения и голосами к минимуму.

Нейтральность позиции нарратора, слабая стилиевая окрашенность текста способствуют созданию особой модификации «третьеличного» повествования», которую П. Лаббок еще в 1921 году назвал «чистой драмой». Эталонный образец такого повествования – творчество Э. Хемингуэя и представителей «нового романа». Я. Линтвелт пишет, что в нейтральном типе повествования действие изображается не “профильтрованным” через субъективное сознание повествователя или персонажа.

Подобную модификацию связывают с возникновением особого типа нарратора, которого С. Чэтман характеризует как «popnagation», а В. Шмид описывает как слабо выявленного нарратора, который присутствует в минимальном количестве «инициальных знаков», имплицитно выражая свою позицию и скрывая от читателя точку зрения героя.

Таким образом, диапазон вопросов, связанных с изучением повествовательных форм, широк: основной субъект повествования и способы его представления; присутствие в повествовании комментирующих оценок, резюмирующих наблюдений и творческой рефлексии повествователя как знак появления «эксплицитного автора»; возможности полисубъектной организации повествовательной структуры и взаимодействие голосов, точек зрения и позиций автора и героя; способы передачи высказываний персонажей; модернизация традиционных форм повествования, изменение их структуры и функций.

Список литературы:

1. Атарова К. Лескис Г.А. Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1976. – Т. 35. – № 4. – С. 343–356.
2. Атарова К. Лескис Г.А. Семантика и структура повествования от третьего лица в художественной прозе // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1980. – Т. 39. – № 1. – С. 33–46.
3. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Т. 2. – М.: Изд-во им. Сабашниковых. 1998. – 472 с.
4. Кожевникова Н. О типах повествования в советской прозе // Вопросы языка современной русской литературы. М.: Наука. 1971. – С. 97–163.
5. Корман Б. Изучение текста художественного произведения. М.: Просвещение. 1972. – 110 с.

6. Манн Ю. Об эволюции повествовательных форм (вторая половина XIX века) // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1992. – Т. 51. – № 1. – С. 40–59.
7. Падучева Е. Семантические исследования: Семантика вида и времени в русском языке. Семантика нарратива. М.: Языки русской культуры. 1996. – с. 464.
8. Современное зарубежное литературоведение / Ред.-сост. И.П. Ильин, Е.А. Цурганова. М.: Интрада ИНИОН, 1996. – 320 с.
9. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

4.4. ЖУРНАЛИСТИКА

РОЛЬ АВТОРСКОГО «Я» В МАТЕРИАЛАХ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИХ ЖАНРОВ

Якимов Олег Дмитриевич

*ученый и общественный деятель, д-р ист. наук, профессор,
академик Международной академии информатизации,
профессор кафедры журналистики
Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова
РФ, г. Якутск*

Скрыбыкина Дарина Анатольевна

*студент филологического факультета,
Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова
РФ, г. Якутск
E-mail: darina.skrybykina@mail.ru*

THE ROLE OF THE AUTHORS' "ME" IN MATERIALS OF PUBLICISTIC GENRES

Oleg Yakimov

*scientific and Public Person, Doctor of Historical Sciences, Professor,
Academician of International Informatization Academy,
Professor of Journalism Chair,
North-Eastern Federal University in Yakutsk named after M.K. Ammosov,
Russia, Yakutsk*

Darina Skrybykina

*Student of Philological Department,
North-Eastern Federal University in Yakutsk named after M.K. Ammosov,
Russia, Yakutsk*

АННОТАЦИЯ

В статье ставится задача рассмотреть категорию образа автора в материалах публицистического жанра. Проводится анализ

авторского «я» и личности журналиста как форм проявления образа автора в этих произведениях. Показан процесс трансформации образа автора в истории отечественной публицистики, объясняются причины, приведшие к этим изменениям. На основе анализа теоретических материалов и публикаций сформулирован вывод, что в журналистском тексте образ автора проявляется через авторское «Я» и личность журналиста.

ABSTRACT

In the article, the objective is set to examine the category of the author's image in materials of journalistic genre. The analysis of the author's "me" and the journalist's identity is carried out as a form of the author's image manifestation in these works. The process of the author's image transformation in history of Russian journalism is shown; reasons are explained that led to these changes. Based on the analysis of theoretical materials and publications, conclusion is formulated that the author's image is shown through the author's "me" and the identity of the journalist in the journalistic text.

Ключевые слова: Образ автора; публицистика; жанр; медиатекст; коммуникант.

Keywords: author's image; journalism; genre; media text; communicant.

Категория «образ автора», выступающая ведущей в литературоведении, свое научное обоснование находит и в теории публицистики. Здесь эта категория предполагает переосмысление, оценку отображаемого предмета, поэтому в этом случае не обходится без контекстуального образа – скрытого или же открытого, через призму которого отражаются и анализируются все реальные события.

Если в советское время автор в публицистическом тексте был в основном сторонним рассказчиком, то сегодня все ярче проявляется выражение авторской точки зрения, позиции, собственной индивидуальности журналиста. Соответственно, между автором и реципиентом создается своеобразный диалог через посредство текста, одним из конструктивных признаков которого и выступает образ автора. Учитывая эти изменения рассмотрение темы роли авторского «я» в произведениях публицистических жанров является актуальной и востребованной.

Заметим, что термин «образ автора» в научный оборот ввел академик В.В. Виноградов, который основательно исследовал эту категорию при анализе художественных произведений. Вместе с ним

эту проблему рассматривали В.М. Жирмунский, М.М. Бахтин, Ю.М. Тынянов.

В публицистическом жанре образ автора несколько иначе рассматривают В.И. Здорова, И.Л. Михайлин, А.П. Коваль, Г.Я. Солганик, Е.П. Почкай, Н.С. Валгина и другие исследователи.

В теоретических исследованиях по художественной литературе авторское «я» определяется как личность автора, организованная и объективированная средствами искусства и по законам искусства (с большим или меньшим участием сознания со стороны автора). Иными словами, образ автора, по меткому выражению В. Шкловского, – это не то, что хочет автор сказать о себе, а то, а что мы узнаем о нем, изучая результаты его творчества [3, с. 37].

Образ автора по В.В. Виноградову – это центр своеобразного художественно-речевого мира, в котором отображается авторское эстетическое отношение к созданному тексту [9, с. 18].

Совсем другого мнения придерживается М.М. Бахтин, утверждающий, что в своем тексте автор должен находиться на грани мира, который он создал, как активный творец, так как его вторжение в этот мир сможет разрушить его эстетическую устойчивость [6, с. 18]. Именно этим исследователь подчеркивал внутреннее стремление автора к созданию другой реальности, способной на содержательное саморазвитие. При этом значительная роль отводилась языку автора как строительному материалу, используя который автор, согласно своим внутренним заданиям, создает несколько новое содержание.

Итак, образ автора – это специфическая смысловая величина, с одной стороны, ее нужно отличать от биографической авторской фигуры, автора – как человека, а не как особой творческой личности; а с другой – от образа художественно конструируемой личности рассказчика произведения, понимаемой реальным создателем в функции автора, то есть условного, а не фактического автора-творца [1, с. 47].

Е.П. Почкай дифференцирует понятия художественного и публицистического образа автора, отмечая, что в художественной литературе реальный автор изображен как вне структуры художественного текста, так и вне отраженного им мира. Эксплицитно или имплицитно воссозданный образ автора всегда условный и поэтому не отождествляется с реальным автором [5, с. 119].

В.А. Кухаренко, рассматривая образ автора, указывает, что главная идея произведения реализуется через авторские оценки, они могут быть прямо высказаны автором в оценке действий, мыслей, речи героя или неявно выражаться, хотя обязательно существуют

в тексте [4, с. 36]. Первый способ изложения этих авторских эмоционально-оценочных позиций называется эксплицитным, а второй – имплицитным. Причем, в каждом тексте присутствуют элементы обоих этих способов изложения, а также можно выделить и преобладание одного из способов у разных авторов или в разных произведениях одного автора.

Заметим, что эксплицитная манера повествования значительно облегчает роль интерпретатора. При ней автор сам оценивает героя, событие, выражает свое отношение к изображенному. Имплицитная манера изложения сохраняется в течение всего текста [4, с. 179].

В отличие от художественного произведения, где образ автора не всегда совпадает с подлинной личностью писателя, в журналистском произведении автор – реальное лицо и автор – рассказчик всегда совпадают. Таким образом, здесь дело имеется с вполне реальной личностью, личностью журналиста. Это обстоятельство накладывает на журналиста в то время, когда он создает образ автора, весьма специфические обязательства.

Однако, само определение понятия образа автора и выявление его присутствия в публицистическом тексте не является однозначным. Многие исследователи доказывают, что образ автора – это многосложная динамическая структура, которая тесно связана со всем публицистическим процессом, она отмечается глубокой диалектичностью и предстает в произведении как составляющая его эстетического и идейного богатства [7, с. 24].

Заметим, что на протяжении прошлых десятилетий автор публицистического текста чаще всего выступал лишь как посторонний рассказчик, в современном же медиатексте образ автора уже напрямую соотносится со всеми основными особенностями индивидуального журналистского стиля. В последние годы тенденция к открытому выражению автором собственных суждений, оценок, позиции проявляется все ярче. Автор свободно выражает особенности самосознания, творческой индивидуальности. Именно взаимодействие таких авторских проявлений и формирует образ автора.

О них говорят и сами исследователи данной проблемы. В частности, Г.Я. Солганик отмечает, что в журналистике важен не только образ автора, но и сам автор как личность. Он доказывает, что главной отличительной чертой образа автора в публицистике стает открытость авторского «Я», то есть личностный характер выступления, «окрашенность текста личными эмоциями пишущего» [7, с. 75].

Е.П. Почкай отмечает, что отождествление образа автора с личностью журналиста носит ограниченный характер. Образ автора

создается журналистом не менее продуманно, детально и последовательно, чем образы героев художественных произведений. Исходя из задач, которые стоят перед журналистом, он из личного выбирает основное, типичное. «Образ публициста воспринимается как автопортрет художника – перед нами и социальный человек, и яркая талантливая личность со всеми своими неповторимыми чертами» [5, с. 120].

Принадлежность журналистики к сфере духовного производства превращает личность автора во всей его совокупности знаний, опыта, человеческих качеств в своеобразный инструмент восприятия и переработки жизненного материала, способный выразить общественный интерес, приобрести публицистическое звучание. Многочисленные научные исследования убедительно доказывают то, что усвояемость информации зависит не только от ее содержания, формы подачи, но и от авторитета того, кто ее подает.

Заметим, что для современной публицистики характерна тенденция к разнообразию форм подачи материала, уход от информативности, что создает стилистическую пестроту, быструю смену речевых планов. Однако, анализ архивных данных показывает, что еще в 70–90 гг. имплицитные формы преобладали. Это объясняется не только внутренней эволюцией этого жанра, но и соответствующим типом общения с реципиентом. «Присутствие автора в репортажах, степень его активности, характер его участия в событиях (его «роль») является исторической категорией. Этот факт зависит как от социальных причин, так и от изменчивости собственно стилистических норм текста» [6, с. 81].

Только в незначительном количестве материалов зафиксировано функционирование личных местоимений первого лица единственного и множественного числа, использование которых в структуре журналистского текста связано с непосредственным участием автора в речи, что обуславливает особую публицистичность и эмоциональность изложения: интенсивное использование личного местоимения «я» создает определенное настроение, отражает установку автора на личное воспроизведение и отношение к изображаемому, ведет к манере, напоминающей очерковую.

Эффект очерка может создаваться и небольшой пейзажной зарисовкой, помещенной в начале текста (такие препозиционные зарисовки были неотъемлемыми элементами тогдашней публицистики, став своеобразным каноном этого жанра). Номинативные предложения помогали рельефно и ярко выделить каждую деталь, оттенить каждую грань увиденного.

Заметим, что открытые формы авторского «я» в публицистическом материале 70–90-х годов – явление не частое. Косвенные способы выражения присутствия автора в публицистике в то время были стилистической нормой: авторское присутствие пронизывает весь текст, но «я» автора выражено скрыто, имплицитно, с помощью обозначенных предложений. Субъективность формы достигается описательностью (зарисовки картин природы, интерьера, характеристики людей) и авторской модально-экспрессивной оценочностью.

И если для современной публицистики характерна тенденция к разнообразию форм подачи материала, уход от информативности, что создает стилистическую пестроту, быструю смену речевых планов, то в журналистских текстах 70–90-х годов достаточно значительным был информационный элемент, который и предопределял ослабленность субъективной модальности в журналистском тексте, а отсюда – и общая тяга к официальности. Именно поэтому в текстах этого периода преобладает нейтральная лексика; разговорные, эмоционально окрашенные конструкции, связанные с авторской линией, почти отсутствуют.

Нейтральная лексика взаимодействует с общепринятыми языковыми оборотами (встречают продолжительными аплодисментами, прочитал с большим энтузиазмом), что придает публицистическому произведению официальности и роднит его с отчетом. Эффект присутствия автора как действующего лица выражается только с помощью характерных для этого жанра «зрительных» деталей (В зале тихо; Уже поздно).

Коммуникативной задачей публицистического жанра является сообщение о конкретном событии или факте современности, часто событие происходит «на глазах» автора: журналист повествует о том, что происходит именно «сейчас», рядом с ним. Эта задача определяет такие жанровые признаки публицистики, как повествовательная монологическая структура текста и синхронный характер самого рассказа (синхронность достигается глагольными формами настоящего времени). Причем события отражены в форме настоящего времени, в той последовательности, в которой они разворачиваются.

Сопоставимо-противопоставленные бессоюзные предложения (Там, где были грязь ... – сейчас проложены ...) объединяют прошлый и настоящий план изображаемого явления, небольшая ретроспектива углубляет наглядность воспроизводимой действительности.

Именно форма «настоящего репортажа» приводит к появлению в тексте «я» автора. Словесная ткань буквально пронизана эмоциями-переживаниями того, кто пишет. «Визуальное» впечатление

достигается короткими авторскими отступлениями (У одного из барачков играет гармошка ... Танцуют). В этом примере происходит взаимодействие различных стилистических планов: экстралингвистические факторы требуют различных форм подачи материала, различных видов речи. «Живописное» начало текста стилистически контрастирует с его последующей информативностью. Впрочем, и эта информативная часть часто обозначена авторскими характеристиками (авторские отступления, вопросительно-риторические и восклицательные предложения).

Таким образом, мера авторского присутствия, а также формы выражения авторского образа автора в публицистическом материале обусловлены внутренней эволюцией жанра и установленным в данной общественно-политической формации типом общения прессы с аудиторией. Во времена господства тоталитарной журналистики характерна тенденция социального типа общения с реципиентом (автор – «социальный человек» [4, с. 31–39]), что и вызывало в публицистике выражение имплицитных форм авторского «я», официальность стиля, пониженную модальность текстов.

Итак, на основе анализа концепции ведущих исследователей и анализа публикаций, можно сформулировать вывод, что в журналистском тексте образ автора проявляется через авторское «Я» и личность журналиста. Сам образ автора неразрывно связан с прямым восприятием текста адресантом и соотносится с его личностью. Наличие авторского «Я» в публицистическом тексте всегда является мотивированным и направленным на осуществление определенного воздействия на аудиторию.

Личность журналиста не прослеживается в тексте так явно, как авторское «Я», поскольку ее проявления недоступны для обычного глаза читателя, и для ее изучения необходимо привлечение специалистов.

Список литературы:

1. Галич А., Назарев В., Васильев Е. Теория литературы. – Учебник. / Под науч. ред. Александра Галича. – М.: Просвещение, 2001. – 488 с.
2. Ким М.Н. Технология создания журналистских произведения. – СПб.: Изд-во Михайлова, 2001. – 320 с.
3. Коваль А.П., Конторчук Г.К. Композиционная роль образа автора в публицистике // Особенности языка и стиля средств массовой информации. – М.: Высшая школа, 1983. – С. 36–50.
4. Кухаренко В.А. Интерпретация текста: Учеб. пособие. – Второй изд., Перераб. – М.: Просвещение, 1988. – 192 с.

5. Почкай Е.П. Языковое выражение образа автора в публицистике // Журналист. Пресса. Аудитория: Межвуз. сборник. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, – 1986. – Вып. 3. – С. 118–127.
6. Прозоров В.В. Автор // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учеб. Особые / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, С.Н. Бройтман и др. / Под ред. Л.В. Чернец. – М.: Высш. шк.: Академия, 1999. – 556 с.
7. Солганик Г.Я. Автор как стилеобразующая категория публицистического текста // Вестн. Моск. ун-та. Сер.10. Журналистика. – 2001. – № 3. – С. 74–84.

Научное издание

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

Сборник статей по материалам
LIV международной научно-практической конференции

№ 11 (54)

Ноябрь 2015 г.

Подписано в печать 23.11.15. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 13,125. Тираж 550 экз.

Издательство АНС «СибАК»
630049, г. Новосибирск, Красный проспект, 165, офис 4.
E-mail: mail@sibac.info

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