



МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ ЗАОЧНОЙ  
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ  
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ФИЛОЛОГИИ  
И КУЛЬТУРОЛОГИИ**

**Часть II**

Новосибирск, 2012 г.

УДК 008+7.0+8  
ББК 71+80+85  
А 43

Рецензент — к. фил. н. Бердникова Анна Геннадьевна  
(г. Новосибирск).

**А 43 «Актуальные проблемы искусствоведения, филологии и культурологии»:** материалы международной заочной научно-практической конференции. Часть II. (18 января 2012 г.) — Новосибирск: Изд. «ЭКОР-книга», 2012. — 154 с.

ISBN 978-5-8561-8252-0

Сборник трудов международной заочной научно-практической конференции «Актуальные проблемы искусствоведения, филологии и культурологии» отражает результаты научных исследований, проведенных представителями различных школ и направлений современной филологии, искусствоведения и культурологии.

Данное издание будет полезно аспирантам, студентам, исследователям и всем интересующимся актуальным состоянием и тенденциями развития филологии, искусствоведения и культурологии.

ББК 71+80+85

ISBN 978-5-8561-8252-0

## **Оглавление**

<b>Секция 2. Языкознание</b>	<b>7</b>
<b>2.5. Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание</b>	<b>7</b>
К ВОПРОСУ ИССЛЕДОВАНИЯ СИНТАКСИСА АЛТАЙСКИХ ЯЗЫКОВ (НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСКОГО И МОНГОЛЬСКОГО ЯЗЫКОВ) Абдикарим Нурзия	7
ИСТОРИЧЕСКИЕ РЕАЛИИ В РОМАНЕ Ч.ДИККЕНСА «ПОВЕСТЬ О ДВУХ ГОРОДАХ» Дмитриева Наталья Дмитриевна	11
СТРАТЕГИИ И ТАКТИКИ МЕДИЦИНСКОГО ДИСКУРСА Ефремова Наталия Владимировна	14
ОБ ОПЫТЕ ПОСТРОЕНИЯ ИДИОМАТИЧЕСКИХ ТЕЗАУРУСОВ В РАМКАХ ТАКСОНА «ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ» В РУССКОЙ И АНГЛИЙСКОЙ ФРАЗЕОЛОГИИ Олейник Роман Валерьевич	20
СЕМАНТИКА КОНДИЦИОНАЛЬНОСТИ В РАЗНОСТРУКТУРНЫХ ЯЗЫКАХ: СРАВНИТЕЛЬНО-СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ (НА МАТЕРИАЛЕ СОЮЗНЫХ СЛОЖНОПОДЧИНЕННЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ РУССКОГО, АНГЛИЙСКОГО И ТУРЕЦКОГО ЯЗЫКОВ) Шемшуренко Оксана Владимировна	25
<b>2.6. Прикладная и математическая лингвистика</b>	<b>30</b>
МЕСТО ИНТЕГРАТИВНОГО ПОСОБИЯ В ДИДАКТИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ ПРИ ПОДГОТОВКЕ ПЕРЕВОДЧИКОВ Новикова Лариса Валерьевна	30

<b>Секция 3. Искусствоведение</b>	<b>35</b>
<b>3.1. Театральное искусство</b>	<b>35</b>
ОБРАЗЫ ИСТОРИЧЕСКИХ ЛИЧНОСТЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ АКТЁРА РИНАТА ТАЗЕТДИНОВА Музафарова Аида Раилевна	35
<b>3.2. Музыкальное искусство</b>	<b>42</b>
ХОРОВАЯ МУЗЫКА МОРИСА РАВЕЛЯ Телкова Наталия Станиславовна	42
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ В УСЛОВИЯХ ПРОЦЕССА КОММУНИКАТИВНОЙ СВЯЗИ: АВТОР – (ПРОИЗВЕДЕНИЕ) – ИСПОЛНИТЕЛЬ – СЛУШАТЕЛЬ Фролкин Виктор Александрович	49
<b>3.3. Хореографическое искусство</b>	<b>58</b>
ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ ЭКЗЕРСИС И ЕГО РОЛЬ В ГАРМОНИЧНОМ РАЗВИТИИ СТУДЕНТОВ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО КОЛЛЕДЖА Богдан Ирина Григорьевна	58
<b>3.4. Техническая эстетика и дизайн</b>	<b>65</b>
КОНСТРУКТИВИЗМ В ДИЗАЙН- ПРОЕКТИРОВАНИИ КОСТЮМА Афанасьева Наталья Валериевна Полынова Нелли Александровна	65
СИСТЕМНЫЙ ПОДХОД К ПРОЕКТИРОВАНИЮ ДИЗАЙНА ИНТЕРЬЕРА Кирьянко Елизавета Александровна Сухарев Евгений Николаевич	69
<b>3.5. Теория и история искусства</b>	<b>73</b>
ВКЛАД ФОТОГРАФИЧЕСКИХ МЕТОДОВ В ЭКСПЕРТИЗУ ЖИВОПИСИ Исакова Любовь Андреевна Пичугина Ольга Кузьминична	73

<b>Секция 4. Литературоведение</b>	<b>78</b>
<b>4.1. Русская литература</b>	<b>78</b>
«СТИХОТВОРЕНИЯ Н. ОГАРЕВА» 1856 Г.: АРХИТЕКТОНИКА И ПОЭТИКА Баранова Галина Николаевна	78
МИФОЛОГЕМА КОРОВА/БЫК В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗОВ А. ПЛАТОНОВА, В. БЕЛОВА, В. АСТАФЬЕВА) Исина Нурикамал Утеповна	83
МЕСТО ХРОНОТОПА В СТРУКТУРЕ СЮЖЕТА (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА Е. И. ЗАМЯТИНА «АФРИКА») Краснова Татьяна Васильевна	87
ЖИТИЕ ВАСИЛИЯ БЛАЖЕННОГО — ЭНЦИКЛОПЕДИЯ РУССКОГО ЮРОДСТВА Орлова Людмила Михайловна	93
К ИСТОРИИ СОТРУДНИЧЕСТВА Л. АНДРЕЕВА В АЛЬМАНАХЕ ИЗДАТЕЛЬСТВА «ШИПОВНИК» Ромайкина Юлия Сергеевна	98
ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ЖЕНСКОГО ХАРАКТЕРА (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И. С. ТУРГЕНЕВА, Н. С. ЛЕСКОВА, С. Н. СЕРГЕЕВА-ЦЕНСКОГО) Шалыгина Светлана Геннадиевна	105
<b>4.2. Литература народов Российской Федерации</b>	<b>112</b>
КАТЕГОРИЯ ВРЕМЕНИ В ТВОРЧЕСТВЕ А. КЕШОКОВА (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОЗЫ И ПОЭЗИИ ПИСАТЕЛЯ) Борова Асият Руслановна	112
МОТИВ ТРАГИЧЕСКОЙ ЛЮБВИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. ШЕКСПИРА «ГАМЛЕТ» И П. ОЙУНСКОГО «КРАСНЫЙ ШАМАН». Бурцева Марина Анатольевна	117

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОШЛОГО В СОВРЕМЕННОЙ АДЫГСКОЙ ПРОЗЕ Мусукаева Анджелла Хамитовна	127
<b>4.3. Литература народов стран зарубежья</b>	<b>132</b>
К ВОПРОСУ ОБ ИСТОКАХ СЕРБСКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА Зенкевич Ирина Валерьевна	132
ОТРАЖЕНИЕ ИСТОРИИ В ПОЭМЕ «ШАХНАМЕ» ФИРДОУСИ И РОМАНЕ «ВОЙНА И МИР» Л.Н.ТОЛСТОГО Марзие Яхьяпур Марзие Хейдари	136
<b>4.4. Теория литературы. Текстология</b>	<b>140</b>
ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОЙ ИНТЕРНЕТ- КОММУНИКАЦИИ Ибрагимова Светлана Николаевна Жельская Людмила Борисовна	140
МАГИЯ ЦВЕТА В РОМАНЕ К. АБДУЛЛЫ «ДОЛИНА КУДЕСНИКОВ» Мамедова Саадат Арастун Айтен Кязимова	146
<b>4.5. Журналистика</b>	<b>150</b>
ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ В КОРПОРАТИВНЫХ СМИ ПРОВИНЦИИ Деткова Надежда Юрьевна	150

## СЕКЦИЯ 2.

### ЯЗЫКОЗНАНИЕ

#### 2.5. СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ

##### К ВОПРОСУ ИССЛЕДОВАНИЯ СИНТАКСИСА АЛТАЙСКИХ ЯЗЫКОВ (НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСКОГО И МОНГОЛЬСКОГО ЯЗЫКОВ)

*Абдикарим Нурзия*

*канд. филол. наук, преподаватель КГИУ, г. Темиртау, Казахстан  
E-mail: [nursana@yandex.ru](mailto:nursana@yandex.ru)*

Обзор лингвистической литературы по алтаистике показал, что до настоящего времени генетическая связь между тюркскими, в частности, казахским и монгольским языками, все еще не имеет безоговорочных обоснований в научном мире. Несмотря на то, что алтаистика является одной из спорных теорий в языкознании, до настоящего времени преобладала тенденция, согласно которой данные языки являются родственными, поэтому почти все научные исследования проводились с помощью сравнительно-исторических методов. Такими исследованиями занимались казахские лингвисты Г. Мусабаяв, А. Кайдар, Ш. Сарыбаев, Г. Сагидолда, Б. Напил. Необходимо отметить, что в казахском языкознании были привлечены факты монгольского языка с целью установить этимологическую основу отдельных слов, отметить топонимические параллели, фразеологизмы. Труды монголо-казахского лингвиста Б. Базылхана посвящаются выявлению однокоренных слов и сравнению морфологических категорий казахских и монгольских слов. Но «частные сближения еще ничего не дают; ведь каждый языковой факт является частью неразрывного целого. Не следует сопоставлять один частный случай с другим частным случаем; надо сопоставлять одну языковую систему с другой» [2, с. 19] в полной мере.

Как предполагают некоторые ученые, их далекое родство было, но из-за отсутствия данных текстов, результаты этого исследования часто приводят лишь к неудачным предположениям. В последние годы появился целый ряд публикаций ученых, призывающих «...по-новому взглянуть на алтаистическую проблематику в целом и на некоторые, окутанные туманом, давно выдвинутые (хотя и не всегда обоснованные) гипотезы о тюрко-казахско-монгольских этноязыковых взаимоотношениях, в частности» [4, с. 12].

Уже прошло 3 десятка лет, как отмечал теоретик-компаративист Э. А. Макаев, что «возможность создания такой грамматики – убедительное доказательство генетического родства (а не одного лишь взаимовлияния) той группы языков, по материалам которой такая грамматика может быть создана» [3]. Вообще, «все тюркские языки, ...и все алтайские ...обладают общими типологическими чертами: ...в области синтаксиса — специфическим порядком слов в словосочетаниях и в предложениях, по которому все определяющие слова находятся в позиции перед определяемыми, дополняющее — перед дополняемыми; отсутствием согласования в числе определяемого и определения, слабым развитием сложноподчиненных конструкций с придаточными предложениями, которым в большинстве случаев соответствуют особые причастные и деепричастные обороты, и т. д.» [1, с. 85]. Однако до сих пор синтаксические категории данных языков, как часть грамматики, не были подвергнуты специальному научному анализу. «Грамматика как совокупность приемов, при помощи которых изменяют и соединяют слова для построения фраз, — это наиболее устойчивая сторона языка» [2, с. 26]. Поэтому мы считаем, что многие спорные вопросы в алтаистике происходят из-за недостаточного изучения языкового уровня данных языков, в частности синтаксиса. По нашему мнению, при сравнении синтаксического уровня можно выявлять многочисленные интересные факты, которые в будущем служат для объяснения пути развития и дифференциации данных языков. Кроме того, изучение современных языков может способствовать открытию разнообразных законов языка и установить взаимную связь между отдельными законами. Тогда реконструкция языков-родоначальников, степени языкового родства и история обособления алтайских языков приобретает более прочные основания. Исходя из этого мы, поддерживая ученых, которые придерживаются типологической теории, сознательно отказавшись от историческо-сравнительного исследования, изучали сходства и различия современного казахского и монгольского языков на примере структуры простого предложения и

выявляли их наиболее детальные типологические признаки. В нашем исследовании, с точки зрения традиционной грамматики, была охвачена структура простого предложения казахского и монгольского языков: методы и формы синтаксических связей, типы простого предложения, модальность, вводные слова и вставные конструкции; члены предложения и способы их выражения; однородные и развернутые члены предложения казахского языка, их соответствие монгольскому языку. При этом были определены сходные и отличительные черты в казахском и монгольском языках, выявляемые во всех литературных стилях языка. Например, что в представленных языках у главных членов предложения различий больше, чем у второстепенных. На наш взгляд, это связано с тем, что в грамматике языка синтаксис легче поддается изменениям, чем морфология. Это особенно касается главных членов предложения. Потому что именно главные члены составляют структурную основу и определяют типовые виды предложения. Вследствие чего, качественные изменения в языке, в первую очередь, претерпевают главные члены предложения. Таким образом, можно сделать вывод о том, что структурно-качественное изменение данных языков, возможно, опиралось на изменение главных членов предложения. Некоторые единицы синтаксиса такие, как служебные имена, особо не отличаются в грамматическом плане, но имеют различие: если в казахском языке служебные имена только в составе изафетного сочетания выполняют служебную функцию, то в монгольском языке такая закономерность не обязательна, хотя они тоже употребляются после родительного падежа.

А также нами рассматривались синтаксические факты, различающие казахский язык от монгольского — нетрадиционное подлежащее, т. е. подлежащее, выраженное существительным в косвенных падежах. Например, в казахском языке в простых предложениях осложненного типа подлежащее выражается не только в именительном, но и родительном, а в монгольском — и в простых, и в сложных предложениях и в других падежах. Анализируя факты данных языков мы пришли к выводу о том, что нетрадиционное подлежащее сопоставляемых языков, во-первых, носит формальный характер, в этом случае невозможно вести речь об эргативности; во-вторых, такие различия родственных языков — воздействия их исторических суперстратов, в казахском — арабского, в монгольском — тибетского.

Кроме того, выявлены вопросы, ждущие немедленного разрешения как для тюркских, так и для монгольских языков; речь идет о развернутых членах предложения. Вокруг этого понятия в

тюркологии и монголистики в течение долгого времени шли дискуссии, споры, отчасти содержательные, отчасти терминологические, а в результате у тюркологов сложилась единое мнение, принят данный термин как единица осложненного типа простого предложения. Однако по своей грамматической форме и синтаксической функции такая же равноправная единица в монгольском языке понимается как компонент сложного предложения. Анализируя факты исследуемых языков, не отрицая изложенных мнений ученых, мы попытались доказать, что иногда развернутые члены предложения в тюркских языках имеют преимущество перед членами простого предложения, а в монгольском — компонент сложного предложения иногда утрачивает свою функцию как член простого предложения. Таким образом, хочется отметить, что данная синтаксическая единица до сих пор нуждается в подробном и детальном изучении в алтаистике.

В заключение обобщаем результаты исследования, которые сводятся к следующему:

1. Было установлено, что языковеды исследуемых языков придерживаются разных теоретических концепций, в результате чего возникают «установочные различия». Например, в казахском языкознании формы причастия и деепричастия являются способами примыкания, а в монгольском они определяются как способ сочинительных, так и подчинительных связей в предложении. На самом деле, их синтаксические функции одинаковые.

2. На основании языковых фактов выявлены настоящие различия:

а. в монгольском языке подлежащее со сказуемым не согласуется; поэтому лицо в предложении определяется при помощи контекста, обращения и принадлежно-притяжательных окончаний; вследствие чего связь между главными членами предложения принято называть координационной.

б. в монгольском языке нет такого типа связи, как «взаимоподчинение», характерного всем тюркским языкам;

в. в казахском языке преобладают аналитические конструкции, а в монгольском - синтетические; можно в качестве примеров привести грамматические функции послелогов *arkili*, *karai*, *boyinsha* казахского языка, а в монгольском языке они передаются падежными окончаниями падежа «*uideq*», но некоторые синтетические конструкции передаются аналитическим способом, например, функцию служебного слова «*deer*» монгольского языка в казахском языке выполняют дательно-направительный и местный падежи.

Надо отметить, что вопрос о единой эпохе данных языков до сих пор остается открытым, но у них сохранились самые древние грамматические признаки; это отмечается при рассмотрении такой категории, как падеж: грамматические функции именительного, родительного, направительного, местного и исходного падежей, которые не подвергаются внутреннему и внешнему влиянию.

Чтобы отрицать, либо утверждать алтайскую теорию или дать более развернутое и научно обоснованное суждение и для полной картины алтайских языков в целом следует изучать синтаксические материалы не только казахского и халха-монгольского языков, но и других тюркских, а также монгольских языков.

### **Список литературы:**

1. Баскаков Н. А. Введение в изучение тюркских языков. М.: Высшая школа, 1969. — 383 с.
2. Мейе А. Сравнительный метод в историческом языкознании. / Пер. с фр. А. В. Дилигенской. — М.: Иностранная литература, 1954. — 125 с.
3. Суник О. П. К актуальным проблемам алтаистики // Вопросы языкознания. — 1976, № 1. [Статьи по алтайским языкам] — Monumenta altaica. — URL: [http://www.distedu.ru/mirror/\\_injaz/altaica.narod.ru/papers.htm](http://www.distedu.ru/mirror/_injaz/altaica.narod.ru/papers.htm)
4. Туймебаев Ж. К. История тюрко-казахско-монгольских этноязыковых взаимоотношений. — Астана, 2008. — 365 с.

## **ИСТОРИЧЕСКИЕ РЕАЛИИ В РОМАНЕ Ч. ДИККЕНСА «ПОВЕСТЬ О ДВУХ ГОРОДАХ»**

*Дмитриева Наталья Дмитриевна*  
*ст. преподаватель МГОУ, г. Москва*  
*Email: [natalya.dmi2010@yandex.ru](mailto:natalya.dmi2010@yandex.ru)*

Как отмечают болгарские исследователи С. Влахов и С. Флорин, «исторические реалии переводчик может встретить 1) у старых авторов, условно говоря, в архаических произведениях, и 2) в произведениях современных писателей, но рисующих далекое или близкое прошлое, — архаизированных» [1, с. 133]. Для отдельных произведений характерна «двуплановость исторических реалий в архаизированном классическом оригинале» [1, с. 135—136]. «С одной стороны, старый автор пишет на современном ему языке и непреднамеренно употребляет современные для своей эпохи реалии, которые с

течением времени превращаются в исторические; с другой стороны, описывая историческую для себя действительность, он уже преднамеренно подбирает, для колорита, реалии из описываемой им эпохи — исторические для него самого» [1, с. 136].

В романе Чарльза Диккенса «Повесть о двух городах» перед нами предстает именно такой случай. Реалии, встречающиеся в данном произведении, подлежат рассмотрению на основе временного критерия с точки зрения их принадлежности к трем историческим периодам: 1) времени написания романа (1859 г.), 2) описываемой эпохе (роман посвящен событиям Великой французской революции и охватывает годы с 1775 по 1793, 3) современности.

В следующей таблице представлены некоторые исторические реалии, упомянутые в данном романе, которые были характерны для определенной эпохи, а впоследствии исчезли.

*Таблица 1.*

**Распределение реалий по историческим периодам.**

<b>Период, описываемый в романе, — 1775—1793 (1794)</b>	<b>Год написания романа - 1859 Эпоха Диккенса — (1812—1870)</b>	<b>Современный период</b>
<b>ТОПОНИМЫ</b>		
<b>АНГЛИЯ</b>		
Newgate (центральная уголовная тюрьма Лондона)	Newgate Тюрьма была разрушена в 1903 г.	— —
Temple Bar (ворота, оставшиеся от стены, отделявшей Сити от Вестминстера)	Temple Bar Ворота были снесены в 1878 г.	—
the Old Bailey (центральный уголовный суд Лондона)	the Old Bailey Здание суда было снесено в 1905 г.	—
Saint Dunstan Церковь была снесена в 1830 г.	—	—
Vauxhall Gardens (увеселительный сад)	— Сад был закрыт в 1859 г., и его территория была застроена.	—
<b>ФРАНЦИЯ</b>		
the Palace of the Tuileries (дворец)	the Palace of the Tuileries В дни Парижской коммуны в 1871 году дворец был сожжен.	—
Bastille (крепость и тюрьма) Разрушена в 1789 г.	—	—

the prison of the Abbaye (тюрьма)	the prison of the Abbaye Разрушена в середине 1850-х годов.	—
the prison of La Force (тюрьма)	the prison of La Force Разрушена во второй половине XIX века.	—
<b>ДЕНЬГИ</b>		
Twopence (до 1820 г.)	—	—
Sixpence	Sixpence (до 1971 г.)	—
Ninepence	Ninepence (до 1971 г.)	—
Shilling	Shilling (до 1971 г.)	—
Guinea (до 1813 г.)	Guinea (до 1917 г. – только при исчислении гонораров, оценке картин, скаковых лошадей).	—
Half a guinea (до 1813 г.)	—	—
Crown	Crown (до 1971 г.)	—
Half-crown	Half-crown (до 1970 г.)	—
Farthing	Farthing (до 1961 г.)	—
<b>ТРАНСПОРТНЫЕ СРЕДСТВА</b>		
Coach (карета)	Coach	—
Mail coach (почтовая карета)	Mail coach	—
Chaise (почтовая карета)	Chaise	—
Chariot (карета)	Chariot	—
Chair (носилки, портшез)	Chair	—
Packet-boat (почтовое или пассажирское судно, пакетбот)	Packet-boat	—
Tumbril (ист. Открытая телега, в которой осужденные лица перевозились к месту их казни, особенно на гильотине, во время Великой французской революции)	—	—
<b>СУДЕБНЫЕ РЕАЛИИ</b>		
the Court of King's Bench (Суд королевской скамьи)	the Court of King's Bench Существовал до 1873 г.	—

Анализ данных реалий на основе временного критерия позволяет сделать вывод, что все они являются историзмами для нашего времени

(обозначаемые ими явления не существуют в современной действительности). Для современников Диккенса, читавших роман в 1859 году, историзмами являлись реалии Saint Dunstan, Vauxhall Gardens, Bastille, twopence, half a guinea, guinea (за исключением особых случаев), tumbrel, а остальные из вышеуказанных реалий являлись современными. Эти различия раскрывают нам, насколько знакомыми и понятными оказывались или оказываются данные реалии для читателей, принадлежащих к разным историческим периодам, и, следовательно, эти различия будут учитываться при анализе перевода этих реалий на русский язык.

### **Список литературы:**

1. Влахов С., Флорин С. Непере译имое в переводе. — М.: Международные отношения, 1980. — 342 с.
2. Франция. Большой лингвострановедческий словарь / Под общ. ред. Л. Г. Ведениной. 2-е изд., испр. и доп. — М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2008. — 976 с.
3. Dickens Ch.A Tale of Two Cities. Mineola, New York: Dover Publications, Inc., 1999. — 304 p.
4. Oxford English Reference Dictionary. Second Edition. Oxford, New York: Oxford University Press, 1996. — 1765 p.

## **СТРАТЕГИИ И ТАКТИКИ МЕДИЦИНСКОГО ДИСКУРСА**

***Ефремова Наталия Владимировна***

*преподаватель кафедры русского языка и социально-культурной  
адаптации, Волгоградский медицинский государственный  
университет, г. Волгоград  
E-mail: [diviya1905@mail.ru](mailto:diviya1905@mail.ru)*

Особое семантическое пространство медицинского дискурса возникло благодаря специфике структурной организации института медицины и требует определенной дискурсивной стратегии, которая позволит максимально оптимизировать процесс передачи информации.

В современных исследованиях стратегий различных дискурсов определились два основных направления: описание, составление их универсальных типологий и анализ стратегий определенных типов дискурса [9, с. 16]. Особый интерес для нас представляет второе

направление, в рамках которого стратегии медицинского дискурса рассматриваем, исходя из определения стратегии как «совокупности запланированных ... заранее и реализуемых в ходе коммуникативного акта теоретических ходов, направленных на достижение коммуникативной цели» [7, с. 10—11].

Некоторые исследователи [8] делят стратегии на когнитивные и коммуникативные. При условии такого деления считается, что когнитивные стратегии адресанта направлены на акцентирование его видения мира, особенности осмысления им предшествующего знания, раскрытие причин интеграции этих знаний в разрабатываемую научную концепцию. Коммуникативные стратегии актуализируются в момент текстового воплощения когнитивных стратегий и связаны со стремлением максимальной их реализации

Медицинский дискурс (собственно научный, научно-популярный, научно-деловой) может результироваться как в письменный (диссертация, монография, статья и т. д.), так и в устный текст (доклад на конференции, профессиональный диалог и др.). Стратегии применительно к каждому из названных дискурсов будут различаться.

Если говорить о стратегиях дискурса, продуктом которого становится устный текст, то близким становится определение дискурсивной стратегии как «выбор определенной линии речевого поведения в конкретной ситуации в интересах достижения целей коммуникации» [5, с. 4]. Стратегии такого типа медицинского дискурса определяются целью профессиональной коммуникации — оказать квалифицированную медицинскую помощь — и редко существуют «в чистом виде». Взаимопроникновение и слияние их является характерной особенностью медицинского дискурса.

В силу доминантного положения врача в общении с пациентом стратегии его речемышления преобладают над соответствующими стратегиями пациента. Среди речевых стратегий медицинского дискурса в лингвистике выделяются основные и вспомогательные. К основным стратегиям относятся предваряющие (сбор анамнеза), лечащие (предписывающие), рекомендующие, объясняющие, диагностирующие. Вспомогательные стратегии включают прагматические, диалоговые и риторические. Содержательные особенности прагматических стратегий, отличающие их от диалоговых и риторических, состоят в том, что такие стратегии не предоставляют пациенту медицинской информации. Тесно связанные между собой «контакт-стратегия» и «расспрос-стратегия», по мнению Н. Ю. Сидоровой, различаются тем, что первые способствуют налаживанию контакта (фатические реплики, приветствия,

обращения), вторые используются в практике для подробного расспроса врача о состоянии здоровья пациента [9, с. 24].

Стратегии медицинского дискурса реализуются с помощью определенного набора речеведческих (специализированных и неспециализированных) тактик, оказывающих эмоциональное воздействие на пациента. Выбор той или иной тактики и её эффективность, с точки зрения М. И. Барсуковой, зависят от профессиональных целей и ситуаций общения, от типа личности и общей, в том числе речевой, культуры врача [4, с. 9].

Для диагностической стратегии специализированными тактиками являются тактика знакомства, тактика обвинения, тактика поддержания эмоционального равновесия. Для лечащей — тактики психологического регулирования состояния, утешения, вразумления и угрозы, для рекомендующей — тактика ориентации на материальные возможности пациента. Другие речеведческие тактики являются общими (неспециализированными) хотя бы для двух стратегий медицинского дискурса. Это тактики сближения, убеждения, создания долговременных планов, самопрезентации, запроса конкретной информации, объяснения, формирования хода мыслей, презентации обязательного успеха, сотрудничества, комплимента, умолчания, оценки. В процессе речевого общения в целях усиления эффективности можно наблюдать использование нескольких тактик одновременно. Во многих речевых ситуациях это взаимодействие усиливает воздействующую функцию диалога с пациентом. Особенность взаимопроникновения речевых стратегий проявляется в том, что человеческий организм представляет собой сложную систему: заболевание одного органа часто сопровождается дисфункцией других. Поэтому, чтобы избежать ошибок, уже в ходе лечения (лечащая стратегия) врачу, с одной стороны, необходимо получить дополнительную информацию, результаты дополнительных исследований (диагностическая стратегия), а с другой стороны, врач может, назначив лечение, рекомендовать пациенту линию поведения для максимально успешного результата периода реабилитации (рекомендующая стратегия) [4, с. 9].

В медицинском дискурсе, результирующем письменный текст, стратегии направлены на убеждение адресата в истинности предлагаемого нового научного знания. Авторские стратегии при этом рассматриваем как целевое планирование речемыслительных действий по оптимальному воплощению когнитивных и коммуникативных установок.

К примеру, автор медицинских текстов, преследуя цель — объяснить значимость здорового образа жизни, — реализует её в

процессе последовательного использования таких речевых действий, как призыв к занятиям физкультурой, закаливанию, правильному питанию, увеличению нагрузок и активности в движении [1, 2].

Особенностью проанализированных нами текстов М. А. Амосова является то, что в них можно увидеть проявление стратегий, характерных для письменной и устной речи. К примеру, «контакт-стратегии», реализующиеся обычно в устной речи, широко представлены в литературных текстах Н. М. Амосова о медицине. Особенно явно можно проследить их функционирование при установлении контакта с маленькими пациентами, в ходе чего врачом преследуется цель ободрить ребенка, успокоить его: *«Ну, как дела? В школу ходишь? В футбол играешь? На скакалке прыгаешь? Бегаешь, от подруг не отстаешь? Не задыхаешься? А учишься как? Хорошо? А доктором будешь?»* [3, с. 208]. Вместе с репликами, вербализующими «контакт-стратегию» (о школе, учёбе, занятиях во внеучебное время, будущей профессии), присутствуют реплики, относящиеся к «расспрос — стратегии» (о физическом состоянии во время нагрузок), что позволяет врачу решить сразу две задачи — наладить связь с пациентом и получить определенную информацию о состоянии его здоровья.

Обращаясь к представленным в литературных произведениях о медицине стратегиям и тактикам Н. М. Амосова, мы можем сказать, что они направлены на достижение глобальной цели — облегчить жизнь и страдания пациентов. При этом речевые средства, используемые автором, максимально упрощены: он не может позволить себе роскоши общения с пациентом «ни о чем», его ждут другие больные, операции.

Для такого врача тип коммуникативного поведения, представленный в приведённом ниже фрагменте, описывающем общение с матерью умирающей девочки, неприемлем: *«Казенные, сухие слова. И лицо у меня угрюмое и сухое. Мне очень хочется утешить ее, вытереть слезы. Или поплакать вместе с нею. Но позволить себя я этого не могу. Мне очень плохо»* [3, с. 14]. Перед нами не только врач, но и обычный человек. Из описания Н. М. Амосовым процесса своего речемышления можно увидеть, как, следуя лечашей стратегии, он показывает борьбу естественных для обычного человека тактик успокоить, посочувствовать пациенту и его родственникам и тактик врача быть сосредоточенным только на лечении, отбросить всякие душевные переживания, оставаться всегда сдержанным в проявлении своих чувств. Н. М. Амосов-врач убеждён, что, сочувствуя всем и утешая, будет отдавать каждый раз частицу

своей души, а «*позволить себе*» этого не может. Используемые при этом определения к характеру разговора с матерью (*казенные, сухие слова*) и к выражению его лица (*угрюмое, сухое*) ещё более подчёркивают реализацию названных выше тактик врача в отношении желания проявить сочувствие родственникам пациента, поддержать веру в преодоление болезни и невозможности сделать это из-за понимания сложности её протекания, нежелания чрезмерно обнадеживать в результатах исхода лечения. Но мысль его уже в судьбе другого больного: «*А вот этот мальчик не играет... Он синий, у него тетрада Фалло. Не стану его разглядывать. Нельзя сходитья с детьми до операции, лучше держаться подальше. На обходе по понедельникам я только смотрю им на грудь, слушаю сердце. А в лицо стараюсь не вглядываться. Вот после операции — другое дело. Тогда их можно любить безопасно* [Там же: 18].

Создание динамики повествования о сдержанности врача обеспечивается в процессе использования простых предложений. При характеристике действий врача по отношению к пациенту Н. М. Амосов употребляет отрицательную частицу *не* с составными глагольными сказуемыми (*не стану разглядывать, стараюсь не вглядываться*), модальное слово *нельзя* (*нельзя сходитья*), что говорит о его боли и душевных страданиях. Врач чётко разграничивает тех больных, которым он дал шанс на жизнь, сделав операцию, и тех, кто ожидает её, надеясь на мастерство хирурга. Это выражается употреблением в тексте в отношении больных не собственных имён, а местоимений 3 лица единственного и множественного лица (*он, его, им, их*) и нарицательных существительных, обобщающих понятия (*мальчик, дети*). Глагольные формы инфинитива и настоящего времени (*разглядывать, сходитья, держаться, любить, играет, смотрю, стараюсь*) подчёркивают, что до операции у пациентов нет прошлого, а есть только анамнез, и пока нет будущего. Сам врач-учёный верит в это будущее, стремится приблизить его для большинства, а в дальнейшем и для всех своих пациентов. Именно в этом цель его деятельности как врача, определяющая стратегии, в том числе, и речевого поведения.

Как видим, врач, выбирая стратегию дискурсивной деятельности, соотносит её с поставленной целью, существующей ситуацией, ориентируясь при этом преимущественно на рациональное воздействие, обращение к чувствам пациентов, гармоничное сочетание рациональных и эмоциональных аргументов. Проанализированные стратегии и тактики медицинского дискурса, выявленные в литературных текстах М. А. Амосова о медицине, свидетельствуют о

слиянии в его речемышлении дискурсов, результирующих устные и письменные тексты. Это объясняется, на наш взгляд, не только жанром используемого для анализа произведения, но и особенностью индивидуальной дискурсивной деятельности автора как врача мыслящего, думающего, ищущего, сомневающегося, но побеждающего в конце концов в борьбе за жизнь, и откровенного человека, ведущего разговор с собственной совестью, рассказывающего о жизни и смерти, о медицине и о самом себе.

### **Список литературы:**

1. Амосов Н. М., Я. А. Бендет. Физическая активность и сердце. — Киев, 1989. — 214 с.
2. Амосов Н. М. Раздумья о здоровье. — М.: Физкультура и спорт, 1987. — 60 с.
3. Амосов Н. М. Мысли и сердце [Текст] / Н. М. Амосов. — М: «Молодая гвардия». — 1969. — 352 с.
4. Барсукова М. И. Медицинский дискурс: стратегии и тактики речевого поведения врача: автореф. дис. на соиск учен. степ. канд. филол. наук. [Текст] / М. И Барсукова. — Саратов, 2007. — 21 с.
5. Бейлинсон Л. С. Характеристики медико-педагогического дискурса (на материале логопедических рекомендаций): дис. ... канд. филол. нау [Текст] / Л. С. Бейлинсон. Волгоград, 2001. 177 с.
6. Карасик В. И. О типах дискурса [Текст] / В. И. Карасик // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс: сб. науч. тр. / В.И. Карасик. — Волгоград: Перемена, 2000. — С. 5—20.
7. Клюев Е. В. Речевая коммуникация: учебное пособие для университетов и институтов. — М., 1998. — 224 с.
8. Пелевина Н. Н. Текстовая актуализация когнитивно-речевого субъекта в научной и художественной коммуникации: на материале немецкого языка: автореф. дис. ... доктора филологических наук. – Санкт-Петербург, 2009. — 47 с.
9. Сидорова Н. Ю. Коммуникативное поведение неравностатусных субъектов медицинского дискурса : на материале немецкого языка. дис.на соиск учен. степ. канд. фил. наук. [Текст] / Н. Ю. Сидорова. — Волгоград, 2008. — С. 14—38.

# ОБ ОПЫТЕ ПОСТРОЕНИЯ ИДИОМАТИЧЕСКИХ ТЕЗАУРУСОВ В РАМКАХ ТАКСОНА «ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ» В РУССКОЙ И АНГЛИЙСКОЙ ФРАЗЕОЛОГИИ

*Олейник Роман Валерьевич*

*ассистент, Башкирский Государственный Педагогический  
Университет им. М. Акмуллы, г. Уфа  
E-mail: [romangoose@rambler.ru](mailto:romangoose@rambler.ru)*

Современная лингвистика в целом складывается как антропологическая, когда человек, являясь субъектом речи, связан с языковыми процессами и активно включается в описание и изучение языковых механизмов. «Человек говорящий» — это самый сложный феномен, потому что именно в языке и только через язык отражается система его мировидения и понимания.

В конце 80-х годов прошлого века отечественная лингвистика, в значительной мере благодаря усилиям Ю.Н. Караулова и его последователей, открыла новое, прагматическое направление в анализе отношений человека и языка. На знамени прагмалингвистики был начертан лозунг «За каждым текстом стоит языковая личность», раскрывающий широкий диапазон исследований речевой деятельности человека, начало которым было положено в трудах В. Гумбольдта, младограмматиков, Бодуэна де Куртене и Л. В. Щербы.

Латинское изречение «Каков человек, таковы его речи» в упрощенной форме передает суть отношений человека и языка. «...в непосредственную связь с компонентами культуры вступает не только язык, но и отлитая в жанровые формы речь» [6, с. 105]. С одной стороны, личностные особенности находят свое выражение в соответствующих языковых структурах и речевых формах, которые оказываются для данного конкретного человека более или менее предпочтительными; с другой — эта взаимосвязь отнюдь не исчерпывается оппозицией: хороший человек — правильная (корректная, нормативная) речь, плохой человек — неправильная (ненормативная) речь.

«Общественная природа языка, связь языка с мышлением и коммуникативная предназначенность как глобальная функция языка указывают на его несомненную психологичность, т. е. его человечность» [8, с. 59].

Тезаурус представляет собой средство систематизации лексики определенной отрасли, которое позволяет использовать его для автоматического поиска информации, автоматического

индексирования или реферирования текстов соответствующей отрасли знаний. Известен опыт построения тезауруса в психологии, юриспруденции, управлении и многих других естественных науках. Любой тезаурус призван «быть репрезентантом всей лексики, т. е. содержать адекватное отражение «языковой модели мира», отражать коллективный опыт носителей...языка, а значит, быть основой для выполнения языком его главной функции — коммуникативной и служить целям общения и взаимопонимания» [5, с. 230—231].

Тезаурус имеет два входа: 1) систематический (воплощающий отношение *концепт — знак*); 2) алфавитный (отношение *знак — концепт*).

Все типы идеографических словарей — тематический, аналогический и, собственно, идеографический, согласно классификации В. В. Морковкина, подходят под определение тезауруса. Причем принципиальной разницы между общеязыковым и информационно — поисковым тезаурусом нет. «Тезаурус является лексическим инструментом информационно — поисковых систем. Он состоит из контролируемого, но изменяемого словаря терминов, между которыми указаны смысловые связи. Такой словарь представляет собой перечень дескрипторов и недескрипторов (вспомогательных терминов), который упорядочен по систематическому и алфавитному принципам и содержит указания на смысловые отношения между ними — как иерархического (родо — видового), так и неиерархического типа» [8, с. 160].

Тезаурусы эксплицитно отражают определенные представления о мире. «Например, вводя в структуру тезауруса такие традиционные рубрики (таксоны), как «животные», «растения», «артефакты», мы фиксируем представление о раздельном и независимом существовании этих трех классов сущностей» [3, с. 5].

Под тезаурусом языковой личности понимается один из трех уровней организации языковой способности носителя языка, то есть один из уровней владения языком. Имеется в виду лингво — когнитивный (тезаурусный) уровень, в центре которого фигурируют обобщенные понятия, идеи и концепты, имеющие дескрипторный статус. «В качестве стереотипов на этом уровне выступают устойчивые стандартные связи между дескрипторами, находящие выражение в генерализованных высказываниях, дефинициях, афоризмах, крылатых выражениях, пословицах и поговорках...» [4, с. 52].

Особенно интересной представляется задача построения идиоматических тезаурусов, поскольку идиоматика обнаруживает целый ряд семантических и структурных особенностей (многосоставность, образность, культурная значимость и т. п.), которые каким-то образом должны влиять на структуру тезауруса,

делая его более сложным и неоднородным. Ни с точки зрения обыденного сознания, ни с точки зрения научных знаний не возникает сомнений в правомерности структурированности тезауруса на традиционные рубрики (таксоны). Гораздо сложнее принимать классификационные решения там, где речь идет о непредметных сущностях типа человеческих эмоций, межличностных отношений, ментальных категорий и т. п.

Последовательное выявление значения ФЕ выдвигает необходимость изучения парадигматического ряда фразеологизмов и его выражения в языке. Выделение таксонов не является случайным, «поскольку оно дает возможность, с одной стороны, свести в определенную систему множество единиц, называющих те или иные явления действительности, с другой — показать закономерности семантических связей ФЕ в зависимости от их структуры и семантики» [1, с. 5]. Нельзя сказать, что в языке существует такое-то количество идиоматических таксонов. «Язык — открытая система, и вряд ли можно в ней достичь подобного равновесия» [1, с. 5].

Существуют две трудности при построении тезауруса (в нашем случае коснемся преимущественно ФЕ с компонентами, выражающими речь человека в английском языке): 1) Наличие дескрипторов в идиоме. На первый взгляд кажется, что каждой ФЕ достаточно одного («вершинного») дескриптора. Рассмотрим несколько примеров в английском и русском языках, *to be all mouth and trousers* — «хвастовство», *to chatter like a magpie* — «болтовня», *to give the word* — «обещание», *to wag one's tongue* — «сплетни», звонить [трезвонить]/раззвонить во все колокола, кричать на всех перекрестках, разводить турусы <на колесах>, разводить антимонию. Однако какой дескриптор приписать, например, ФЕ в русском языке *переливать из пустого в порожнее* и в английском *not on speaking terms (with sb)*? В первом идиоматическом выражении одинаково важно и то, что речь идет о «болтовне», и то, что имеется в виду ситуация «безделья», в другом примере говорится о плохих отношениях между людьми и их незнании друг друга. Разные дескрипторы объединяются в кластеры в том случае, если за мнимой многозначностью идиомы стоит некая единая в своей основе концептуальная структура, относящая данную идиому к целостному прототипичному представлению. Например, идиома *the last word* может означать в зависимости от ситуации или же «последнее, решающее слово» или «последний писк моды». 2) Проблема множественности интерпретаций таксонов тезауруса. В какой гипертаксон следует, к примеру, включать терминальный «прототипический» таксон «talk» («болтовня») в английском языке,

представленный такими идиомами, как *tall tales, idle talk, empty words, talk (run) nineteen to the dozen* и т. д.? В «удивление» («surprise») (когда у индивида прослеживается повышение эмоционального фона, в связи с чем его речь становится беглой и менее связанной)? Или в «бессмыслицу» («nonsense») (когда речь носит безрассудный характер)? Таких ФЕ великое множество. В принципе выход из этой ситуации может быть найден путем построения сложных многомерных систем концептуальных систем, отражающих все допустимые интерпретации. Это означает, что в нашем примере таксон «talk» должен быть помещен во все перечисленные (и, возможно, еще в некоторые неучтенные здесь) таксоны одновременно.

А. И. Алехина выделяет следующие минитаксономические парадигмы внутри идиоматического тезауруса «Языковая личность» (в таблице, на наш взгляд, представлены наиболее основные):

**Таблица 1.**

**Наиболее основные минитаксономические парадигмы внутри идиоматического тезауруса «Языковая личность»**

<b>ФЕ в русском языке</b>		<b>ФЕ в английском языке</b>
<b>Характеристика человека:</b>	<i>Ума палата, голова [котелок] варит, рука не дрогнет, море по колено и т. д.</i>	<i>Big boy (важная особа), big noise (хозяин, босс), small fry (мелкая сошка), a ball of fire (энергичный человек), etc.</i>
<b>Возраст Человека:</b>	<i>Нос не дорос, желторотый птенец, молодо – зелено, &lt;и&gt; не нюхал (- а, - и) и т. д.</i>	<i>To be long in the tooth (быть старым), the evening of life (закат дней), stricken in years (престарелый), the awkward age (переходный возраст), etc.</i>
<b>Свойства и качества характера человека:</b>	<i>Душа нараспашку, с открытой душой, идти/пойти прямой дорогой [прямым путем], не &lt;из&gt; трусливого [робкого] десятка и т. д.</i>	<i>Soft in the head (придурковатый), a long head (проницательный), (as) sharp as a needle (находчивый), a bird/pea – brain (куриные мозги), etc.</i>
<b>Душевное состояние человека:</b>	<i>Сам не свой (сама не своя), кошки скребут на душе [на сердце], вешать/повесить голову (головушку), вешать/повесить нос &lt;на квинту&gt; и т. д.</i>	<i>To take offence (обижаться), (as) black as sin (мрачнее тучи), to have kittens (нервничать), like a dog with two tails (пад – радешенек), etc.</i>

Таким образом, вычленяются определенные фразообразовательные группы лексики, имеющие различия, как по своей семантической форме, так и по месту в структуре языка, а также по характеру функционирования. «Такие тематические группы (таксоны) будут представлять собой систему единиц, объединенных общим семантическим признаком...и могут быть приемом анализа во фразеологических исследованиях как средство раскрытия не только отдельного фразеологизма, но и целой группы на фоне гипотиперонимических связей» [1, с. 16—17].

Идиоматические таксоны образовались в результате взаимной системности лексических и фразеологических составов, которые возникли, функционируют и развиваются как единое целое, несмотря на их автономность и очевидное своеобразие каждого в отдельности. «Важной ступенью на пути создания единой лексико-фразеологической системы языка является углубленная разработка возможных (в разных аспектах) классификаций систематизаций ФЕ (в лексике уже много сделано в этом направлении)» [2, с. 46].

Следует отметить, что возможность выявления системы в лексике и фразеологии отрицалась и отрицается многими лингвистами. Так, В. М. Никитин говорит о «несистемном характере фразеологизмов и о несистемном вхождении их в структуру языка». «Фразеологизмы — не органическая часть языковой системы, а вторичный материал дополнительного характера», — пишет он [7, с. 68]. И далее: «Фразеологизмы не создают и не скрепляют структуру языка, а порождаются ею. Фразеологизм в языковой системе — побочный материал, растворяющийся в системе. Ни уровня, ни яруса в языке фразеологизмы не создают» [7, с. 69].

Тем не менее, несмотря на «пессимизм» некоторых лингвистов в вопросе о возможности создания фразеологических таксонов и необычайную сложность и разнообразие языковых реалий, фразеология русского и английского языков уже сейчас имеет достаточно системный характер. Лексическая система языка и фразеология, в частности, представляют человеку широчайшие возможности для раскрытия языковой индивидуальности.

### **Список литературы:**

1. Алехина А. И. Идиоматика современного английского языка. — Мн.: Выш. школа, 1982. — 279 с.
2. Гаврин С. Г. Фразеология современного русского языка. — Пермь, 1974.
3. Добровольский Д. О., Караулов Ю. Н. Идиоматика в тезаурусе языковой личности // Вопросы языкознания. 1993. № 2.

4. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М.: Наука, 1987.
5. Караулов Ю. Н. Лингвистическое конструирование и тезаурус литературного языка. М.: Наука, 1981.
6. Колтунова М. В. Конвенции как прагматический фактор диалогического общения // Вопросы языкознания. 2004. № 6.
7. Никитин В. М. Проблема классификации фразеологизмов и их относительная устойчивость и варьирование // Проблемы устойчивости и вариантности фразеологических единиц. — Тула, 1968.
8. Шаховский В. И. Языковая личность в эмоциональной коммуникативной ситуации // Филологические науки. 1998. № 2.

**СЕМАНТИКА КОНДИЦИОНАЛЬНОСТИ  
В РАЗНОСТРУКТУРНЫХ ЯЗЫКАХ: СРАВНИТЕЛЬНО-  
СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ  
(НА МАТЕРИАЛЕ СОЮЗНЫХ  
СЛОЖНОПОДЧИНЕННЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ  
РУССКОГО, АНГЛИЙСКОГО И ТУРЕЦКОГО ЯЗЫКОВ)**

*Шемшуренко Оксана Владимировна*  
*ассистент, К(П)ФУ, ИФИ, г. Казань*  
*E-mail: [oksanashemshurenko@gmail.com](mailto:oksanashemshurenko@gmail.com)*

Сопоставительное изучение синтаксических категорий — одна из актуальных проблем современной лингвистики. В последнее время вопросы синтаксиса сложного предложения в разноструктурных языках привлекают особое внимание многих исследователей. Среди этих вопросов, до сих пор требующих дальнейшей научной разработки, важное место занимает вопрос о сложном предложении, как одной из центральных единиц синтаксиса, и существующей связи между его компонентами.

При этом на современном этапе развития языкознания, когда определены и уточнены основные понятия, исследованы многие структуры, следует учесть тот факт, что в центре внимания, интересов и разногласий лингвистов до сих пор остаются вопросы сравнительно-сопоставительного исследования союзного сложноподчиненного предложения (СПП), в целом, и отдельных его типов, в частности.

В данном исследовании комплексному сравнительному анализу подвергаются СПП с кондициональной семантикой и лексико-

грамматические средства связи их предикативных частей в русском, английском и турецком языках с целью выявления изоморфных и алломорфных черт в структуре, семантике и функционировании указанных конструкций.

В русских СПП с придаточными условными предикативные единицы связываются при помощи условных союзов, которые различаются стилистически: *если, если бы, в случае если, в том случае если, при условии если* (стилистически неокрашенные союзы), *ежели, ежели бы, кабы, как бы* (устаревшие союзы), *раз, раз что* (союзы разговорного стиля): *Если бы удалось создать вакцину со 100% эффектом, не существовало бы проблемы гриппа* (НКРЯ). Обстоятельственные придаточные условия в английском языке вводятся союзами *if «если», unless «если не», once «ежели», in case, on condition that, granted that, lest, suppose that, provided / providing that, understanding that «если»: If anything troubles you, you'd better tell me* (разг.речь). *«Если что-то беспокоит тебя, тебе лучше сказать мне».* Турецкое придаточное условное предложение часто содержит союз *eğer «если»,* а также — весьма редко — *şayet «ежели»: Eğer ona karşı fena zaafin varsa, yahut herhangi bir sebepten bunu yapamayacak halde isen, evlerimizi ayırırız.* (R.Güntekin). *«Ну, а если не сумеешь, духу у тебя не хватит, то нам лучше разъехаться».*

В русском языке наиболее продуктивны конструкции с двухместными союзами. К ним относятся союзы с условной семантикой *если...то (так), коли...то (так), если...так и, коли...так и,* широкоупотребительные в синтаксисе народных примет [1, с. 116]: *Если не затянет дождем, то и зима вслед за тем придет; Коли редки звезды, то и ягод будет мало; Коли на благовещенье снег на крышах, так будет он еще через месяц в поле.*

В английском языке двухместных союзов, выражающих условную семантику, нет. Однако нами выявлены примеры употребления английского союза *if* с коррелятом *then* для выражения значения аналогичного русскому двухместному союзу *если...то.* Сочетание *if...then* употребляется широко в книжной речи: *If he let our father defy him, then others would try to defy him, then others would lose his power* (S.Sheldon). *«Если он позволит нашему отцу бросить ему вызов, то другие будут пытаться бросить ему вызов, то другие потеряют его силу».* Как и в русском языке, данное сочетание выявлено нами в синтаксисе английских пословиц и народных примет: *If wishes were horses, then beggars would ride.* *«Если бы желания были лошадьми, то нищие могли бы ездить верхом».*

В турецком языке подобные конструкции с двухместными союзами, отражающие кондициональное значение, отсутствуют.

Условные придаточные предложения в турецком и других тюркских языках имеют специальные показатели условного наклонения *-sa/-se*, присоединяемые к основам глагола.

Специфика условной связи в ряду других видов обусловленности заключается в том, что условность всегда предполагает гипотетичность предопределяющего. Возможны три квалификации явления: 1) как реального (соответствующего действительности), 2) как нереального (не соответствующего действительности) и 3) как потенциального (соответствие и несоответствие действительности допустимы в равной мере).

Тюркологи А. Н. Баскаков, А. Н. Кононов, Ю. В. Щека и др. также рассматривают в турецком языке три типа условия [2, с. 438]. Однако турецкий грамматист Т. Banguoğlu (2004) считает, что в турецких условных СПП существует лишь потенциальное и ирреальное условие [3, с. 546].

Значение реального условия выражается в русском языке самым продуктивным союзом *если*, причем в главной и придаточной частях чаще всего употребляются сказуемые в форме изъявительного наклонения или инфинитива: *Если же в сыре находят какие-то дефекты, его тут же отправляют на переработку* (BC).

В русском, английском и турецком языках в реальном случае условие, выраженное в придаточном предложении, не противоречит действительности, его осуществление в прошлом, настоящем и будущем мыслится как вполне возможное. Частица *бы* при переводе на русский язык в этом случае отсутствует: *If I have offended you, I am very sorry* (разг.речь). «Если я вас обидел, прошу у вас прощения»; *Eğer vazifesini yapmışsa, sinemaya gidebilir* (разг.речь). «Если он сделал уроки, то может пойти в кино».

В конструкциях, выражающих потенциальную обусловленность, частица *бы* при инфинитиве отсутствует: *Если изъять из классической русской литературы милосердие и то, что мы сегодня называем «чувствительностью», она просто перестанет существовать* (BC); *If Jules comes back, simply defy him to enter — that is all* (разг.речь). «Если Жюль вернется, просто позволь ему войти — и всё».

В турецком языке предложения потенциального условия могут быть трех типов: а) условно-следственными: *Eğer kıyamet kopsa dediğinden vazgeçmez* (разг.речь). «Если даже наступит конец света, он не откажется от сказанного». Сказуемое придаточного предложения выражено формой условного наклонения, а сказуемое

главного — будущим категорическим или настоящим-будущим временем; б) предположительно-реальными: *Eğer sizde para yoksa bir çek veriniz* (разг.речь). «Если при вас нет денег, то дайте чек»; в) предположительно-нереальными: *Eğer yazılarımı okutmasan, bunları yırtıp atsan, yine yazacağım* (METU). «Если даже ты не читаешь мои письма, рвешь и выбрасываешь, я снова напишу».

Гипотетическое условие в турецком языке выражается энклитикой *de*: *Eğer bir mektup gönderse de üzüntüden kurtulsak*. (разг.речь). «Если он прислал бы письмо, тогда бы мы перестали волноваться». Отенок обусловленности может выражаться посредством союзного слова *yeter ki* «лишь бы, только бы», и в таком случае предложение выражает семантику потенциального условия: *Ben bu işi başarırım, yeter ki sen yardım et* (разг.речь). «Я успешно сделаю это дело, только бы ты мне помог (если ты мне поможешь)».

Представленные предложения могут употребляться и без союза *eğer* и оформляться только аффиксами *-sa/-se*: *Eğer öğleden sonra bana uğrarsanız birlikte parka gideriz* (разг.речь). Ср.: *Yarın öğleden sonra bana uğrarsanız birlikte parka gideriz*. «Если заглянете ко мне после обеда, вместе пойдём в парк». При этом семантика предложения не меняется. Предложения без союза, выражающего кондициональную семантику, употребляются гораздо чаще.

Помимо представленного выше бессоюзного оформления, придаточное предложение с кондициональной семантикой может быть оформлено условным оборотом на *-dığı takdirde*: *Şirketimiz her yıl böyle başarılı iş yaptığı takdirde sahibi olmakla gurur duyacağız* (Ю.Щека). «В том случае, если наша фирма будет каждый год так успешно работать, мы будем гордиться тем, что являемся ее владельцами».

Значение ирреального условия выражается в предложениях с союзами *если бы, кабы, когда бы*, причем сказуемые в главной и придаточной частях имеют форму сослагательного наклонения или инфинитива: *Такого конфуза не случилось бы, если бы вовремя прислушались к голосу коллектива* (НКРЯ).

В английском и турецком языках ирреальное условие оформляется прошедшим временем условного наклонения, при этом в главном предложении употребляется будущее-прошедшее время: *If you had a neat figure you might as well make the most of it...* (W.Maugham). «Если бы у тебя была стройная фигура, ты могла бы, конечно, использовать это преимущество»; *Eğer insan bir matematik formül olsaydı Selim'in ruhunu, kişiliğini oluşturan duygularını, düşüncelerini, davranışlarını, tepkilerini alt alta yazıp topladığımızda ortaya olumsuz bir sonuç, kötü ve itici bir insan çıkardı* (A.Altan). «Если

*бы человек был математической формулой, то чувства, мысли, поступки Селима, составляющие его душу и личность, были бы записаны, и на суд общественности предстало бы отрицательное решение в виде ужасной и надоедливой личности».*

Исходя из вышеизложенного, мы делаем вывод о том, что в сопоставляемых языках в структуре СПП с кондициональной семантикой присутствуют следующие изоморфные черты: препозиционное положение придаточной части по отношению к главной; наличие лексико-грамматических средств выражения в СПП сопоставляемых языков реального, потенциального и ирреального типов условия. Алломорфные черты в структуре СПП с кондициональной семантикой связаны с количественным несопадением союзных средств в сопоставляемых языках и широким употреблением турецких кондициональных конструкций без помощи союза.

### **Список литературы:**

1. Фаттахова Н. Н. Двойная связь в сложноподчиненных предложениях (на материале народных примет) // Филология в полиэтнической и межконфессиональной среде: состояние и перспективы. Сб. науч. Статей — Вып. 2 — Казань: РИИ, 2010. — 237 с.
2. Щека Ю.В. Практическая грамматика турецкого языка. — М.: АСТ: Восток-Запад, 2007. — 666 с.
3. Banguoğlu T. Türkçenin Grameri. — 7.bsk. — Ankara: Türk Dil Kurumu. — Ankara, 2004. — 628 s.
4. ВС — Журнал «Вокруг света» № 7, июль, 2007.
5. НКРЯ — Национальный корпус русского языка, 2003—2011. — Режим доступа: <http://ruscorp.org.ru/>, свободный.
6. Altan A. En uzun gece. — İstanbul: Alkim Yayınevi, 2004. — 320 s.
7. Güntekin R.N. Yaprak dökümü. — İstanbul: İnkilâp Kitabevi, 2004. — 36.baskı. — 142 s.
8. Maugham W. S. The moon and Sixpence. — Изд-во: Менеджер, 2006. — 320 p.
9. METU Turkish Corpus / Middle East Technical University Informatics Institute, 2009. — Электронные текстовые данные. — Режим доступа: <http://fodor.ii.metu.edu.tr/content/metu-turkish-corpus>, свободный.
10. Sheldon S. The Stars Shine Down. — New York: William Morrow, 1992. — 400 p.

## **2.6. ПРИКЛАДНАЯ И МАТЕМАТИЧЕСКАЯ ЛИНГВИСТИКА**

### **МЕСТО ИНТЕГРАТИВНОГО ПОСОБИЯ В ДИДАКТИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ ПРИ ПОДГОТОВКЕ ПЕРЕВОДЧИКОВ**

*Новикова Лариса Валерьевна*

*канд. филол. наук, доцент НГГУ, г. Нижневартовск*

*E-mail: [larissa0211@yandex.ru](mailto:larissa0211@yandex.ru)*

Актуальные исследования в области теории перевода в значительной мере ориентированы на антропоцентричный подход, который позволяет сосредоточить внимание на аспектах формирования искусственного билингвизма (Е. К. Черничкина), овладения психологической структурой значения слова билингвом (Э. А. Салихова), роли подсознательных методов в формировании компетенций переводчика (Д. Робинсон), когнитивно-эвристической модели перевода (А. Г. Минченков). Авторы практических пособий по обучению переводу также идут по пути «приращивания» индивидуального когнитивного опыта (в первую очередь тематически организованного) обучающихся, так как, по словам И. С. Алексеевой, «современный переводчик должен быть генералистом» [1, с. 4], способным быстро и качественно осваивать новые для себя области знаний. В качестве альтернативной образовательной модели предлагается инфолингвистический путь развития интеллектуально-творческих способностей студентов, реализуемый в интеграции информационных и лингвистических ресурсов информационного социокультурного пространства (Н. В. Волынкина).

При этом изменения образовательного стандарта в пользу формирования устойчивых речевых компетенций лингвистов и переводчиков ведут к сокращению учебных часов, посвящаемых изучению лингвистики в системно-структурном русле. Такое положение вещей отчетливо заметно в преподавании второго иностранного языка, что делает вопрос о новых подходах в обучении и новых типах обучающих материалов особенно острым. Интегративный тип пособия предоставляет преподавателю и обучающемуся дидактическое пространство для одновременного формирования в условиях ограниченного времени базовых лингвистических знаний, речевых навыков (в том числе переводческих) и освоения социокультурного фона,

составляющих вербальную компетентность переводчиков. Под интегративным пособием мы понимаем современный тип учебно-методических материалов, построенных на основе аутентичных медиатекстов актуального характера, включающий в себя задания по работе с элементами языковой системы и формированию переводческих навыков. Предлагаемые задания носят разноплановый характер и охватывают все языковые уровни (фонетический, лексический, грамматический, стилистический), в то же время выбор текстов ограничен определенной тематикой, что позволяет добиться полного погружения обучающихся в дискурс.

О важности дискурсивного сознания в становлении искусственного билингва пишет Е. К. Черничкина — по мнению данного автора, в процессе межкультурной коммуникации переключение кода сопровождается одновременным дискурсивным переключением, скорость и осознанность которого зависят от стадии билингвизма. В качестве «депозитария» коммуникативных моделей поведения предлагаются художественные тексты и видеофильмы [3, с. 16]. Однако практический опыт позволяет прийти к заключению о правомерности использования в данном качестве также текстов медиадискурса, отдельные жанры которого (интервью, аналитические статьи) в комбинации могут дать за короткий срок более зримый эффект погружения в дискурс с продуктивным усвоением когнитивных структур и их вербальных репрезентантов. Включение в работу с данными текстами вариативных заданий на перевод и сходных по тематике (не параллельных) текстов на родном языке позволяет одновременно тренировать навык переключения вербального и дискурсивного кодов.

Следует отметить, что описываемый тип пособия не рассматривается автором как базовый при обучении второму иностранному языку либо курсу практического перевода, однако он вполне продуктивно дополняет основной учебный материал по данным курсам и одновременно существенно расширяет спектр страноведческих знаний студентов. Кроме того, работу с медиатекстами в описываемом ракурсе мы рассматриваем как альтернативу так называемому «аналитическому (домашнему) чтению. Достоинством данного подхода является, во-первых, актуализация обучающих материалов и достижение вариативности за счет включения востребованных тем, не отраженных в учебниках, во-вторых, развитие у студента привычки к чтению прессы на изучаемом языке и реферативного навыка, в-третьих, возможность смещения дискурсивного и лингвистического акцентов при обучении на разных уровнях. Так, для студентов третьего года обучения (немецкий как второй иностранный язык) предлагается пособие на основе подборки журнальных статей (*Der Spiegel*) страноведческого характера [2], для

студентов четвертого и пятого курса — специализированные тематические подборки (например, «Биатлон»).

Пособие представляет собой синтез традиционных для домашнего чтения типов заданий (вопросы по содержанию прочитанного, задания на усвоение ключевой лексики), ряда упражнений, используемых преимущественно в рамках теоретических курсов, а также типов заданий, призванных формировать навыки компрессии и лингвистического анализа публицистического текста. Рассмотрим подробнее отдельные типы предлагаемых заданий.

Задания фонетического уровня направлены на уточнение произношения и орфографии и наличия регулярных переводческих соответствий актуальных, экзотических, малочастотных заимствований (Songs, Pyjama, Discounter, Mallorca), а также разнообразных типов реалий (имен и фамилий, названий компаний, магазинов, предприятий, торговых марок), упоминаемых в статьях.

Значительное внимание уделяется упражнениям на закрепление новой лексики; с точки зрения развития переводческих навыков на ранних этапах обучения продуктивной является работа с дефиницией, например:

*Finden Sie, was in der Definition falsch ist. Korrigieren Sie.*

**der Stammtisch** — eine Gruppe von Personen, die sich einmal pro Jahr in einem Lokal trifft

**die Trennkost** — eine Ernährungsform, bei der hauptsächlich eiweißhaltige und kohlenhydrathaltige Lebensmittel gleichzeitig bei einer Mahlzeit gegessen werden.

Такой тип заданий приучает студентов к работе с одноязычным словарем, к аналитическому поиску базового, конституирующего денотативного признака лексемы, а также формирует критичное отношение к печатному тексту как элемент саморедактирования в дальнейшей работе над переводом. Данное упражнение является подготовительным при переходе к продуктивной фазе работы — самостоятельному формулированию дефиниции, которая рассматривается нами как средство формирования навыка лаконичного изложения мыслей, особенно значимого при устном переводе.

Для развития речевых навыков эффективны упражнения, направленные на переформулирование высказывания, которые помимо расширения вокабуляра и продуктивного усвоения синтаксических конструкций, способствуют развитию у студента чувства уверенности при спонтанной речи («я могу сказать это по-другому, и меня поймут»). Важно научить студента распознавать разговорные обороты, а также уметь заменить их на нейтральные:

• Thomas ist 45,179 Meter groß, er **bringt im Monat** 3702 Euro **brutto nach Hause** und 83,5 Kilogramm **auf die Waage**, ein bisschen zu viel.

- Alle wollen wissen, wie wir leben, was wir denken, was wir tun und was wir lassen, was wir mögen, was wir hassen, wie wir eigentlich **ticken**.

Kроме того, в медиатекстах достаточно часто реализуется семантическая, стилистическая, валентностная вариативность синонимов в рамках одного предложения (микрконтекста), что при решении базовых задач по первичной профессиональной подготовке переводчика дает возможность существенно расширять тезаурус студента и одновременно формировать у него привычку к лингвистической рефлексии:

- Frauen **bevorzugen** VW oder Ford, Männer **präferieren** BMW und Mercedes.

- In vier von zehn Fällen kracht es bei Frauen am Steuer, meist weil sie die Vorfahrt **missachten** oder beim Wenden ein anderes Auto **übersehen**.

- Die Deutschen hören morgens Radio und lesen Zeitung, **klicken sich** in der Mittagspause **durchs Netz** und enden am Feierabend vor dem Fernseher. Im Winter nutzen sie die Medien intensiver als im Sommer, am Abend länger als am Morgen, selten so viel wie am Sonntag. Rund 60 Prozent der Deutschen **surfen im Netz**.

Вербализация сложных числительных, особенно в сопровождении частиц и модальных слов, достаточно часто вызывает затруднение у начинающих переводчиков. Журнальная статья предоставляет широкие возможности для тренировки, так как содержит, как правило, значительное количество цифровых данных в сочетании с предлогами, местоимениями, модальными словами. Семантический анализ является составляющей упражнений на вариативный выбор, например: *Was passt? Beachten Sie Begleitwörter bei den Zahlwörtern, erklären Sie die Auswahl. Finden Sie russische Äquivalente für sie.*

- Insgesamt liegt die Kaufkraft der Deutschen (**neben /bei**) 1488 Milliarden Euro im Jahr, das macht ... (**pro/für**) Person 18000 Euro.

- Er hat seine Schicht um 6 Uhr abends begonnen, seitdem geht rund (**jede/alle**) fünf Minuten ein Alarm bei ihm ein, irgendwo aus Deutschland.

Собственно переводческие упражнения в рамках анализируемого пособия на первом этапе направлены на формирование навыка речевой компрессии:

- *In diesem Jahr verschwenden* die Deutschen *zudem* 26 von 192 *Arbeitstagen* mit unnötigen Verwaltungsarbeiten und durch mangelnde Absprachen. *Das entspricht* 160 Milliarden Euro oder rund sieben Prozent des Bruttosozialprodukts.

- Das Möbelhaus Ikea hat eine Umfrage zur Küche gestartet, *weil es wissen wollte, was die Leute am liebsten tun in der Küche*, und heraus kam, dass *nur noch* 24 Prozent der Deutschen die Küche *ausschließlich zum Kochen*

*benutzen*; 35 Prozent unterhalten sich auch darin, 43 Prozent *gehen in die Küche, um zu telefonieren*.

Далее, по мере усвоения новой лексики студентам предлагается выполнение разных видов перевода фрагментов статей (при достаточном уровне языковых знаний — всей статьи). Опыт показал, что вариативность заданий, актуализующих единицы разных уровней системы языка, элементы интерпретации и реферирования статьи являются полноценным подготовительным этапом, позволяющим студенту в дальнейшем качественно выполнить перевод аутентичной неадаптированной статьи. Безусловным плюсом такого дидактического материала является возможность предложить студентам для обсуждения нестандартные темы, представляющие для них интерес, например: «Je besser der Mensch vorankommt, desto weiter fährt er — die Gesellschaft werde sich immer mehr in Gewinner und Verlierer spalten. Die Gewinner erweitern ständig ihren Aktionskreis, indem sie ihren Verstand, ihr Geld und ihre weltweiten Kontakte nutzen. Die Verlierer, etwas vereinfacht ausgedrückt, bleiben, wo sie sind» [4, с. 73].

На заключительном этапе студентам предлагается выполнить 1) реферирование статьи (ее части) 2) письменный перевод статьи (ее части) 3) устный перевод отрывка статьи. Апробация пособия свидетельствует о том, что такой интегративный подход позволяет смягчить трудности, возникающие у студентов при переходе от обучающих текстов к аутентичным, и одновременно облегчает введение последних в обучение на более ранних ступенях. Обобщая сказанное выше, можно утверждать, что использование описываемого типа пособия по подготовке лингвистов и переводчиков способствует успешному формированию эффективной вербальной и социокультурной компетентности обучающегося.

### **Список литературы:**

1. Алексеева И. С. Письменный перевод. Немецкий язык: Учебник. — Спб.: Изд-во «Союз», 2006. — С. 4
2. Новикова Л. В. Haben Sie es gewusst? Fakten und Daten über Deutsche und Deutschland. Учебно-методическое пособие. — Нижневартовск: Изд-во НГТУ, 2008. — 49 с.
3. Черничкина Е. К. Искусственный билингвизм: лингвистический статус и характеристики. Автореф. дисс. ... докт. филол. наук: 10.02.19 — Волгоград, 2007. — С. 16
4. Brenner J., Buse U. u. a. Der König von Deutschland. // Der Spiegel. № 17. — 21.4.08. — S. 73

### 3. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

#### 3.1. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

##### ОБРАЗЫ ИСТОРИЧЕСКИХ ЛИЧНОСТЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ АКТЁРА РИНАТА ТАЗЕТДИНОВА

*Музафарова Аида Раилевна*

*научный сотрудник, Институт языка, литературы и искусства  
имени Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан, г. Казань  
E-mail: [aidochka-muza@yandex.ru](mailto:aidochka-muza@yandex.ru)*

Ринат Арифзянович Тазетдинов — народный артист России и Татарстана, актёр Татарского государственного Академического театра имени Галиасгара Камала с вековой историей, издавна ценившегося сильной, богатой на таланты труппой. Известный московский театральный критик Б. Поюровский писал: «восемь десятилетий камаловцы славятся своей труппой, где и сегодня работают первоклассные актёры» [8, с. 39]. В ярком соцветии Р. Тазетдинов занял своё особое место. В отличие от своих сверстников, он с приходом в театр в 1961 году сразу же завоевал сердца зрителей, став истинным «любимцем публики», и обрёл собственное творческое лицо, что бывает не часто. С первой роли (Ханжар из «Осенних ветров» А. Гилязова) за ним закрепился любовный и социальный герой. Однако уже в 1965 году, успешно сыграв характерную роль Диваны — сумасшедшего в трагедии «В ночь лунного затмения» М. Карима, он доказал, что способен жить на сцене в разном амплуа, работать в разных жанрах. В 1966 году режиссёр П. Исанбет доверил ему роль Героя Советского Союза, великого татарского поэта, автора известной «Моабитской тетради» Мусы Джалиля в одноимённой трагедии Н. Исанбета. У каждого художника есть определяющие его творчество знаковые работы. Такой и стала роль М. Джалиля для Р. Тазетдинова. В молодости актёр был внешне схож с поэтом — в первое время это заметно помогло ему создать достоверный сценический образ, к которому актёр обращался два раза с большим временным отрывом в двух совершенно разных произведениях. Первая — классическая пьеса, трагедия, изображающая события времён Великой Отечественной войны, а вторая — ставшая новым словом в татарской драматургии публицистическая драма «У совести вариантов нет» Т. Миннуллина (1981 г.), построенная на условности и фантазии. В

первой постановке режиссёр стремился создать спектакль, прославляющий жизнь поэта. Здесь М. Джалиль-Р. Тазетдинов от обычного семьянина — мужа и отца вырастает до героя Отчизны. Героический дух, природный темперамент актёра выплёскивается в кульминации и развязке произведения. По поводу второй постановки сам режиссёр спектакля М. Салимжанов говорил следующее: «Отличительная особенность этой пьесы, выделяющая её среди других драматических произведений о Мусе Джалиле, заключается в своеобразии её композиционной формы. Если другие пьесы написаны в плане отражения биографии поэта-антифашиста, то в драме «У совести вариантов нет» автор, силой своего воображения сталкивая два поколения, заставляет их спорить о том, в чём смысл человеческой жизни и смерти, вести философские рассуждения о величии человеческого подвига и о тех силах, которые помогают человеку выстоять в условиях нечеловеческих страданий» [11]. Разный жанр драматургии, следовательно, и постановки находят своё отражение и в игре Р. Тазетдинова. Тот же самый образ раскрывается по-разному. В отличие от первого исполнения актёром этого образа, в последнем нет «никакой позы, внешней патетики и героики. Прост, доступен и скромен Муса. Вместе с тем — и в этом мастерство актёра — он внутренне значителен, он — лидер» [2]. Во второй постановке мощную воздействующую силу обрели два эпизода. «Первый — казнь патриотов, длившаяся с нескончаемостью страшного сна, когда жуткой обыденности педантично выполняемой фашистами процедуры противостояла духовная мощь, торжественная ясность на лицах героев. Другой — почти античная в своей возвышающей душу эпичности сцена с Матерью, где прекрасные актёры Р. Зиганшина и Р. Тазетдинов, не теряя высоких слов, сохраняя светлое достоинство, воплощают истинное величие человеческих душ, связанных узами духовного родства. Оба эпизода — пример «медленной игры» камаловцев, когда за ритуальным покоем бурлит насыщенная жизнь; игры, наблюдая которую, по-новому осознаёшь священность жизни» [3]. Заложенную уже в самой пьесе философскую глубину спектакль обрёл главным образом благодаря высокохудожественной игре Р. Тазетдинова, что было оценено по достоинству. За эту роль (и ещё за Ильфата Биккинина из «Здесь родились, здесь возмужали» Т. Миннуллина и Карандышева из «Бесприданницы» А. Островского) актёр в 1986 году удостоился Государственной премии СССР.

Отличительной особенностью творчества Р. Тазетдинова является то, что ему очень часто приходилось играть исторических личностей. Эта одна из самых сложных областей актёрского искусства. Прежде чем начать творить такой образ необходимо провести активную

исследовательскую работу. Для того чтобы проникнуться атмосферой эпохи, в какой жила данная личность, нужно окунуться в историю. Обязательным элементом является изучение биографии создаваемого персонажа и для более полного создания характера ознакомление по возможности с откликами современников о нём. Не последнюю роль играет и внешность героя. Хотя этот момент каждый режиссёр и актёр решает по-своему. Есть случаи, когда художники сцены осознанно уходят от внешней схожести с воплощаемым образом, делая акцент на содержании, его внутренней сути, на проповедуемых через него идеях. Как, например, было в спектакле «У совести вариантов нет». «Театр не ищет портретного сходства, не настаивает на точном документальном воссоздании последних дней жизни Джалиля и его товарищей», — пишет театровед М. Литаврина [7]. Исторические персонажи — это, как правило, народные герои — положительные или отрицательные, но из поколения в поколение передаваемые, рассказываемые, узнаваемые. Поэтому при создании образа необходимо соблюсти и сложившееся о нём общественное мнение, даже в том случае, если в произведении личность раскрывается с новой стороны. Только после такой проделанной работы актёр подключает к творчеству фантазию, без которого невозможно создание сценического образа.

Впервые с историческим персонажем Р. Тазетдинов соприкоснулся в дипломном спектакле «Тукай» А. Файзи, исполнив роль классика татарской драматургии Г. Камала. «Роль для меня была сложна тем, что я создавал не вымышленный, а конкретный образ. И среди зрителей были те, кто непосредственно общался с драматургом, знал его близко. И каково было моё счастье, когда ветераны подошли ко мне после спектакля и сказали, что во мне они увидели того, чьё имя носит Академический театр», — говорил сам Р. Тазетдинов [9]. При сравнении игры актёра с поведением реального Г. Камала было и такое мнение, что актёр «слишком резвый на сцене и не было бы упущением, если бы его движения были более плавными» [4]. Несмотря на некоторые шероховатости постановки и роли, эта работа явилась хорошим опытом для Р. Тазетдинова, где он вник в особенности периода исканий и рождения каркаса роли такого плана.

В 1973 году главный режиссер театра М. Салимжанов поручил ему роль первого профессионального татарского поэта Кул Гали, известного своей поэмой «Сказание о Юсуфе», в одноименной трагедии Н. Фаттах. Пьеса повествует о событиях XIII века, происходивших на территориях Булгарского государства и кипчакских (половецких) владений во время монгольских нашествий, воссозданных фантазией драматурга. Этот же приём художественного воображения предполагаемых событий

наблюдался и в пьесе Н. Исанбета «Муса Джалиль», что свойственно художественно-историческим произведениям. Здесь в связи с особенной живописностью драматургии большое значение имеют ораторские способности актёра и сам тембр сценического разговорного голоса. В этой постановке ярко выражается то, что у Р. Тазетдинова — грудной, насыщенный, способный окрашиваться в разные оттенки в зависимости от того, что говорит, что чувствует на данный момент его персонаж, голос. Возникает чувство, что актёр и в прозе подбирает необходимые ноты, создав мелодию текста. Возможно, здесь сказывается его природный дар — обладание вокальными навыками. Ведь он до того, как поступить в Высшее театральное училище имени М. Щепкина, желая стать певцом, сразу после школы приходит на вступительные экзамены в Казанскую консерваторию. Естественно, без музыкального образования его не берут, направив в Музыкальное училище, экзамены в который уже на тот момент прекратились. На следующий же год он поступает и в музыкальное, и в театральное училища. Каков был его выбор — понятен. Вернёмся к роли со словами Л. Лебедевой: «Р. Тазетдинов, исполняя роль Кул Гали, подчеркивает его ум, силу духа, ненависть ко лжи и компромиссам, гордое чувство собственного достоинства. Однако не хватает в его исполнении одержимости поэзией и поэтичности характера. Он больше патриот, воин, чем поэт» [6]. По поводу последнего утверждения есть противоположное мнение кандидата филологических наук Т. Килмухаметова: он делает акцент на первую сцену в спектакле, где К. Гали вдохновенно творит своё известное произведение [5]. В этом случае оценка образа идёт чисто на интуитивном уровне, так как о личности К. Гали очень мало информации. Знать наверняка, каков он был в жизни, нет возможности.

В 1976 году режиссёр П. Исанбет поручает ему роль революционера Мулланура Вахитова в одноименной трагедии Н. Исанбета, отражающей важный и сложный период в жизни нашей страны. Постановка была посвящена 90-летию со дня рождения М. Вахитова и XXV съезду КПСС. Действия в ней происходят в августе 1918 года в Казани и её окрестностях. О главном герое в аннотации к спектаклю есть следующие заметки: «Центральная газета «Жизнь национальностей» — орган Наркомнациональностей писала, что «...он талантливо соединял в себе и революционность энергии, решительность характера, ясность ума и редкую организаторскую способность». Именно таким предстаёт Мулланур Вахитов в драме Н. Исанбета». К сожалению, в периодической печати этот спектакль не нашёл широкого отклика.

В поздний период своего творчества Р. Тазетдинов создает сложный образ одного из главных эмиров Токтамыш хана Идегея из одноимённой

трагедии Ю. Сафиуллина, описавшей события конца XIV — начала XV веков, повлекшие политический распад государства Золотой Орды (1994 г., режиссер М. Салимжанов). К этому образу театр обращался и в далёком 1941 году с одноимённой трагедией Н. Исанбета, где Идегея исполнял Ш. Шамильский. Оба произведения основаны на одном и том же народном сказании (дастане). Поэтому неизбежно сходство событийного ряда. Однако Ю. Сафиуллин по-своему прочитал народный эпос и главного героя. Эта многобюджетная постановка предполагалась стать явлением в театральном и национальном мире. Несмотря на общие положительные отзывы не только татарских, но и столичных деятелей искусства, что определило успешные Московские гастроли с этим спектаклем в декабре 1994 года в честь 60-летнего юбилея М. Салимжанова, есть некоторые минусы в этой сложной и значительной работе. Чувствуется некая суетливость и перенасыщение событиями и главными героями. «Возможно, и не нужно было оставлять все сюжетные линии дастана, то есть стараться объять необъятное. Потому что в сценическом произведении должна присутствовать одна главная интрига, приковывая к себе внимание зрителя. Таким образом раскрыть судьбу народа было бы намного легче. Здесь же возникает несколько центров. Идегей, Норадын, Туктамыш — каждый из них претендует на лидерство в развитии сюжета. Плюс ко всему драматург одаривает этими же качествами ещё и женский образ Яники», — пишет литературовед Ф. Галимуллин [1]. В этих условиях главному герою Идегею очень трудно быть центральной фигурой. Но опытный актёр Р. Тазетдинов узду правления берёт в свои руки, обеспечивая закручивание событий вокруг своего образа. «Всё же чувствуется, что он большее предпочтение отдаёт внешним эффектам, лучше было бы усилить глубину внутренней мысли и чувств. Актёры Ш. Биктемиров, И. Хайруллин, А. Гайнуллина, И. Ахметзянов именно этим и сильны» [1]. Игра Р. Тазетдинова выигрывает тем, что он раскрывает образ Идегея не только, как предводителя народа, легендарную личность, обладавшей мощной физической и духовной силой, но и как отца, волнующегося за своего сына Норадына (Р. Тухватуллин). При общении с ним игра Р. Тазетдинова обогащается новыми красками. Он убедителен в сцене, когда его охватывает недоумение перед словами и поступками юного сына. «Перед зрителями возник живой человек: он и милосердный, великодушный отец, и мужчина, достойный любви дочери хана благородной Кунаки. Он намерен вернуть общий дом татар Идел-йорт основному его правителю, но сам не жаждет занять место на троне, несмотря на то, что сын Норадын умоляет его: «Стань ханом, отец. Не себя, так меня сделай ханом» [10]. Неоднозначного, сложного по своей натуре — со слов историков,

изучавших личность Идегея, человека Р. Тазетдинов воплотил на сцене, стараясь передать все нюансы его характера.

Нельзя пройти стороной и имеющую большое значение для развития творчества Р. Тазетдинова роль национального героя, эмира Афганистана Аманулла-хана в художественном фильме «Миссия в Кабуле» (1970 г. (премьера — 27 сентября 1971 г.), режиссер Л. Квинихидзе). Это двухсерийный остросюжетный фильм в жанре политического детектива о борьбе Советской дипломатической миссии в Кабуле с внутренней реакцией и представителями западных держав за подписание Договора о сотрудничестве, где события разворачиваются вокруг того, как благодаря советскому послу и работе чекистов было предотвращено покушение на эмира. Фильм начинается с эпизода, где в 1919 году эмир Афганистана Аманулла-хан-Р. Тазетдинов в красном мундире с пышными эполетами и В. И. Ленин (заочно) обменялись дружественными посланиями, подтверждая принятие Афганистаном — первым среди всех государств — Советской республики. Р. Тазетдинов оказался в ансамбле с такими именитыми актёрами, как народные артисты СССР О. Жаков, О. Стриженов, В. Этуш, народные артисты России Э. Виторган, И. Мирошниченко, заслуженные артисты России Е. Добронравова, Г. Стриженов. Здесь, где требовалась полная достоверность, внешняя схожесть стала главным козырем Р. Тазетдинова при утверждении на роль. Для большего правдоподобия ему накладывали грим: немного увеличивали переносицу. После этой процедуры с ним происходили курьёзные ситуации: владелец отеля падал к его ногам, узнав в нём дорогого человека, под командованием которого ранее он служил в армии. Область кинематографии значительно отличается от сценического искусства: скупая мимика и жестикация, больше выразительности во взгляде, иная речь, в процессе творчества перед актёром вместо зрителей съёмочная команда, занятая своим делом. Опыт работы в кинопроизводстве положительным образом отразился на дальнейшем творчестве актёра, оставив в памяти приятные воспоминания.

Р. Тазетдинова можно смело назвать профессионалом в области создания образов исторических личностей, мастерство которого оттачивалось от одной роли к другой. В чём секрет его успеха в этой области? Почему именно его кандидатура была всегда вне конкуренции при выборе исполнителя на такую роль? От чего зависит симпатия зрителя? Здесь сказываются наравне с профессиональными и личностные качества артиста. Игра Р. Тазетдинова, помимо чётко продуманной формы, в каждой роли наполнена внутренним содержанием. В процессе игры он полностью перевоплощается, но в то же время, как бы ни парадоксально это не звучало, он не теряет контроля над собой. Есть

примечательная особенность Р. Тазетдинова. В обыденной жизни трудно его представить ханом (Аманулла), героем Великой Отечественной войны (Муса Джалиль), полководцем и государственным деятелем (Идегей), отважным поэтом-первопроходцем (Кул Гали), революционным деятелем, поднявшим силой своей воли народ на свершение больших перемен (Мулламур Вахитов), а во время игры трудно представить кого-либо другого в данной роли. В жизни он — человек простой, добрый, отзывчивый, с приятной улыбкой, легко идущий на контакт — в нём нет гордого величия, однако чувствуется крепкий стержень и независимость, жажда свободы. Все перечисленные выше образы — борцы. Они творили историю, не покоряясь, отстаивая высокие моральные принципы, желая изменить мир к лучшему для следующего поколения. Эти утверждения не чужды и самому актёру. Несмотря на то, что Р. Тазетдинов сталкивался с полубогатырскими личностями, он пытался отыскать в каждом из них обыкновенного человека. Старался воплощать их не отвлечённо, а реально. От чего и рождались живые образы, что было отмечено ранее, чем он и достигал расположения зрителя. Режиссёры, в свою очередь, доверяли его профессиональному мастерству и трудолюбию, получая в конечном итоге ожидаемый результат.

### **Список литературы:**

1. Галимуллин Ф. «Идегей»нең кайтуы.// Шәһри Казан. 1994. 18 ноябрь.
2. Илялова И. Песней звучащая жизнь.// Вечерняя Казань. 1981. 16 апреля.
3. Иняхин А. О преимуществах медленной игры.// Театр. 1984. № 2.
4. Камалов Б. Мәңге яшь Тукай турында.// Татарстан яшьләре. 1961. 6 июнь.
5. Килмөхәмәтов Т. Кол Гали.// Совет Башкортостаны. 1976. 22 июнь.
6. Лебедева Л. Татарский академический...// Литературная Россия. 1975. 1 августа.
7. Литаврина М. Великое противостояние.// Театральная жизнь. 1981. № 9.
8. Поюровский Б. М. Остров в океане. Будни и праздники камаловской сцены; сборник статей и рецензий. — Казань: ТКИ, 2008. — 118 с.
9. Халитов Р. Театральная лестница. Ступень двадцатая, последняя: ... имени Г. Камала.// Приборостроитель. 1976. 17 декабря.
10. Хәйруллина Д. «Идегей» — башкалабыз сәхнәсендә.// Кызыл таң. 1996. 13 апрель.
11. Шарипов М. Встреча с Джалилем.// Ленинец (Башкортостан). 1983. 6 августа.

## 3.2. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

### ХОРОВАЯ МУЗЫКА МОРИСА РАВЕЛЯ

*Телкова Наталия Станиславовна*

*преподаватель, кандидат искусствоведения ФГОУ ВПО Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского ГОУ СПО Московский музыкально-педагогический колледж, г. Москва  
E-mail: [Natalihome@yandex.ru](mailto:Natalihome@yandex.ru)*

*«Всякая иная музыка рядом с его музыкой кажется несовершенной»  
Ромен Роллан*

Хоровые сочинения Мориса Равеля (1875—1937) — уникальное явление в сфере творческого наследия композитора-импрессиониста. Пройдя через страшные годы Первой Мировой войны, его воззрения не утратили новизны, яркости, самобытности музыкального языка. Многогранное творчество композитора охватывает многие темы связанные с поэтическими картинами природы, народного быта, оригинальными воплощениями человеческих характеров. Равель обращался к темам Испании и Востока, опозитизированному танцу, сказке, мотивам античного мира и др.



За всю свою жизнь Морис Равель написал более сорока вокально-хоровых опусов. Среди них — полтора десятка отдельных романсов на стихи французских поэтов, замечательные обработки народных песен различных стран, несколько вокальных циклов (часть из них — с оркестровым или ансамблевым сопровождением), кантаты, три песни для хора а саррелла, хоровые сцены в опере «Дитя и волшебство», хор без слов в балете «Дафнис и Хлоя» и др.

В начале XX века молодой композитор создает несколько кантат — «Мирра» (1901 г.), «Альсиона» (1902 г.), «Алисса» (1903 г.). Все они были написаны в академическом стиле и связаны с участием Равеля в конкурсе на соискание Римской премии [5]. К сожалению его попытки получить премию были безуспешны (наиболее высокий результат в конкурсе — вторая премия в 1901 году).

В 1907—1910 гг. Морис Равель интенсивно работал над балетом «Дафнис и Хлоя» — его вершинным творческим достижением предвоенного периода. В эти годы усиливаются его дружественные контакты с деятелями русского театра, прежде всего с балетной труппой С. Дягилева. В постановке «Дафниса и Хлои» участвовали прославленные мастера «Русских сезонов» — балетмейстер М. Фокин, художник Л. Бакст, исполнители главных ролей — Т. Карсавина и В. Нежинский. Премьера сочинения состоялась 8 июня 1912 г. В театре Шатле (Париж) дирижировал Пьер Монте. Это — подлинный синтез высочайших достижений французского и русского искусства. Равель стремился воспроизвести в своем балете ясную, гармоническую трактовку античности. Композитор называл «Дафниса и Хлою» «хореографической симфонией» и характеризовал следующим образом: «В этом сочинении я задумал дать большую музыкальную фреску, в которой не столько стремился воссоздать подлинную античность, сколько запечатлеть Элладу моей мечты, близкую тому представлению о древней Греции, которое воплощено в произведениях французских художников и писателей конца XVIII века» [3]. В основе сюжета — роман греческого писателя Лонга, который жил в III веке. Некоторые исследователи относят его имя к IV и V векам и не подтверждают подлинность авторства сочинения. Сюжет романа Лонга сильно сокращён и упрощен. В одноактном балете содержится три картины, идущие без перерыва и не разделенные на традиционные номера.



*Картина 1.* Поляна на опушке священного леса.

1. Вступление и религиозный танец.
2. Общий танец.
3. Гротескный танец Доркона.
4. Легкий и грациозный танец Дафниса.
5. Танец Ликэнион.
6. Ноктюрн. Медленный и таинственный танец нимф.

*Картина 2.* Лагерь пиратов.

7. Вступление.
8. Военственный танец.
9. Танец Хлои.

*Картина 3.* Пейзаж первой картины.

10. Восход солнца.
11. Пантомима.
12. Общий танец.

Также балет был преобразован композитором в две оркестровые сюиты, которые могут исполняться с хором или без него. Музыка от конца 1-й до середины 2-й картины составляет первую сюиту (номера 6,7,8), а 3-я картина полностью вошла во вторую (номера 10, 11, 12). Первое исполнение первой сюиты из «Дафниса и Хлои» состоялось 2 апреля 1911 г. под управлением Габриеля Пьерне в парижских Концертах Колонна. Вторая сюита прозвучала лишь в 1913 году. Каждая из сюит разделена на три эпизода. В них Равель сохраняет ремарки балета, которые играют роль своеобразной программы. Для создания

грандиозного произведения композитору понадобился масштабный оркестр — четверного состава с множеством ударных инструментов. Одной из оркестровых красок становится четырехголосный хор, поющий без слов. Сплетение голосов смешанного коллектива (S, A, T, B) великолепно дополняет общее музыкальное звучание и помогает раскрыть образ пиратов. Первоначальное вступление мужского хора построено на острых, колких аккордах с пунктирным ритмом, к которому далее присоединяется женское звучание. Исполнение без слов неравномерно по всему разделу сочинения — от скованного пения с закрытым ртом оно переходит к грандиозному крику на гласной букве «А». Таким образом, Равель показывает буйство пиратской пляски и общее веселье в конце произведения. Музыкальное воплощение «Дафниса и Хлои», как хореографической симфонии, было новаторским для французского балетного театра. В те же годы рождались многие балетные партитуры, но подобным шедевром может считаться только одна из композиций И. Ф. Стравинского [1]. Русские контакты двух композиторов были продолжены в 1913 году их совместной работой над оркестровой народной драмы М. Мусоргского «Хованщина».

События первой мировой войны глубоко потрясли Равеля. Встревоженный известиями о начавшемся национальном бедствии он работал с удвоенной энергией, торопясь завершить свои планы (трио для фортепиано, скрипки и виолончели, 1914 год). Несмотря на слабое здоровье, он добился зачисления в действующую армию. Из письма — открытки Мориса Равеля к Жану Марно: «Вот уже неделя, как я на фронте. Это далековато от передовой линии, но еще дальше от Парижа. Морально ощущаешь фронт совсем близко. Полеты аэропланов, обозы с людьми, указательные стрелки — все обращено ... туда, к гигантской битве. Товарищи возвращаются оттуда поминутно. Немного стихло, снова началось» [4. С. 93].

В годы войны Равель сочинил «Три песни» для хора *a capella* (1916 г.) и фортепианную сюиту «Памяти Куперена» (1917 г.). Также к данным произведениям можно отнести симфонический «Вальс», заверченный уже в послевоенное время (1920 г.). Работы этих лет обнаружили важные изменения в творческом мышлении композитора. В новых творениях он чаще обращался к темам фольклорного характера (французским, баскским), искусно использовал старинные жанры. Некоторые новые страницы его музыки своеобразно отражают эмоциональную атмосферу, рожденную переживаниями военных лет.

«Три песни» — единственное сочинение Равеля для хора *a capella*. Они явились результатом работы автора над фольклором, хотя и написаны на собственный текст. Композиторский интерес к

народному творчеству постоянно расширялся, захватывая мелодии разных стран, различных провинций Франции и Испании. Благоговея перед фольклором, М. Равель, тем не менее, избегал цитатно-этнографического использования народных мелодий. Как правило, это — строгая обработка (гармонизация) народной мелодии или — свободное сочинение в фольклорном духе. Из письма Мориса Равеля к Жану Марно: «Хочу дать Вам одно поручение, конечно, если у Вас есть время. Оно может оказаться очень хлопотным. Речь идет о том, чтобы найти для меня возможно больше данных о народных песнях провинции Валуа. Тексты, музыка, легенды — все пригодится» [4. С. 105]. В 1910 году композитор создал четыре обработки народных песен — французских, испанских, итальянских, еврейских. Они представляли собой «музыкальный ответ» на приглашение участвовать в международном конкурсе, организованном «Домом песни» в Москве, во главе которого стояла известная камерная певица М. Оленина-д'Альгейм. Его обработки были удостоены первой премии.

Три хора образуют своеобразный триптих: шуточная «Николетта», песня-легенда «Три птицы» и «Рондо». Все произведения контрастны и по содержанию и по фактуре письма.

Первый хор — «Николетта» — шуточный рассказ о девушке, данный сюжет, много раз разрабатывался во французской поэзии и фольклоре. Испугавшись серого волка, равнодушно проскользнувши мимо красавца пажа, она с особым трепетом отвечает на призыв богатого старика. Стихи М. Равеля в этом опусе приобретают оттенок изящной иронии. Музыкальное прочтение композитора представляет собой легкое скерцо и имеет куплетно-вариационную форму. Каждая «встреча» главной героини начинается новым разделом произведения. Песня открывается квинтовым ходом от тонического звука *C*, который тут же перемещается на секунду вверх. Параллелизмами октав автор подчеркивает это перемещение (*Fis* вносит дорийский оттенок). Данную мелодию можно характеризовать как тему-рефрен, которая проходит во всех голосах на протяжении всего произведения и имеет разную гармонизацию: от простых параллельных трезвучий до форшлагов при появлении «уродливого, старого господина».

Второй хор — «Три птицы» — лирическое, трогательное сочинение, проникнутое глубокой печалью. Нельзя не услышать в нем прямого отклика на события Первой Мировой войны с ее горестями и утратами. Равель воплотил свои переживания, о которых рассказывают его письма, в музыке высокой простоты и искренности. В хоре используются солирующие голоса (в большинстве — партия Сопрано) — они звучат на фоне спокойного хорового сопровождения, слегка расцвеченного подголос-

ками. Прекрасная мелодия напоминает пение грустных птиц. Движение от *C* (2-ой октавы) до *C* (1-ой октавы) играет роль ладовых устоев, хотя тональный центр всего опуса обозначен как *f-moll*. Автор закрепляет эту переменность в сопровождении, давая цепь квинт (подобие органума).

Хор «Рондо» («Не ходите в лес зеленый») написан для смешанного состава и имеет яркий, искрометный характер. Музыка полна живости и задора, приобретает местами характер скороговорки. Так же подобный эффект достигается путем театрализации сочинения. В произведении происходит некий диалог между «старухами и стариками», «девушками и юношами» («*Les vieilles, les vieux, les filles, les garçons*»). Название хора раскрывает форму, хотя и не совсем точно. Рондо как жанр восходит к французской хороводной песне — танцу с движением по кругу и куплетным возвращением музыки. Главная тема носит название «рефрен», т. е. «припев» (или «рондо»). Произведение представляет собой семичастное построение. Схематично это можно изобразить так: А В А1 С А2 D А3. Интересно, что вместе с эпизодами несколько изменяется рефрен. Данная форма немного напоминает «французское виреле» (от старофранцузского *vireli* — припев, рефрен) [2]. Французские формы музыкального жанра связаны с формами французской поэзии. Рефрен в «Рондо» повторяется четыре раза с маленькими изменениями. Примечательно, что слова повторяются не в рефрене, а в заключительном разделе каждого куплета. Это помогает произведению в объединении формы и смысловому донесению литературного текста. Она является своего рода лейт-темой, которая контрастируя с рефреном, проходит через все сочинение.



Важную роль М. Равель поручил хору в опере «Дитя и волшебство». В сочинении композитор обращается к детской тематике. Либретто написала популярная писательница Г. Колетт. Премьера состоялась в Монте-Карло 21 марта 1925 года под управлением В. де Сабаты.

Автор музыки назвал свою оперу «лирической фантазией в двух актах». При всей кажущейся наивности этой сказочной истории композитор прибегает к сложным музыкально-творческим решениям. В опере резко контрастны различные стилевые пласты, которые сталкиваются в данной партитуре. Равель достаточно смело смешивает стили, тем самым открывая путь к «полижанровым» формам музыки второй половины XX века. В произведении достаточно много действующих лиц: Дитя (меццо-сопрано), Мать (контральто), Кушетка (сопрано), Китайская чашка (меццо-сопрано), Огонь (колоратурное сопрано), Принцесса (колоратурное сопрано), Кошка (меццо-сопрано), Стрекоза (меццо-сопрано), Соловей (колоратурное сопрано), Летучая мышь (сопрано), Сова (сопрано), Белка (меццо-сопрано), Пастушка (сопрано), Пастух (контральто), Кресло (бас), Стенные часы (баритон), Чайник черного фарфора (тенор), Маленький старичок (тенор-альтино), Кот (баритон), Дерево (бас), лягушка (тенор), скамья, диван, пуф, качалка, цифры, пастушки, пастухи, лягушки, животные, деревья.

Хор участвует во втором акте — картине ночного сада. В ней преобладают образы птиц и животных: хор лягушек, вальс-бостон кузнечиков и бабочек, хоровод летучих мышей. Заканчивается опера подобием многоголосного мадригала, славящего добрые чувства, проснувшиеся у ребенка. Музыка его прозрачная, нежная, удивительно тонко передает атмосферу доброжелательности и тепла. Полифоническое изложение несколько не утяжеляет звучание, и хоровая ткань остается ажурной и легкой. Переменный размер вносит в музыку оживление и разнообразие.

Хоровые сочинения Мориса Равеля достаточно сложны для исполнения. Их не часто можно встретить в концертных афишах. Особую сложность представляет исполнение на французском языке, что требует более тщательной работы со стороны руководителя. В некоторых коллективах специально приглашают специалиста по фонетике. Французский язык достаточно неудобен для пения, при этом некоторые фразы и слова по-разному читаются и поются. Западная музыка требует европейской манеры исполнения и более облегченного пения по сравнению с традиционным русским хоровым звучанием.

### **Список литературы:**

1. Балеты И. Ф. Стравинского — «Петрушка», «Жар-птица», «Весна священная».
2. Более подробно: Кюрегян Т. Форма в музыке XVIII—XX веков. М., 1998; Способин И. Музыкальная форма. М., 1980; Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. М., 1980.
3. Морис Равель. Краткая автобиография // Сайт Российского государственного музыкального телерадиоцентра.
4. Равель в зеркале своих писем. Сост. М. Жерар, Р. Шалю, Л., 1988.
5. Римская премия (Prix de Rome) была учреждена в 1803 году и вручалась на вилле Медичи в столице Италии. Многие годы лауреатами премии становились выпускники парижской консерватории, среди них — А. Адан, Г. Берлиоз, Ш. Гуно, К. Дебюсси.

## **МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ В УСЛОВИЯХ ПРОЦЕССА КОММУНИКАТИВНОЙ СВЯЗИ: АВТОР – (ПРОИЗВЕДЕНИЕ) – ИСПОЛНИТЕЛЬ – СЛУШАТЕЛЬ**

***Фролкин Виктор Александрович***

*канд. искусствоведения, профессор, Краснодарский государственный  
университет культуры и искусств, г. Краснодар  
E-mail: [Viktor-Frolkin@Yandex.ru](mailto:Viktor-Frolkin@Yandex.ru)*

В современной западной культуре музыка мыслится, прежде всего, как интерпретационное искусство. В его основе лежит идея «коммуникационного треугольника», предполагающая определенную систему «разделения труда», при которой «композиторы создают музыкальные произведения и фиксируют их в партитуре, а на этом основании исполнители интерпретируют ... в назидание и удовольствие слушателей» [2, с. 693]. Этот глубоко укоренившийся взгляд возвышает и прославляет романтическое вдохновение композитора, которого считают истинным и единственным «создателем оригинальных музыкальных творений» [2, с. 693]. В результате долгое время считалось, что музыка — есть полный свод музыкальных произведений, которые возникли в воображении композиторов и зафиксированы ими в нотации [4]. В результате фигура композитора выдвинулась в музыкальной жизни

общества на первый план и стала рассматриваться как главная движущая сила в развитии музыкального искусства.

Простейший исторический анализ форм существования музыки в человеческом обществе показывает, что далеко не всегда и не во всех культурах музыка бытует в форме музыкальных произведений. Более того, появление самого понятия «музыкальное произведение» (то есть композиций, зафиксированных в более или менее точной нотации) стало обычным явлением сравнительно недавно — в XVI веке [6]; на протяжении значительно более протяженной части истории мировой музыки не существовало никаких формы фиксации продуктов музыкального творчества. Музыка многочисленных культур (преимущественно восточных), а также образцы так называемого народного творчества (фольклора) в большинстве случаев и в наши дни бытуют преимущественно (или даже исключительно) в рамках устной традиции.

Одним из наиболее значительных достижений в области современного музыкального искусства следует считать недавнее довольно решительное смещение акцента с фигуры композитора и произведения в сторону исполнительской практики, которая блестяще продемонстрировала, «насколько, по крайней мере в предклассической музыке, эта [концепция разделение труда — В. Ф.] далека от точности, а во многих случаях просто ложна» [2, с. 693].

Американский исследователь Кристофер Смолл ввел даже специальное понятие «musicking», обозначающее основную форму бытования мировой музыки. «Музыка — не статический объект, а разносторонний процесс... Музыка...не есть предмет или собрание вещей, но деятельность, в которой мы участвуем, — заявляет К. Смолл» [12, с. 50]. «Такой вещи, как музыка — не существует. Музыка — это деятельность, это то, что люди делают. «Музыка» — это .... действие, в котором участвует каждый человек ... Музыкальное исполнение, составляет musicking — т.е. комплекс взаимосвязанных действий, потому что все они оказывают влияние на то, что исполняется» [12, с. 50]. К. Смолл поясняет: «Musicking» охватывает все и любые формы участия в музыкальном исполнении, — будь оно активным или пассивным, сочувствующим или антипатическим, конструктивным или разрушительным, интересным или скучным [12, 9]. В результате исполнение музыки сегодня рассматривается как наиболее важная и естественная форма существования музыки.

Исследования исполнительской практики разных культур и эпох позволили выявить более сложную и тонкую картину взаимоотношений исполнителя и композитора. Теперь мы с уверенностью можем говорить о

двух задачах исполнителя, который действует не только в качестве «переводчика» нотного текста в реальное звучание, но и создателя на основе анализа своей особой, глубоко личной концепции исполняемого произведения, что соответствует функции композитора.

Концепция исполнителя как интерпретатора (переводчика) появилась сравнительно недавно. Её история тесно связана с эволюцией музыкальной нотации, развитие которой шло по линии все более точной и детальной фиксации авторской идеи и всех её элементов.

Историки установили, что на протяжении многих веков различные аспекты музыкального произведения не нотировались либо потому, что композитор принимал на себя роль исполнителя и тонкая, детальная расшифровка исполнения для него была излишней, либо потому, что композитор управлял исполнением, например, в качестве дирижера или руководителя музыкального коллектива. К тому же система используемой нотации или технологий, доступных для воспроизведения музыкальных произведений, была недостаточно разработана, с тем, чтобы можно было детально и всесторонне записать с помощью нотного письма, а затем и адекватно осуществить расшифровку нотированной музыки.

Одной из задач исследования исполнительской практики является выяснение ненотируемых аспектов текста (именуемых в зарубежном музыковедении — *performance conventions*). Хотя тенденция к усложнению системы нотации наблюдалась во все «письменные» времена, со времени Бетховена композиторы все больше и больше принимали на себя ответственность за создание точной интерпретации своих произведений. Однако, всегда будет существовать необходимость в проведении исследований исполнительской практики из-за изначально ограниченного характера любого типа нотной записи.

Один из важных дискуссионных вопросов исполнительства касается перевода нотного текста в реальное звучание. Подобно тому, как ораторское искусство есть в первую очередь искусство словесное, а не литературное, так и музыкальное произведение не есть ноты, записанные композитором, а звуки, которые слышит публика.

В свое время замечательный музыкант и теоретик Иоганн Кванц (1697—1773) рассматривал музыкальный «текст» набор «знаков», с помощью которых воплощаются идеи и аргументы композитора и которые исполнитель (подобно оратору) использует для решения основной своей коммуникативной задачи — наилучшим образом передать содержащиеся в музыке аффекты. Причем, Кванц не был одинок в своих воззрениях на роль исполнителя; взгляд этот разделяли многие музыканты эпохи барокко и раннего классицизма. На протяжении нескольких столетий музыкальные теоретики основывали исполнение

музыки на законах риторики, а потому предполагали, что в каждом случае музыкальное исполнение приобретает особые качества в зависимости от того, в каком месте оно совершается, в какое время и для какой аудитории оно предназначено. Только в условиях конкретного контекста или ситуации исполнитель (оратор) должен судить о том, как лучше всего использовать «ноты» композитора для создания своей трактовки, которая могла включать в себя некоторые изменения или дополнения (от самых незначительных до весьма существенных).

Анализируя функцию исполнителя как композитора Дэвид Фуллер отмечает: «В XVII и XVIII веках без сотрудничества композитора и исполнителя музыка просто не могла существовать. Она либо импровизировалась, либо сочинялась непосредственно,...а потому принадлежала в большей степени исполнителю, чем когда-либо после и, возможно, раньше этого времени.

Большая часть музыки целых эпох обозначалась лишь контуром и не фиксировалась полностью... Исполнитель в чем-то был подобен ребенку, в руки которого попала книжка-раскраска, и эти эскизы, в свою очередь, превращались в произведения искусства» [5, с. 117].

Перечисляя основные сложности, с которыми встречаются исполнители ранней музыки, в попытках добиться аутентичного исполнения, Д. Фуллер выделяет три области, особенно тесно связанные с проблемами нотации (или с её отсутствием):

1. исполнение генерал-баса, который он рассматривает как находящийся на границе между нотированной и ненотированной музыкой;
2. орнаментика;
3. ритм (в частности, ритмические альтерации).

Если первичная мотивация композитора есть самовыражение (как это имело место уже в романтической музыке), то, возможно, существовала не менее существенная потребность исполнителя действовать в качестве композитора. Не случайно возникла необходимость именовать исполнителя «композитором композитора» (термин Л.Е. Гаккеля).

Если основным мотивом исполнительской деятельности является коммуникация, что отчетливо выражалось в западноевропейской практике семнадцатого — восемнадцатого столетий, то совершенно понятен интерес музыкантов к пониманию законов риторики и стремлению ликвидировать разрыв исполнителя со слушателем, научиться поддерживать контакт с конкретной аудиторией с учетом обстоятельств времени и места.

Особо важно было найти верные соотношения между нотным текстом и реальным его звучанием. В конце XIX века американский музыковед Альфред Джон Гудрих, касаясь проблемы дешифровки нотации подчеркивал, что «мы читаем ноты, а слушаем тоны» [7, с. 26]. На многочисленных примерах А. Д. Гудрих продемонстрировал, как в зависимости от контекста изменяется реальное звучания записанной музыки.

Согласно теории Манфреда Кляйнса (разработана в 1989—1990 гг.) сохранение западноевропейской музыки на протяжении столетий произошло благодаря изобретению нотации. Но это замечательное достижение имеет свою цену. Западная музыка стала представлять два одновременных равноуровневых потока: 1) нотлируемую структуру, основанную на повторной иерархической структуре пульса и 2) ненотлируемую микроструктуру, представляющую музыку в развитии, эмоционально значащую «историю» музыки. Вот и встает вопрос: что же составляет сущность музыки — нотный текст или его звучание, которое существует только в процессе исполнения?

Собственно нотированная музыка составляет всего лишь скелет музыкальной мысли, для «возвращения к жизни» которого должна использоваться тонкая микроструктура. Если пульс первого потока рождает ожидания равномерного повторения, то второй поток разворачивает движение музыки, привносит в него разнообразные изменения, динамические контрасты, тезис и антитезис. К тому же второй поток порождает так называемые сентические (*sentic*) формы психологической реакции [1].

Нотированная структура, не полностью удовлетворяет запросам четкой логики композиции и потому представляет (и обеспечивает) широкое поле возможностей. Как правило, она предполагает множество вариантов реализации с несколько измененным смысловым значением. В пределах некоторой области значений, которую композитор указывает словесно (например, *con amabilita*, *dolce*, *furioso*, *energico*, *con brio*, *mesto*) исполнитель стремится найти убедительную меру предписанного характера, настроения, эмоционального состояния.

В определении качеств музыки и её психологических свойств М. Кляйнс различает в западноевропейской музыке два вида точности в исполнении, соответствующие соответственно структуре и микроструктуре нотного текста. Первый вид — игра всех нот абсолютно точно, как они нотированы. Для компьютера это не только возможно, но считается само собой разумеющимся фактом. В этом случае возникает эффект подобный словам и предложениям, произносимым монотонно и неестественно. Такое исполнение способно только разочаровать [3].

Второй вид точности как бы «исправляет» напечатанный нотный текст (запись) с помощью микроструктурных преобразований, придавая музыке живое, дышащее звучание. В этом случае исполняемое произведение способно приобрести дополнительно эстетическую ценность, поскольку может выявить и придать пьесе большую или меньшую художественную значимость. «Второй поток» придает исполнению жизнь, энергетику, дыхание, выразительность. Подобная позиция отражена в позиции многих музыкантов-исполнителей; она нашла отражение и в названии книги Ганса Лэмпла «Превращение нот в музыку» [10], в которой рассматриваются варианты «оживления» нотного текста, а также определяются методы и формы фиксации в тексте «художественных» отклонений. Эмоции, выражающиеся в речи и в музыке, прежде всего, возникают благодаря этим отклонениям (альтерациям) [8; 13].

Возвращаясь к коммуникационной системе: композитор — исполнитель — слушатель, необходимо отметить, что изменение соотношений между элементами этой системы, начавшиеся приблизительно с середины XX столетия, явились проявлением глобальных тенденций, проявившихся в гуманитарном мышлении мирового сообщества.

Существенные изменения в социальных науках привели к возникновению «новых» наук: («новая история», «новое музыковедение», «новая риторика» и т. п.), которые сложились под влиянием двух фундаментальных тенденций эпохи глобализации: «расщепление» и «расширение».

Под «*расщеплением*» (термин Ю. Лотмана) понимается расширение поля гуманитарного знания, тенденция постоянного увеличения количества продуктов культуры. Это ведет к тому, что удовлетворение, к примеру, эстетических потребностей человека может осуществляться все более и более многочисленными и разнообразными способами. Аналогичные процессы наблюдаются, к примеру, в области музыкальной педагогики, которая в ходе исторического развития, обогащаясь новыми знаниями, дробится на всё новые сферы, отрасли и направления.

Не менее мощно действует и другая тенденция к «*объединению*» (термин заимствован из физики), особенно характерная для самых разных наук. Подобно тому, как фундаментальная физика стремится выработать на основе множества противоречивых теорий некие общие правила и законы мироздания, так и другие гуманитарные науки, основываясь на противоречивых современных данных, стремятся выработать некоторые обобщающие принципы и методы.

В жизни люди музицируют, исполняют и слушают музыку практически повсюду: в концертных залах и пригородных гостиных, в ваннах и на политических собраниях, в универсамах и церквях, в магазинах и храмах, в ночных клубах, дискотеках и дворцах, на стадионах и подъёмниках — всюду, где возникает действие, которое можно классифицировать, как исполнение, и которое формирует музыкальный опыт людей. Не может существовать никакой иной музыки кроме исполнения, живого или в записи. Не случайно, по меткому замечанию Беннетт Реймер, «природа и ценность музыкального воспитания определены не природой и ценностью музыки, а исключительно музыкальной практикой» [11, с. 233].

В диссертации финской исследовательницы Саны Карттунен «Музыка в культурном познании» справедливо отмечается: «Все музыкальные традиции связаны с культурными концепциями, касающимися сущности музыки, которые в свою очередь привязаны к общим нормам и ценностям общества или группы, и, в целом, к социально выстроенной культурной действительности» [9, 8]. Это утверждение справедливо, поскольку специфика понимания музыки в разных культурах имеет существенные различия, а человек, создающий, исполняющий и слушающий музыку, живет в конкретном социуме, и, находясь в культурном взаимодействии с окружающей его средой и определенными обстоятельствами, неминуемо мыслит, чувствует и действует в рамках сложившихся традиций.

Появление додекафонии, сонористики, алеаторики, авангардной (экспериментальной), альтернативной, конкретной и компьютерной музыки сопровождалось постоянным обновлением музыкального языка, что привело к отторжению массового слушателя от серьезной музыки. Вот почему начавшийся в XX веке бум воскрешения музыки прошлого, возникновение даже целого течения в музыке — неоклассицизма, возрастание роли религиозной музыки и увлечение народной музыкой явились естественными формами художественно-эстетической реакции и «успокоения сердца» адептов серьезного музыкального искусства. Однако разрыв между серьезной музыкой и «музыкой большинства» сегодня остается слишком большим. По наблюдениям социологов, лишь 2—3% населения понимают сегодня серьезную музыку, что очень беспокоит педагогов. Ведь сама по себе «святая к музыке любовь», особенно распространенная в молодежной среде, далеко не всегда выступает как благо. Музыка не сводится к звукам; ее влияние на человека осуществляется через ассоциативный художественно-эмоциональный ряд, который стоит за звуками. К несчастью, сегодня «расщепление» культуры приводит к явному преобладанию несерьезного развлекательного

«искусства», ведет к потере гуманистических ориентиров в искусстве, мировоззрении, стиле жизни. К сожалению, угождение вкусам эстетически необразованной публики стало сегодня нормой. Между тем средства массовой информации — пресса, телевидение и радио — идут по пути угождения неразвитым вкусам населения, усиливая процесс культурного одичания.

Бытующие на Земле «музыки» несмотря на общий физический материал (звуки природы человеческого голоса, музыкальных инструментов) представляются бесконечно разнообразными и несхожими. Более того, то, что для представителей одной культуры является музыкой, в других культурах считается «не музыкой». Пение Корана в мечети европеец уверенно отнесёт к «музыкальному искусству», хотя для мусульманина оно музыкой не является. Для Г. Берлиоза, например, пение китайцев в традиционной опере, где все женские амплуа исполняются мужчинами, поющими высокими фальцетными голосами, представлялось невыносимым («хуже кошачьего воя»).

Существующее многообразие видов музыки в европейской культуре также порождает многообразие вкусов и пристрастий среди музыкальных адептов. Для одних только классическая музыка является «музыкой», а такая как авангардная или рок-музыка — «не музыка».

Любопытно, что в языках многих неевропейских культур вообще нет слова, которое можно было бы перевести как «музыка». Нет этого термина или его аналогов в языках большинства племен Океании, Северной Америки и Африки (народности: тив, йоруба, игбо, эфик, биром, хауса, айдом, эггон, ярава и др.). Музыка традиционно не выделяется здесь из других сфер жизни, а музыкальное действие, как правило, неотделимо от ритуалов, связанных с охотой, обрядом инициации, свадьбой, военными сборами, поклонением предкам и проч. В культурах древних и средневековых городов Азии, в придворных традициях Китая, Индии, Юго-Восточной Азии, исламизированных народов Ближнего и Среднего Востока, обладающих высоким уровнем профессионализма, представления о музыке обнаруживают синкретическую природу и не выделяется так, как в системе европейской культуры.

Не удивительно, что под влиянием важнейших факторов сегодняшней социальной жизни (развитие демократических тенденций в обществе; более близкое и детальное знакомство европейцев с так называемыми восточными (неевропейскими) музыкальными культурами; взгляд на музыку как важный вид человеческой деятельности; дальнейшее развитие психологических исследований) меняется общая картина музыкальной жизни общества и меняются акценты в структуре

коммуникативного процесса музыкального исполнительства. Иначе говоря, эстетика, принципы и методы музыкального исполнения сегодня принимают самые многообразные формы. Не существует исполнения абсолютно «правильного», удовлетворяющего вкусам и традициям всех людей (слушателей), а ведь именно они есть важнейшая составляющая часть коммуникативного процесса любого исполнения.

### Список литературы:

1. Фролкин В. А. Выражение эмоций через контакт с инструментом // Актуальные проблемы музыкального и художественного образования: Материалы второй международной Интернет-конференции, Екатеринбург, декабрь 2009 г. / ГОУ ВПО «Урал. Гос. пед. ун-тет». — Екатеринбург, 2010. — С. 91—93.
2. Burstyn, Shai. In quest of the period ear // *Early Music* 25.4 (1997): 693—701.
3. Clynes, Manfred. Microstructural Musical Linguistics: Composers' pulses are liked best by the best musicians // *Cognition. International Journal of Cognitive Science* 55 (1995). — p. 269—310.
4. Dalhaus, Carl. *Grundlagen der Musikgeschichte*. — Köln, 1977.
5. Fuller, David. «The performer as composer». Ch. 6 in *Performance Practice: Music after 1600*, Howard Mayer Brown and Stanley Sadie, eds. London: Macmillan, 1989. 117—146.
6. Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. 2003.
7. Goodrich A.J. *Complete Musical Analysis*. — Cincinnati-N.Y. — Chicago, 1889.
8. Juslin P.N., & Laukka, P. (2003). Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code? // *Psychological Bulletin*, 129, 770—814;
9. Kartunnen S. *Music in Cultural Cognition*. University of Jyväskylä, 1992.
10. Lampl, Hans. *Turning Notes into Music: An Introduction to Musical Interpretation*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 1996.
11. Reimer B. (1994) Can we understand music of foreign cultures? // *Proceeding of the 21<sup>st</sup> World Conference on the International Society of Music Education*, vol, 31.
12. Small, Christopher (1987) *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*. Hanover; Wesleyan University Press.
13. Scherer K.R. (1995). Expression of emotion in voice and music. *Journal of Voice*, 9, 235—248.

### 3.3. ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

#### ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ ЭКЗЕРСИС И ЕГО РОЛЬ В ГАРМОНИЧНОМ РАЗВИТИИ СТУДЕНТОВ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО КОЛЛЕДЖА

*Богдан Ирина Григорьевна*

*преподаватель ритмики и хореографии, ГОУ СПО Киселёвский педагогический колледж, г. Киселёвск*

*E-mail: [miron71203@yandex.ru](mailto:miron71203@yandex.ru)*

Значительную роль в развитии гармоничной личности играет танцевальное искусство. Танец создаёт положительный настрой, формирует культуру тела, наполняет бодростью и энергией, поднимает жизненный, эмоциональный тонус. Как подчёркивал К. С. Станиславский, «внешняя пластика основана на внутреннем ощущении движения, энергии».

Данные психофизиологии свидетельствуют о теснейшей связи психической и моторной деятельности. На совершенствование психической деятельности существенное влияние оказывает танцевально-пластическое развитие. Понимание механизма происхождения нервных процессов приводит к осознанию возможности совершенствования двигательного аппарата в необходимом направлении [2, с. 7].

Занятия студентов, проводимые в Киселёвском педагогическом колледже, дают благоприятные возможности для развития гармоничной личности, воспитания двигательной культуры и совершенствования пластичности тела, то есть постоянного и целенаправленного тренинга своего психофизического аппарата средствами музыкально-хореографического искусства.

Исходными позициями для воспитания пластичности тела, развития двигательной культуры занимающихся являются танцевальные упражнения — экзерсис. В данной статье нами будут показаны возможности танцевального экзерсиса для гармонизации личности, развития психофизических качеств студентов, его роль в учебном процессе.

«Достижение в танцевальном экзерсисе полной координации всех движений человеческого тела заставляет в дальнейшем воодушевлять движения мыслью, настроением, то есть придавать им

ту выразительность, которая называется артистичностью», так профессор Ваганова определяла направление учебного процесса в обучении экзерсису. Достижение совершенного по форме и органично связанного с музыкой исполнения элементов упражнений и комбинаций экзерсиса — его педагогическая цель [5, с. 11].

Экзерсис — это постоянная и последовательная тренировка костного и суставно-мышечного аппарата, а также психическая настройка обучающихся, способствующая развитию волевых качеств, двигательной памяти, ритмичности, музыкальности. Это освоение танцевальной техники, закладывающей основы выразительного движения. Экзерсис создает основной пластический фундамент. Он дает возможность обучающемуся развивать двигательный аппарат, подчиняя это обучение совершенствованию пластических и художественных возможностей [5, с. 5].

Экзерсис в современном виде — отточенная, совершенная и унифицированная система элементов, упражнений и комбинаций, созданная в процессе длительного хореографического опыта. Все элементы экзерсиса прошли естественный отбор, «выжили» и вошли в его состав как действительно необходимые элементы, наиболее конкретно и целенаправленно развивающие и тренирующие психофизический аппарат обучающегося.

Естественно, что экзерсис подчинён основной задаче хореографического воспитания — созданию «музыкального тела», способного выражать сущность музыкального произведения в танцевальной пластике.

Экзерсис складывается из двух компонентов:

1. Элементы и упражнения классического и народно-сценического танца.
2. Музыкальный материал, на основе которого исполняются элементы и упражнения экзерсиса.

Специфическое воздействие этих компонентов сливается в единый процесс пластического, танцевального развития участника. Соединение движений и музыки создаёт ту художественную основу, которая в процессе развития и усложнения становится зерном будущего танца, то есть создание художественного образа посредством музыкально организованных движений.

Элементы экзерсиса составляют азбуку танцевальной лексики. Каждый элемент — простейшее и конкретное пластическое положение тела танцующего, включающее характерные элементы частей тела: рук, ног, корпуса и головы.

Элементы экзерсиса — это та техника, из которой создаётся танец. Техника, воспитанная при совершенствовании элементов и упражнений экзерсиса, становится основой для воплощения в пластических формах танцевальной композиции, подчинённой законам создания художественного образа и необходимой для выполнения сценической задачи.

Важнейшим условием является идеально правильное выполнение танцевальных движений. Организм танцующего, подчинённый условиям регулярного тренажа, совершенствуется. Непрерывное развитие этой «правильности» создаёт совершенную в смысле «скульптурности» форму тела и способствует точному выполнению танцевальных действий [1, с. 126].

Совершенствование элементов экзерсиса — сложный процесс. Навык возникает только при условии соединения двух факторов: постоянных тренировок и целенаправленной умственной деятельности обучающегося, чьи воля, внимание, память направлены на выполнение поставленной задачи. Экзерсис даёт возможность достичь высокого уровня координации движения, что крайне необходимо. Танцевальные занятия способствуют развитию и совершенствованию психофизических качеств, необходимых будущему педагогу — силы, ловкости, ритмичности, музыкальности и танцевальности [4, с. 123].

Экзерсис даёт возможность достичь высокого уровня координации движений, что крайне необходимо танцующему в связи с большой трудностью освоения танцевальной техники. Поэтому занятия экзерсисом проводят так, чтобы выработать у танцовщика способность быстро и точно воспроизводить названные или показанные элементы танца, создавать нужный динамичный стереотип.

Таким образом, занятия танцевальным экзерсисом способствуют развитию и совершенствованию психофизических качеств, столь необходимые будущему исполнителю (сила, ловкость, ритмичность, музыкальность).

Особая ценность экзерсиса заключается в том, что он позволяет образно совершенствовать такие признаки движений, как темп, размер, направление, количество повторений, характер и мышечное усилие, что по существу является главной задачей в воспитании и совершенствовании пластичности.

Танцевальный экзерсис состоит из двух разделов:

1. экзерсис, основанный на классическом танце;
2. экзерсис, основанный на народно-сценическом танце.

Танцевальный экзерсис, основанный на классическом танце, давно показал право на первое место в освоении танцевального искусства.

Система пластической выразительности, именуемая «классический танец», в результате длительной эволюции и совершенствования нашла наиболее полное эстетическое выражение в России.

В основе классического танца лежат движения, заимствованы из народных и бытовых танцев, а также пластика и завершенность форм античной скульптуры. Все элементы классического танца основаны на биомеханическом принципе — «выворотности ног».

Своеобразие танца основано на синтезе элементов экзерсиса. Овладение элементами классического танца подобно овладению гаммой, состоящей из семи нот и являющейся основой музыкального произведения.

Своеобразным стержнем, на основе которого развивались другие танцевальные экзерсисы, является классический экзерсис. Это комплекс элементов, способствующих наиболее правильному и гармоническому развитию тела. Он является главным средством в развитии двигательного аппарата, оказывает серьезное воздействие на развитие силы мышц, их эластичность, подвижность суставно-мышечного аппарата. Классический экзерсис является главным средством освоения танцевального искусства. Одним из свойств танцевального классического экзерсиса следует признать его способность исправлять природные недостатки: сутулость (упражнения на развитие плечевого сустава и мышц, приводящих в движение плечевой пояс); «косолапие» (упражнения, основанные на принципе выворотности ног); недостаточность мышечного слоя. Он способствует выработке правильной осанки, столь необходимой каждому участнику танцевального коллектива.

Роль танцевальной «муштры» в исправлении недостатков высоко оценивал К. С. Станиславский: «Я ценю ещё класс танцев за то, что он отлично выправляет руки, ноги, спинной хребет и ставит их на место...» [3, с. 67].

Развитию мускулатуры служат такие упражнения, как *battement tendu*, *battement releve lent*, *battement developpe*. Кроме этого, развитию мышечного слоя способствует увеличение количества повторений определенных элементов экзерсиса.

Для устранения сутулости применяются упражнения на развитие плечевого сустава и мышц, приводящих в движение плечевой пояс, а также мышцы, выполняющие движения свободной верхней

конечности. Такими упражнениями являются элементы, связанные с постановкой ног, корпуса, рук и голени (в первую очередь *port de bras*).

Элементы классического экзерсиса являются основой для выработки прекрасной осанки. Эту особенность экзерсиса очень точно подметил К. С. Станиславский, оценивая танцевальные приёмы развития, управления и постановки корпуса. Он писал: «В приёмах балетной муштры я ещё ценю один момент, имеющий важное значение для всей дальнейшей культуры тела, для его пластики, для общего постава корпуса и для манеры» [6, с. 37].

Для выработки правильной осанки важное значение приобретают упражнения, тренирующие мышцы, удерживающие позвоночник и приводящие его движения, особенно мышцы, выпрямляющие позвоночник, и мышцы брюшного пресса. Особое значение приобретают в выработке осанки такие элементы, как *demi, grand plie, battement fondu, battement releve lent, battement developpe port de bras, прыжки*. В дальнейшем эта выработанная в экзерсисе осанка может видоизменяться и обогащаться на материале народных танцев.

Поскольку народный танец составляет основу репертуара хореографического коллектива «Академия» Киселёвского педагогического колледжа, возникает естественная необходимость обучения участников технике народно-сценического танца, развития способности быстро осваивать различные по стилю, манере и национальной орнаментике танцевальные комплексы.

Освоение движений народно-сценического экзерсиса, основанного на элементах народного танца, является важнейшим видом учебной работы. Особенностью народно-сценического экзерсиса является активность движения на опорной ноге. Народно-сценический танец развивает у студентов те мышцы, суставы и связки, которые упражнениями классического экзерсиса развиваются недостаточно. В первую очередь это относится к голеностопному суставу и мышцам, приводящим его в движение, а также коленному суставу и соответствующим мышцам. Кроме того, происходит значительное совершенствование функций нижних конечностей как опорного, рессорного и толкательного аппарата мышц, приводящих в движение плечевой пояс и верхние конечности.

Часть элементов народно-сценического экзерсиса возникла на основе элементов классического танца и классического экзерсиса.

Народно-сценический экзерсис развивает у танцовщика те мышцы, суставы и связки, которые были, не полностью развиты упражнениями классического экзерсиса. В первую очередь это относится к голеностопному суставу и соответствующим мышцам.

Важнейшей особенностью народно-сценического экзерсиса является активность движения на опорной ноге, это касается коленного сустава, мышц голени и мышц, приводящих в движение суставы стопы. Кроме того, происходит значительное совершенствование функций нижних конечностей как опорного, рессорного и толкательного аппарата мышц, приводящих в движение плечевой пояс и верхние конечности (характерные *port de bras*).

В народно-сценическом экзерсисе применяется принцип контрастности, то есть чередование различных по нагрузке упражнений и элементов, что позволяет развивать танцевальность, выразительность исполнения в воспроизведении манеры и стиля народных танцев.

Экзерсис классический как основа развития двигательного аппарата и народно-сценический как основа подготовки к исполнению танцевальных композиций есть учебно-тренировочный комплекс, направленный не только на гармоничное развитие участника, но и на выразительное исполнение танца.

Таким образом, экзерсис классический как основа развития двигательного аппарата и народно-сценический как основа подготовки к исполнению танцевальных композиций — есть учебно-тренировочный комплекс, направленный не только на гармоничное развитие студента, но и на выразительное исполнение танца. Длительное и последовательное, а также грамотное выполнение элементов и упражнений экзерсиса, создают устойчивые танцевальные навыки, гармонично развивают скелетную мускулатуру, совершенствуют вестибулярный аппарат, инерцию.

Многие педагоги-хореографы предлагают на начальной стадии обучения осваивать значительное количество сложных элементов и упражнений. Однако по нашему мнению, при этом неизбежно страдает качество танца, поскольку исполнение отличается приблизительностью и не выполняет своей основной роли — активного развития скелетной мускулатуры. Недостаточно развиваются мышцы, суставы и связки, что наносит вред психофизическому развитию обучающихся.

Анализ результатов танцевального экзерсиса позволяет сделать следующие выводы:

- он является основным, тренирующим и пластическим комплексом гармонического развития;
- совершенствование элементов танцевального экзерсиса должно основываться на профессиональной хореографической методике с учетом физических особенностей и возраста;

- танцевальный экзерсис положительно влияет на исправление физических недостатков, помогает выработать необходимую правильную осанку.

Танцевальный экзерсис позволяет формировать и развивать качества, необходимые участнику танцевального коллектива, специальные навыки и умения, активно развивать хореографическую технику; способствует совершенствованию средствами музыкально-хореографического искусства двигательных навыков и умений.

Таким образом, реализуется важная воспитательная функция хореографии — подготовка исполнительского уровня обучающегося. Выполнения этой задачи внесёт определённый вклад в эстетическое воспитание участников, будет способствовать гармоничному развитию студентов педагогического колледжа.

### **Список литературы:**

1. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. — М.: Искусство, 1987. — 556 с.
2. Грачёва Л. В. Тренинг внутренней свободы. Актуализация творческого потенциала. — СПб.: Речь, 2005. — 60 с.
3. Есаулов И. Г. Хореодраматургия. Искусство балетмейстера. — Ижевск: Изд. дом «Удмуртский ун-т», 2000. — 320 с.
4. Захаров Р. В. Сочинение танца. Страница педагогического опыта. — М.: Искусство, 1983. — 237 с.
5. Самодеятельное хореографическое искусство в клубе /Под ред. Ю. И. Громова. — СПб: СПб гуманитарный ун-т, 1988. — 100 с.
6. Станиславский К. С. Собрание сочинений Т. 3. — М.: 1955. — 504 с.

### 3.6. ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И ДИЗАЙН

#### КОНСТРУКТИВИЗМ В ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИИ КОСТЮМА

*Афанасьева Наталья Валериевна*

*канд. тех. наук, доцент СГАСУ, г. Самара*

*E-mail: [marna2007@mail.ru](mailto:marna2007@mail.ru)*

*Полынова Нелли Александровна*

*магистр, СГАСУ, г. Самара*

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

Процесс творчества — это поиск единства формы и содержания. Зачастую использование традиционных методов дизайн — проектирования костюма не приводит к получению нового дизайна. Поэтому необходима активизация творческого поиска в проектировании и интенсификация самого процесса проектирования. На протяжении довольно длительного времени в российской школе дизайна используются приемы конструктивизма. Но до сих пор они не сформированы в отдельную методику для использования в учебном и производственном процессе по созданию дизайна одежды. Для обоснования актуальности темы исследования были изучены диссертации и авторефераты за последнее десятилетие. Так, Берман Е. А. в работе «Технологии декорирования и дизайн трикотажных изделий для мелкосерийного производства» (Санкт-Петербург, 2010) описывает технологию декорирования трикотажных изделий, производит поиск новых технологических приемов, которые позволят сохранить единство утилитарности и художественной выразительности трикотажа. В работе Прокоповой Е. В. «Обеспечение композиционного разнообразия конструктивно однородных моделей одежды» (Орел, 2008) разработаны методы повышения внешних отличий и оценки факторов отличий конструктивно однородных моделей одежды для получения их новизны за счёт средств композиционного разнообразия. Маркелова И. Д. в своей работе «Пространственно-геометрическое формообразование в костюме» (Москва, 2005) разработала методику пространственно-геометрического формообразования в процессе художественного проектирования костюма. Однако использование принципов конструктивизма при разработке дизайна одежды не описано.

В дизайн — проектировании костюма используют различные методики разработки форм, отделок, деталей. В большинстве случаев процесс разработки дизайна происходит на интуитивном уровне. В последнее время художественными школами профильных вузов накоплено много материала, в учебном процессе требуется описание методик художественного проектирования. Среди последних работ, посвященных художественному проектированию одежды, следует отметить И. А. Петросову, Ю. Л. Жигур, И. М. Акимочкину, М. А. Гусеву, В. В. Гетманцеву, Л. В. Сильчеву, Л. А. Скороходову.

С другой стороны, направление конструктивизма, появившееся в начале 20 века, породило множество последователей и течений в различных сферах искусства, архитектуры, живописи, графики и костюма. Приемы, используемые конструктивистами в своих работах, применяются в практике современного проектирования одежды. Дизайнерам нравится не только шить и кроить, но и конструировать одежду в прямом смысле этого слова. Сложные формы позволяют получить новые интересные решения и уже ни одно современное платье невозможно назвать простым. Поэтому в настоящее время назрела необходимость разработки методики, основанной на принципах конструктивизма для целей подготовки студентов вузов. Нарботки не достаточно обобщены, нет системного подхода к проектированию. В связи с вышесказанным, целью исследования является разработка методики проектирования одежды на основе принципов конструктивизма и внедрение данной методики в учебный процесс.

Задачи начального этапа работы:

- изучение основных черт конструктивизма;
- анализ работ художников, архитекторов и инженеров 1920—1930-х гг. с позиции выделения приемов конструктивизма;
- анализ литературы по выбранной теме;
- исследование методик профильных вузов, использующих различные приемы проектирования;
- изучение работ современных дизайнеров, которые используют отдельные приемы конструктивизма;

Дизайнеры всего мира заняты поисками новых идей в любой области дизайна (будь то дизайн промышленных изделий, одежды, упаковки или предметов быта). Во-первых, чтобы соответствовать времени, во-вторых, чтобы создать новые товары. Фирмы, производящие товары, заинтересованы не в одной интересной идее, а в нескончаемом потоке свежих, оригинальных идей. Это обуславливает поиски новых подходов к проектированию одежды. На сегодняшний день существует множество методик проектирования костюма.

Комбинаторика «оперирует» определенными приемами комбинирования: перестановкой, вставкой, группировкой, переверотом. Яркие представители конструктивизма в одежде и тканях, а именно Л. Попова, А. Родченко, В. Степанова зачастую пользовались методами комбинаторики при проектировании моделей и рисунков тканей. Метод трансформации — это метод превращения или изменения формы, часто используемый при проектировании. Метод кинетизма заключается в создании динамики форм, декора, рисунков тканей. Идея движущейся формы принадлежит художникам советского авангарда 1910—1920- гг. — конструктивистам В. Татлину, К. Мельникову, А. Родченко и др. В Европе 1920—1960-х г. идеи кинетизма развивали Л. Мохой-Надь, М. Дюшан, Р. Сото, Н. Шоффер и др.

На кафедре «Дизайн» СГАСУ разработаны методики проектирования дизайна одежды, которые отражены в учебно-методических пособиях [1—4].

Многие модельеры не используют как источник вдохновения ни исторический костюм, ни заимствуют отдельные элементы из моды прошлого, ни применяют классические подходы, а изобретают новые подходы к моделированию. На основе анализа работ современных дизайнеров и прогнозов в области моды и дизайна, можно сделать вывод о том, что этот стиль становится все более популярным и находит свое отражение в проектировании.

На основе анализа графических работ характерными приемами конструктивизма являются: скупые геометризованные формы, динамическая компоновка, ограниченность цветовой палитры, абстрактный геометризм, использование коллажа, фотомонтажа, пространственных конструкций. Конструктивистский костюм был открытой структурой в отличие от ансамбля, который господствовал в официальной моде. Сторонники конструктивизма, выдвинув задачу «конструирования» окружающей среды, стремились осмыслить формообразующие возможности новой техники, её логичных, целесообразных конструкций. Показной роскоши конструктивисты стремились противопоставить простоту и подчеркнутый утилитаризм новых предметных форм, в чём они видели овеществление демократичности и новых отношений между людьми.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что для конструктивизма характерно: беспредметный орнамент, новые рисунки, ритмические построения, оптические и пространственные эффекты, сочетание плоскостных и объемных элементов, наличие структуры, наличие нескольких пространственных планов, простейшие геометрические формы, принцип комбинаторики, сдвиги и смещения форм, графическое формообразование, отказ от декора, заимствования из народного костюма, накладной декор, если он функционально обоснован,

эксперимент пластических особенностей материала, возможность изготовления одежды промышленным способом [5].

Беспредметный орнамент в рисунках тканей позволяет получить новые решения оптического восприятия костюма. Например, заполняя отдельные конструктивные элементы костюма рисунком, возможно визуально «вытянуть» или «сузить» фигуру человека. Также, сочетая объемные и плоскостные элементы в разработке ткани возможно получение новых, интересных решений фактуры материала. Сочетание разных по свойству и цвету материалов, например ткани и кожи или трикотажа и замши позволяет получить пространственность — наличие нескольких пространственных планов. При проектировании рисунков для тканей возможно использование программированного формообразования, используя в качестве мотивов простейшие геометрические формы. Использование простых геометрических форм делает данную методику более универсальной, поскольку формообразование новых моделей начинается с геометрии. Такой подход к проектированию позволяет широко использовать компьютер для получения орнаментальных композиций.

При традиционном подходе пластические особенности материала подсказывают модельеру новые формы. В данной методике эскиз является воплощением самого процесса творческого поиска, а не зарисовкой готовой модели. Упрощение, освобождение от несущественных деталей во имя большей выразительности, обострение существенных черт формы. Декоративное оформление связано с конструкцией одежды. Традиционный накладной декор заменяется декором-конструкцией: декоративную роль играют подчеркнутые конструктивные линии, швы, детали контрастного цвета, канты, застежки, карманы. Этот принцип конструктивного декора заимствован из народного костюма. В основе кроя костюма лежат простейшие геометрические формы.

### **Список литературы:**

1. Романова Т. А. Основы промышленного проектирования одежды: методические указания; СГАСУ; Институт архитектуры и дизайна — Самара, 2008. — 20 с.
2. Сабилко Н. И. Бумажное платье: методические рекомендации к курсовому проектированию; СГАСУ; Институт архитектуры и дизайна. — Самара, 2009. — 35 с.
3. Сабилко Н. И. Художественная форма как система изобразительно-выразительных средств в проектировании костюма; СГАСУ. — Самара, 2007. — 105 с.

4. Романова Т. А. Проектирование одежды на индивидуального потребителя; СГАСУ; Институт архитектуры и дизайна. — Самара, 2008. —24 с.
5. Польшова Н. А. Применение текстиля в дизайн-проектировании костюма // Культурно-художественная среда: творчество и технологии: Сборник материалов Пятой Международной научно-творческой конференции студентов, магистрантов, аспирантов и молодых ученых — К.: НАКРККИИ, 2011. С. 181—182

## **СИСТЕМНЫЙ ПОДХОД К ПРОЕКТИРОВАНИЮ ДИЗАЙНА ИНТЕРЬЕРА**

***Кирьянко Елизавета Александровна***

*магистрант СибГАУ им. ак. М. Ф. Решетнёва, г. Красноярск*

*E-mail: [kiryanko\\_e@mail.ru](mailto:kiryanko_e@mail.ru)*

***Сухарев Евгений Николаевич***

*канд. тех. наук, доцент СибГАУ им. ак. М. Ф. Решетнёва,  
г. Красноярск*

*E-mail: [nevnm2008@narod.ru](mailto:nevnm2008@narod.ru)*

Системный подход в дизайне — это рассмотрение сложного объекта дизайнерского проектирования как системы взаимосвязанных материально-функциональных и социально-культурных элементов. Он требует определения параметров, по которым производится проектирование и дальнейшая визуализация объекта с учётом функциональных особенностей. Основными задачами системного подхода являются исследование специфических связей, установление закономерностей, присущих отдельным типам систем, и разработка на этой основе методов их описания и изучения. Существуют различные подходы художественного проектирования дизайна интерьера, каждый из которых имеет свои критерии реализации проекта [1, с. 98].

Дизайн — это сложный многоступенчатый процесс, основанный на создании модели некоего еще не существующего явления, объекта, прибора с наперед заданными характеристиками или свойствами. Чтобы создать дизайн-продукт, необходим комплекс научно-технических знаний о работе данных приборов или механизмов, о свойствах материалов, из которых они сделаны, о способах их изготовления и множестве других, есть ещё одна структура, пронизывающая дизайнерское решение — эргономическая [3, с. 28].

Все эти аспекты, благодаря которым рождается дизайнерский продукт, требуют системы, определенного порядка, выстроенности и логичности.

Системный подход упрощает, ускоряет процесс проектирования, сводит к минимуму возможность ошибок, так как все систематические методы логически выстроены и имеют возможность контроля, причем такой подход применим как к индустриальному дизайну, так и графическому, web-дизайну и дизайну интерьера.

На протяжении многих веков предметно-пространственная среда человека была рукотворной, все предметы, окружавшие его, были результатом кропотливого и длительного труда мастеров-ремесленников. Всё изменилось к началу XIX в. — начали появляться предметы массового потребления, изготовленные промышленным способом. Предметно-пространственная среда перестала быть рукотворной, изготовление многих предметов быта стало возможным машинным способом. Машинный труд по производительности во много раз превосходит труд ремесленника, но, вместе с тем, появилась новая проблема — исчезла индивидуальность и эксклюзивность изготавливаемых предметов. Промышленный подъем привел к нарушению неторопливого многовекового ритма в развитии предметно-пространственного окружения человека. Возникли новые предметы, еще не укоренившиеся в культуре, что породило проблему их адаптации к вкусам потребителей, возник интерес к психологии покупателя. Кроме этого, быстрые изменения в предметно-пространственном окружении привели к тому, что становится необходимостью не только адаптация к вкусам потребителя, но и к прогнозированию вкусов. Осознание этих проблем, вызванных с переходом от ремесленного к промышленному производству, привело к появлению неизвестной профессии дизайнера. Каждый специалист по дизайну имеет свой индивидуальный подход к художественному проектированию — метод, по которому дизайнер получает необходимую информацию для создания дизайнерского объекта [1, с. 30].

Перед дизайнерским проектированием стоят две основные цели — производство дизайна должно реализовывать функциональные потребности и при этом иметь художественное начало. Поэтому основа дизайнерского процесса базируется на трёх взаимосвязанных позициях: функция, реализованная в технологии действия проекта (практическая сторона), и конечный образ, эстетическая ценность (художественное содержание). Обе стороны находят воплощение в объемно-пространственном построении и детальной проработке особенностей формы объекта проектирования. Все три исходных позиции переплетены между собой, и невозможно указать, что из чего следует.

Важный аспект, на котором базируется дизайнерское решение — эргономический, привязывающий это решение к возможностям и особенностям человеческой природы, в том числе социальным и психологическим. Необходимо учитывать комплекс знаний о человеке, о его медико-биологических запросах и вариантах развития личности, выявлять психологические особенности, базирующиеся на темпераменте, психотипе, привычках и предпочтениях, образе жизни [3, с. 1]. Успешное формирование всех этих структур, которые и образуют собой систему дизайнерского проектирования, зависит от двух групп факторов:

1. «объективные» — рассматривают материально-технические, эксплуатационные, технологические и производственные аспекты проекта;

2. «человеческие» — подчиняющие решение этих задач объективно субъективным требованиям потребителя, а так же его психологическим и социальным аспектам.

Данные факторы раскрывают основные потребности, которые необходимо учитывать при разработке дизайна:

1. «польза» — необходимость дизайнерского решения на производстве, в личной и общественной жизни

2. «надежность» — страховка от неожиданных поломок или нарушений эксплуатационного режима

3. «комфорт» — максимум удобств при эксплуатации изделия/помещения

4. «красота» — гармония форм и эстетическое удовольствие [5, с. 109].

На основании данных, можно сделать вывод, что дизайн — это, действительно, система, которая соединяет множество наук и процессов. Эта, относительно стройная система теоретических положений, не выглядит определенной, так как в дизайнерском творчестве нет устойчивых предпочтений каких-либо средств выразительности — они легко подменяют друг друга.

Дизайн, как обширный, многогранный вид деятельности строиться на основе не только интуиции, но и системе знаний целых наук. Все эти аспекты, благодаря которым рождается дизайнерский продукт, требуют системы, определенного порядка и логичности.

Системный подход упрощает, ускоряет процесс проектирования, сводит к минимуму возможность ошибок, так как все систематические методы логически выстроены и имеют возможность контроля.

Исследователи методов создания дизайна стремятся осмыслить процесс проектирования, выявить в нем рациональную сторону и построить его логическую схему, с целью свести к минимуму затраты

умственной энергии проектировщиков на решение интуитивным путем тех подпроблем проектной проблемы, которые можно решить логически. Логическая схема процесса проектирования дает также дизайнеру эталон проектного метода, пользуясь которым, он может контролировать свои действия, сокращая, таким образом, число возможных ошибок и упущений [3, с. 1].

Существуют различные методы проектирования дизайнерских проектов, которые зачастую базируются на описании метода реализации самого проекта, а именно изучении проектной документации, подготовке технического задания, формировании и сдаче проектной документации. Однако, необходимо систематизировать процесс подготовки к созданию дизайнерского проекта и выявить системные показатели, по которым можно складывать точную потребность заказчика с учётом «объективных» и «человеческих» факторов. Данная система укажет специалисту по дизайну основные сферы, которые необходимо проработать для дальнейшей реализации проекта [6, с. 34].

При проектировании дизайна интерьера подготовительный этап особенно важен, так как дизайн интерьера непосредственно выполняет функцию влияния на человека по средствам цветового решения, стилизации, освещения, фактуры и других не менее важных показателей. Специалист по дизайну должен грамотно раскрыть потребности заказчика и учесть его индивидуальные потребности. Именно системный подход определяет ключевые точки, по которым можно фиксировать данные, а далее подвергать их тщательному анализу.

### **Список литературы:**

1. Ковешникова Н. А. Дизайн: история и теория : учеб. Пособие. — М.: Омега-Л, 2005. — 326 с.
2. Михайлов С. М., Кулеева Л. М. М69 Основы дизайна : учеб. Пособие для вузов/ Под ред. С. М. Михайлова. — 2-е изд. — М: «Союз Дизайнеров», 2002. — 298 с.
3. Основные правила дизайна интерьеров // Питер-Дизайн.Ру : Интернет-журнал о дизайне. М., 2010. URL: /<http://www.piter-design.ru/home/theory-of-design/item/74/> (дата обращения: 22.10.2011).
4. Ржевникова Н. В. Интерьер вашего дома. Материалы и технические решения. — М.: Ниола 21 век, 2005. — 192 с.
5. Устин В. Б. Художественное проектирование интерьеров. — М.: Полиграфиздат, 2010. — 288 с.
6. Шимко В. Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование. Основы теории. — М.: Архитектура-С, 2009. — 292 с.

### 3.5. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

#### ВКЛАД ФОТОГРАФИЧЕСКИХ МЕТОДОВ В ЭКСПЕРТИЗУ ЖИВОПИСИ

*Исакова Любовь Андреевна*

*магистрант 1 курса факультета искусствоведения и культурологии,  
ЦКО УрФУ, г. Екатеринбург  
E-mail: [lyubaisakova@mail.ru](mailto:lyubaisakova@mail.ru)*

*Пичугина Ольга Кузьминична*

*старший преподаватель факультета искусствоведения и  
культурологии, ЦКО УрФУ, г. Екатеринбург  
E-mail: [OPICH2008@yandex.ru](mailto:OPICH2008@yandex.ru)*

Каждый художник обладает неповторимым живописным почерком. Создатели подделок стремятся имитировать манеру великих мастеров. В связи с этим эксперты живописи изучают поверхность картин эталонных образцов — шедевров, подлинность которых не вызывает сомнений и благодаря этому могут выявить подделку.

Важную роль играет фактура поверхности живописи. Например, знаменитый Рокотовский мазок, который он оставлял на кончике носа в виде зигзага, это своеобразная подпись, отличительная особенность, уникальная деталь.

Гладкая живопись романтиков резко отличается от пастозной манеры импрессионистов. Так же как отличается мелко, детально и даже педантично прописанная трава Шишкина, от довольно условно написанной травы Левитана. Благодаря этому, мы можем также дать характеристики по толщине кисти, которые использовал художник при написании своего произведения.

Характерной особенностью является плотность живописи. Зная, что художник пишет легкими лессировками, мы вправе усомниться в подлинности полотна с плотной и тяжелой фактурой, приписываемого кисти этого же художника.

Сегодня все визуальные исследования живописи необходимо сопровождать фотофиксацией. Метод изучения живописи при помощи фотографии появился довольно давно. Уже в 1920-х годах в Третьяковской галерее изучением русских портретов при помощи макро- и микрофото съемки занимался А. Рыбников. А. А. Рыбников

подробно изучал фактуру живописи и интересовался технической стороной получения макро- и микрофотографий картин [7].

«В научной работе обычно принято различать два рода фотографии — документирующую и исследующую. По отношению к произведениям живописи всякая фотофиксация внешнего вида произведения относится к фотографии первого рода. Широко используется документирующая фотография в практике реставрационных работ» [8]. Так, например, по фотографии 1930-х годов «Заката» Джорджоне из Национальной Лондонской галереи ученый Джулио Лоренцетти, занимающийся экспертизой данного произведения выяснил, что до реставрации 1933 года Augusto Vermehren, полотно находилось в тяжелом состоянии, имело много осыпей и даже большой прорыв в центре [6, р. 48].

Документирующая фотография должна давать ясное и точное представление о действительных размерах произведения. По этой причине существует съемка с масштабом: вместе с объектом фотографируют помещенную в одной плоскости с ним обычную линейку. Таким образом, сравнивая деления линейки с изображением, можно понять, во сколько раз изменен действительный размер.

Обычно принято снимать общий вид произведения, подпись и «показательные» фрагменты. Например, в пейзаже снимают границы, где сталкиваются среды (первый и второй план). Именно на стыках сред выявляются особенности почерка художника. Это является важным моментом для установления авторства. Не профессионального живописца может выдать задний план, переход от земли к воздуху. У самоучек он выглядит грубоватым и резким. Настоящий мастер всегда делает переход очень плавным, возможно слегка окутав его дымкой (сфумато), как это делал Леонардо да Винчи.

Съемка в скользящем свете так же дает представление о живописной фактуре. В процессе экспертизы исследование фактуры дает значительное количество важной информации. Фактура живописи образуется с этапа грунтовки, уже здесь закладывается ее своеобразие. Ведь поверхность, на которую художник наносит краску, имеет свое определенное строение. Слой грунта может полностью скрыть зерно холста, или наоборот, если грунт нанесен тонким слоем, видны нити переплетения. Существует такое понятие как «сбитая фактура» – когда живописный слой нанесен на уже именуемую нижележащую живопись, наличие которой при дальнейших исследованиях может подтвердить рентген. Также фактура отражает метод построения красочного слоя, поэтому она является своеобразным «индикатором» индивидуальных особенностей почерка художника.

По фактуре можно выявить некоторые особенности живописных материалов. Например, сседание (сморщивание красочного слоя) говорит об избытке масла в краске.

Существует множество произведений живописи, чаще всего классической, в которых красочный слой представляет собой единую сплавленную поверхность или просто не видно четко выраженного мазка. В этом случае необходима макросъемка деталей. Такие полотна называют — «произведения со скрытой фактурой». «Мы видим результат работы художника, но не видим, какими средствами достигнуто разрешение поставленной задачи» [4, с. 6]. Читаемость мазка зависит от количества использованного разбавителя в краске, чем его больше, тем мазок более текучий и незаметный. Растворитель размягчает частицы связующего, тем самым, способствуя образованию сплошной пленки на поверхности.

К произведениям с «открытой фактурой» можно отнести работы, где легко прослеживается характер мазка. Часто это встречается в этюдах, незавершенных работах и произведениях рубежа XIX—XX веков.

Наряду с «открытой фактурой» существует такое понятие как «фактурный рельеф». «Один и тот же тон в зависимости от метода фактуропостроения может иметь различный живописный тембр и разную светосилу» [5, с. 172]. Например, светлая краска, нанесенная по сухой полутени, ложится фактурнее и выглядит насыщеннее, чем тот же оттенок, нанесенный легкой лессировкой. А. Рыбников говорит о том, что движение и рельеф мазка определяют живописные плоскости и формы объекта. Он приводит в пример произведения Д. Г. Левицкого. Левицкий строит форму, учитывая характер кисти и плотность краски. Интересно, как Дмитрий Григорьевич пишет глаза своих моделей. Зрачок и радужную оболочку он прописывает легкими лессировками, а бровь пишет по плотному темному, фактурному подмалевку, благодаря чему создается эффект мягкой поверхности [5, с. 173]. Это можно пронаблюдать во многих работах Левицкого, например, «Портрет Анны Давиа» 1782 года или «Портрет Бакунина старшего» 1782 года.

Характер мазка напрямую зависит от качества кисти. Кисти делятся на мягкие и жесткие, круглые и плоские. Каждая кисть оставляет свой характерный след. Жесткая кисть отличается тем, что оставляет след с четко читаемыми бороздками, мягкая кисть не оставляет таких полосок. От формы кисти зависят особенности мазка. Мягкая кисть оставляет на концах мазка скругленный след, а жесткая — прямой. Кисти в форме лопаток, появившиеся в начале XIX века применялись для написания больших плоскостей (фон, небо). «Круглые кисти, дают мазок лишенный резкости и определенности формы, и потому хороши в тушевке и моделировке тела» [2, с. 309].

Таким образом, форма мазка, его направление и протяженность являются основными признаками «характера мазка» художника. Не только каждый художник имеет свои индивидуальные особенности построения фактуры живописи, но и каждый период в истории искусства. Поэтому важно помнить о том, что если авторство не установлено, то произведение стоит сравнивать с эталонными образцами той эпохи, к которой предположительно может быть отнесено исследуемое произведение. Если автор известен, то нужно сравнить картину с другими произведениями этого автора, но обязательно портреты с портретами, а пейзажи с пейзажами, так как художник может в разных работах формировать фактуру по-разному. Сравнение возможно только с законченными произведениями. Обычно этюды и незаконченные полотна имеют иную фактуру. Стоит так же учесть, что некоторые художники в разные периоды своей жизни испытывали влияния других художников или течений.

Анализируя фактуру важно не забывать о реставрационных вмешательствах. Не все записи изменяют свой цвет с течением времени. Например, записи, возникшие близко по времени к созданию произведения практически неотличимы. Такие записи можно увидеть под определенным углом света или при макрофото съемке. Они отличаются консистенцией краски (более плотной или более прозрачной), рисунком мазка и расположением реставрационного пятна, вопреки авторской логике построения красочного слоя, например, наложение, поперек авторских мазков или поверх кракелюра.

Применение цифровой фотографии для изучения живописи, технически облегчило процесс получения макроснимков. Кроме того, фотография подписи в макро-режиме может помочь выявить фальсификацию. Так было с полотном «У постели больного ребенка», имеющего подпись «Ф. Журавлев». Макроснимки показали, что «фамилия художника нанесена жидкой черной краской по сухому состарившемуся красочному слою. Краска затекла в кракелюры (на буквах О, В, Л, Е)» [1, с. 27]. А поверх подписи новый кракелюр был процарапан острым предметом и имел рваные края, не характерные для естественного кракелюра.

На картине «Диана и Актеон» Хендрика Ван Балена из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств в процессе визуального осмотра была обнаружена подпись «Vanloo. Paris». По стилистическим признакам полотно близко манере Хендрика ван Балена, а подпись была нанесена позднее. Съемка в скользящем свете показала, что на поверхности подписи имеется покрывной лак. Картину после нанесения фальшивой подписи могли покрывать лаком неоднократно, но это не является прямым доказательством поддельной

подписи. В данном случае, мы уже заранее знали, что картина принадлежит кисти другого художника. Поэтому, можно предположить, что фальсификатор для большей достоверности покрыл фальшивую подпись лаком, чтобы выгоднее продать. Об этом может свидетельствовать кракелюр лаковой пленки.

Анализ фактуры поверхности живописи с помощью фотосъемки тесно связан с исследованиями под микроскопом и рентгенографией. Иногда рентген ярче выявляет особенности фактуры за счет контраста, а иногда плотный грунт плохо пропускает лучи. Поэтому результаты всех исследований необходимо сравнивать, чтобы получить более точный результат. Но, тем не менее, макрофотография может помочь выявить фальсификацию, как это было с полотном «У постели больного ребенка», имеющего подпись «Ф. Журавлев». Так же исследование при помощи фотографии выявляет следы реставрационных вмешательств, а фактура живописного произведения помогает в установлении имени его создателя.

### **Список литературы:**

1. Виктурина М. П. Физические методы исследования при атрибуции живописных произведений. / М. П. Виктурина // Художественное наследие. Хранение. Исследование. Реставрация. Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория по консервации и реставрации музейных художественных ценностей. — 1975. — № 1/(31). — М.: Искусство. — С. 20—31
2. Киплик Д. И., Техника живописи. — М. — Л.: Искусство, 1950. — 503 с.
3. Основы музейной консервации и исследования произведений станковой живописи. / под ред. Ю. И. Гренберг. — М.: Искусство, 1976. — 250 с.
4. Основы экспертизы масляной живописи и графики. Методические рекомендации. Выпуск 1. / под ред. Хворых Т. В. — М.: Всероссийский художественный научно-реставрационный центр им. академика И. Э. Грабаря, 1994. — 31 с.
5. Рыбников А. А. Техника масляной живописи. — М. — Л.: Искусство, 1937. — 217 с.
6. Dunkerton J. Giorgione and not Giorgione: The conservation history and technical examination of «Il Tramonto». / Jill Dunkerton // National gallery technical bulletin. — 2010. — № 31. — London. — Page 42—62
7. История реставрации. [электронный ресурс] — Режим доступа. — <http://www.tretyakovgallery.ru/ru/museum/history/root550563575/>
8. Фотографическое исследование. [электронный ресурс] — Режим доступа. — <http://www.art-con.ru/node/293>

## 4. ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

### 4.1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

#### «СТИХОТВОРЕНИЯ Н. ОГАРЕВА» 1856 Г.: АРХИТЕКТОНИКА И ПОЭТИКА

*Баранова Галина Николаевна*

*магистр, преподаватель БОУ «Лицей № 25», г. Омска*

*E-mail: [baranova-galina53@yandex.ru](mailto:baranova-galina53@yandex.ru)*

Расцвет поэтической деятельности Н. П. Огарева пришелся на знаменитые 40-е годы, которые П. В. Анненков в своих мемуарах метко назвал «замечательным десятилетием». Огарев, принадлежа этому десятилетию, раскрывал новые грани своего творчества. Его искренняя поэзия выражала настроения и многие чувства самого поэта и его современников, показывала кризисное состояние последекабрьской эпохи, сложный процесс духовного формирования нового поколения русской интеллигенции в его наиболее существенных чертах.

Литература для Огарева всегда была общественным делом. Именно поэтому личное и общее неразделимо в его лирике. В воспоминаниях Огарев писал: «Я избрал себе литературную деятельность. С тех пор жизнь моя получила смысл, занятие, направление» [2, с. 617].

Первая публикация стихотворений («Старый дом» (1839), «Кремль» (1840)) состоялась в мае 1840 г. в журнале «Отечественные записки». Затем осенью того же года в «Литературной газете» появился «Деревенский сторож», которого тотчас заметил Белинский и назвал произведением истинной поэзии.

Результатом поэтической деятельности 1840-х, а также итогом лирического творчества 1850-х гг. стала книга поэта «Стихотворения Н. Огарева», вышедшая из печати в Москве в 1856 г. в издательстве К. Солдатенкова и Н. Щепкина.

Читатели и критики получили возможность представить себе поэзию Огарева как некое единое целое, т.к. поиски новых художественных решений, новых жанровых средств выражения лирического сознания продолжали волновать автора, выстраивавшего свою поэтическую систему, на протяжении всей творческой

деятельности. Такое стремление представить целостность личностного мировидения посредством организованной контекстовой, чаще всего, книжной, формы было актуальным для целого ряда поэтов (А. Н. Майкова, А. А. Фета, Н. А. Некрасова, А. Н. Плещеева и др.), в том числе и для Огарева.

История издания книги такова. В середине марта 1856 г. Огарев выехал за границу. Наблюдение за публикацией поручил своему другу, поэту Н. М. Сатину. Отбор материала был произведен самим автором до отъезда, однако Сатин дополнительно включил в издание несколько стихотворений, бывших к этому времени в его распоряжении. Вероятно, это были шесть стихотворений, которые позже, по разным причинам, не вошли в авторское лондонское издание 1858 г. Этот поступок вызвал недовольство со стороны Огарева [1, с. 788] Таким образом, в книге оказалось 83 стихотворения, созданные за период с 1839 г. до начала 1856 г. 61 произведение озаглавлено номинативно, три — начальными буквами слов, 18 — по первой строке.

Они расположены не в хронологическом порядке. Первые 30 стихотворений в основном написаны в 1841—1842 гг. Два из них — в 1839 г., четыре — в 1840 г., два — в 1843 г., одно — в 1856 г.

Десять последних произведений издания датированы преимущественно 1856 г., за исключением трех — 1855 г. Остальной массив публикации создавался в разные периоды времени: с конца 30-х гг. до 1856 г. 59 стихотворений написаны Огаревым в 1840-е гг., 24 — в 1850-е гг.

Можно предположить, что такое расположение поэтического материала «задано» автором намеренно с целью воплощения идеи фабульно-временной последовательности. Меняются местами периоды времени и выстраиваются в соответствии с «реальностью» субъективного «я».

Книга автобиографичная. Это, в сущности, воспоминания Огарева, изложенные в поэтической форме. Заглавия стихотворений, их идейно-тематическое содержание, мотивный комплекс, субъектная организация, тональность настолько связаны с личностью автора, что по ним можно узнавать о событиях всех этапов его жизни. Произведения, составившие книгу поэта, передают исторические моменты в судьбе Огарева и современного ему общества конца 30-х — начала 50-х гг. История в них излагается в соответствии с общественно-политической обстановкой в России той эпохи. Она была обусловлена подавлением движения декабристов, конкретными фактами биографии поэта (ссылкой, арестами в 1834 г., 1850 г., надзором), процессом Петрашевского, революцией 1848 г. на Западе. Попытку воплощения современного состояния жизни в новой

художественной возможности, поэтической книге этапного типа, мы и наблюдаем в «Стихотворениях Н. Огарева» 1856 г.

Выражение умонастроений автора представлено в ней группами стихотворений, акцентирующих их проблемно-тематическую основу объединения. Это современное общество и светский человек в нем («Gute Gesellschaft», «Fashionable» и др.). Друзья, любимые женщины и взаимоотношения между ними («Друзьям», «К\*\*\*», «Немногим» и др.). Действительность в России и заграничные путешествия («Я наконец оставил город шумный...», «Неаполь», «Прощание с Италией», «Отъезд» и др.). Красота, гармония, вечность мироздания («Фантазия», «Звуки», «Полдень», «Вечер» и др.). Мгновения в жизненном потоке, чаще всего, дисгармония в общественных и личностных отношениях людей («Исповедь», «Хандра», «Fatum», «Монологи», «Обыкновенная история» и др.). Жизнь простого народа и приобщение к ней автора («Кабак», «Младенец», «Изба» и др.).

Поэт 1840 — начала 1850-е гг. близок Лермонтову, для которого, как и для Огарева, основной проблемой творчества была передовая личность эпохи, ее внутренний мир и взаимоотношения со средой. Тип такой интеллектуальной личности, живущей общими проблемами человечества и своей нации, становятся для Огарева исходной позицией в его споре с веком. С наибольшей лирической силой и полнотой путь развития подобного героя мы можем проследить в авторском цикле «Монологи», помещенном в издание. В нем с особенной экспрессией и драматизмом раскрыта история внутренней борьбы и душевных противоречий человека, его мучительных, страстных исканий и пережитого им духовного кризиса, который разрешился утверждением нового понимания жизни: «Я отстоял себя от внутренней тревоги, / С терпением пустился в новый путь, / И не собьюсь теперь с рассчитанной дороги — / Свободна мысль, и силой дышит грудь» [1, с. 223]. Лирический герой, ищущий, наделенный стремлением не мириться с ложью окружающей жизни, с чистыми помыслами является связующим звеном всей книги автора.

Целостность макроструктуры создается и за счет переплетения различных мотивов. Они могут быть представлены следующим образом: любовь и общественный долг поэта, путешествия и обретение знаний, расставания в любви и укрепление дружбы, пути-дороги и воспоминания, встречи и прощания и т. д.

Композиционный прием «контрастного соседства» стихотворений, их частей также способствует художественному единству контекста. Огарев ставит рядом «Деревенского сторожа» и «Fashionable» («Светского человека»), «Полдень» и «Кабак»,

«В альбом» и «Младенца» и др. Так он организует внутреннее ситуативно-фабульное и ассоциативное движение в публикации.

Выделенные произведения, а также «Изба», «Дорога» и другие, подобные им, характерны сами по себе уже своими заглавиями. Благодаря этим заглавиям, содержанию стихов мы узнаем о деревенском стороже-бедняке, о пьющем с горя крестьянине, о смерти младенца, о вечере в бедной крестьянской избе и т. д. Это круг тем названных стихотворений, написанных за несколько лет до появления в печати созданий такой же тематики Некрасова. Объективный, лирически воспринимаемый мир России, народной жизни в целом, русской природы входили в огаревскую поэзию. В письме к М. Л. Огаревой автор писал: «Да, мне многое и многое хочется схватить из поэтической грусти и жизни России... И именно надо спуститься в низший слой общества. Тут-то истинная народность, всегда трагическая» [3, с. 457].

Особая направленность этой поэзии Огарева, «низкие» темы, «сюжетное» повествование в лирическом произведении, конкретность в описаниях, лирические диалоги выделяли ее из общей стихотворной массы книги. Более того, композиционно «рассыпанные» по изданию, они звучали особенно диссонансно в лирическом окружении.

Немногие вошедшие в московскую публикацию поэмы Огарева («Неаполь», «Ночь», «Африка», «Зимний путь») еще больше отделили указанные стихотворения в контексте автора. Следовательно, книга 1856 года несла в себе и протестантские мотивы лирики Огарева, на что указывал Н. Г. Чернышевский, давая рецензию на это этапное издание поэта.

К циклообразующим факторам, подтверждающим его книжный тип, следует отнести и кольцевую композицию произведений, которая характерна для поэзии Огарева вообще, так строятся многие стихотворения рассматриваемой книги («Nocturno», «Кабак», «Обыкновенная повесть» и др.)

Публикация открывалась программным стихотворением-посвящением «Друзьям» (1840). Нам известно, как трепетно относился к понятию «дружба» Огарев, какой святостью он наполнял это чувство. Тема дружбы проходит через всю лирику автора («Воспоминания детства», «Старый дом», «На севере туманном и печальном...», «Искандеру», «Мертвому другу» и др.). Поэтому понятно, почему в 1839 г., вернувшись из ссылки, с дороги, он почти сразу же с этим стихотворением адресовался к друзьям. «Мы в жизнь вошли с прекрасным упованьем, / Мы в жизнь вошли с неробкою душой, / С желаньем истины, добра желаньем, / С любовью, с поэтической мечтой...» — писал им Огарев [1, с. 136]. Особо

обращала на себя внимание концовка произведения. Она резко акцентировала взгляды и настроения поэта. В ней одновременно вопрос и ответ, которые не оставляли сомнения в социальных симпатиях автора и его друзей. Именно для воплощения в жизнь этих симпатий автор в 1856 г., когда должна была выйти из печати книга, покидал Россию, многие друзья оставались на родине. Стихотворение «Друзьям» было и прощальным посланием им. Заканчивался российский этап творчества Огарева. Завершающими произведениями циклической структуры явились стихотворения, а также поэма «Зимний путь», символикой и мотивами которых становились «отъезд», «путь», реально предстоящие поэту, что свидетельствует о продуманной композиции издания.

В лирике поэта того периода возникал устойчивый мотив дороги. Герой изображался человеком, постоянно находившимся в пути, переживавшим трагедию выбора, потерявшим почву, не имевшим корней, расстававшимся со многими надеждами и иллюзиями, считавшим смысл жизни — служение избранному делу.

Характерной особенностью книги является высокой степени лиризм как внутренний принцип раскрытия поэтического содержания. Названный фактор срабатывает даже в том случае, когда автор создает произведения повествовательного жанра, такие как очерк («Кремль», «Младенец»), лиро-драматические рассказ или сцена («Забыто», «Бегство»), новелла («Обыкновенная история»), зарисовка («На мосту»), портрет («Портреты») и др. Это внутреннее лирическое развитие формирует циклическую художественную цельность макроструктуры. Обогащаясь социальным чувством, лиризм становится основой поэтической системы Огарева.

Таким образом, издание стало печатным первенцем поэта, его этапным лирическим сборником. В созданной книге явления действительности давали читателям яркое авторское представление «о времени и о себе», в каждое стихотворение входила история жизни, не отдельный эпизод, а этап биографии, при этом «ссумирующая» лирика, соединенная циклизацией, становилась аналитической, приобретала очерковую окраску, корреспондировала поэтическую концепцию Огарева.

### **Список литературы:**

1. Огарев Н. П. Стихотворения и поэмы. Л., 1956. С. 136.
2. Огарев Н. П. Записки русского помещика. // Пассек Т. П. Из дальних лет. Воспоминания: в 2 т. М., 1963. Т. 2. С. 617.
3. Письмо Н. П. Огарева к М. Л. Огаревой (1841) // Гершензон М. О. Образы прошлого. М., 1904. С. 457.

**МИФОЛОГЕМА КОРОВА/БЫК  
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ  
(НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗОВ А. ПЛАТОНОВА,  
В. БЕЛОВА, В. АСТАФЬЕВА)**

*Ирина Нурикамал Утеповна*

*канд. филол. наук, доцент ЕНУ им. Л.Н. Гумилева,  
г. Астана, респ. Казахстан  
E-mail: [n.isina@mail.ru](mailto:n.isina@mail.ru)*

Термин «мифологе́ма» используется для обозначения мифологических образов, мотивов, сюжетов, характеризующихся глобальностью, универсальностью и имеющих широкое распространение в культурах народов мира. Впервые оно было введено в научный оборот К. Г. Юнгом, наряду с понятием архетипа. Термин «мифологема» имеет амбивалентную природу: это и мифологический материал, и почва для образования нового материала.

В современной литературе слово «мифологема» часто используется для обозначения сознательно заимствованных мифологических мотивов и перенесения их в мир современной художественной культуры.

Мифолгема животного мира в художественной литературе — одна из распространенных и широко изучаемых современными исследователями в различных аспектах: культурологическом, мифопоэтическом, семиотическом, онтологическом. Тема человека и природы преимущественно трактуется в художественной литературе как цельное, неделимое, взаимосвязанное и взаимообусловленное. Через картины природы, изображение животных и растений постигается сложный мир человеческих отношений. Образы животных выступают в художественном произведении как способы и средства выражения гармонии человеческого общества с окружающей природой.

Первые рассказы о животных восходят к народной мифологии. У разных народов существуют мифы о корове. По определению Трессиддера Д., корова/ бык — древний символ материнского молока и космических сил, сотворивших мир. В культурах некоторых народов она является персонификацией Матери-Земли. Корова символизирует луну и небо: ее рога напоминают полумесяц, а молоко ассоциируется с Млечным Путем. В древних преданиях в виде коровы изображались богини [4]. В славянской мифологии корова олицетворяет материнское начало. «Божественная корова — мать Велеса от Единого Рода,

создана Родом одновременно со Сварогом, Ладой, Тарусой, Бармой, а также Матерью-Сырой-Землей, Звездами, Месяцем» [5].

В русской художественной прозе XX в. домашние животные (чаще всего корова, лошадь, собака, кошка) становятся членами семьи. Персонажи-животные выступают едва ли не самыми близкими и чуткими друзьями героев «деревенской» прозы, авторы которой зачастую изображают их одухотворенными, мыслящими, страдающими. Образы животных дополняют повествование о главных героях, раскрывая самые глубинные свойства их характера. В этом убеждает аналитическое прочтение произведений, в центре которых изображена корова. Таковы рассказы А. Платонова «Корова», В. Белова «Рогоулина жизнь», В. Астафьева «Пеструха».

Написанный в 1943 году рассказ «Корова» А. Платонова предваряет галерею персонажей животных в русской прозе XX века. *«Серая степная корова Черкасской породы жила одна в сарае...»* [3, с. 197] — так начинается повествование о безымянном персонаже. *«У коровы был теленок — бычок; он вчерашний день подавился чем-то, и у него стала идти изо рта слюна и желчь»* [3, с. 197]. Рассказ о персонаже дополняется наблюдениями юного героя. *«Днем и вечером к ней приходил мальчик Вася Рубцов, сын хозяина, и гладил ее по шерсти около головы»* [3, с. 197]. *«Корова смотрела вбок на мальчика и молчала, жуя давно иссохшую, замученную смертью былинку. Она всегда узнавала мальчика, он любил ее. Ему нравилось в корове все, что в ней было, — добрые теплые глаза, обведенные темными кругами, словно корова была постоянно утомлена или задумчива, рога, лоб и ее большое худое тело, которое было таким потому, что свою силу корова не собирала для себя в жир и в мясо, а отдавала ее в молоко и в работу»* [3, с. 197]. Потеря теленка вырастает в душевную драму для персонажа-животного. *«Корова теперь ничего не ела; она молча и редко дышала, и тяжкое, трудное горе томилось в ней, которое было безысходным и могло только увеличиваться, потому что свое горе она не умела в себе утешить ни словом, ни сознанием, ни другом, ни развлечением, как это может делать человек.... Ей нужен был сейчас только один ее сын — теленок...»* [3, с. 203]. Животное, подобно человеку, тяжело переживает утрату. Бегство коровы — действие неосознанное, но являет собой вызов природе, тем невидимым силам, отнявшим у нее дитя. Душевная драма завершается гибелью животного на железнодорожных путях. Мальчик Вася, свидетель трагедии, вновь переживает это событие, сочиняя теперь свой рассказ о корове. Смерть животного представляется противостественной и не поддающейся

человеческому разуму. Герой рассказа, мальчик Вася, с благодарностью вспоминает о ней. *«Корова отдала нам все, то есть молоко, сына, мясо, кожу, внутренности и кости, она была доброй...»* [3, с. 207]. Трагедия животного перерастает в трагедию человеческой души. За бытовыми заботами, суетой вокруг работы человек порой не замечает самого главного: понимания и сострадания. И только мальчик Вася свято хранит память о погибшем персонаже. Полные человеческого участия звучат слова: *«Я помню нашу корову и не забуду»* [3, с. 207].

В отличие от платновского рассказа, персонаж рассказа В. Белова носит звучное имя Рогуля, которое вынесено в заглавие лирической новеллы «Рогулина жизнь». Композиция рассказа отличается своеобразием формы повествования: рассказ о судьбе животного ведется от лица героя-рассказчика, который наблюдает за персонажем со стороны и мысленно представляет ее внутреннее состояние, улавливает каждое ее движение и ощущение. *«Она спала с открытыми глазами. Вдыхала травяные запахи леса, по ее мягкому длинному горлу прокатывался утробный катыш, и опять лениво двигались ее широкие косицы: хруп-хруп.... Рогуля чуяла звуки дальней деревни и спала спокойно, и ей снились отрывочные легкие сны»* [3, с. 277]. Чувства, ощущения персонажа, его восприятие окружающего мира воспроизведены посредством субъективированного повествования. Реальное время животным не ощущается. *«Она не знала, когда это было, время не двигалось для нее. Может быть, это было, а может, все это уже есть или будет — ей все равно. Потому что она не знала, что такое время»* [2, с. 277]. Автор-повествователь пытается объективировать и конкретизировать художественное время. *«Наверно, это была весна»* [2, с. 277]. Внутренняя речь персонажа сменяется нейтральным авторским повествованием, содержащим авторскую оценку, его восприятие и суждение. *«Струилось вверху бесформенное, без очертаний солнце. Везде угадывался нетерпеливый рост первозданной листвы»* [2, с. 277]. Автор-рассказчик воссоздает внутренний мир персонажа, его ощущения. *«Она не помнила краткую, словно августовская зарница, пору начала, когда в глухую предвесеннюю ночь в темном хлеву ее облизала мать и руки человека очистили ноздри новорожденной, вызывая первое дыхание. Те же руки обтерли соломой ее плоское тельце и подхватили, легкую, долгоногую, чтобы унести в избу»* [2, с. 277]. Внешний облик Рогули представлен глазами обитателей крестьянского дома. *«Рогуля была черненькая, с белыми заливами на боках, белыми получились и передние бабки, и еще на лбу,*

где завивалась воронкою шерсть, белая же светилась звезда» [2, с. 277]. Характеристика внешнего облика Рогули дополняется описанием ее внутренних ощущений. *«Она была равнодушна к своим страданиям и жила своей жизнью, внутренней, сонной и сосредоточенной на чем-то даже ей самой неизвестном»* [2, с. 277]. Автор-рассказчик проникает во внутренний мир персонажа, стремится показать движение жизни изнутри. И хотя внешний мир кажется неподвижным в восприятии Рогули (*«...она не знала, что такое время», «...она никогда не ощущала времени», «И дни для Рогули словно стояли на одном месте»*), внутренняя жизнь ее была полна больших событий и перемен. Тревога и тоска овладевает Рогулю после рождения теленка. *«В ту ночь, уже под утро, когда хозяйка спала, Рогуля после недолгой муки облизала теленка. Она будто раздвоилась, словно стало в ту ночь две Рогули: она сама и это теплое существо. Но его унесли от нее утром. Полная тревоги и тоски, она мычала, будто плакала всем своим опустевшим нутром... отчаяние и боль заполнили весь хлев и ее самое»* [2, с. 277]. Финал рассказа-новеллы о единственной кормилице крестьянской семьи трагичен: хозяин ее Иван Африканович сдает корову в мясокомбинат, чтобы спасти семью от голода.

Крестьянский быт с его постоянными трудностями и неизменными радостями рисует В. Астафьев в цикле рассказов «Последний поклон». События происходят в далекой сибирской деревне, где живет юный герой, от лица которого ведется повествование. В поле зрения рассказчика оказывается не только мир людей, но и животные, в том числе единственная кормилица семьи. Пеструха — персонаж одноименного рассказа из цикла «Последний поклон» В. Астафьева.

*«Корова Пеструха лежала на свежей соломе, подобрыв под большое, орыхлевшее, мягкое брюхо теленка, прикрыв его шеей, ноагми и всем телом так, что у теленочка была видна лишь рыженькая головка со светлой проточиной на лбу»* [1, с. 313]. Предметом детской радости и восторга становится новорожденный теленок, которого нарекли именем Пеструха. И также трогательно звучат строки о молодой Пеструхе. *«С приближением невестинского возраста у нее выросли красивые рога ухватом, тело подобралось в талии, объявилось нежное, застенчивое вымечко с чуть приметными сосцами, охваченное легким пушком; словно отмытые в молоке, сделались ярче рыжие пятна; на ходу облаком шевелились и плавали белые проточины на боках и на лбу нетели; толстые длинные ресницы плотными цветочками прикрывали глаза, из которых исчезла*

*сонливость, но появилось игривое беспокойство и девчоночье любопытство» [1, с. 313].*

Все три рассказа писателей объединяет мотив жизни и смерти. Причем последнее — смерть живого — рассматривается как противоестественное, нарушающее гармонию внешнего и внутреннего мира людей. В этом убеждает эпизоды, содержащие размышления героев-рассказчиков, авторов-рассказчиков о смысле жизни, бытия. Так, за картинами бытовых сцен крестьянской жизни писатели поднимаются к решению проблем общечеловеческого свойства. Мир человеческий не будет полноценно понят и раскрыт без изображения живого мира природы. Человек — порождение самой природы, незримые нити которой связывают воедино и человеческий, и животный мир. Сознание современного человека спонтанно выражает именно эти глубинные связи.

### **Список литературы**

1. Астафьев В. П. Последний поклон: Повесть. — Изд. Доп. И испр. в 2 т. Т. 1 Кн.1. Кн. 2. — М.: Мол.гвардия, 1989 — 334 с.
2. Белов В. И. Сельские повести. М., изд. «Молодая гвардия», 1971. — 336 с.
3. Платонов А. Рассказы. М., изд. «Молодая гвардия», 1967
4. Трессиддер Д. Словарь символов: пер. с англ. С.Палько. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. — 448 с.
5. Тюняев А. А. Корова Земун. Электронная славянская энциклопедия [dazzle.ru](http://dazzle.ru)

## **МЕСТО ХРОНОТОПА В СТРУКТУРЕ СЮЖЕТА (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА Е. И. ЗАМЯТИНА «АФРИКА»)**

***Краснова Татьяна Васильевна***

*аспирант каф. русской и зарубежной литературы ТГУ  
им. Г.Р. Державина, г. Тамбов*

*E-mail: [tatyana3krasnova@yandex.ru](mailto:tatyana3krasnova@yandex.ru)*

В середине 30-х годов XX века российский литературовед М. М. Бахтин разработал интересное учение, объединяющее пространство и время художественного произведения. Он высказал мысль об их неразрывной связи и взаимообусловленности: «Существенную

взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно-освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом (что значит в дословном переводе «времяпространство»). Хронотоп мы понимаем как формально-содержательную категорию литературы (мы не касаемся здесь хронотопа в других сферах культуры)» [1, с. 121]. По мнению исследователя, даже принадлежность литературного произведения к тому или иному жанру определяется не чем иным, как хронотопом. Кроме того, время-пространство влияет и на образ человека в литературе. При этом ведущим началом всё же является время.

Говоря о месте и назначении хронотопа в художественном произведении, учёный отмечает важнейшую сюжетообразующую функцию данного явления. Разворачивая далее в своей работе анализ разновидностей греческого романа, средневекового, романа эпохи Возрождения, он раз за разом будет подчёркивать эту мысль. Например, рассуждая о греческом романе, Бахтин замечает: «Сюжеты всех этих романов... обнаруживают громадное сходство и, в сущности, слагаются из одних и тех же элементов (мотивов); в отдельных романах меняется количество этих элементов, их удельный вес в целом сюжета, их комбинации. Легко составить сводную типическую схему сюжета с указанием отдельных более существенных отклонений и вариаций» [1, с. 124]. Если проследить за дальнейшим ходом рассуждений, то станет ясно, что элементами упомянутой схемы являются узловые моменты в развитии действия, которые, если пользоваться современной терминологией, представляют собой не что иное, как фабулу произведения, т.е. основные события, происходящие на протяжении повествования, указанные вне их сюжетного расположения. Автор очерка детально анализирует пространство и время каждого типа романа, отмечает особенности их функционирования, сравнивает с реальностью. Особенно интересен один из выводов: «Все события романа — чистое отступление от нормального хода жизни, лишённое реальной длительности прибавок к нормальной биографии... Авантюрное время греческих романов лишено всякой природной и бытовой цикличности, которая внесла бы временной порядок и человеческие измерители в это время и связала бы его с повторяющимися моментами природной человеческой жизни. Не может быть, конечно, и речи об исторической локализации авантюрного времени» [1, с. 127]. Точно так же последовательно и подробно М. М. Бахтин рассматривает типы романских хронотопов, имевшие место во все последующие эпохи, причём сосредоточивает своё внимание преимущественно на зарубежной литературе.

Если обратиться к творчеству Евгения Замятина, то станет ясно, что большинство его произведений также правомерно анализировать в контексте учения М. М. Бахтина о хронотопе. В данной статье хотелось бы рассмотреть типы хронотопов и их роль в сюжетостроении рассказа «Африка» (1916 г.), который стал первой частью русской «северной» трилогии. Он относится к раннему периоду творчества писателя, и здесь ещё только закладываются основы тех приёмов и способов построения произведений, которые в дальнейшем окажутся отличительными особенностями его стиля, будут определять индивидуальность Е. И. Замятина как художника слова.

Говоря о времени и пространстве рассказа в общем, в первую очередь следует выделить некий глобальный хронотоп русского севера начала XX века. Пространство его весьма колоритно, оно разительно отличается от топоса столиц или провинции; немислимо пытаться отыскать здесь приметы города. С первых же строк писатель погружает нас в эту совершенно особенную жизнь, показывает небольшой приморский посёлок, некоторых его обитателей: «Как всегда, на взморье — к пароходу — с берега побежали карбаса. Чего-нибудь да привёз пароход: мучицы, сольцы, сахарку», — такими словами начинается произведение [2, с. 246]. Следует заметить, что подобная манера повествования — без лишних предисловий, пространных размышлений и лирических отступлений — станет одной из отличительных особенностей замятинского стиля. В качестве фактической приметы северного пространства можно рассматривать географическое название:

«— Намедни к Святому Носу ходили. Набирает, этта, Индрик народ, в океан бегут за китами...

... А через две недели — на Мурманском бежал уже к Святому Носу» [2, с. 252]. Как одну из особенностей пространства северной жизни, думается, можно рассматривать и плавание на китобойной шхуне, достаточно ярко изображённую автором охоту на китов. Также одной из примет может служить упоминание об охоте на рябчика, а это дичь, которая, как известно, не водится в Европейской части России. Впрочем, сугубо северной птицей назвать его тоже нельзя. Видимо, этот эпизод просто дополняет общую картину жизни северян и введён автором, чтобы добавить красок в картину этой жизни. Одной из характерных особенностей является краткое, фрагментарное, но от этого не утратившее своей потрясающей красоты описание белых ночей: «По-настоящему не садилось солнце, а так только принагнётся, по морю поплывёт — и всё море распишет золотыми выкружками, алыми закомаринами, лазоревыми лясами» [2, с. 247]. В первом рассказе трилогии приметы северного пространства по крупицам приходится вычленять из текста, они не так

значительны и многочисленны. Это объясняется, наверное, и молодостью автора, и объёмом произведения (рассказ уместился всего на 10 страницах). Тем не менее, они есть, и писателю удаётся с их помощью передать красоту и самобытность русского севера.

Время в «Африке» представлено намного полнее и разнообразнее. В целом события, описанные в рассказе, продолжаются чуть больше года, приблизительно пятнадцать месяцев. Начинается действие на исходе весны, в мае: «Ночь светлая, майская» [2, с. 247], — говорит автор, рассказывая о моменте зарождения в сердце Фёдора Волкова мечты повидать далёкую, загадочную Африку и найти там девушку, способную подарить ему безграничное счастье. Свадьба героя происходит вскоре после этого, о чём свидетельствует «весенний месяц»: «Когда шли от венца Фёдор Волков с Яустой, старшей Пименовой, ещё висел последний тоненький месяц, ещё звенел чуть слышным серебряным колокольцем» [2, с. 249]. На всём протяжении рассказа время упоминается в соответствии с природно-бытовым циклом, которому подчинена жизнь северян: «пришла лютая осень» [2, с. 250], «зимой уж это было» [2, с. 251], «после всенощной преполовенской» [2, с. 252], «не было ни ночи, ни дня: стало солнце» [2, с. 253], «стало солнце приуσταвать, замигали короткие ночи» [2, с. 255]; зачастую для обозначения времени употребляются такие понятия, как «ночь» и «день», реже — «утро» и «вечер».

Время это наполнено различными событиями; оно не проходит для героя бесследно, напротив, является мерой его качественного изменения, становления характера, проявления самых ярких его черт. На протяжении повести мы видим приезд иностранных гостей, их общение с Фёдором Волковым, зарождение в нём мечты об Африке, свадьбу и скорое разочарование в молодой жене, возвращение к мыслям о несбыточном желании повидать заморские земли, знакомство с Индриком-капитаном, пообещавшим доставить героя в далёкую страну при наличии определённой суммы денег, наконец, охоту на китов, так печально для героя закончившуюся.

В этом глобальном северном времени-пространстве можно выделить несколько локальных хронотопов. Первый из них, как ни парадоксально звучит, — это хронотоп Ильдиного камня, который неоднократно упоминается на страницах рассказа и несёт значительную смысловую нагрузку. Именно с этим «околокаменным» пространством связаны самые важные моменты, определяющие сюжетное движение повести: зарождение «африканской» мечты, обдумывание путей её воплощения, принятие последнего решения. «Идёт мимо Ильдиного камня, а на камне белая гага спит — не шелохнётся, спит — а глаза

открыты, и всё, белое, спит с глазами открытыми <...> И страшно ступить погромче: снимется белая гага, совьётся – улетит белая ночь, умолкнет девушка петь» [2, с. 247], — пишет Е. И. Замятин. Нельзя не заметить тот факт, что пространство Ильдиного камня возникает в рассказе преимущественно ночью. Как мы уже видели, впервые он упоминается в связи с ночной прогулкой героя, когда слышится пение гостыи. Не найдя воплощение мечты в молодой жене, Волков несёт свою печаль к этому камню: горюет, сидя возле него, мечтает, размышляет: «С того дня стал опять Фёдор Волков ходить молчалив. Что ни вечер — увидишь его на угоре у Ильдиного камня...

— Чего, Фёдор, выглядываешь? Аль гостей каких ждёшь иззаморских?

Глянет Фёдор глазами своими нерпячьими, необходимыми и головой-колгушкой мотнёт. А к чему мотнёт — да ли, нет ли — неведомо» [2, с. 250].

«На угоре у Ильдиного камня томился Фёдор Волков, на карбасе бегал ко взморью всякий пароход встречать» [2, с. 252], — рассказывает автор о герое после выздоровления. И именно возле этого камня принимает Волков решение уехать с монахом Руфином. Таким образом, значение хронотопа Ильдиного камня для развития сюжетного действия очевидно.

Следующий хронотоп, о котором хотелось бы сказать, — это хронотоп дома. Важную роль здесь играет такой элемент его пространства, как окно. В полусне видит Волков девушку-гостью в окне «отводной квартиры»: «И опять — не то сон, не то явь, а будто только окно — тёмное, она — белая в окне-то <...> И ещё — будто из окна нагнулась, обхватила Фёдора Волкова голову — и к себе прижала» [2, с. 247]. Так же ночью и тоже в окне дома видит он будущую свою невесту: «...Идучи ночью одной весенней мимо двоеданской избы, услышал Фёдор Волков чей-то жалобный хлип. Ближе подошёл: окно открыто, то самое, и в окно — слезами облитая, горькая Яуста, старшая Пименова» [2, с. 248]. Мечта возникает ночью, но наступает день и приносит с собой горькое разочарование. Вообще, следует заметить, что в рассказе прослеживается чёткое противопоставление дня и ночи, и то, что ночью представляется овеванным романтикой и жизненно необходимым, днём преобразуется, приобретает земные черты, которые, увы не отличаются красотой и гармонией. Так, например, происходит с Яустой, которая после свадьбы из нежной и хрупкой барышни превращается в сварливую женщину. Символичен порог, который упоминается лишь эпизодически, но автор вкладывает в него более глубокое значение, чем кажется на первый взгляд: «Молча отстранился Фёдор — и пошёл за

порог: сапоги вытирать» [2, с. 250]. Однако он выходит не только из дома; он покидает привычный ему уклад жизни, скрывается в мире грёз, оставляет в одиночестве молодую жену. Это один из важнейших поворотов в сюжете рассказа. В сознании Фёдора Волкова в это время происходит некая подмена ценностей, даже заболев, он не желает возвращаться домой: «Наутро подняли: еле живёхонек. Отнесли в баньку: в избу ни за что не хотел. В этой баньке и пролежал Фёдор Волков всю зиму» [2, с. 251].

Как раз этими событиями и обусловлены следующие происшествия, которые случились уже в ином пространстве — на китобойной шхуне. Именно там, на её палубе, и разворачивается заключительное действие. Писатель практически не даёт её описания, упоминает лишь вскользь отдельные части судна: палубу, борта, нос, капитанский мостик. Однако они не несут значительной смысловой нагрузки.

Время здесь неоднородно; для всей команды оно течёт привычно и размеренно: «Не было ни ночи, ни дня: стало солнце. В белой межени — между ночью и днём, в тихом туманном мороке бежали вперёд, на север» [2, с. 253]. Но в восприятии героя оно иногда почти застывает, как, например, в период ожидания кита: «И в межени белой опять плыли, неведомо где, плыли неделю, а может — и две, а может — месяц: как угадать, когда времени нет, а есть только сказка? Приметили одно: стало солнце приуσταвать, замигали короткие ночи» [2, с. 255]. В решающий же момент, когда Волков готовится выстрелить, время сгущается, становится каким-то пружинящим, почти осязаемым, и читатель почти физически ощущает напряжение, владеющее героем: «Два дня за китом всугонь бежали <...> Два дня стоял на носу Фёдор Волков у пушки.

На третий, чуть ободняло, крикнул с мостика Индрик зычно:

— Ну-у, Фёдор, последний! Ну-ну, р-раз, два..

«Ох, попаду, ох...» — так сердце зашлось, такой чомор нашёл, такая темень...» [2, с. 255]. В целом это придаёт динамичность развитию сюжетного действия.

Нельзя не сказать ещё об одном хронотопе, который чрезвычайно важен для развития действия в рассказе. Речь идёт о хронотопе Африки. Это некое мифическое пространство, существующее в воображении героя и обладающее лишь теми приметам, которым наделила его фантазия Волкова, подкреплённая рассказами капитана и гостей. Африка представляется Фёдору местом, где сбываются все мечты, едва ли не земным раем: «Хлеб такой в Африке этой <...> растёт себе хлеб на деревьях, сам по себе, без призору, рви, коли надо. Слоны? А как же: садись на него — повезёт, куда хочешь» [2, с. 254]. А самая главная причина его стремления в далёкие земли — желание снова встретить

прекрасную гостью. Время здесь практически отсутствует, в сознании героя живёт лишь мысль о пространстве далёкой загадочной Африки. И желание там побывать определяет весь ход событий в рассказе.

Таким образом, хронотоп в структуре сюжета играет значительную роль. Он во многих случаях определяет развитие сюжетного действия, позволяет глубже раскрыть характеры персонажей, в некоторых случаях — показать социально-историческую реальность (в рассмотренном рассказе этот аспект изображения жизни героев лишь намечен).

### **Список литературы:**

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., «Художественная литература», 1975. — 504 с.
2. Замятин Е. И. Избранные произведения в 2 т. Т. 1. — М., «Художественная литература», 1990. — 528 с.

## **ЖИТИЕ ВАСИЛИЯ БЛАЖЕННОГО — ЭНЦИКЛОПЕДИЯ РУССКОГО ЮРОДСТВА**

*Орлова Людмила Михайловна*

*канд. филол. наук, доцент УдГУ, г. Ижевск*

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

В житии Василия Блаженного «дан набор стереотипов поведения юродивого: презрение к телу — на самых ранних иконах Василий изображен нагим, без «опоясывания чресл»; поскольку у него было прозвище Нагой, это, возможно, отражает реальность; элементы общественного протеста (легендарный эпизод о том, как Василий «шаловал» во дворце Ивана Грозного); жесты юродивого и т. д.» [6, с. 72—153]. До того, как возложить на себя вериги труднейшего подвига, люди «учатся юродству». Они читают и слушают (в краткой проложной форме — в храме, или в форме пространной — за монастырской трапезой) жития предшественников, в частности, житие того же Андрея юродивого [6, с. 99]. Несомненно, момент подражания важно учитывать, ибо житие указывает: «Андрей Цареградский ибо ристати же отголе нача и играти по улицам, по образу древле ю бывшу Семеона онаго ж дивнаго» («Похаб Семеон», которому подражал Андрей Цареградский, - это палестинский монах Симеон, память которого приходится на 21 июля) [3, с. 53—83]. В житии Василия Особой редакции имеется прямое сравнение

блаженного с другими юродивыми: «и избра себе житие буйственное, и от человек уничиженное, яко же Андрей Цареградский, и Прокопий Устюжский, и Исидор Ростовский, и инии мнози. Их же житию ревную, сотвори ся похаб Христа ради» [1]. Ещё А. И. Соболевский, отмечая недостатки рецензируемой им работы И. И. Кузнецова, указывал на необходимость сравнительного изучения житий русских юродивых с житиями греческих (Василия Нового, Андрея Юродивого, Нифонта Констанцкого). «Возможно, что отношение московского населения XVI века к юродивым устанавливалось под влиянием житий греческих... Сравнительное изучение должно дать ценные результаты, положительные или отрицательные — все равно», — отмечал ученый [5, с. 391—395].

Василий Новый — патрональный святой для русского Василия московского, и всего вероятнее было бы искать аналогии здесь. Тем более, что житие Василия Нового известно во множестве списков, а в XVII—XVIII веках оно было любимым чтением в московской Руси. Между тем, наши предки не меньше любили житие Андрея, отчего-то считавшегося у нас славянином, за содержащиеся в нём многочисленные эсхатологические откровения; да и любимый праздник Покрова делал близким для всех на Руси Цареградского святого. Житие Нифонта читалось менее, чем жития Андрея юродивого и Василия, но изречения из него вошли в Пролог, Измарагд и Златоуст [4].

Проведённое сравнение жития Василия Блаженного московского с житиями Василия Нового и Нифонта позволяет утверждать об отсутствии каких бы то ни было текстовых заимствований для первого [7]. Между тем, следует отметить, что некоторое влияние испытывает текст жития Василия Блаженного со стороны жития Андрея юродивого. Это касается эпизода «о превращении дьявола в убогую старицу». «Неприязливый же диавол завистию подстрекаем и ничтоже могый сътворити, и приложився во убогу старицу, велми ветху, сидяще при пути, якоже плачущися и биущесе, и глаголаше: горе мне состаревъшися, горе мне убозе и велми ветсе сущи!.. Андрей же, яко сии изрече, возревъ на землю, взял каль и сваяявъ обло, яко камень, на бестудное лице ея верже, дунувъ на лице ея крестом; и абие преложися от человекьяго образа, и сътворися змиа велика, и ползавши, вниде в храмину жены убогы».

В житии Василия Блаженного читаем: «Дьявол... преобрази себя в подобие человека стара и седа, и нища... И седе прелукавый диявол, образом аки нищий проситель...». Установлено, что заимствуется лишь экспозиция одного из рассказов, не затрагивающая глубинного смысла

произведения, имеющая не более чем традиционно-агиографический этикетный характер.

Высказывание Г. М. Федотова «о прямых заимствованиях из жития сирийского юродивого Симеона» для текста Особой редакции жития Василия Блаженного также следует опровергнуть [9, с. 199—209]. Впрочем, в Минейной редакции жития (напомним, что высказывание Г. П. Федотова касалось Особой) присутствует не только сравнение Василия с юродивым Симеоном, но и заимствован значительный отрывок из Похвального слова этому сирийскому святому. Но это лишь один из множества текстов, заимствованный для Минейной редакции жития. Сличение текстов Особой редакции Василия Блаженного и жития Симеона (читающегося, между прочим, и в Софийском комплекте ВМЧ) показывает, что ни подобных сюжетов, ни, тем более, «текстуальных совпадений и прямых заимствований» не наблюдается. Позволительно говорить лишь о некоторой похожести одного из эпизодов: «когда однажды девушки завели на улице хороводы и песни, Симеон решил пройти мимо них. Увидев его, девушки затянули озорную песенку про монахов. Святой сотворил молитву, чтобы их образумить, и тотчас Бог всех девушек сделал косыми. И вот, когда друг от друга они узнали о своей беде и поняли, что это Симеон сделал их косыми, девушки с плачем побежали вслед за ним и кричали: «Сними свое заклятие, юродивый, сними» [3, с. 76].

Отличие данного сюжета от подобного в житии Василия Блаженного в том, что юродивый Симеон просто прошел мимо девушек (срв. Василий миновал их нагим). В последнем случае именно поэтому был вызван смех торговков; в наказание за это они ослепли (срв. В житии св. Симеона — «Бог сделал их косыми»). Рассматриваемый эпизод № 7 Особой редакции «об ослеплении девиц» (в КВ ОР-1) особенно любопытен. А. Н. Веселовский писал о мотиве наказания слепотой за непочтительный смех, отразившемся в европейском святочном фольклоре [2, с. 119]. А. М. Панченко также считает, что эпизод «О девицах, посмеявшихся над наготой юродивого» связан со святочными поверьями.

Два эпизода из жития Василия Блаженного — «о грешном смехе» рыночных торговков и «о душеполезном смехе» подвижника (эпизод № 4, Василий в корчемнице) построены на антитезе. Торговки ослепли, а юродивый увидел то, что никто не видел. Едина для обоих рассказов тема смеха. Смехом начинается первый эпизод, смехом кончается второй. В итоге — цепное построение, вставленное в своеобразную рамку. Между тем, этот сюжет несёт и идеологическую

нагрузку: грешным девицам смеяться нельзя, а юродивому — можно («Когда смеется лицо твое, да не веселится вместе и ум твой»).

В житии Особой редакции неоднократно используется этот принцип построения материала. Так, антитезой рассказа о нищем «ста ради» можно считать рассказ «о купце в красных ризах», которому Василий насыпал полный подол золота — отдал щедрую царскую милостыню.

«Царь Иоанн Васильевич, хотя блаженного Василия искусити», насыпает ему полный подол золотых монет. Тот же отдал их не нищим, а некоему «купцу в красных (в некоторых списках — светлых) ризах». Оказалось, что купеческие корабли со всем богатством затонули в море и купец в одночасье оказался нищим. Василий, отдав деньги купцу, объясняет: «А нищие голодом не живут и просить не стыдятся, и они всегда нужную пищу себе стяживают».

Житийный Василий Блаженный — посредник между культурой народной и официальной, он объединяет мир смеха и мир благочестивой серьезности. Именно потому ему так свойственно антиповедение, то есть перевернутое, опрокинутое поведение — иными словами, поведение наоборот. Оно, по замечанию Б. А. Успенского, исключительно характерно для культуры Древней Руси, как вообще для архаической и средневековой культуры [8, с. 326—337]. В своих конкретных проявлениях антиповедение может обнаружить сколь угодно большое разнообразие, но всякий раз оно сводится к реализации одной общей модели: это именно поведение наоборот, то есть замена тех или иных регламентированных норм на их противоположность.

Если воспользоваться предложенной Б. А. Успенским схемой типов антиповедения, то сюжеты Особой редакции жития Василия относятся к: а) сакрализованному, б) символическому, в) дидактическому типам. Последний следует особо выделить потому, что поведение юродивого насквозь проникнуто дидактическим содержанием и связано с отрицанием грешного мира — мира, где нарушен порядок.

Житие свидетельствует, что Василий юродивый редко разговаривал с кем-либо, чаще молчал, о чём в тексте Минейной редакции говорится, что он «не глагола же, яко безгласен». Эта традиция поддержана и в Степенной книге (Грань 17, Степень 17), где приводится описание московского пожара 1547 года. Писец указывает, что о пожаре «откровенно бысть прежде единого дни праведному Василию, иже Христа ради уродивому, рекомому Нагому... Он прииде на монастырь Воздвижения честнаго креста, иже зовется на Острове, и ста пред церковью, к ней же умилно зря, и умную молитву действуя, и

плача неутешно. Люди же, видевшие и помышляху, что есть вина плача его; последи же разумеюще, о нем же плакаше блаженный, яко провиде тогда хотящий быти пожар велий». Очевидно, что Василий плакал о предстоящей беде молча.

Однако, общее безмолвие не вмещает юродивому беседовать с царем («И рече царю: не бо ты презирая излих оныя чаши за окно»), с простолюдинами на торговой площади; сапожник-учитель вспоминает «глаголы Василиевы»; сам же юродивый «отвещает поспешно». Как объяснить это противоречие? Ответ отчасти заключается в некой модели антиповедения, одной из ипостасей которого является «слово-безмолвие».

«Молчание — символ Бога живого», — утверждал неоплатоник Прокл; Григорий Назианзин хотел воздать Богу «безмолвствующее славословие»; «Мы погружаемся во мрак, который выше ума и здесь обретаем уже не краткословие, а полную бессловесность», — говорил Псевдо Ареопagit. В житии Василия Блаженного эта своеобразная антиномия славословия и безмолвия разрешается принципом не «вообще говорить», а «что и как говорить». Василий — промежуточное звено между небесной иерархией и людьми. Помогая людям понять слово Божие, юродивый разъясняет, «трансформирует» его для грешных мирян.

### Список литературы:

1. ИРЛИ, собрание Ам-Богд. № 46, л. 66об.
2. Веселовский А. Н. Разыскание в области русского духовного стиха. — М., 1955.
3. Византийские легенды. Подготовка текста С. В. Полякова. — Л., 1972.
4. Житие св. Андрея, Христа ради юродивого. ВМЧ, 2-е октября // Памятники славяно-русской письменности, изданные Археографической комиссией. — СПб, 1870, стб. 109, 52, Б.
5. Кузнецов И. И. Святые блаженные Василий и Иоанн, Христа ради московские чудотворцы. — М., 1910 (Зап. Моск. археол. Ин-та, т. 8). Рец.: Соболевский А. И., — ИОРЯС, 1913. — Кн. 3.
6. Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. — Л., 1984.
7. Сабирова Л. М. Житие Василия Блаженного — памятник древнерусской агиографии XVI века (Проблемы текстологии и литературной истории произведения): Автореф. дис. ... канд. фил. наук. — СПб, 1992.
8. Успенский Б. А. Антиповедение в культуре Древней Руси // Проблемы изучения культурного наследия. — М., 1985.
9. Федотов Г. П. Святые Древней Руси. — М., 1990.

## **К ИСТОРИИ СОТРУДНИЧЕСТВА Л. АНДРЕЕВА В АЛЬМАНАХЕ ИЗДАТЕЛЬСТВА «ШИПОВНИК»**

*Ромайкина Юлия Сергеевна*

*преподаватель, СГТУ им. Гагарина Ю. А., г Саратов*

*E-mail: [orel-55555@yandex.ru](mailto:orel-55555@yandex.ru)*

Ярким и по-своему уникальным явлением в литературе первой четверти XX века можно назвать появление литературно-художественных альманахов издательства «Шиповник» (1907—1917). Специальное внимание к этому издательскому предприятию С. Ю. Копельмана и З. И. Гржебина было уделено в работах В. А. Келдыша и О. Д. Голубевой, в историко-литературных комментариях к переписке М. Горького и Л. Андреева [2], других писателей начала XX века (Б. К. Зайцев, А. М. Ремизов). Множество рецензий на книжки альманаха рассыпаны по периодическим изданиям, среди них выделяются отзывы литературных критиков Ю. Айхенвальда, К. Чуковского, Д. Философова, Антона Крайнего и т. д.. Между тем, вопрос об организации и литературно-издательской истории альманаха «Шиповник» требует систематизации уже известных данных, накопления новых фактов, уточнения многих литературных позиций, не говоря уже о том, что концептуальное осмысление художественной целостности и ценности альманаха — дело отдаленного будущего.

В предлагаемой статье в первом приближении предполагается затронуть тему участия Л. Андреева в качестве постоянного сотрудника альманаха в издательстве «Шиповник». Не проясненными представляются нам причины, способствовавшие разрыву Л. Андреева с горьковскими сборниками «Знания» и уходу писателя в альманах «Шиповника», характер взаимоотношений редактора с организаторами нового издания, внутривредакционные контакты.

Издательство «Шиповник» было организовано в 1906 г. в Санкт-Петербурге (располагалось по адресу: ул. Николаевская, д. 31) скрипачом С. Ю. Копельманом (1881—1944) и художником-карикатуристом, графиком и издателем З. И. Гржебиным (1869—1929). О С. Ю. Копельмане сохранилось мало сведений. Известно, что, будучи студентом Сорбонны, он находился под следствием за ввоз в Россию социал-демократической литературы. От ссылки в Восточную Сибирь его спасла революция 1905 года. З. И. Гржебин также подвергался репрессиям: в период с 1905 по 1906 год он отбыл тюремное заключение за редактирование сатирического журнала «Жупел», инициировал и выпускал многие периодические издания, а после первой мировой войны

основал журнал «Отечество». Предпринимательскую жилку З. И. Гржебина отмечали многие современники. Так, З. Н. Гиппиус, не стесняясь в выражениях, писала в 1919 году: «Гржебин даже любопытный индивидуум. Прирожденный паразит и мародер интеллигентской среды. Вечно он околачивался около всяких литературных предприятий, издательств, — но в общем удачи не имел» [3, с. 33]. В историю же книжного дела вошел как талантливый издатель, организатор и знаток книжного рынка России и Русского Зарубежья.

Ужесточение цензурных законов в начале XX века способствовало расцвету альманахов. Для выпуска новых периодических печатных изданий надо было получить предварительное разрешение местной администрации или Главного управления по делам печати, а иногда даже и самого министра. Для выпуска альманахов особого разрешения не требовалось, 26 апреля 1906 года Указ о «Временных правилах для неповременной печати» отменил предварительную цензуру для непериодических изданий.

«Шиповник» выпускал книги из различных областей знания: литературы и искусства, философии, политики. С 1907 года издательство приступило к выпуску собственного альманаха. С 1907 по 1917 г. было издано 26 книг.

В вопросах политики издатели придерживались радикальных взглядов. В. Е. Беклемишева, литературный секретарь издательства «Шиповник» и жена С. Ю. Копельмана, писала в воспоминаниях: «Политическая позиция издательства определялась изданием книг: Г. Плеханов, Н. Г. Чернышевский, К. Маркс — «К критике политической экономии», А. Луначарский — «Религия и социализм», «Историко-революционный альманах» и т. д.» [8, с. 258]. Упоминает она и круг авторов литературно-художественных альманахов: «Не случайно вокруг «Шиповника» группируется ряд писателей, и среди них такие имена, как: Андреев, Блок, Белый, Брюсов, Зайцев, Пришвин, Ремизов, Сологуб, Сергеев-Ценский, Чапыгин. Приглашением этих писателей в альманахи выявлялась литературная и художественная позиция руководителей издательства» [8, с. 258]. Разброс имен довольно большой — авторы-символисты и неореалисты. Трудно вообразить литературную программу издания, в котором печатались произведения Ф. Сологуба и А. Серафимовича, А. Куприна и А. Ремизова...

Л. Андреев сразу же занял ведущее положение в литературно-художественном альманахе издательства «Шиповник». Так, рецензент «Русского богатства» назвал писателя «камнем, на котором зиждется новая литературная церковь» [цит. по: 1, с. 320]. В. Е. Беклемишева вспоминала: «В «Шиповнике» Леонид Николаевич принимает близкое

и длительное участие. Некоторое время он был редактором альманахов. Конечно, всех присылаемых рукописей он не читал, но большинство сборников составлено при его ближайшем участии» [8, с. 235]. С С. Ю. Копельманом Л. Андреев встречался в гостях у архитектора А.А. Оля, сделавшему писателю проект дачи в Финляндии. А. А. Оля был женат на сестре Л. Андреева Римме. Писатель, приезжая в Санкт-Петербург, часто у нее останавливался, так как в городе у него не было постоянной квартиры. Этажом выше Олей жили С. Ю. Копельман и В. Е. Беклемишева.

О. Д. Голубева и В. А. Келдыш, анализируя взаимоотношения Л. Андреева и М. Горького, противопоставляют два издательства: «Знание» и «Шиповник». Считается, что основатели «Шиповника» переманили Л. Андреева, заставив его уйти из «Знания». Между тем, причины такого поступка просматриваются как в личности писателя, так и в новых подходах к издательскому делу самого «Шиповника».

Об этом прямо высказывалась В. Е. Беклемишева: «Получая за свои произведения большие гонорары, Леонид Николаевич всегда следил за тем, чтобы его полустная плата была выше, чем плата другим писателям. Происходило это не от жадности к деньгам, а от желания сознавать себя первым» [8, С. 235]. Покинув «Знание», Л. Андреев в 1908 году заключил с «Шиповником» трехлетний договор, по которому две трети всех своих произведений (за исключением больших пьес и объемных романов) он должен был отдавать издательству. С. Ю. Копельман и З.И. Гржебин брали на себя обязательство выплачивать Л. Андрееву ежемесячный аванс. «Шиповник» также сохранял за собой «право...первого обращения...за рукописью» [8, с. 140]. С выходом четвертой книги альманаха в 1908 году в течение двух лет писатель являлся редактором «Шиповника».

30 декабря 1909 г. Л. Андреев заключил договор с петербургским издательством «Просвещение», существовавшим при финансовой поддержке Библиографического института Мейера (Лейпциг). По этому договору писатель продал издательству все свои сочинения за сто тысяч рублей и право перепечатки новых произведений за тысячу рублей с листа. Однако Л. Андреев продолжал публиковаться в альманахе «Шиповника», устранившись при этом от участия в его редактировании. Здесь были напечатаны семнадцать произведений писателя, среди которых рассказы «Тьма», «Сын Человеческий», «Рассказ о семи повешенных», повесть «Мои записки», роман «Сашка Жегулев», пьесы «Жизнь Человека», «Тот, кто получает пощечины», «Письма о театре» и другие). Л. Андреев печатался в «Шиповнике» от самого первого до самого последнего альманашного выпуска, в шестнадцати книгах из двадцати шести.

Помимо преимуществ чисто коммерческого характера, «Шиповник» избавлял своих авторов «от стеснительной направленной требовательности» [5, с. 199], подбора их в зависимости от «направления» печатного органа. В основе составления сборников лежал принцип эклектизма, т. е. соединения разнородных художественных элементов. Как сказал один из авторов — С. Юшкевич, «Шиповник» «взял курс реалистически-декадентский» [цит. по: 1, с. 317]. В альманахе печатались писатели-реалисты (А. Куприн, И. Бунин, В. Муйжель, А. Чапыгин, А. Толстой, М. Пришвин) и авторы символистского круга (А. Блок, В. Брюсов, А. Белый, К. Бальмонт, Г. Чулков, Ф. Сологуб, Н. Минский).

А. Блок, подводя литературные итоги за 1907 год, упомянул о новом художественном издании: «Составителями альманахов «Шиповник» руководит только один принцип: собрать наиболее интересное и характерное, что может дать современная беллетристика, живопись, лирика и драматургия, притом и русская и иностранная» [цит. по: 5, С. 199]. Поэт считал, что подобный принцип «смахивает на беспринципность» [цит. по: 5, С. 199], но тут же задавался вопросом: «...где найти твердые принципы, на основании которых можно сказать с уверенностью, кого принять и кого изгнать?» [цит. по: 5, С. 199]

В. А. Келдыш говорит о возникновении в начале XX века на стыке реализма и модернизма отдельных художественных явлений, «отличающихся своеобразно двойственной природой — переходной, «промежуточной» [4, С. 261]. Речь идет о «новом реализме». В качестве примера исследователь приводит творчество Л. Н. Андреева, Б. К. Зайцева и А. М. Ремизова, которое показательно отразилось в альманахах издательства «Шиповник».

Сам Л. Андреев не относил себя к определенной литературной группировке. В письме к Г. И. Чулкову от 6 декабря 1906 года он писал: «Я всегда хотел, и особенно хочу теперь, стоять вне каких бы то ни было программ. Я хочу быть свободен как художник, а программа связывает, и это мне ненавистно» [7, с. 14].

«Охотясь» за Л. Андреевым во время написания «Жизни Человека», З. И. Гржебин призывал писателя расширить рамки своего творчества: «Знаете ли Вы, что такое «Шиповник»? ... смелое, новое, идущее вперед издательство; у него свои пути в искусстве. «Знание» — отжило. Вам тесно в этих серых сборниках. Вы — наш. «Шиповник» делает эпоху в искусстве...» [цит. по: 4, с. 263]. В письмах к М. Горькому З. И. Гржебин не упоминал о привлечении к новому издательству символистов, поэтому сначала писатель благосклонно отозвался о «Шиповнике» и даже согласился

сотрудничать в нем, так как уже писал для издаваемых З. И. Гржебиным «Жупела» и «Адской почты». Но вскоре М. Горький узнал не только об интригах З. И. Гржебина, направленных на переманивание в свой альманах «знаниевцев», но и о сплетнях, подрывавших престиж горьковского издательства. В одном из писем к К. П. Пятницкому М. Горький замечает: «Из Питера пишут: Гржебин рассказывает, что Знание не платит по векселям и скоро обанкротится. Действует он энергично» [цит. по: 1, с. 317].

В начале 1907 года на Капри между М. Горьким и Л. Андреевым велись переговоры о передаче последнему редактированию сборников «Знания». Он как будто согласился и 22 января писал А. Серафимовичу: «С осени я переезжаю в СПб. и становлюсь редактором знаниевских «Сборников» [2, с. 287]. Л. Андреев считал, что надо привлекать новых сотрудников, «на одних старых никуда не уедешь, жизнь уходит от них... необходимо пригласить теперь же: Блока, Сологуба, Ауслендера, еще кой-кого» [2, с. 284]. На данное предложение последовал резкий отказ М. Горького, который был непреклонен в нежелании видеть в качестве сотрудников своих сборников «юношу, переделывающего на русский лад дурную половину Поля Верлена» [2, с. 287] и «старого кокетта Сологуба,.. склонного к садизму» [2, с. 287]. В письме от 13 августа 1907 года Л. Андреев отказался вести сборники «Знания», указывая причиной «различное отношение наше к писателям и более того — различное отношение к самой задаче сборников» [2, с. 290].

По мнению Л. Андреева, альманахи должны стоять выше распрей литературных группировок, «направленчество» в издании не может выступать определяющим принципом в отборе материала, а задачей сборников должна являться «свободная человеческая мысль, вечно пытающаяся, вечно ищущая, и как лучшее выражение ее — искусство, литература» [2, с. 292]. А. Блок и Ф. Сологуб «литературу... любят, быть может, больше, чем мы (реалисты. — Ю. Р.), — ибо утверждают ее самоценность» [2, с. 292]. Кроме того, Л. Андреев сделал вывод, что редакторство «должно быть единоличным, а не коллективным» [2, с. 292].

Однако из приведенных высказываний неверно было бы заключить о сочувственном отношении Л. Андреева к символистскому движению. Как уже отмечалось ранее, писатель стоял вне литературных группировок. Более того, к сотрудникам «Северных цветов» относился крайне враждебно, называя их парикмахерами от искусства, «которые весь мир завивают, как пуделя — бога, как пуделя, черт в завитушках. И завитушки мелкинькие, и слова маленькие, маленькие, какое-то вырождение слов. Такие маленькие. И не зря печатаются они мелким

шрифтом — крупный для них невозможен» [7, с. 21]. Отчасти враждебность Л. Андреева к «декадентам» объяснялась задетым самолюбием, так как они критиковали его довольно ядовито. Из символистов писатель выделял лишь А. Блока, А. Белого, Ф. Сологуба.

М. Горький отнесся к известию о том, что Л. Андреев стал редактором альманахов издательства «Шиповник», сначала весьма миролюбиво. В октябре 1907 года он писал С.П. Боголюбову: «Леонид уходит в «Шиповник»? Ну, что ж, это понятно, — он настолько вырос, что пора ему играть самостоятельную роль. Пускай попробует. Боюсь только, что его околпачат» [цит. по: 5, с. 199]. Постепенно осознав несовместимость «Знания» и «Шиповника», М. Горький стал выражаться резче. В январе 1908 года он писал К. П. Пятницкому: «Андреев ушел совсем? Если так, я был бы рад. Его «Тьма» и «Царь-Голод» — вещи, которые возмущают меня. Многописание ему вредно, не менее, чем слава, видимо, отравившая слабый желудок молодого человека» [цит. по: 5, с. 199].

Многие современники были на стороне Л. Андреева, сочувственно относились к литературной позиции писателя. Г. И. Чулков в предисловии к «Письмам Леонида Андреева» (1924) отмечал: «Андреев всегда страшился, как бы ему не утратить своей самостоятельности, как бы ему не подпасть под чье-нибудь влияние» [7, с. 10], а в послесловии сетовал: «В литературе Андреев был так же бесприютен и одинок, как и в жизни. Издавался он в «Знании» Максима Горького, а потом в «Шиповнике», потом кое-что издал в «Издательстве писателей», но своего литературного кружка у него не было. Везде он был случайным гостем и внутренне ни с кем не был связан» [7, с. 43—44].

К. Чуковскому размовака Л. Андреева с М. Горьким казалась закономерным развитием отношений писателей: «Та литературная группа, среди которой он (Л. Андреев. — Ю.Р.) нечаянно оказался в начале своего писательского поприща: Горький, Чириков, Скиталец, Куприн — была внутренне чужда Леониду Андрееву. То были бытописатели, бытовики, волнуемые вопросами быта, а не бытия, а он среди них был единственный, кто задумался о вечном и трагическом» [6, с. 89].

Таким образом, уход писателя из реалистического «Знания» был вполне закономерен, так как Л. Андреев стоял вне группировок, считал, что искусство не может ограничиваться рамками «направленчества», ценил литературный талант во всех его проявлениях. М. Горький же был непреклонен, принципиален в своих убеждениях и отказывался от компромиссов. Предприимчивые издатели С. Ю. Копельман и З. И. Гржебин, чувствуя меняющуюся литературную эпоху, смогли повернуть кризисную ситуацию в

выгодную для себя сторону. Обладающий деловой хваткой З. И. Гржебин нагнетал конфликт и, в итоге, ему удалось переманить Л. Андреева к себе в «Шиповник», что сделало альманах событием в истории русской литературы.

### **Список литературы:**

1. Голубева О. Д. Из истории издания русских альманахов начала XX века // Книга. Исследования и материалы. М.: Изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1960. Вып. 3. С. 314—327.
2. Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка / Публ. В. Н. Чувакова, А. И. Наумовой // Литературное наследство. М.: Изд-во «Наука», 1965. Т. 72. 630 с.
3. Гиппиус З. Н. Собр.соч. Т.9: Дневники 1919—1941. Из публицистики 1907—1917 гг. Воспоминания современников. М., 2005 [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://az.lib.ru/g/gippius\\_z\\_n/text\\_0070.shtml](http://az.lib.ru/g/gippius_z_n/text_0070.shtml)
4. Келдыш В. А. Альманахи издательства «Шиповник» // Русская литература и журналистика начала XX века. М.: Изд-во «Наука», 1984. 367 с.
5. Кен Л. Н., Рогов Л. Э. Жизнь Леонида Андреева, рассказанная им самим и его современниками. СПб.: ООО «Издательско-полиграфическая компания «КОСТА», 2010. 432 с.
6. Книга о Леониде Андрееве. Воспоминания Горького, К. Чуковского, А. Блока, Георгия Чулкова, Б. Зайцева, Н. Телешова, Евг. Замятина, А. Белого. Берлин; СПб.; М.: Изд-во З. И. Гржебина, 1922. 193 с.
7. Письма Леонида Андреева. Л.: Колос, 1924. 47 с.
8. Реквием: Сборник памяти Леонида Андреева. М.: Изд-во «Федерация», 1930. 282 с.

## ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ЖЕНСКОГО ХАРАКТЕРА (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И. С. ТУРГЕНЕВА, Н. С. ЛЕСКОВА, С. Н. СЕРГЕЕВА-ЦЕНСКОГО)

*Шалыгина Светлана Геннадиевна*

*аспирант каф. русской и зарубежной литературы ТГУ  
им. Г.Р. Державина, г. Тамбов  
E-mail: [lady68svetlana@yandex.ru](mailto:lady68svetlana@yandex.ru)*

Принадлежность к полу — одна из важнейших характеристик личности, во многом определяющая ее культурную, нравственно-духовную ориентацию в мире. Ученые, чья деятельность относится к различным сферам наук, отмечают, что мужчины и женщины по-разному воспринимают окружающий мир. Для женщин и их восприятия мира (в отличие от мужчин) характерно доминирование чувства над разумом, интуиция, а не формальная логика. Восприятие мира для женщины всегда личностное и чаще всего связано с нравственным аспектом этого восприятия.

Русская литература всегда позиционировала женщину, прежде всего, как мать, хранительницу домашнего очага, верную супругу. Изображая женский характер, безусловно, имеющий различия с мужским, писатели, тем не менее, старались сохранить в нем черты, формировавшиеся веками и ставшие в некотором роде архетипическими именно для женщины: нежность, скромность, терпеливость, кроткость (не путать с покорностью), способность «болеть душой» за всех детей, способность стоять на смерть, защищая своего ребенка и многое другое.

В русской православной культуре женское начало занимает одно из важных мест. Женский лик имеет сама христианская церковь — «невеста Христа», Мать-заступница за мучеников веры, утешительница. Высоко ценится идеал женской святости. Но исключительное место, пожалуй, занимает образ Богородицы. Внешним проявлением такого положения может служить то, что наиболее почитаемой и любимой иконой на Руси была икона Божьей матери.

Архетип матери и сопряженный с ним архетип матери с младенцем, отсылающий нас в свою очередь к мировому образу Божьей матери, так или иначе, являлся на страницах русской литературы. Это и героини А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, Н. В. Гоголя, М. Ю. Лермонтова, С. А. Есенина, С. Н. Сергеева-Ценского и многих других писателей и поэтов. Каждый из художников, с одной стороны, старался воплотить в создаваемом им образе женщины что-то сугубо интимное, потаенное, непознанное, но лишь угадываемое; с другой — пытался как можно больше приблизить его (образ) к мировому понятию

«женщина», синтезируя основные духовно-нравственные, религиозные и культурные ценности. Женщина позиционировалась как любящая и заботливая мать, хранительница домашнего очага и уюта, преданная спутница, мудрая подруга.

В 30—40-е годы XIX века в русскую жизнь и в литературу входит проблема эмансипации. Сначала женщина заявила о своей воле любить того, кого велит ей сердце, затем отстаивала свои права в семье, а вскоре на первый план вышла и потребность активного участия в общественной жизни, освоения новых профессий. Женский вопрос, зародившись во Франции, упал на русскую почву и приобрел гипертрофированные, зачастую уродливые формы, кардинально разнящиеся с истинным значением понятия «эмансипация». Данное явление вызвало широкий резонанс, как в общественной, так и в культурной жизни страны, и обусловило появление так называемых «специалистов по женской части», о которых в свое время писал Н. С. Лесков: «Резюмировать все требования, разновременные заявленные специалистами по женской части, едва ли возможно. Требования эти все одинаково близко граничили с бредом сумасшедшего, с жестокостью варвара и с бесчестием развратителя. Начав оправданием выбора чтения перед публикою, сделанного чиновницей Толмачевою, специалисты по женской части издевались над всем, что составляет так называемую женственность; отвергали типичные черты, присущие женской натуре; смеялись над женской скромностью, над ее стыдливостью; представляли верность ложа запощеванским предрассудком; материнскую заботу о детях называли узостью взгляда, которому противопоставляли широкий взгляд на сдачу детей попечению общества или на существующую будто бы возможность любить чужих детей, как своих» [1, с. 226.]. Эта мода на так называемую «свободу» перевернула представления общества о назначении женщины и о роли этой самой женщины в этом обществе; а порой и невероятным образом помещалась в контекст раскольнического «все дозволено».

Меняя свой статус и обретая новые возможности, женщина, вместе с тем, преступала основные заповеди, теряя тем самым и нравственность и духовность натуры.

На наш взгляд, русская литература XIX — начала XX вв. создала героинь, находящихся на различных ступенях эмансипации, подготавливающих и сменяющих друг друга. Это Елена Стахова в романе «Накануне» (1859) И. С. Тургенева, Катерина Измайлова — главное действующее лицо очерка Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» (1864) и Антонина — образ, созданный С. Н. Сергеевым-Ценским в повести «Лесная топь» (1905). Если предположительно принять каждое обозначенное имя за точку на плоскости и попытаться очертить некую геометрическую фигуру, то результатом может оказаться (повторяем

предположительно) треугольник с основанием «Елена Стахова — Антонина» и с вершиной «Катерина Измайлова».

Несмотря на внешнюю положительность образа Елены Стаховой, следует особое внимание уделить портретной характеристике, которую дает своей героине И. С. Тургенев: «Росту она была высокого, лицо имела бледное и смуглое, большие серые глаза под круглыми бровями, окруженные крошечными веснушками, лоб и нос совершенно прямые, сжатый рот и довольно острый подбородок. Ее темно-русая коса спускалась низко на тонкую шею. Во всем ее существе, в выражении лица, внимательном и немного пугливом, в ясном, но изменчивом взоре, в улыбке, как будто напряженной, в голосе тихом и неровном, было что-то нервическое, электрическое, что-то порывистое и торопливое, словом, что-то такое, что не могло всем нравиться, что даже отталкивало иных» [3, с. 73.]. Картина предстает довольно противоречивая, и позволяющая делать некоторые выводы о непостоянстве и «смешанности» натуры героини. Если обратиться к области физиогномики — искусству познавать по чертам лица характер человека, устанавливающему связь между внешним обликом и характером, то предоставляется возможность глубже и полнее разглядеть данный образ. Большие глаза говорят о чувствительности души и мужестве, уме и утонченности, артистизме и стремлении к лидерству, восприимчивости и властности. В то же время люди с большими глазами часто склонны выдавать желаемое за действительное, приукрашивать события и часто не осознают грань между правдой и ложью. Кроме того, большие глаза могут сигнализировать о непостоянстве их обладателя. Круглые брови указывают на осмотрительность, находчивость и изобретательность натуры. Несмотря на то, что люди с округлыми бровями предпочитают быть лидерами, они умеют сделать окружающих счастливыми, уверив в собственной преданности и любви. Однако иногда это бывает не более чем коварный расчет. Длинный и острый подбородок часто приписывают хитрым сказочным персонажам. Такие люди выделяются среди других, с одной стороны, пронизательным умом, с другой — хитростью и сарказмом. Точно так же, как и люди с выпирающим подбородком, обладатели длинного подбородка упрямы, что в совокупности с хитростью, а также целеустремленностью и настойчивостью позволяет им легко и уверенно добиваться поставленных целей. Сжатый рот — признак упрямства и жесткости характера. Данная характеристика находит свое подтверждение в последующем развитии романа. Примечательным является еще и тот факт, что Елена Стахова «с детства жаждала деятельности, деятельного добра; нищие, голодные, больные ее занимали, тревожили, мучили» [3, с. 74.], в то время как к родителям своим она совершенно охладела. «Все притесненные животные, худые дворовые

собаки <...> находили в Елене покровительство и защиту» [3, с. 74.], однако с матерью своей она обходилась, «как с больною бабушкой» [3, с. 74.]. Сердце, способное любить и сострадать, прежде всего отдает свою нежность самым близким людям — родителям. То, что Елена испытывает по отношению к обделенным людям и бродячим животным, мы бы не осмелились назвать любовью. Скорее всего, это или некое ощущение своей власти над тем, кто слабее и ниже по социальному статусу, или желание развеять «тоску взволнованной души». «Как жить без любви? А любить некого!» [3, с. 75.] — восклицает девушка, даже не подозревая, что это высказывание противоречит одной из заповедей Божьих: «Почитай отца твоего и мать твою, чтобы продлились дни твои на земле». Желание быть независимой от родительской опеки и самостоятельно принимать решения презентует героиню Тургенева в некой степени как натуру эгоистичную и, в некотором роде, несколько жестокую, причиняющую близким душевные страдания. Но она не совершает самого страшного греха — убийства, хотя душевная и духовная нищета уже ей присущи: «<...> Елена являлась к своей матери — и та долго, молча, со слезами глядела на нее. <...> не раскаяние чувствовала она тогда, но глубокую, бесконечную *жалость, похожую* (курсив мой С. Ш.) на раскаяние» [3, с. 98.]. Елена, если можно так выразиться, характер, находящийся накануне, который в творчестве Н. С. Лескова впоследствии трансформировался в образ Катерины Львовны Измайловой.

Н. С. Лесков, пожалуй, один из первых писателей в русской литературе, кто не просто создал образ женщины, для которой чужая жизнь не представляется как ценность, но сделал акцент на том, что убивать для нее дело обыденное, не предполагающее никакого раскаяния. Ни Елена Стахова ни Катерина Измайлова не хотят заниматься саморазвитием, самообразованием: «<...> чтение одно ее не удовлетворяло...» [3, с. 75.] (у Тургенева) и «Читать Катерина Львовна была не охотница...» [1, с. 64.] (у Лескова). Да и занятия, которые каждая для себя выбирает, являются, с одной стороны, неким вызовом обществу, не желанию мириться с установленными порядками, а с другой — элементарным желанием избавиться от скуки. Желанием, не культивирующим никаких душевных, духовных и моральных качеств. Елена уезжает с Инсаровым, потому что она охвачена жадной борьбой, деятельности, о которой никогда ничего не читала, и не знает особенностей той среды, в которую ей предстоит попасть. Ей просто хочется быть в центре событий. Тем же отчасти можно объяснить и ее влечение к Дмитрию, который «учился и русской истории, и праву, и политической, экономии, переводил болгарские песни и летописи, собирал материалы о восточном вопросе...» [3, с. 91.]. Ее влекло к тому,

чем занимался Дмитрий, к той кипучей деятельности, которая переросла в ее сознании в навязчивую идею.

Катерина Львовна продвинулась дальше своей предшественницы — не просто захотела освободиться от скучной жизни в богатом свекровом доме, но достичь этого любым способом: «Поел Борис Тимофеевич на ночь грибков с кашницей, и началась у него изжога;...и к утру он умер, и как раз так, как умирали у него в амбарах крысы, для которых Катерина Львовна всегда *своими собственными руками* приготавливала особое кушанье с порученным ее хранению опасным белым порошком» [1, с. 72.]. В оправдание своей внезапно вспыхнувшей «любви» лесковская героиня нарушает не одну Божью заповедь. Сначала она перестает уважать родителя мужа, в чем, в некотором роде, просматривается ее связь с отношением к своим родителям героини Тургенева. Затем она преступает заповедь «не прелюбодействуй», изменяя мужу с работником Сергеем. И, наконец, когда Катерина Львовна понимает, что ее «счастью» могут помешать, решается на убийство своего свекра — Бориса Тимофеевича, мужа — Зиновия Борисыча, Феди Лямина — племянника мужа. Сбрасывая в воду любовницу Сергея, Катерина Львовна умирает сама, тем самым совершая самоубийство, заранее обрекая своего новорожденного ребенка на сиротство.

После написания повести «Леди Макбет Мценского уезда» в беседе с В. В. Крестовским Н. С. Лесков вспоминал: «А я вот, когда писал свою «Леди Макбет», то под влиянием взвинченных нервов и одиночества чуть не доходил до бреда. Мне становилось временами невыносимо жутко, волос поднимался дыбом, я застывал при малейшем шорохе, который производил сам движением ноги или поворотом шеи. Это были тяжелые минуты, которых мне не забыть никогда. С тех пор избегаю написания таких ужасов» [1, с. 432.].

Факт того, что отнимается чья-то жизнь, сам по себе является ужасным, но если это совершается руками женщины, предназначение которой давать жизнь, а не отнимать ее, степень этого ужаса начинает расти в геометрической прогрессии. Стремление Катерины в некотором роде эмансипироваться является по сути своей односторонним, сконцентрированным вокруг плоти и удовлетворения ее (плоти) мимолетных потребностей. Положение это даже не сродни теории Раскольникова, потому что там присутствует какое-либо обоснование, хоть и ужасающее своей дискриминацией, и как следствие угрызения совести, которыми мучится главный герой. В случае же с Катериной Львовной нет ни оснований, ни (что ужаснее всего) искреннего раскаяния, сигнализирующего о наличии духовной ипостаси человека. Этот образ, пожалуй, можно назвать точкой бифуркации в русской литературе, который впервые продемонстрировал женщину, которая является такой

лишь с физиологической точки зрения. Что же касается внутреннего мира, мы осмелимся предположить, что наполненность его характеризуется понятием «анти»: антинравственность, антисострадание, антидуховность, антиумиление, антиархетип Матери.

В начале XX века явление эмансипации уже не вызывало той реакции, какой характеризовалось состояние общества в веке XIX. Женщины стали самостоятельными, имеющими право выбирать себе профессии и реализовывать свои способности на практике. Однако появление в русской литературе этого периода такого женского характера как Антонина, выведенного С. Н. Сергеевым-Ценским на страницах поэмы «Лесная топь», вызвало определенные волнения.

Антонина, будучи в детстве напуганной лесной шишигой, всю последующую жизнь чувствует себя не такой как все: «Антонина любила околицу... и любила *смотреть в небо*, так просто в самую синь, запрокинув назад голову.

Тогда небо казалось *живым*: кто-то плывал в нем темными и светлыми звездочками, легкими, как снежинки <...>

Антонина не знала, что это, и не знала, у кого спросить, и боялась спросить, чтобы не смеялись, но сама думала, что *это ангелы*» [2, с. 217].

После того, как Антонину выдали замуж за не любимого и абсолютно чужого ей человека, она оказывается в доме родителей мужа, откуда впоследствии уходит работать на лесопилку старовера Бердоносова. Интересно, что обстановка, в которой живет героиня Сергеева-Ценского в доме владельца лесопилки, очень напоминает жизнь Катерины Измайловой в доме свекра: «Комнат было много, и везде стояла простая дубовая мебель, а на этой мебели сидела и лежала задумавшаяся тишина, да из передних углов пугливо глядели черные, старинного письма, иконы, полинявшие, обожженные» [2, с. 238.] (С. Н. Сергеев-Ценский «Лесная топь») — «Везде чисто, везде тихо и пусто, лампы сияют перед образами, а нигде по дому ни звука живого, ни голоса человеческого» [1, с. 67.] (Н. С. Лесков «Леди Макбет Мценского уезда»). Жизнь Антонины сама по себе напоминает топь, которая со временем затягивает все больше и больше, не давая возможности вырваться. Единственным своеобразным вызовом подобному существованию может служить тот факт, что героиня намеренно оставляет своего новорожденного ребенка-урода в горящем доме, не желая мириться со своим «наказанием»: «И на что она вам нужна была? Урод! Ведь она урод была! — вдруг закричала, пошатнувшись вперед Антонина. — Вы бы над ней измывались, проходу бы ей не давали, кабы жива была!... Теперь стала нужна, как сгорела, а как жива была: терпи, ягодка, — это тебе в наказание дадено... Да я, может, не хочу терпеть!... Не за что меня наказывать! Не хочу терпеть, вот и все! Душа у меня сгорела! Не могу

терпеть, вот и все!» [2, с. 225]. Фактически, Антонина преступает ту же заповедь, что и Катерина Измайлова: «не убий», однако разница между ними все же существует.

В отличие от Катерины Львовны героиня Сергеева-Ценского искренне раскаивается в содеянном ею: «...она стала странная и пугливая и бредила по ночам ребенком...» [2, с. 226], «Лезла в глаза маленькая девочка с родимым пятном, совсем маленькая — красный кусок мяса, — чужая и забытая и потом вдруг своя и знакомая до последнего сгиба крохотного пальца...» [2, с. 229]. Желая хоть как-то искупить свою вину перед небом и людьми, героиня вступает в отношения со сторожем Зайцевым, перенесшим болезнь, «которая долго гноила его и, наконец, ушла, обезобразив так, что его пугались дети» [2, с. 226]. Но главным отличием Антонины от героинь, охарактеризованных выше, является наличие у нее души; души раскаивающейся, сопереживающей, страдающей, любящей, как бы парадоксально это не звучало. Она искренне сопереживает жене Бердоносова — «высокой и худой, тихой бабе Александре» [2, с. 238], понимая, как нелегко ей приходится переносить жестокость и побои мужа. К ней тянется «слабоумный тридцатилетний Тиша, старший сын Бердоносова» [2, с. 238]. Она искренне любит Фрола — младшего сына владельца лесопилки. Ей не нужны ни кипучая деятельность, как Елене Стаховой, ни так называемого «права на любовь», как Катерине Измайловой. Она не требует ничего. Хотя она могла пойти тем же путем, что и леди Макбет, в достижении цели быть с Фролом. Однако Антонине не важна физиологическая сторона отношений. Главное для нее — духовность, которая и определяет ее отношение к миру и людям.

Таким образом, представляется возможность проследить некое развитие женского характера на различных этапах прививания эмансипации на русскую почву. Вектор подобных изменений направлен от дилетантизма к самообразованию, от индивидуализма к семейственности, от безразличия к сопричастности, от черствости души к раскаянию, от физического к духовному.

### **Список литературы:**

1. Лесков Н. С. Собрание сочинений в 11-ти томах. Т. 1. — М.: Художественная литература, 1956. — 465 с.
2. Сергеев-Ценский С. Н. Собрание сочинений в 12-ти томах. Т. 1. — М.: Издательство «Правда», Библиотека «Огонек», 1967. — 598 с.
3. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в 28-ми томах. Т. 8. — М.: Наука, 1960. — 450 с.

## 4.2. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

### КАТЕГОРИЯ ВРЕМЕНИ В ТВОРЧЕСТВЕ А. КЕШОКОВА (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОЗЫ И ПОЭЗИИ ПИСАТЕЛЯ)

*Борова Асият Руслановна*

*канд. филол. наук, доцент КБГУ, г. Нальчик*

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

В новописьменных литературах категория времени представляет огромный интерес как для писателей, так и для исследователей их творчества: критиков и литературоведов. Проблема соотношения времени в реальном мире и в литературе — одна из ключевых в писательском творчестве.

Выбор в качестве объекта исследования произведений А. Кешокова, относящихся к разным родо-видовым категориям литературы, прозаической и поэтической, в контексте заявленной проблемы не случаен. Для определения доминантных временных моделей в творчестве писателя мы исследовали — историко-революционный роман-дилогию «Вершины не спят» и стихотворение «Вода, которую ты будешь пить, еще не вытекла...» (Здесь и далее даются наши подстрочные переводы с кабардинского языка.) [2, с. 286]

Творчество А. Кешокова уходит своими корнями в мифологическое сознание, традиции адыгского просветительства, адыгский этикет [1, с. 6] и в русскую литературу. Проза писателя связана с проблемой, которую можно сформулировать как проблему «человек и время». В «Вершинах...» авторская мысль сконцентрирована, прежде всего, на художественном образе времени, в романе задействованы самые многообразные отрезки времени, от нескольких веков до секунды.

Художественный образ времени в произведениях Кешокова представлен различными моделями: время мифологическое и историческое. Исключительные моделирующие возможности категории времени проявляются уже в названии романа. Выше мы отметили, что роман «Вершины не спят» — это дилогия, состоящая из книг «Чудесное мгновение» и «Зеленый полумесяц». Сконцентрируем

наш исследовательский интерес на этих названиях в контексте обозначенной проблемы.

Если представить, что название — это своего рода онтологический код произведения, то первый этап дешифровки метафорического словосочетания «вершины не спят» обнаруживает «отголоски мифологического мышления» автора, которое, в свою очередь, говорит не о «языковых метаморфозах, а о способе восприятия мира» [5, с. 29]. Мифообраз горы, являющийся символической вертикалью, образом духовного совершенствования, многократно встречается в произведениях Кешокова. Для писателя «вершина горы, соприкасающаяся с небом, служит символом трансцендентности, промежуточной точкой восхождения, духовного возвышения, откуда личность призывается к еще более таинственным восхождениям» [3, с. 27]. Гора, являясь пространственным локусом вечности, ассоциируется, прежде всего, с состоянием покоя и тишины, продуцирующих атемпоральность. Другими словами, мы смотрим на горы, и время останавливается — перед нами Вечность. Идейное содержание произведения манифестируется через художественный образ времени — времени мифологического.

Следующий вопрос, на который необходимо ответить: «Кто или что нарушает вечный покой вершин — покой мифологического времени, характеризующегося цикличностью, атемпоральностью, субъективностью?» Естественно предположить, что что-то равновеликое. Е. М. Мелетинский [4, с. 3] справедливо отмечает, что в основе первых мифологических представлений лежат не мотивы, а элементарные семантические оппозиции, в первую очередь соответствующие пространственно-чувственной ориентации человека. В названии романа просматривается магистральная оппозиция сакрального/мирского. Именно эта оппозиция дает нам ответ на вопрос. Мифологическому времени может противостоять линейное, объективное, непрерывное, необратимое время историческое.

Остается ответить на последний вопрос: «Чего же ждать человеку Кешокова от пробуждения вершин?» Традиционное понимание противопоставления вечного и временного, а в нашем случае это проявляется в противопоставлении мифологического времени историческому, лучше всего выразить словами Элиаде: «человек архаических культур с трудом переносил «историю» и периодически пытался ее упразднить» [7, с. 54]. Другими словами, историческое время воспринималось как нечто враждебное, нарушающее привычную связь времен, разрушающее устойчивый цикл обыденности.

Учитывая все сказанное, можно было бы предположить, что процесс «столкновения» мифологического и исторического времен в художественной интерпретации Кешокова должен был бы развиваться, что называется, по законам жанра, где мифологическое время успешно справляется со своей традиционной функцией упразднения объективного времени и преодоления «ужаса истории» [7, с. 54]. В случае с романом Кешокова дело обстоит иначе. Подсказкой являются названия первой и второй книг романа («Чудесное мгновение», «Зеленый полумесяц»). По кабардинской легенде, человек, узревший чудесный свет над горами, может рассчитывать, на исполнение своей самой заветной мечты. Ну, а зеленый полумесяц в начале весны, гласит народная мудрость, предвестник урожайного лета. Обращает на себя внимание доминанта образов относящихся к одной из мировых стихий — стихии Воздуха. В этом «небесном притяжении» просматривается ментальность горца, для которого принцип вертикали (духовное совершенствование) является определяющим в его объективном и духовном пространстве. Все образы крайне позитивны и символизируют собой вечное желание человека быть счастливым. Таким образом, ни о какой «оппозиции», «противостоянии», «столкновении» в романе «Вершины не спят» времени исторического и мифологического речь не идет. Скорее надо говорить о взаимообусловленности временных моделей.

Таким образом, историческое время для Кешокова — это инструмент, с помощью которого он создает модель текущей реальности. В свою очередь, модель мифологического времени привлекает его своими моделирующими философскими возможностями.

Рассмотрим теперь категорию времени в поэтическом произведении. Идейное содержание стихотворения А. Кешокова «Вода, которую ты будешь пить, еще не вытекла...» [2, с. 286], как и в «Вершинах» во многом подчинены категории времени и ею управляются. Так, количеству временных моделей соответствует число композиционных частей, а проблема профанного и сакрального раскрывается поэтом с помощью метода контрастного противопоставления времени объективного и субъективного, базирующегося, в свою очередь, на бинарных оппозициях: молодость/старость, начало/конец, жизнь/смерть, зима/весна, движение/статика и т. д. Как и в романе «Вершины не спят» оппозиционные отношения данных моделей времени не носят характер враждебных. Они противоположны и необходимы друг другу, как необходимы друг другу душа и тело, добро и зло, рациональное и иррациональное и т. д.

Провоцирующим идейный конфликт в стихотворении является объективное настоящее время, олицетворенное в образе лирического героя. Данная модель, связанная с проблемой механистичности профанного времени, необратимости последствий его в бытии человека, художественно оформлена в дуальном мотиве физической красоты и физической немощи: *«Ты (достойна сравнения) как месяц в начале весны. / Я как черкеска, которую снег и дождь зимой и осенью ткут»*; *«Ты щебечешь, как птичка, / Как у засохшего дерева мой голос — / Пока ветер не подует, не говорит»*; *«Подобно форели, сидящей в воде, твои руки и ноги»*; *«Когда смотрю в твоё лицо, подобно молнии оно»*. В данных сравнениях, в частности, сравнении голоса лирического героя и девушки, прочитывается констатация поэтом биологического закона природы, когда энергия молодости с течением объективного времени затухает, как маятник на часах, движение которого возможно восстановить лишь при условии воздействия на него извне. Кроме того, объективное настоящее ставит эмоциональное состояние героя в зависимость от образов «зримых», а, значит, также имеющих завершенность во времени. Он грустит или восторжен, когда «видит» или «не видит» объект своей рефлексии: *«Подобно форели, сидящей в воде, твои руки и ноги, / Когда смотришь, удивляешься, (затягивает) засматриваешься, / Когда смотрю в твоё лицо, подобно молнии оно. / То, что происходит у меня в сердце (в этот момент), лишает меня чувств»*. Необратимость объективного времени, его линейная направленность к завершению как главная его характеристика наиболее ярко выражена в рассуждениях героя о будущем юной девушки: *«Вода, которую ты будешь пить, ещё не вытекла»*; *«До (наступления) твоего счастья, которое идёт, ещё есть время»*. Время, даже будущее, «идет», «течет», превращая каждый миг в точку невозвращения.

Итак, объективное время предстает в стихотворении как оппонент лирического героя, оспаривающего свое право любить, не взирая на преклонный возраст: *«Хоть с моей бороды и не сойдет седина, / Я достоин любить»*. Данная рефлексия – результат глубинных, латентных психологических процессов, протекающих в сознании героя, спровоцированных объективной реальностью, где властвует время линейное, необратимое, конечное, непрерывное, не приспособленное к духовным потребностям человека.

Переход в стихотворении от «видимого» к «сущему» происходит благодаря модели времени субъективного. Как известно, гармоничное внутреннее состояние человека во многом зависит от его индивидуального восприятия времени как такового. Субъективное

время, способное застывать, обращаться вспять, сжиматься и растягиваться, обеспечивает индивидууму своего рода защитный механизм, сводящий чувство «страха» перед смертью — «завершенности» объективного настоящего — до функции необходимого для самосохранения биологического инстинкта.

Субъективное время трансформирует временные восприятия лирического героя Кешокова, выводя его на более высокий уровень осмысления действительности. Художественная организация стихотворения также претерпевает изменения, в частности, усложняется набор поэтологических средств и степень их функциональности. Простые сравнения в конце стихотворения метафоризируются, обеспечивая, тем самым, семантическую многослойность возникающих мотивов, автоматически переводя все предыдущие в разряд «подсобных».

Модель субъективного времени направляет вектор психологического переживания героя по восходящей: *Железным плугом нетронутая, / Целиною (как новая земля) ты мне кажешься. / Поэтому семена в руке лежат, / Пашия, о которой мечтаю, / Пусть достанется тому, кто свои семена посадит на ней*. Это уже медитирующий человек, абстрагированный от законов объективного времени. В мотиве цельности и неприкосновенности сакрального просматривается мифологическая аллюзия на ветхозаветного Адама. Герой Кешокова так же, как прародитель человечества, стоит перед выбором, но делает его в пользу духа, а не плоти.

Несмотря на негативные коннотации, связанные с образом времени объективного, мажорная тональность стихотворения сохраняется до последней строки, где оформляется в жизнеутверждающую фразу лирического героя: *«Хоть с моей бороды и не сойдет седина, / Я достоин любить»*. Профанный мир вещества и тлена воспринимается им сквозь символы и знаки вечности. И в этом его мироощущении объективное время «лишь ярче обрисовывает ... мир вечных мгновений» [6, с. 143].

Вопрос «времени» философский и поэтому естественно является предметом непреходящего интереса для науки, искусства, в том числе и искусства слова — литературы. Литература в большей мере, чем любое другое искусство, становится искусством времени. Время в произведениях А. Кешокова — его объект, субъект и орудие изображения. Сознание и ощущение движения и изменяемости мира в многообразных формах времени пронизывает собой все творчество писателя.

### **Список литературы:**

1. Бгажноков Б. Х. Адыгская этика. — Нальчик: Эль-Фа, 1999. — 96 с.
2. Кешоков А. Стихи и поэмы. / Полн.собр.соч в 6-ти т-х. — Нальчик: Эльбрус, 2004. Т. I. — 511 с.
3. Кучукова З. А. Онтологический метакод как ядро этнопоэтики. — Нальчик: Эль-Фа, 2006. — 311 с.
4. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. — М.: Наука, 1976. — 568 с.
5. Теория метафоры. — М.: Наука, 1990. — 165 с.
6. Фуэнтес Карлос. Старый гринго. / В кн.: Мексиканская повесть. 80-е годы. — М.: Наследие, 1985. — 318 с.
7. Элиаде М. Космос и история. — М.: Наука, 1987. — 374 с.

## **МОТИВ ТРАГИЧЕСКОЙ ЛЮБВИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В.ШЕКСПИРА «ГАМЛЕТ» И П.ОЙУНСКОГО «КРАСНЫЙ ШАМАН»**

*Бурцева Марина Анатольевна*

*старший преподаватель СВФУ, г. Якутск*

*E-mail: [donnarosa36912@mail.ru](mailto:donnarosa36912@mail.ru)*

Духовный мир человечества, о котором столько говорят, есть совокупность разнонациональных специфических проявлений, и литература отражает их самым выразительным и конкретным образом [5, с. 192]. Сходственные аспекты, на общем или конкретном уровне, при отсутствии прямого взаимодействия и генетического контакта называются историко-типологическими схождениями и являются предметом изучения сравнительного литературоведения. Подобные моменты присутствуют в литературе в гораздо большем объеме, чем может показаться на первый взгляд; более того, именно они являются основным условием для взаимодействия различных национальных литератур. Их сравнительное изучение важно потому, что позволяет установить общие закономерности литературного развития в его общественной обусловленности и в то же время национальную специфику литератур, являющихся предметом сравнения [6, с. 68].

Как справедливо отмечает крупнейший отечественный теоретик сравнительного литературоведения В. М. Жирмунский: «Ни одна великая национальная литература не развивалась вне живого и творческого взаимодействия с литературами других народов, и те, кто

думает возвысить свою родную литературу, утверждая, будто она выросла исключительно на местной национальной почве, тем самым обрекают ее даже не на «блестящую изоляцию», а на провинциальную узость и «самообслуживание» [6, с. 71].

Необходимость изучения роли мировой литературной традиции на якутскую национальную литературу возникает в связи с актуальной задачей рассмотрения произведений якутских писателей в широком историко-литературном контексте, поиска новых подходов к изучению их творчества, необходимости правильно понимать то, на какой основе, на каких традициях она возникла и развивается. Это позволит определить ее историческое место, роль и стоящие перед ней задачи. За более чем столетнюю историю своего существования якутская литература достигла творческой зрелости благодаря развитию собственных традиций и взаимообогащению, взаимодействию с мировой литературой.

В истории якутской литературы XX века ведущая роль принадлежит выдающемуся писателю и общественному деятелю П. А. Слепцову — Ойунскому (1893—1939). Писательский талант П. Ойунского проявился во всех ведущих жанрах литературы: поэзии, прозе, драматургии.

За последние десятилетия появился ряд работ, в которых сделана попытка концептуального исследования общественной деятельности и наследия П. Ойунского в историко-культурном контексте XX и начала XXI вв. Историки, языковеды и литературоведы по-новому освещают его творчество в контексте мировой литературы, подчеркивая общечеловеческую и гуманистическую направленность его произведений [7, с. 296].

По мнению литературоведа А. А. Бурцева пришло время для постановки проблемы «Ойунский и мировая литература»: «Ян Неруда назвал Шандора Петефи «алмазной застежкой, которая скрепила венгерскую литературу с мировой литературой». Нечто подобное можно сказать и о Платоне Ойунском. Именно ему принадлежит честь включения якутской литературы в общемировой литературный поток [3, с. 50].

П. Ойунский высказывал фундаментальные, концептуальные суждения о путях развития якутской литературы. Одна из главных его идей заключалась в необходимости овладения «всем культурным наследием прошлых эпох, великими творениями гениев человечества», к числу которых он отнес классиков мировой литературы — Гете и Байрона, Роллана и Барбюса, и, конечно же, Шекспира, творчество которого так или иначе отразилось на становлении и развитии всех без

исключения национальных литератур. «П. Ойунский не ограничивался узкопрофессиональным пониманием значения классического наследия только как школы мастерства для якутских писателей. Опыт и воздействие великих предшественников, «гигантов», по его терминологии, нужны для воспитания собственных мастеров слова, развития их художественного мышления и творческих сил» [4, с. 140].

Влияние В. Шекспира на творчество П. Ойунского проявилось на различных уровнях художественного мира его произведений, от постановки проблемы до использования средств поэтики. В данной статье рассматривается один из аспектов — отражение шекспировской традиции в драматической поэме «Красный шаман» (1925), в частности, сравнительное исследование мотива трагической любви, персонифицированного в образах Офелии и Айыы Куо.

Образ Офелии в трагедии «Гамлет» является одним из ярких примеров драматургического мастерства В. Шекспира, даже с учетом того, что этот во всех отношениях выразительный и значительный образ занимает относительно мало места в тексте произведения. Как верно отметил крупнейший отечественный шекспировед А. Аникст: «Она произносит всего 158 строк стихотворного и прозаического текста, но в эти полтора ста строк Шекспир сумел вместить целую девичью жизнь» [1, с. 151]. Критик называет метод, которым пользовался Шекспир при построении данного образа, «пунктирным», подчеркивая непостоянный, прерывистый характер присутствия Офелии в сюжетном плане трагедии. Действительно, с этой героиней связаны лишь несколько отдельных эпизодов: сцена прощания с Лаэртом (I, 3), рассказ Офелии о встрече с Гамлетом (II, 1), беседа с самим принцем (III, 1) и, наконец, сцена безумия Офелии (IV, 5). Отдельное место в трагедии занимает рассказ о том, как она утонула. «Просто поразительно», — восклицает исследователь: «какой полноценный художественный образ создал Шекспир такими скудными средствами!» [1, с. 151]

Образ Айыы Куо в драматической поэме П. Ойунского «Красный шаман» занимает совсем немного места в масштабах повествования даже по сравнению с шекспировской героиней. О ней несколько раз вскользь упоминают другие персонажи: Шаман Лиса в беседе с Красным Шаманом (II, 2), ее отец Орос Бай в рассуждениях о судьбе своего рода и в пересказе своего вешего сна (III, 1) и гости на свадьбе (III, 6). Сама девушка появляется в драме лишь однажды и только для того, чтобы произнести буквально две строчки поэтического текста и трагически погибнуть. Тем не менее, это цельный и глубокий образ, занимающий самостоятельное место и играющий ключевую роль в развитии сюжета.

В сюжетном плане трагедии В. Шекспира Офелия состоит в отношениях с немногими близкими людьми - братом Лаэртом и отцом Полонием, а также с принцем Гамлетом. В поэме П. Ойунского круг взаимоотношений Айыы Куо еще более ограничен: мы знаем лишь то, что она младшая дочь богача Орос Бая и скоро должна решиться ее судьба — ей предстоит выйти замуж.

По ходу действия трагедии мы узнаем, что Офелия влюблена в Гамлета и что ее любовь носит трагический и обреченный характер. В силу своего статуса — высокого, но недостаточного для того, чтобы считаться равней своему возлюбленному (ее отец всего лишь приближенный короля, его министр), она не может надеяться на брак с наследником королевского престола.

Родные предостерегают ее от этой любви. Прежде других недовольство ее отношениями с принцем выражает старший брат Лаэрт, подчеркивая разницу в их положении:

*Подумай, кто он, и проникнись страхом.*

*По званию он себе не господин.*

*Он сам в плену у своего рожденья.*

*Не в праве он, как всякий человек,*

*Стремиться к счастью... [9, с. 179]*

и опасаясь, что сестра неминуемо погибнет, если не откажется от своих чувств:

*... Пойми, каким огнем*

*Играешь ты, терпя его признанья,*

*И сколько примешь горя и стыда,*

*Когда ему поддашься и уступишь.*

*Страшись, сестра; Офелия, страшись*

*Остерегайся как чумы, влеченья,*

*На выстрел от взаимности беги [9, с. 179].*

Отец Офелии Полоний также считает, что любовь дочери не имеет будущего и категорически запрещает ей видеться с принцем:

*Нет, я напрямик*

*Немедленно сказал своей девице:*

*«Лорд Гамлет — принц, тебе он не чета.*

*Тому не быть», и сделал ей внушенья... [9, с. 208]*

Несколько видоизмененный, подобный мотив неравного брака и его трагических последствий присутствует и в «Красном шамане». Стремясь умножить благоденствие своего рода и упрочить

собственный в нем статус, герой П. Ойунского Орос Бай задумал неслыханное, кощунственное дело: выдать свою дочь замуж за небожителя, связать узами родства смертных людей и небесных божеств и обеспечить тем самым их покровительство и поддержку:

*Во имя доли светлой, жизни радостной,  
Наш Орос Бай, владыка мира Среднего,  
Надумал выдать дочку свою младшую  
За Орулос Дохсуна, небожителя... [8, с. 96]*

В своем стремлении любыми средствами достичь поставленной цели, Орос Бай не обращает внимания ни на зловещие предзнаменования (сон о лебеди, растерзанной орлом, III, 2), не задумывается о чудовищном несоответствии, противоестественности подобного союза. Айыы Куо, как и героиня В.Шекспира, тоже происходит не из простой семьи и может рассчитывать на брак с человеком незаурядным, высокого общественного положения и выдающихся достоинств. Но на союз с человеком, а не с бессмертным божеством! Сама мысль об этом должна была внушить любому священный трепет, страх перед наказанием за дерзость со стороны высших сил и усилить ощущение собственной ничтожности. Попытка же воплощения такого замысла неминуемо должна привести к трагедии, что, собственно, и происходит в произведении.

Что думает о своей будущей судьбе сама Айыы Куо, мы не знаем, как не знаем и того, какие чувства, мысли и переживания заключает в себе этот образ. Автор не приводит никакой характеристики личности этого таинственного персонажа, что особенно бросается в глаза по сравнению с могучими темпераментами и колоритными фигурами других героев произведения — Красного Шамана, Орос Бая, Шамана Лисы. Какую цель преследует П. Ойунский, лишая свою героиню индивидуальных черт? Возможно, разгадка кроется в имени девушки: Айыы Куо (букв. «божественная красавица») представляет собой не характер, но идеальный тип, лишенный человеческих качеств, как и подобает существу неземного происхождения. Кроме того, это имя в некотором смысле объясняет судьбу, уготованную девушке в повествовании — возвышенная, хрупкая, эфемерная, она не может существовать среди земных страстей и пороков, ее место среди равных себе — прекрасных небожителей.

Интересен факт, что похожие мысли, но касательно образа Офелии высказывал В. Г. Белинский в работе «Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» (1841): «это одно из тех созданий Шекспира, в которых простота, естественность и действительность

сливаются в один прекрасный и типический образ. Сверх того, это лицо женское, а кто хочет знать женщину, как конкретную идею, как существо, определяемое самою ее жизнью, — тот должен видеть ее в изображениях Шекспира» [2, с. 65].

Поразительно, но два самых прекрасных женских образа мировой и якутской национальной литературы не только лишены выраженных характеров, но и практически не имеют внешних характеристик. Действительно, о наружности обеих героинь мы не знаем ничего, кроме того бесспорного факта, что они красивы. В чем именно заключается их несравненная красота, тоже остается неизвестным. Ни рост, ни осанка, ни цвет глаз или волос, ни утонченность черт или обаяние лица не получают подробного описания со стороны обоих писателей. Не случайно образ шекспировской Офелии в живописи представлен разными художниками всякий раз по-новому: томная брюнетка у Эжена Делакруа и Джона Уильяма Уотерхауса, хрупкая блондинка у Артура Хьюза, Анри Жерве и Жюль Жозефа Лефевра, рыжеволосая нимфа на картинах Джона Эверетта Миллеса и Маркуса Стоуна. Создается впечатление, что каждый художник, за отсутствием авторского описания героини, стремился создать свое видение Офелии — образ идеальной красоты с печатью трагической предопределенности судьбы.

Неизменным остается лишь признание внешних достоинств обеих героинь со стороны окружающих. Весь королевский двор Дании знает о том, что принц Гамлет очарован красотой и благонаравием дочери Полония:

*А вам желаю,  
Офелия, чтоб ваша красота  
Была единственной болезнью принца,  
А ваша добродетель навела  
Его на путь, к его и вашей чести [9, с. 230]*

Собравшиеся на свадьбу дочери Орос Бая гости в один голос славят божественную красоту Айыы Куо:

*Привет тебе, Айыы Куо!  
Прекрасна ты!  
Скажи, кого  
С тобой, чей лик так нежен, мил,  
Сравнит сегодня Средний мир?! [8, с. 104]*

О чем может свидетельствовать это намеренное со стороны авторов обезличивание внешнего облика героинь? Скорее всего, такой

способ передачи образа девушек лишний раз подчеркивает отсутствие в них индивидуальности и, как следствие, выражения их личной воли и активной роли в выборе собственной судьбы.

Обеими девушками беспощадно манипулирует их окружение, даже собственные родители. Полоний сначала заставляет дочь прервать общение с Гамлетом, а затем в нужный момент заводит с ним притворную беседу с единственной целью — убедиться (и убедить короля с королевой) в помешательстве принца:

*Офелия, сюда.  
Прогуливайся. Государь, извольте  
Всемиловитиво скрыться. Дочь, возьми  
Для вида книгу. Ваша встреча будет  
Нечаянностью [9, с. 230]*

Орос Бай намеревается выдать Айыы Куо за сына небесного племени грозного Орулос Дохсуна, при этом он меньше всего задумывается о счастье единственной дочери, так как его мысли в этот момент слишком занимают перспективы такого брака для него самого, как правителя якутов:

*Отдав Айыы Куо за небожителя,  
Оставив за собой права властителя,  
От прочих смертных послушанья требуя,  
Объединю судьбу земли и неба я —  
Заставлю смертных помнить повсеместно я  
Законы и земные и небесные!.. [8, с. 99]*

Наконец, обе девушки, по природе кроткие и покорные дочери своих отцов, безропотно принимают свою судьбу и склоняются перед лицом более сильной, чем у них, воли. Офелия соглашается стать орудием придворных интриг Полония и отказаться от своей любви к Гамлету:

*...но, помня наставленье,  
Не принимала большие ни его,  
Ни писем от него [9, с. 202]*

Айыы Куо послушна воле Орос Бая, который твердо намерен породниться с племенем небесных божеств и готов ради этого принести в жертву собственную дочь, игнорируя и родительскую любовь, и предзнаменования судьбы:

*Ныне, союз этот радостный чествуя,  
Душу ее в высоту поднебесную  
Долгой дорогой с тобой отошлем! [8, с. 104]*

Определяющими характеристиками обеих девушек, при отсутствии индивидуального характера, являются кротость, наивность и покорность судьбе. Об этом свидетельствует ряд стилистических приемов, используемых обоими авторами при изображении их образов и судеб. Интересна деталь, что перед смертью Айыы Куо и Офелии в текст произведений вводятся слова народных песен, которые в свете предстоящих событий звучат как поминальные. Безумная Офелия поет:

*Помер, леди, помер он,  
Помер, только слег,  
В головах зеленый дрок  
Камушек у ног [9, с. 279]*

Подружки невесты, провожая Айыы Куо на небеса, поют венчальную песню, которая больше подходит для жертвенного приношения:

*Прощай, наша лобушка,  
Подружка-голубушка!..  
Расчесала ль косу ты?  
Рада ль Орулосу ты?  
Любить его будешь ли  
Людям добудешь ли  
Милость небесную  
Мир с тихой песнею? [8, с. 105]*

Вполне понятно, что нежные души обеих девушек не в силах вынести ударов судьбы — чистоте и непорочности не место в мире вражды и насилия. Рассудок Офелии не выдерживает всего нагромождения противоречий и главного из них — того, что отец - враг ее любимого, а любимый убивает ее отца, — она сходит с ума и гибнет:

*Несчастье за несчастьем, Лаэрт!  
Офелия, бедняжка, утонула [9, с. 295]*

Айыы Куо погибает в результате кровавой вражды между своим отцом и Красным Шаманом. В разгар свадебного торжества раздается удар грома, из очага вырывается синее пламя и вместе с ним — бубен Красного Шамана, на который замертво падает молодая невеста:

*Подружки!.. Смерть моя настала!..  
Погибла я... Пропала... [8, с. 106]*

Итак, обе девушки становятся жертвами рокового противостояния враждебных сил, а фактическими виновниками их

гибели являются главные герои произведений. Однако, как правило, такое положение вещей ускользает от читательского внимания, тем более никто не ставит в вину Гамлету и Красному Шаману, что ими погублена, по крайней мере, одна невинная душа. Причина этого в том, что благодаря мастерству авторов наше внимание обращается не столько на внешние события, сколько на душевные переживания героев, а они исполнены трагизма.

Принц Гамлет, совершающий справедливое возмездие, карающий врагов и на стороне которого бесспорные симпатии и сочувствие читателя, на деле совершает много поступков, которые не типичны для положительного героя трагедии. Так, на протяжении трагедии он совершает больше убийств, чем даже главный злодей Клавдий: закалывает шпагой Полония, отправляет на верную смерть Розенкранца и Гильденстерна, побеждает в поединке Лаэрта и наконец, расправляется с самим Клавдием. Но если в этих случаях речь идет об открытой вражде и убийствах, как логическом исходе этой вражды, то безумие и смерть Офелии, косвенным виновником которых является Гамлет, следует расценивать как начало разрушения личности самого героя. Одно дело сокрушить врага в открытом противостоянии, другое — стать причиной гибели невинного человека, тем более любимой девушки.

Красный Шаман также находится в состоянии смертельной вражды с правителем Орос Баем. В данном случае убийство самого врага не вызвало бы удивления и стало бы ожидаемым исходом их противостояния в поэме П. Ойунского. Однако происходит неожиданное во всех отношениях событие: Красный Шаман оставляет врага в живых, но жестоко убивает его единственную дочь, которая, как и шекспировская Офелия, несет в произведении единственную символическую функцию — показать, что в результате столкновения роковых сил первыми гибнут самые слабые и невинные.

Судьбы несчастных девушек — Офелии и Айыы Куо образуют самостоятельную драму в рамках обоих произведений. В «Гамлете» изображена трагедия отказа от естественного предназначения юной девушки — любви. Как поэтично выразился В. Г. Белинский: «...она умрет от любви отверженной или, что еще скорее, от любви, сперва разделенной, а после презренной, но умрет не с отчаянием в душе, а угаснет тихо, с улыбкою и благословением на устах, с молитвою за того, кто погубил ее; угаснет, как угасает заря на небе в благоухающий майский вечер: вот вам Офелия» [2, с. 65].

И если история Офелии превосходит трагедии других шекспировских героинь — Джульетты и Дездемоны, которые все же

имели свой краткий срок счастья, то судьба Айыы Куо еще более печальна, ведь ее жизнь закончилась, так и не начавшись. Ей не суждено было, как Офелии, испытать любовь, пусть даже неразделенную и несчастную. Никто не полюбил ее, на ее долю не выпало человеческое счастье, ее божественная красота не принесла никому радости, ее женское предназначение осталось невоплощенным. Она покинула этот мир, где само ее существование было странной ошибкой, не как человек, а как дивный образ, печальный и прекрасный, как символ несбывшихся надежд и невоплощенных мечтаний — и исчезла бесследно.

Трагическая и безвременная смерть унесла обеих героинь, но, как это ни парадоксально, именно смерть наделила смыслом их жизнь, стала спасением от враждебного мира, в котором они были так несчастны. Смерть девушек привела к развязке конфликта в обоих произведениях. Только потеряв Офелию, принц Гамлет признался, что всегда любил ее:

*Я любил  
Офелию, и сорок тысяч братьев  
И вся любовь их — не чета моей [9, с. 310].*

только после гибели Айыы Куо Орос Бай осознал, какой ценой обойдется ему желанная власть:

*Яд, яд в груди!.. Кто ж побежден?  
Я или враг?! Я или он?! [8, с. 106]*

Судьбы Офелии Шекспира и Айыы Куо Ойунского войдут в историю мировой литературы как истории трагической любви.

Таким образом, два произведения, созданные писателями разных исторических эпох — великим европейским гуманистом эпохи Возрождения Вильямом Шекспиром и выдающимся якутским писателем XX века П. Ойунским — содержат ряд интересных типологических сходжений, в частности, на уровне построения образов и системы мотивов. Подобные связи, безусловно, обогащают единый мировой литературный процесс, и свидетельствует о глубоком влиянии традиции мировой художественной культуры на национальную литературу. «Поэт заимствует не идеи, а мотивы, — писал В. М. Жирмунский: «и влияют друг на друга художественные образы, конкретные и полные реальности» [6, с. 6]. Исследование же их идейного и исторического значения — важнейшая задача современного литературоведения.

### **Список литературы:**

1. Аникст А. Трагедия Шекспира «Гамлет». — М.: Просвещение, 1986. — 224 с.
2. Белинский В. Г. Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета. — М.: Гослитиздат, 1956. — 119 с.
3. Бурцев А. А. «Алмазная застежка» (Творчество П. Ойунского в контексте мировой литературы) // Бурцев А. А., Максимова П. В. На крылатом коне. — Якутск: 1995. — 224 с.
4. Бурцев А. А. Якутская классическая литература и современность. — Якутск: Бичик, 2007. — 160 с.
5. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения. — М.: Прогресс, 1977. — 228 с.
6. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. — Ленинград: Наука, 1979. — 493 с.
7. Литература Якутии XX века: Историко-литературные очерки. — Якутск: 2005. — 728 с.
8. Ойунский П. Стихотворения и поэмы. — М.: Художественная литература, 1993. — 271 с.
9. Шекспир В. Трагедии. — М.: Эксмо, 2010. — 960 с.

## **ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОШЛОГО В СОВРЕМЕННОЙ АДЫГСКОЙ ПРОЗЕ**

*Мусукаева Анджелла Хамитовна*

*доктор филологических наук, профессор,  
зав. кафедрой русской литературы КБГУ, г. Нальчик  
E-mail: [asya\\_kushhova@mail.ru](mailto:asya_kushhova@mail.ru)*

Художественное исследование истории народа в тесной связи с днем сегодняшним характерно для многих северокавказских писателей, но в адыгской прозе оно становится предметом новой интерпретации сложных коллизий и формирует своеобразную художественную системность, диалогизм, включающий в себя не только исторический факт, но и весь спектр народной жизни адыгов и их культуру.

На сегодняшний день существует серьезная историческая литература о Кавказской войне. К ней относятся труды А. Бижева, В. Гарданова, Г. Дзутарова, А. Касумова, Т. Кумыкова, Х. Лайпанова,

Ф. Магомедова, М. Покровского, Н. Смирнова, М. Тотоева, Р. Фадеева и др. Следует также отметить и то внимание, которое уделяется благодарными потомками публикациям самих участников Кавказской войны, офицеров, политиков, ученых, писателей-просветителей XIX века: А. Берже. Выселение горцев с Кавказа. (1889); Н. Дубровин. История войны и владычества русских на Кавказе. (1866); Л. Ермолов. Записки. (1865, 1868); В. Кудашев. Исторические сведения о кабардинском народе. (1913); Ф. Леонтьев. Адагы Кавказских горцев. (1882); Дж. Лонгворт. Год среди черкесов. (1840); Л. Люлье. Черкесия. (1927); Ш. Ногмов. История адыгейского народа. (1861); К. Сталь. Этнографический очерк черкесского народа. (1900); Н. Торнау. Воспоминания кавказского офицера. (1864); Хан-Гирей. Записки о Черкесии. (1842); С.Эсадзе. Покорение Западного Кавказа и окончание Кавказской войны. (1914) и др.

Адыгские романы о Кавказской войне типологически сходны между собой как на уровне поэтики, так и на уровне самого содержания. К художественному решению этой крупной проблемы писатели подходят, опираясь, прежде всего, на эпические традиции. Романы А. Кешокова «Корни» (2009) [1], И. Машбаша «Жернова» (1993) [3], М. Кандура «Кавказ» (1994) [2] и др. дают возможность говорить о новых этапах эволюции повествовательных жанров и о связи отечественной литературы с адыгским литературным зарубежьем. Как известно, начало освоения темы Кавказской войны и махаджирства относится к 60-м годам XX века. Литература опиралась на прочный фольклорный опыт: Кавказская война и махаджирство освоены им в самых разных жанрах — песни-плачи, героико-эпические сказания, фольклорная лирика, хабары, в которых народ воспел трагедию разлуки с родной землей, с домом, трагедию изгнания.

К первым произведениям, посвященным данной теме, относится роман абхазского писателя Б. Шинкубы «Последний из ушедших» (1974), посвященный исторической трагедии убыхов, а также повесть М. Лохвицкого «Громовой гул» (1977). Повесть, как известно, посвящена Аджук-Гирею, деду М. Лохвицкого, который был потерян на бесчисленных дорогах Кавказской войны. Вполне понятна проблема исторической памяти, вынесенная писателем в центр повествования и основывающаяся на использовании подлинных фактов, событий, документах и на воспоминаниях. М. Лохвицкий первый в адыгской литературе использовал в качестве прототипов героев как биографии выдающихся исторических деятелей, так и рядовых людей.

В трилогии М. Кандура «Кавказ» (1994) иной принцип. Историческая тема раскрывается здесь с героико-эпических

традиций. Ведущей также является тема исторической памяти, так как все события воссозданы через горестные воспоминания героев нескольких поколений.

Литература черкесского зарубежья — тема, конечно, специальная, и мы касаемся ее лишь в связи с общей тенденцией, тем более, что романы М. Кандура стоят в типологическом ряду с романами Б. Тхайцукова «Горсть земли» (абазинская литература); Б. Шинкубы «Последний из ушедших» (абхазская); И. Машбаша «Жернова», «Раскаты далекого грома», «Хан-Гирей» (адыгейская); М. Эльберда «Страшен путь на Ошхамахо» и А. Кешокова «Корни» (кабардинская) и др.

У каждого писателя свой взгляд, своя позиция по отношению к вопросу махаджирства, и своя художественная его интерпретация. У М. Кандура — это неустанный поиск причин Кавказской войны, неповторимые и трагические истории ее жертв, поиск своих корней, обращение к «адыгэ-хабзэ» как первооснове жизненных устоев адыгейцев, кабардинцев, черкесов. Его романы во многом автобиографичны и в то же время обращены к мифопоэтическим истокам.

И. Машбаш в романе «Жернова» оперирует посредством документальных хроник и исторических событий: судьба князя Сафербия Зана — это судьба адыгов, борющихся за свою независимость. Значительную роль в художественной системе романов И. Машбаша играют реальные исторические деятели адыгской общественной и культурной жизни: Шора Ногмов, Хан-Гирей и др.; четко прослеживается и мифологическая основа, определяющая художественно-философские принципы произведений.

В романах, посвященных теме махаджирства, мифологическая основа или мифологический подтекст особенно важны для раскрытия и сохранения этнокультурной идентичности прежде всего, если учесть разбросанность, разрозненность адыгов по всему миру. Обращения к нартскому эпосу, к этнохудожественным истокам, к фольклорным жанрам — это не экзотические украшения современной романистики, а художественная необходимость для решения важных жизненных и эстетических проблем.

В романе А. Кешокова «Корни» повествование ведется от имени Дафарадж, помнящей и любящей историю адыгов, знающей ее не только по литературным и историческим источникам, но и по рассказам своей прабабушки, которую тоже звали Дафарадж и которая была целительницей, лечила людей травами. Женщины похожи друг на друга характером, внешностью, даже родом занятий — правнучка — врач. Термин «лъапсэ» обозначает «род», «корни» (семья), а женщина, по

мнению А. Кешокова, — основа рода, семьи, ее благополучия в узком и широком смысле. У героинь много общего, но и много различий; принцип антитезы — основной в романе. Адыги жили мирной и счастливой жизнью на своей земле, но пришло черное время, и они оказались виноваты в том, что у них выход к морю, прекрасные плодородные поля, сады, замечательные леса и горы: «Шкура лисы — ее первый враг» — гласит адыгская пословица. А. Кешоков вообще широко использует пословицы, поговорки, опирается на народные обычаи, традиции («Семья — зеркало рода», «Капля воды позволяет судить о солености моря, а семья позволяет оценить всю нацию»), обращается к приему новелл, отдельных рассказов, связанных общим сюжетом и общей образной системой. Эпиграф романа — «Корней много — род крепкий». Проблема сохранения адыгского народа, адыгской семьи, традиций, причины забвения основ народной культуры, проблема сохранения земли — все это и многое другое стало предметом художественного исследования в романе. Жизнь современная с ее новыми проблемами — алкоголизмом, наркоманией, рождением больных детей, медицинской безграмотностью (все это сквозь призму восприятий и переживаний главной героини — врача) — наслаивается, перемежается с прошлым, с трагической историей адыгов, с культурой, с этно-фольклорными традициями.

Образ Дафарадж-старшей в романе «Корни» восходит к образам героинь нартского эпоса: Сатаней, Адиух и т. д. Создавая характер адыгской женщины разных поколений (прабабушки и правнучки), А. Кешоков обращается к этноментальным особенностям и принципам создания характера в нартском эпосе. Проблему «льапсэ» — «рода», «корней» писатель, как было сказано, связывает прежде всего с женщиной, ссылаясь при этом на изречение пророка Мухаммеда: «Женщина — начало ветвей народа». Через судьбу Дафарадж-старшей, через ее беды, потери писатель рассказывает о бедах, выпавших на долю адыгов, адыгских женщин в Кавказской войне. Главный нравственно-философский стержень — «адыгэ хабзэ»: быть адыгэ и быть человеком — одно и то же: «У человека одна мать, одна родина, у кого корень крепкий, у того и ветвей много, засохнет корень — исчезнет нация. Постарайтесь, чтобы не погас огонь в очаге вашем. Этот огонь зажгли наши прадеды, не одну тысячу лет они охраняли нашу землю». Особое внимание писатель уделяет сохранению языка адыгов. Мифопоэтические традиции, культура народа сохранены на протяжении тысячелетий именно благодаря языку: изгнанники, обреченные на полную политическую и культурно-историческую ассимиляцию, сохранили и себя и свой этнокультурный

статус во многом благодаря языку. Язык — корень национальной жизни: «Утратим язык, останемся непомятыми, кто мы».

Художественная концепция исторического прошлого в современной адыгской прозе находит своеобразное решение. Обращение к народной культуре является одним из плодотворных способов воссоздания специфики национального быта, национальной действительности, это важнейший фактор формирования исторического и философского мировидения писателя. Лучшие романы северокавказских литератур свидетельствуют о больших художественных возможностях жанра в диалоге с народной культурой. Используя традиции прошлого, искусно трансформируя лучшие из них, романисты в основном по-новому подходят к решению художественных задач, углубляя и совершенствуя сложное искусство романного анализа.

### **Список литературы:**

1. Кешоков А. Корни. // Перевод с кабард. Л. Маремкуловой. — Нальчик, 2009.
2. Кандур М. Кавказ. — М., 1994.
3. Машбаш И. Жернова. — Майкоп, 1993.

### 4.3. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ

#### К ВОПРОСУ ОБ ИСТОКАХ СЕРБСКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

*Зенкевич Ирина Валерьевна*

*доцент МГППУ, г. Москва*

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

Сербский романтизм второй половины XIX века (50—70-ых гг.) неразрывно связан с событиями 1848 года, который прогремел по всей Европе. Революция началась во Франции, вскоре волнения охватили Вену и Пешт. 15 марта 1848 г. началось народное восстание в Пеште, имевшее целью ликвидировать гнет Габсбургов и феодально-крепостнический строй. Воеводина (область, населенная сербами, входившая в состав Австрийской империи) не осталась в стороне от революционных событий. Сербские крестьяне требовали решить земельный вопрос, а горожане предлагали планы сербо-венгерской договоренности о политическом статусе сербов в Венгрии. Венгерское правительство отказалось предоставить сербам самостоятельность, ссылаясь на концепцию целостности Венгрии. Тогда массовое вооруженное восстание сербов против венгерских властей возглавил митрополит Иосиф Раячич. В мае 1848 г. на Скупщине в городе Сремские Карловцы была провозглашена автономия Воеводины, которая включала в себя Банат, Бачку, Срем и Бараню; а Раячич провозглашен патриархом. Кроме того, было сформировано правительство и местные народные комитеты, которые взяли власть в Воеводине в свои руки. Венгры не признали этих решений и ввели войска в Воеводину. Митрополит Раячич во время тайных переговоров с австрийским императором поддержал подавление венгерской революции. Началась сербо-венгерская война. Сербы, проживавшие в составе Оттоманской Империи, стараниями министра внутренних дел Илии Гарашанина, тайно поддержали события в Воеводине, посылая военную и финансовую помощь воеводинским сербам. Хорваты приняли решение с солидарности с восставшими против мадьяризации сербами. Это стало ярким примером сплоченности славянских народов. Австрийское правительство, желавшее подавить венгерскую революцию, признало решение Воеводины об автономии и обещало

признать независимость края. В 1849 году была создана отдельная провинция Сербская Воеводина и Темешский Банат, в которую входила большая часть населенных сербами земель в Австрийской Империи; подчинялась эта провинция Вене. При этом требования сербов не были удовлетворены: функции правителя (воеводы) взял на себя император; и сербы не составляли численного большинства в провинции, поскольку почти половину ее занимали румынские земли. Такое положение дел не отвечало интересам ни сербов, ни румын. Более того, в 1854 году официальным языком провинции был объявлен немецкий. В 1860 году провинция Сербская Воеводина и Темешский Банат была ликвидирована, и сербские территории вновь попали под власть Венгрии. А в 1867 году появилось государство Австро-Венгрия.

После 1861 г. вопрос национального самосознания сербов в Воеводине стоял очень остро, поскольку эта территория продолжает находиться в составе венгерской части империи Габсбургов. Господствовавшая в Венгрии идея о единой политической нации способствовала тому, что венгерский центр стремился подавить национальные стремления сербов, усиливая политику мадьяризации. В такой ситуации Сербам была необходима поддержка со стороны национальной культурной элиты, писателей и деятелей науки.

Город Нови Сад, центр Воеводины, становится важным очагом сербской культуры. Здесь в 1861 г. открывается сербский театр, в 1864 г. сюда переезжает из Пешта Матица Сербская и издаются журналы «Сербска летопис», «Седмица», «Матица», «Даница», «Млада Србадия».

Сербские политические деятели не оставляют попыток восстановить автономию Воеводины, берут курс на либерализацию жизни края. В этот период в Нови Саде возникает культурно-просветительская организация «Омладина» («Объединенная Омладина сербская») («Молодежь») (1866-1872). Ее члены происходили в основном из городского сербского населения, проживавшего на территории Австрии; но были среди них и либерал-демократы из Сербского княжества (Св. Маркович). Это было первое организованное движение сербов, которое имело свою программу. «Омладина» выступала за развитие сербского народа по собственному уникальному пути, за освобождение и объединение всех сербов. В 1869 году появилась первая сербская политическая партия — сербская народная свободная партия (либералы). Помимо политических требований (автономии, политических свобод, федерализации государства) ее программа содержала и национальные: признание сербского языка на тех территориях, где сербы составляют большинство.

В этой связи внимание к сербскому прошлому, к сербскому крестьянству, которое еще сербский просветитель В. С. Караджич считал основой всего сербского, выходит на первый план. Сербский патриотизм, таким образом, строился на исторической основе, уходил своими корнями во времена, когда сербы имели великую державу. На первый план выходит культ героического прошлого сербов и ненависть к врагам сербов, особенно к туркам, а образцом для литературного творчества становятся сербские народные песни, сербский фольклор как памятник былому могуществу народа. Писатели подчеркивают воспитательное значение народной поэзии, например, Лаза Костич считал, что при определенных обстоятельствах народная поэзия может заменить религию [3, стр. 287]. Существенными сюжетными мотивами сербской литературы стали описание Косова и его героев, смелых гайдуков-борцов, свободной Черногории, прославление сербского царя Душана и его мощной державы. Таким образом, романтизм этого периода — это не только литературно-художественное, но и общественно-политическое течение, внутри которого происходил важный процесс осознания сербов себя как нации и необходимости формирования собственного национального государства [2].

Стремление к анализу и осмыслению окружающей действительности и социальной жизни приводит к развитию в сербском романтизме 60—70 гг. XIX века двух основных тенденций: утверждения общественной функции литературы и необходимости анализа социальных противоречий (в творчестве Якшича и Змая) и отказа от общественной миссии литературы, утверждения индивидуалистического романтического начала с выходом к «чистому искусству» (в творчестве Костича).

Пробиваются в сербскую литературу и другие содержательные пласты, и мотивы из европейского романтизма: внимание к личности и ее проблемам, культ Востока, смерть и любовь, сон и явь. Само время ставило перед сербскими поэтами второй половины XIX века задачу: осознать свое место в мире, вписать сербскую литературу в мировой литературный процесс.

Сербской литературе этого периода были близки творчество Байрона с его ненавистью к тирании и национальному рабству, с его восточными поэмами, в которых затронута тема христианско-турецких отношений, Ш. Петефи с его любовью к народной поэзии, активной борьбой за свободу своего народа от угнетателей, Шекспира с его мастерским описанием страстей человеческих и жизни на изломе эпох. Неудивительно, что героическая поэма появляется в сербской литературе после 1848 года. Она вобрала в себя черты народной эпической песни в описании битв, подвигов героев, соединив их с

описанием личных переживаний лирического героя, которые часто совпадают с чувствами самого автора. Ее зарождение неразрывно связано с нарастанием патриотических настроений в обществе, вылившихся в выступления 1848 года, а развитие происходило на фоне утверждения романтической концепции о выражении национального духа в народном эпосе и истории [4]. Поэты не оставались вечно в сфере своих внутренних переживаний о мире, но и обращали свой взор вокруг себя, пытались осознать, освоить окружающую действительность. Так рождалась поэма как своеобразная сложная форма лирического переживания реального мира [1]. Более того, сербская романтическая литература ко второй половине XIX века уже имела свой собственный опыт. Сербские романтики Джура Якшич, Лаза Костич, Йован Йованович Змай наследуют и продолжают традиции Бранко Радичевича, который в своем творчестве воплотил бунтарские идеи европейского романтизма и национальный дух сербского фольклора.

Уровень развития сербской лирической поэзии усилиями поэта Б. Радичевича, например, был уже довольно высок, что также способствовало развитию поэмы, поскольку свидетельствовало о наличии богатого поэтического языка. Кроме того, в это время появляются переводы европейских поэмов на сербский язык: например, поэма Байрона «Гяур» была переведена в 1855 году Аце Поповичем Зубом, «Витязь Янош» Ш. Петефи и «Демон» М. Ю. Лермонтова появились в переводе Йована Йовановича Змая в 1855 и 1863 гг. соответственно.

Таким образом, сербская романтическая поэма второй половины XIX века наследует от романтизма первого периода устремленность к национальным истокам, обращение к опыту европейского романтизма в его бунтарском аспекте. Второе поколение романтиков продолжает традиции поэмов Б. Радичевича и П. П. Негоша. Кроме того, само время борьбы, когда особенно важны героические примеры из прошлого, подталкивало романтиков к освоению крупных форм.

### **Список литературы:**

1. Вулетић В. Проблеми типологије у руској и српској књижевности. Нови Сад, 1973.
2. Живковић Д. Европске оквири српске књижевности. Кн.3. Београд, 1970.
3. Скерлић Ј. Омладина и нена књижевност. Београд, 1966.
4. Српска књижевност у књижевној критици. Епоха романтизма. Приред. Зоран Глушчевић. Београд, 1972.

## ОТРАЖЕНИЕ ИСТОРИИ В ПОЭМЕ «ШАХНАМЕ» ФИРДОУСИ И РОМАНЕ «ВОЙНА И МИР» Л. Н. ТОЛСТОГО

*Марзие Яхьяпур*

*канд. филол. наук, профессор кафедры русского языка и литературы  
Тегеранский университет, г. Тегеран, Иран  
E-mail: [myahya@ut.ac.ir](mailto:myahya@ut.ac.ir)*

*Марзие Хейдари*

*магистрант русской литературы кафедры русского языка и  
литературы  
Тегеранский университет, г. Тегеран, Иран*

Слово «история» пришло из греческого языка (historia — расспрашивание, исследование), так называлось повествование о событиях. Долгое время история рассматривалась не как наука, а относилась к литературе и искусству. Любая литература является отражением истории, и многие писатели часто отражали историю народа в своих произведениях. Среди исторических произведений мировой литературы особый интерес представляют «Шахнаме» Фирдоуси и «Война и мир» Л. Толстого, два шедевра, которые принято рассматривать как эпосы.

Фирдоуси и Толстой были намерены написать историю своего народа, но цель изображения истории у Фирдоуси была иной, чем у Толстого. Толстой отразил в своем романе собственный взгляд на историю, в то время как Фирдоуси вместо этого попытался в своей книге воскресить подлинную древнюю историю Ирана, тысячелетнюю цивилизацию и культуру и персидский язык. Фирдоуси понимал, что создание такого вечного произведения не позволит разрушить сокровища истории, культуры, языка и литературы его Родины:

*Рассыплются стройных дворцов кирпичи,  
Разрушат их ливни и солнца лучи,  
Но замок из песен, воздвигнутый мной,  
Не тронут ни вихри, ни грозы, ни зной.  
За веком над книгою век протечет,  
И каждый, кто мудр, эту книгу прочтет,  
Прочтет и помянет владыку добром. [5, Т. 3, С. 350]*

На самом деле, «Шахнаме» — это стихотворная история Ирана с древнейших времен до периода падения династии Сасанидов. В этой

стихотворной истории реальные имена и исторические события более позднего времени смешались с легендами и мифами далекой древности, передаваемыми на протяжении веков из уст в уста и в конце концов попавшими к Фирдоуси. Это смешение вызывает споры о том, является ли «Шахнаме» подлинно историческим произведением? В качестве одной из причин таких споров об исторической достоверности «Шахнаме» можно указать на тот факт, что эпос «Шахнаме» не знает ни Кира, выдающегося представителя династии Ахеменидов и основателя древней империи, ни самой династии Ахеменидов в целом. Не упоминается также и династия Аршакидов. Вместо этого в «Шахнаме» идет речь о Пишдадидах и Киянидах, представители которых упоминались еще в Авесте. Согласно мнению иранского историка Хасана Пирния, «каждое сказание свидетельствует о реальном событии, которое сохранилось как основа повествования, однако, будучи смешано с мифическими элементами, приобрело мифический характер» [3, с. 27]. Пирния утверждает, что «в «Шахнаме» Фирдоуси династия Киянидов заменила династию Ахеменидов. Так, Кавус, Киянидский царь в «Шахнаме», — это Ахеменидский царь Камбуджие (Камбиз), а Кей Хосров — это великий Кир (в персидском языке — Курош) — основоположник династии Ахеменидов» [3, с. 154]. Джафари, исследователь «Шахнаме», пишет об этом же: «Легенды, связанные с Пишдадидами и Киянидами, описанные в «Шахнаме», не были выдумкой, а значит, современные методы исследования до сих пор не доказали и не опровергли их подлинности и на протяжении веков они так и оставались для нас легендами, и вполне возможно, что благодаря современным методам рано или поздно их подлинность будет доказана» [1, с. 87—89]. Следует отметить, что поскольку история иранского народа насчитывает более тысячи лет и в наших руках нет подлинных исторических документов, мы не можем с полной уверенностью сказать, соответствуют ли истории, описанные в «Шахнаме», историческим фактам или это всего лишь легенды. С другой стороны, мы не можем обвинить Фирдоуси в искажении исторических событий, поскольку Фирдоуси всего лишь упорядочил исторические источники, которыми он располагал и которые подтверждали люди того времени. В то же время отметим, что эпические поэты для украшения своих произведений иногда были вынуждены представлять некоторые события в качестве легендарных, поскольку они поэты, а не историки и их работа заключается не только в передаче историчности, но и в создании красоты и сохранении своего искусства.

Таким образом, Фирдоуси в своей книге изображал древнюю историю Ирана, т. е. далекую историю, тогда как в «Войне и мире» Толстой изображал близкую историю, ибо, по мнению Маймина Е. А., далекой Толстой никогда не умел изображать, по характеру и складу его дарования она у него не получалась. Как пишет Маймин, «в «Войне и мире» изображаются события, участником которых Л. Толстой быть, естественно, не мог. Несмотря на это, в конечном счете «Война и мир» тоже написана на материале внутренне прочувствованном и испытанном. В его романе действует принцип своеобразной «подстановки» и «авторизации». Близкая история представляется в его изображении столь живой и подлинной именно потому, что на нее автором накладывается близкая ей современность, накладывается собственный авторский жизненный опыт. Это особенно справедливо в отношении военных сцен в «Войне и мире»» [2, с. 41]. Маймин подчеркивает, что «батальные сцены исторического романа Толстого осмыслены им и проверены севастопольским опытом. Очень может быть, что без Севастополя, без того жизненного и художественного опыта, который дал Севастополь Толстому, не было бы и «Войны и мира» [2, с. 41]. Как утверждает Маймин, Толстой творит историю в согласии со своими принципиальными убеждениями, он пишет историю не героев, а людей, не деяний, а каждодневных дел человеческих. Он пишет не научную историю, а «историю-искусство», которая, по его глубокому убеждению, одна только и способна быть истинной, внутренней историей» [2, с. 71—74]. Согласно с вышесказанным «Война и мир» — не просто роман исторический, но также роман об истории. Более того, вторая часть эпилога, завершающая роман, представляет собой историко-философский трактат, мировоззренческий итог многолетних поисков и размышлений автора на заданную тему. По Толстому, «предмет истории есть жизнь народов и человечества» [4, Т. 2, ч. 2, гл. 1, с. 688]. Во второй часть эпилога романа Л. Толстой пишет: «Движение народов производят не власть, не умственная деятельность, даже не соединение того и другого, как то думали историки, но деятельность всех людей, принимающих участие в событии...» [4, Т. 4, ч. 2, с. 714]. Размышляя о причинах событий в ходе истории, Толстой приходил к заключению, что «ничто не было исключительной причиной события, а событие должно было свершиться только потому, что оно должно было свершиться» [4, Т. 3, ч. 1, гл. 1, с. 9]. Всякое историческое событие, с точки зрения Толстого, есть результат бессознательного, роевого действия природных исторических сил. Замечательно, что художественное изображение исторических лиц в «Войне и мире» осложнено историко-философскими задачами.

Толстому чуждо такое возвышение «великих личностей» над массами. По его мнению, один не может руководить сотнями. Л. Н. Толстой подчеркивает, что толпа подчинена той же таинственной силе, которая двигает великими. Она слепо верит то в одного, то в другого идола, играт ими, и все же ими она не управляет, а подвластна им.

Другой момент, на который следует обратить внимание, это понимание народа. Значения народа в истории как у Фирдоуси, так и у Толстого, велико. Фирдоуси в своей книге изображает историю царей Ирана, но наряду с этим он изображает иранский народ в ходе истории. В его поэме резко чувствуется элемент патриотизма. Понимание народа в размышлениях Л. Толстого также тесно связано с чувством патриотизма. Толстой показывает, что когда в сражении 1812 г. люди с целью защиты родины объединились против неприятелей, то Россия победила Францию. Фирдоуси и Толстой оба любили свой народ, свою родную землю, но каждый по-своему выражает эту любовь в своем творении.

#### **Список литературы:**

1. Джафари Лангеруди. М. Дж. Тайна вечности Ирана в слове Фирдоуси. Тегеран. Гандж данеш, 1990.
2. Маймин Е. А. Лев Толстой. М., «Наука», 1978.
3. Пирния Х. Мифический период иранской истории (Рельефы древнеиранских сказок). Тегеран, «Хирманд», 2004.
4. Толстой Л.Н. Война и мир, в четырех томах. М., 2007.
5. Фирдоуси А. Шахнаме, в шести томах. Пер. Бану-Лахути Ц.Б. М., 1989—94 гг.
6. Хейдари М. Рассмотрение основных мотивов Шахнаме Фирдоуси и «Войны и мира» Л. Н. Толстого (Дипломная работа на соискание ученой степени магистра по специальности «Русский язык и литература»), Тегеранский университет, 2011.

## 4.4. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ТЕКСТОЛОГИЯ

### ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОЙ ИНТЕРНЕТ-КОММУНИКАЦИИ

*Ибрагимова Светлана Николаевна*

*учитель русского языка и литературы МБОУ СОШ № 12  
г. Новый Уренгой*

*Жельская Людмила Борисовна*

*учитель русского языка и литературы МБОУ СОШ № 12  
г. Новый Уренгой*

*E-mail: [nurtou12@rambler.ru](mailto:nurtou12@rambler.ru)*

*Создать язык невозможно, ибо его творит народ; филологи только открывают его законы и приводят их в систему, а писатели только творят на нем сообразно с сими законами.  
В. Г. Белинский.*

Литературный язык — это строго нормированная форма общенародного национального языка. В литературном языке все стороны общенародного языка подвергаются обработке: лексика, произношение, письмо, словообразование, грамматика. Совокупность правил, регламентирующих употребление слов, произношение, правописание, образование слов и их грамматических форм, сочетание слов и построение предложений, называется литературной нормой

Литературные нормы складываются на протяжении длительной истории языка: из общенациональных языковых средств отбираются наиболее употребительные, которые в сознании говорящих оцениваются как самые правильные и обязательные для всех.

Литературно-языковые нормы закреплены в словарях, в справочной и учебной литературе, они обязательны для радио и телевидения, массовой печати и являются предметом и целью школьного обучения русскому языку.

К сожалению, в век всеобщей компьютеризации наблюдается тенденция нарушения литературных норм не только устной, но и письменной речи. Особенно это характерно для молодого поколения. Как отмечают ученые, в современном Интернет-общении весьма активно идут процессы, определенные В. Г. Костомаровым как

«карнавализация языка». Показателем карнавализации являются «Страсть к искривленному цитированию, обостренное внимание к языковым искажениям и насилиям. Общий дух травестирования и пародийного отстранения» [1, с. 56].

Современная лингвистика все больше внимания уделяет изучению особенностей языка средств массовой информации. Одной из самых ярких особенностей СМИ является так называемый стеб. Названного явления касались в своих работах В. Г. Костомаров, Н. Д. Бурвикова, Ю. Л. Воротников. Эта проблема изучается на стыке различных наук: лингвистики, психологии, социологии. Так, социологи Л. Гудков и Б. Дубинин дают такое определение этого явления: «Стеб — род интеллектуального ерничества, состоящий в снижении символов через демонстративное использование их в пародийном контексте.» [3, с. 23]. Стеб как особый стиль общения, как специфический язык интеллигентской и молодежной «тусовки» возник и развился в 70—80е гг. Как отмечал исследователь этой проблемы А. Агеев, «Ерничество и стеб были тогда противопоставлены официальному политико-патетическому жаргону» [3, с. 22]. Однако тоталитарная эпоха ушла, но стеб не только выжил, но и расцвел пышным цветом. Период 90-х годов XX века стал временем настоящего триумфа стеба. В монографии «Русский язык конца XX столетия» отмечается: «Стебают нынче все! Вслед за удалым «Московским комсомольцем» застебали «Независимая», respectable «Сегодня», гордый «Коммерсант» [3, с. 23].

Первое десятилетие XXI века ознаменовалось существенными изменениями в использовании стеба как особого средства интеллектуального ерничества.

Как показал анализ средств массовой информации последних лет, различные языковые трансформации покинули пределы традиционных СМИ и переместились в Интернет. Стремление «прооригинальничать, проявить себя, если не в содержании мысли, так хотя бы в форме ее выражения», как справедливо отмечает в своей статье профессор Морозов, порождает различные орфографические искажения, например: *афтар*, *красачег*, *жыветное* и т. д. Одни исследователи видят в подобных орфографических деформациях стремление пародировать неграмотное написание слов; другие лингвисты считают это реакцией либо не на вполне логичные орфографические правила, либо на школьную практику обучения русскому языку, «которая не добавляет любви к орфографии и пунктуации» [1, с. 51].

Язык Интернет-коммуникации, становящейся ведущим информационным средством, продолжает оставаться недостаточно изученным, что определило **актуальность** работы.

В качестве **материала** для исследования были использованы следующие Интернет-источники:

Онлайн-дневники:

- [www.apazhe.net](http://www.apazhe.net);
- [www.valet.ru](http://www.valet.ru);
- [www.immoralist.livejournal.com](http://www.immoralist.livejournal.com);
- [www.kbke.livejournal.com](http://www.kbke.livejournal.com);
- [www.sholademi.livejournal.com](http://www.sholademi.livejournal.com);
- [www.mrparker.net](http://www.mrparker.net);
- [www.marta-cetro.ru](http://www.marta-cetro.ru).

Всего было проанализировано 200 случаев употребления деформированных языковых единиц. В основе анализируемых деформаций лежит комплекс причин, основной из которых является стремление автора дневника к самовыражению с помощью особых языковых средств и тем самым к расширению своей читательской аудитории.

Современное общение в молодежной среде невозможно представить без блогов или сетевых дневников. Блог — это дневник в режиме реального времени, который может вести каждый пользователь сети Интернет.

В начале XXI века, когда практически каждый является пользователем сети Интернет, сетевые дневники стали новой реальностью, оперативным средством массовой информации, и именно на их страницах наблюдается злоупотребление речевыми искажениями.

На наш взгляд, за подобными трансформациями стоит стремление к иронии и пародированию, желание утвердить идею и тут же развенчать ее. Так, вслед за орфографическим искажением формы в значении слова появляется новый дополнительный оценочный смысл.

Рассмотрим несколько типовых примеров языковых искажений. Так, слово автор в современном русском литературном языке имеет значение «творец чего-нибудь, составитель, создатель какого-нибудь научного, литературного, художественного произведения, проекта, изобретения»: Пушкин — автор «Евгения Онегина» [2, с. 10]. Это слово является нейтральным, в его значении отсутствует дополнительная оценочная или эмоциональная окраска. Орфографическая деформация дает возможность противоположной интерпретации реалии, названной словом автор, внося пренебрежительный оценочный компонент в значении слова. В языке блогов автар — это уже не автор, не-творец, не-создатель чего-либо значимого.

У носителей языка существует представление о строгой связи между формой и содержанием слова. Искажение облика слова, посягательство на

форму разрушение ее воспринимается и как посягательство на соответствующее содержание. Результат — снижение и дескредитация самого понятия. Таким образом, в языке блогов автор-творец превращается в афтару — «писаку».

Семантические трансформации свойственны и таким словам, которые в своем значении содержат некоторую оценочную коннотацию. Так, например, на страницах сетевых дневников часто употребляется слово кросавчег. В современном русском литературном языке слово красавчик имеет значение «красивый мужчина», а также дополнительную коннотацию «ласкательное» [4, т. 5 с. 1581]. В Толковом словаре Д. И. Ушакова это слово дается с пометой «просторечное» и отмечается, что оно имеет ироническую стилистическую окраску [2, с. 1498]. Орфографическая деформация слова кросавчег снимает положительный оттенок в его значении, ведет к изменению семантики и появлению негативного оценочного компонента; ироническая же окраска слова усиливается.

Рассмотрим в качестве примера употребление слова животное. В современном русском литературном языке данное слово имеет несколько значений: «всякое живое существо, исключая растение», «грубый человек с неразвитыми нравственными понятиями» [4, т. 4 с. 125]. В словаре под редакцией А. П. Евгеньевой дается помета «разговорное»; в словаре под редакцией Д. И. Ушакова — «разговорное, бранное» [5, с. 483]. Грубое орфографическое искажение данного слова в текстах дневников исключает его употребление в первом, немаркированном значении и актуализирует второе значение «грубый, не развитый человек».

Подобные изменения отмечены в таких деформациях: персонаж, претчутьствие, аригинал, жывотное, пазетиф, фенал, мушщина, чилавег, песьмо, багатый, ниунывающий, описую, напесал и т.д. как видим, трансформациям подвергаются слова различных частей речи.

При сравнительном анализе отмечено, что наиболее популярные дневники имеют меньший процент деформаций, чем блоги, менее читаемые.

В анализируемом материале нами был отмечен еще один способ экспрессивной деформации слова. Прием заключается в том, что какое-либо слово «повторяется с изменением начального звука или группы звуков, например: фокус-покус, страсти-мордасти...».

В языке Интернет-общения часто употребляется «эхо-конструкция» превед-медвед. Как видим, данная конструкция несет в себе двойное снижение. Во-первых, орфографическая деформация слова привет вносит пренебрежительный оттенок значения слова-приветствия, а во-вторых,

своеобразный рифмованный прицеп, как бы отзвучие к базовому слову (медвед) еще раз добавляет снижение всей конструкции в целом.

В языке сетевых дневников подобные деформации превращаются в своеобразные слова-метки, слова-ключи, по которым участники Интернет коммуникации «узнают» друг друга, принимают «правила» особого пародийного, сниженного общения, в котором находит реализацию преимущественно конфликтный тип поведения.

Как отмечают исследователи, речевое поведение коммуникантов в Интернет-пространстве «выстраивается зачастую как конфликтное и протекает преимущественно в рамках инвективной стратегии» [4, с. 53]. В интернет-среде первого десятилетия XXI века реализовались конфликтно-агрессивная и конфликтно-манипуляторская рече-поведенческие модели. Наиболее ярко это нашло свое выражение в устойчивых речевых формулах типа: «афтар, выпей йаду!», «афтар, убей себя апстену», «в Бобруйск, животное!», «учи албанский» и подобных. Все эти комментарии, по мнению ученых, «являют собой примеры речевого высказывания с резко негативной побудительной интенцией. Их используют, чтобы унижить собеседника. Конфликтно-манипуляторский подтип речевого поведения выражается здесь в том, что говорящий ставит себя выше того, к кому обращены его слова, не испытывает уважение к адресату высказывания, провоцирует собеседника на конфликт» [4, с. 53]. Конфликтно-агрессивный тип поведения выражается в таких распространенных формулах, как «ахтунг! и ахтунк!», «ацтой» и т. д.

Подобные стратегии речевого поведения вызывают коммуникативный конфликт, эпатаж Интернет-аудитории.

Однако, как показал проведенный анализ сетевых дневников, подобные формулы, реализующие конфликтный тип поведения, постепенно вытесняется из речевого общения. На страницах наиболее посещаемых блогов появляются просьбы не использовать высказывания, унижающие адресата. Очевидно, в языке Интернет-пространства начинает действовать контртенденция, следствием которой является некоторая стабилизация языковых и стиливых средств. Кроме того, стеб и ерничество в языке Интернет-общения уже не вызывает столь острой реакции у читателей, а следовательно, возникает необходимость в других способах привлечения читательской аудитории и реализации несколько иной модели речевого поведения.

## **Выводы**

Как показал анализ, в языке блогов намечаются новые тенденции: на смену активному искаженному употреблению слов приходит стремление к очищению языка от всяческих орфографических и семантических

деформаций. Очевидно, в языке Интернет-пространства начинает обнаруживаться общая для русского языка тенденция к самоочищению, стабилизации стилевых средств. Причем объективные процессы в языке Интернет-СМИ совпадают с субъективным стремлением многих авторов дневников к освобождению текстов от искажений. Весьма часто авторы блогов предупреждают своих читателей о запрете на использование искаженных слов и выражений.

Великий критик В.Г. Белинский утверждал: «Создать язык невозможно, ибо его творит народ; филологи только открывают его законы и приводят их в систему, а писатели только творят на нем сообразно с сими законами».

Таким образом, проанализированный материал позволяет нам сделать следующие выводы:

1. Орфографические искажения облика слова, разрушение формы приводят к изменениям в его значении, снижению стилистической окраски. Часто результатом деформации слов становится дискредитация обозначаемых ими понятий.

2. Несмотря на то, что в некоторых блогах еще активно употребляются различные деформации, пик искажения формы слова с целью снижения содержания уже пройден. Наблюдается тенденция к очищению языка сетевых дневников от слов-меток, являющихся показателем общей сниженности процесса коммуникации.

3. На смену доминировавшей агрессивной, конфликтной модели общения приходит модель общения гармонизирующая.

### **Рекомендации**

1. При общении в сети Интернет точно выражайте свои мысли
2. Соблюдайте орфографические, языковые и речевые нормы.
3. При общении в сети уважительно относитесь друг к другу!

### **Список литературы:**

1. Мокиенко В. М. Толковый словарь языка Совпедии /В. М. Мокиенко, Т. Г. Никитина. — СПб.,1998
2. Новый справочник по русскому языку и практической стилистике/ И. Б. Голуб — М. «Эксмо», 2007
3. Словарь модных слов/ Вл. Новиков. — М., «АСТ-ПРЕСС», 2011
4. Словарь русского языка /под ред. А. П. Евгеньевой: в 4 т. — М.,1999 (МАС)
5. Толковый словарь современного русского языка. Языковые изменения конца XX столетия / под ред. Г. Н. Складневской. — М.,2005

## МАГИЯ ЦВЕТА В РОМАНЕ К. АБДУЛЛЫ «ДОЛИНА КУДЕСНИКОВ»

*Мамедова Саадат Арастун*

*магистр, БСУ, г. Баку, Азербайджан*

*E-mail: [a\\_s\\_tamedova@yahoo.com](mailto:a_s_tamedova@yahoo.com)*

*Айтен Кязимова*

*канд. филол. наук, доцент БСУ, г. Баку, Азербайджан*

Камал Абдулла — один из самых талантливых и необычных современных азербайджанских писателей. По словам писателя Бориса Евсеева, роман писателя «Долина кудесников» погружает нас в волшебную страну, в которой происходят как весьма обычные, так и странные события. Призрак мести витает над происходящим в романе. Кудесники и маги объясняют героям неведомое. Например, один из них говорит: «Цвет неба зависит от цвета крови, льющейся на земле». Так ли метафоричны эти слова? Двадцать три ученика в знак протеста против казни учителя-дервиша кидаются в пропасть, а один из учеников исподтишка наблюдает. И это уже не миф, это мировая история.

Следующий цвет, который несет в себе особую смысловую нагрузку, — белый. Говоря о белом цвете, мы, в первую очередь, вспоминаем чистоту, безукоризненность. В статье под названием «Белый» (Цветовой Ряд) Октай Горчу отмечал: «Белый цвет, отличающийся своими свойствами с момента сотворения, был признан как божественный цвет, приукрашивающий мир. Его влияние на другие цвета показывает, какую очаровательную гармонию придает белый цвет происходящим в мире естественным процессам.

Народы всего мира по-разному подходят к белому цвету. Для населения европейских стран Белый цвет означает молодость, чистоту, безупречность, а во многих Восточных странах, в том числе в Японии и Китае, означает траур и опасность. Отношение к белому цвету, который китайцы считали траурным цветом, неоднозначно. По китайским обычаям белый цвет также является цветом мира тайн, переносящих дух из материальности в мир тайн, одним из Штрихов Бога» [5].

Как было уже отмечено нами, белый цвет многозначный. Во многих случаях белый, присоединяясь к словам, употребляется также в значении «великий». Мы отмечаем это в значении словосочетания «Белая площадь», в дастане «Китаби-Деде Горгуд».

В центре современных больших городов имеется множество площадей, на которых проводятся государственные мероприятия,

значимые церемонии, демонстрации, соревнования. В древности такого рода избранные площади называли «Белой площадью», то есть «Крупной площадью». Так, в книге «Китаби-деде-Горгуд» «белый» в «Белой площади» употребляется в значении «великий».

Во многих источниках белый цвет считается цветом Бога, потому что он был известен как цвет, приносящий удачу. Неслучайно в древние времена военачальники всегда садились на лошадь белого цвета, считая, что они тем самым достигнут успеха. Например, великий полководец хун Мете, участвуя в сражениях, садился только на белого коня. Великий Гюльтекин объяснял одну из причин побед тем, что он всегда усаживался на белого коня. Предполагалось, что лошадь белого цвета приносила успех и на выборах монарха. Согласно преданию греческого историка Геродота, семь фарсидских аристократов достигли превосходство в битве с мугами. И именно эти семь аристократов становятся кандидатами на иранский престол. Среди них был Дара. По иранским обычаям, они садились на лошадь и должны были выступить из города до заката солнца. С появлением первых лучей солнца тот всадник, чья лошадь заржет, и должен был быть избран монархом. Ввиду того, что белая лошадь Дары заржала первой, он стал шахом Ирана.

В современной азербайджанской литературе писатели в своих произведениях используют белый цвет в символическом значении. Среди них можно назвать повесть народного писателя Анара «Белый овен, черный овен» и роман К. Абдуллы «Долина кудесников».

Иса Габиббейли в своей статье указывает, что повесть Анара «Белый овен, черный овен» появилась как серьезное произведение о национальной независимости. На примере светлого и темного мира, о котором говорится в этой повести, звучит урок независимости азербайджанской литературы. Повесть состоит из «утопических и антиутопических сказок». Первая сказка выводит главного героя Меликмамеда к светлому миру, вторая же повесть к темному. В первой сказке прослеживаются счастливые, сплоченные, семейные отношения между мужем, женой, сыном, дочерью, проживающими в различных странах мира. Во второй сказке на первый план выступает проблема идеологически-духовного. Город Баку описывается разрозненным, словно его поделили на разные части. Это сравнение проводится системно и последовательно. Анар нашел верный способ создания современного архаического жанра, действительно выявил удобные приемы, методы для того, чтобы представить отношение единства с неединством, единения с разделением, общения с враждебностью, связи с оторванностью как начало пути, ведущего народ Азербайджана

к общественному счастью или несчастью. Следовательно, мы приходим к выводу, что белый цвет в повести Анара является символом света, мира, единства, счастья.

К. Абдулла является одним из выдающихся писателей современного Азербайджана. В романе «Долина кудесников» автор обратился к белому цвету в постмодернистской трактовке. Темой для этого произведения послужила древняя легенда. Образ Белого Дервиша носит символический характер. Белый дервиш был великим мастером, передающим свои безграничные знания поэтам, в то же время он старался доказать ученым в Дамаске, Халебе, Хаджебе, что не выступает против религии. Известные авторитетные ученые Высшего Духовного Объединения, собравшиеся под названием «Духовность и основы религии», организовали научные обсуждения в Хаджебе. Обсуждения постепенно превращались в суды. На одном из судебных заседаний, которое проходило девять дней, Белого Дервиша выставили как афериста, мошенника, не имеющего права быть Учителем. В своей заключительной речи Белый Дервиш обвиняет в лицемерии, лживости своего злейшего соперника, члена Великого Духовного Совета Сеида Сары Эсрари. Это выступление оскорбило и других членов Духовного Совета. После высказанной речи Белый Дервиш самовольно покидает взволнованное собрание и со своими учениками уходит в горы, на длительное время исчезает в неизвестном направлении. Но тайные сыщики нашли место пребывания Дервиша, и на этот раз его приводят в наручниках на суд ученых Великого Духовного Совета и выносят смертный приговор. Белый Дервиш был казнен в тот же день.

Переводчик романа «Долина кудесников» и автор предисловия Людмила Лаврова отмечает, что писатель Камал Абдулла совершил в этой книге почти невозможное: он довел до предела реальности фантазии своего творческого воображения, облакая их плотью слов, и достиг того состояния, когда сам становишься иллюзией, уже изжившей себя, сном в чужих снах, возможно, привидевшихся кому-то в незапамятные времена, и об этих снах написал роман» [1].

Многие современники К. Абдуллы согласны с мнением, что роман «Долина кудесников» — образец великой книги под названием «Душепознание и основы религии». В произведении автор говорит о том, что «утратив душу, наша земля обессилела». Евсеев Б. прослеживает скрытое триединство между живым словом, запредельным мифом и неагрессивным человеком.

«Все бесконечное и все конечное состоит из одного мгновения. Это мгновение содержит в себе и прошлое, и будущее. У мгновения

может не быть ничего. Но у мгновения должно быть имя. Назвать мгновение «караван» или назвать «долина кудесников» — это и значит придать ему импульс движения» [3].

Автор романа К. Абдулла говорит о бессмертии Белого Дервиша. Его дух вновь возрождается в теле другого человека. И так переходит из века в век. И даже если сегодня в мире мегацивилизаций многие не верят в чудеса, читая «Долину кудесников», мы начинаем верить в существование Белого Дервиша. Даже капля веры в добро, в справедливость бытия порой может спасти многих от опрометчивых поступков.

### **Список литературы:**

1. Абдулла К. Долина кудесников: роман-фантазия. Перевод с азерб. Людмилы Лавровой. СПб: Златоуст, 2010
2. Габиббейли И. Вершина в нашей литературе. Лит.аз. 2008
3. Евсеев Б. Кавказская притча о том, что в конце времен тоже будет слово. //Литературной газета. 16.12.2010.
4. Керлот Х. Э. Словарь символов. Мифология. Магия. Психоанализ. 1994.
5. Октай Горчу «Белый» (Цветовой Ряд). [электронный ресурс] — Режим доступа — [www.mediaforum.az](http://www.mediaforum.az) . 22.09.2011
6. Тресиддер Дж. Словарь символов. 1999. 430 с.

## 4.5. ЖУРНАЛИСТИКА

### ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ В КОРПОРАТИВНЫХ СМИ ПРОВИНЦИИ

*Деткова Надежда Юрьевна*

*канд. культурологии, ст. преподаватель ШГПИ, г. Шадринск*

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

В последние годы гуманитарные науки все чаще поднимают вопрос о гендерной картине современного общества. Общеизвестно, что одним из важнейших инструментов формирования основ данной картины в сознании людей являются средства массовой информации, которые создают и транслируют определенные гендерные стереотипы маскулинности и фемининности, социокультурной роли мужчин и женщин [1].

На сегодняшний день гендерная картина уже достаточно хорошо изучена на материалах общероссийских СМИ, региональный же уровень пока остается малоосвоенным. В качестве объекта анализа нами была выбрана корпоративная газета «Автоагрегат» малого провинциального города Шадринска Курганской области, предметом исследования являются женские образы, встречающиеся на страницах этого издания. Наша цель — проанализировать особенности репрезентации женских социокультурных ипостасей, сконструированных данным коммуникативным каналом.

Газета «Автоагрегат» с 1943 года является корпоративным изданием градообразующего предприятия, Шадринского автоагрегатного завода (ШААЗа), и уже на протяжении многих десятилетий успешно выполняет свои функции: коммуникативную, информационную, ценностно-регулирующую, функцию форума, культурно-образовательную, рекламно-справочную. В структуре данного издания помимо разделов, посвященных производственной проблематике, присутствуют рубрики, посвященные спортивной жизни, художественной самодеятельности сотрудников, их увлечениям, истории завода, в том числе в контексте истории страны, а также прочим аспектам непромышленной жизни.

Для анализа нами был выбран период с 7 января по 29 декабря 2000-го года, за который вышло 52 номера газеты. Этот год явился для ШААЗа и города в целом переломным — в конце 1999 г. завод вошел в состав Уральской горно-металлургической компании (УГМК), что повлекло за собой немало перемен: благодаря инвестированию УГМК, ШААЗу удалось увеличить оборотные средства, стабилизировать работу

коллектива, упрочить финансовое состояние завода и финансовое положение заводчан, а также всего города в целом, начать активно внедряться инновации. Изменения экономических основ повлекли за собой изменение в психологии работников завода, люди начали приобретать большую уверенность в своих силах, открывать для себя новые перспективы. И особенно благоприятно эти условия отразились на развитии самосознания женщин, потребности которых перестали вмещаться в рамки патриархальной системы, навязывающей подчиненное, зависимое положение.

По статистическим данным на 1 января 2000 года заводской коллектив состоял из 4113 человек, из них 1784 — женщины (что значительно больше, нежели в последнее десятилетие XX века). Несмотря на такой гендерный дисбаланс, начиная с 2000-го года, происходит все большее утверждение женщины в корпоративной культуре завода. О женщине пишут все чаще, количество материалов, посвященных мужчинам и женщинам, постепенно уравнивается, женщины довольно успешно примеряют на себя традиционно «неженские» роли и качества, которые в итоге становятся гармоничной и неотъемлемой частью их жизни. Налицо тенденция постепенной феминизации корпоративной культуры, укрепление роли женщины, как в семейной, так и в профессиональной сфере, что является приметой современной жизни вообще.

Рассмотрим подробнее, в каких ипостасях представлена современная деловая женщина на страницах корпоративного издания. Наиболее часто встречающаяся ипостась — «отличник производства», затем — «руководитель», «профессионал», «творческая личность», «педагог» («воспитатель»), «супруга», «мать», «хозяйка» (три последних ипостаси во всех материалах представлены как сопутствующие предыдущим). Все эти образы наделены авторами статей довольно стереотипным набором характеристик, что докажут нижеследующие результаты проведенного анализа:

1. «Отличник производства». Во всех материалах отмечаются следующие профессиональные качества: *ловкость, энергичность, легкость в преодолении трудностей, самостоятельность и быстрота в достижении высокого уровня мастерства, знание всех нюансов профессии, инициативность, трудолюбие, распространение опыта передового производства, творческий подход, быстрота и качество в выполнении заданий, прилежность, добросовестность, «работает с душой», всегда находит выход из самых неординарных ситуаций.* Практически во всех статьях говорится о профессиональном «призвании» героини. Обязательно упоминаются такие традиционно женские качества: *скромность, бесконфликтность, легкость в общении, мягкость, доброжелательность, отзывчивость, отсутствие зависти.* Также непременно указывается на ее отменные качества жены-матери

(бабушки)-хозяйки: у нее хорошая семья, где царит взаимоуважение и любовь; она верный друг и помощник своему супругу, заботливая мать (обычно двоих) прекрасных детей, если уже бабушка, то помогает воспитывать внуков, у нее великолепные кулинарные способности, она умеет создавать уют в доме, занимается рукоделием, садово-огородными делами. Кроме этого подчеркивается ее общественная активность: «она всегда в гуще событий», участвует в художественной самодеятельности.

2. «Руководитель». Атрибутивными для данной ипостаси являются следующие профессиональные характеристики: умение принимать решения, энергичность, инициативность, опытность, рассудительность, ответственность, забота о подчиненных, добросовестность, творческое отношение к работе, активная жизненная позиция («неотъемлемая черта характера — всегда быть в гуще событий трудового коллектива», наличие знаний, профессионализм, умение общаться с коллегами и поддерживать в коллективе доброжелательную атмосферу, целеустремленность, наличие волевого характера, выдержки, авторитетность, способность притягивать к себе людей, работа с полной отдачей. Обязательно указывается на женское обаяние героини, ее привлекательность, оптимизм. Значительно реже, чем в характеристике предыдущей ипостаси, указывается на наличие семьи, и отмечаются традиционные женские качества, связанные с материнством, заботой о супруге, ведением хозяйства.

3. «Профессионал». Здесь речь пойдет о разряде специалистов завода (например, бухгалтерях, инженерах и пр.). Обязательными профессиональными качествами в данном случае будут выступать грамотность и добросовестность в выполнении работы, инициативность, постоянное повышение профессионального уровня, принципиальность и требовательность к себе, самостоятельность в решении вопросов и преодолении трудностей, умение найти общий язык с коллегами, профессиональная «подкованность», увлеченность работой, ответственность, трудолюбие, преданность делу. Очень редко упоминаются типично женские качества, например, обаяние, привлекательность, чуткость, и указывается на хозяйственность: умение вкусно готовить, заниматься огородом, рукодельничать.

4. «Творческая личность». Здесь неотъемлемыми характеристиками выступают жизнерадостность, яркость, неординарность, любознательность, творческая сущность, любовь к профессии, доброжелательность, открытость.

5. «Педагог» («воспитатель»). Характеристики этой ипостаси можно соотнести с характеристиками ипостаси «Мать»: забота о физическом и психическом развитии и благополучии учеников, материнское отношение к каждому ученику (воспитаннику), мягкость,

*нежность, скромность, доброта, открытость, работа с полной отдачей сил, творческий подход, умение создать уют и теплую атмосферу в коллективе.*

Если представить обобщенный образ современной деловой женщины провинции, то получится, что это, прежде всего, грамотный специалист, с даром «от Бога», работающая по призванию, с полной отдачей, инициативная, заинтересованная в профессиональном развитии, творчески подходящая к решению трудностей, легко преодолевающая препятствия, при этом всегда готовая помочь другим, заботливая, доброжелательная, жизнерадостная, обаятельная, коммуникабельная, с хорошими организаторскими способностями, занимающаяся общественной деятельностью и успешно сочетающая работу и семейную жизнь.

Итак, результаты проведенного анализа демонстрируют нам различные ипостаси современной женщины, транслируемые корпоративной газетой. Часть из них можно назвать «старыми», «патриархальными» стереотипами («мать», «жена», «хозяйка», «педагог» («воспитатель»), «отличник производства»), часть — «новыми» («профессионал», «руководитель», «творческая личность») [3, с. 205]. Показательно, что на первое место в создании женского образа все чаще выходят профессиональные качества, успешность в работе, коммуникабельность, организаторские способности, что объясняется, с одной стороны, спецификой коммуникативного канала, а с другой стороны, говорит о меняющейся роли современной женщины, которая наряду с традиционными, типично женскими чертами и функциями осваивает «неженские», приобретая своего рода социокультурную универсальность.

Безусловно, современная локальная журналистика еще не свободна от сознательного или неосознанного использования положительных и отрицательных гендерных стереотипов, и ей еще предстоит созидать новую гендерную картину провинциального пространства, более адекватно отражающую реалии современной действительности.

### **Список литературы:**

1. Ажгихина Н. Гендерные стереотипы в современных масс-медиа [электронный ресурс] — Режим доступа. — [women\\_cd1/html/azhghihina.htm](http://women_cd1/html/azhghihina.htm)
2. Гендерные стереотипы в современной России [электронный ресурс] — Режим доступа. — <http://www.ecsocman.edu.ru/db/msg/276130.html>
3. Соколова Е. А. Типология гендерных стереотипов в медийном пространстве провинциального города // Социокультурное пространство русского провинциального города: коллект. моногр. / гл. ред. Н. Ю. Деткова — Шадринск, 2011. ОГУП «ШДП» Каргапольский филиал — С. 205.
4. Черменская С. Гендерные стереотипы в женском журнале // Гендер и СМИ. Ежегодник 2008. — М.: Факультет журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова, 2009. — С. 111-119.

**«АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ,  
ФИЛОЛОГИИ И КУЛЬТУРОЛОГИИ»**

**Часть II**

Материалы международной заочной научно-практической  
конференции

18 января 2012 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 25.01.12. Формат бумаги 60x84/16.  
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.  
Усл. печ. л. 9,875. Тираж 550 экз.

Издательство «ЭКОР-книга»  
630004, г. Новосибирск, ул. Вокзальная магистраль, 8б  
E-mail: ecor@ecor-kniga.ru

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного  
оригинал-макета в типографии «Априори»  
630099, г. Новосибирск, ул. Романова, 28