



**МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ ЗАОЧНОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ**

**ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
И КУЛЬТУРОЛОГИЯ:
ПРОШЛОЕ, НАСТОЯЩЕЕ, БУДУЩЕЕ**

Часть II

Новосибирск, 2012 г.

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

Ф 54

Ф 54 «Филология, искусствоведение и культурология: прошлое, настоящее, будущее»: материалы международной заочной научно-практической конференции. Часть II. (14 мая 2012 г.) — Новосибирск: Изд. «Сибирская ассоциация консультантов», 2012. — 100 с.

ISBN 978-5-4379-0088-8

Сборник трудов международной заочной научно-практической конференции «Филология, искусствоведение и культурология: прошлое, настоящее, будущее» 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.

Рецензенты:

- д-р искусствоведения, канд. филол. наук, Мышьякова Наталья Михайловна, профессор, заведующая кафедрой «Социально-культурный сервис и туризм» Института туризма и международных экономических отношений Санкт-Петербургского государственного университета сервиса и экономики
- д-р филол. наук, Труфанова Ирина Владимировна, профессор кафедры филологического образования Московского института открытого образования (г. Москва)
- канд. филол. наук, Бердникова Анна Геннадьевна (г. Новосибирск).

ББК 71+80+85

ISBN 978-5-4379-0088-8

© НП «Сибирская ассоциация консультантов», 2012 г.

Оглавление

Секция 2. Языкознание	6
2.5. Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание	6
ЦЕЛИ ИЗУЧЕНИЯ ПЕРВЫХ «РУССКИХ ГРАММАТИК» Г. В. Лудольфа и А. Л. Шлёцера Брылина Елена Александровна	6
К ПРОБЛЕМЕ ГРАММАТИЧЕСКОГО И СЕМАНТИЧЕСКОГО ЭЛЛИПСИСА СЛОЖНОПОДЧИНЕННЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ С ПРИДАТОЧНЫМИ МЕРЫ И СТЕПЕНИ В РАЗНОСИСТЕМНЫХ ЯЗЫКАХ Умирзаков Қодиржон Тойиржонович	10
2.6. Прикладная и математическая лингвистика	14
ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ ИНТЕРНЕТ-КОММУНИКАЦИИ: ПЕРЕКЛЮЧЕНИЕ ЯЗЫКОВОГО КОДА Рыжова Алина Сергеевна	14
2.7. Языки народов зарубежных стран Европы, Азии, Африки, аборигенов Америки и Австралии	19
СПЭНГЛИШ КАК РЕЗУЛЬТАТ ГЛОБАЛИЗАЦИИ Антонишена Дарья Владимировна Лопаткова Наталья Александровна	19
Секция 3. Искусствоведение	23
3.1. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура	23
ОБРАЗ ГОРНОЗАВОДСКОГО УРАЛА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ «ОПИСАНИЯ УРАЛЬСКИХ И СИБИРСКИХ ЗАВОДОВ» Г. В. ДЕ ГЕННИНА Антропов Дмитрий Николаевич	23

ЭТНОХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ ЧОКАНА ВАЛИХАНОВА Золотарева Лариса Романовна	28
УЗНАВАЕМОСТЬ ОБРАЗА В ДЕТСКОМ РИСОВАННОМ ЖУРНАЛЕ «СИБИРЯЧОК» Пронина Людмила Александровна	33
ТВОРЧЕСТВО ЛУАИ КАЯЛИ В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ СИРИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА Харламова Елена Анатольевна	39
3.2. Хореографическое искусство	46
ТРАДИЦИОННЫЕ ТАНЦЫ НАРОДА МАНСИ Панченко Людмила Николаевна	46
3.3. Техническая эстетика и дизайн	50
ВИДЕО-МАППИНГ КАК НОВАЯ ФОРМА ТВОРЧЕСТВА, ЕГО ВИДЫ И ВОЗМОЖНОСТИ Ландер Инга Георгиевна Кубах Анастасия Хакимьяновна	50
Секция 4. Литературоведение	54
4.1. Русская литература	54
ОСОБЕННОСТИ СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ПОВЕСТИ Б. ЕКИМОВА «ВЫСШАЯ МЕРА» Великанова Ирина Вячеславовна	54
БУДУЩЕЕ ГЕРОЯ-НЕМЦА В КОНТЕКСТЕ НЕИЗМЕНЯЕМОСТИ (ПО ПРОИЗВЕДЕНИЯМ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА) Жданов Сергей Сергеевич	60
МОТИВ ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЯ В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»: ПРОБЛЕМА ТЕМАТИЧЕСКОЙ ТРАКТОВКИ Исаева Людмила Халиковна Маркина Мария Николаевна	66

«ПРИКЛЮЧЕНИЯ МАЙОРА ЗВЯГИНА» М. ВЕЛЛЕРА И ЧЕРТЫ ПОЭТИКИ МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ РУБЕЖА XX—XXI ВВ. Полупанова Анна Владимировна	71
4.2. Литература народов Российской Федерации	76
СИСТЕМА ПЕЙЗАЖНЫХ ОБРАЗОВ В РОМАНЕ Г. ЛЕЗГИНЦЕВА «ЧЕЛОВЕК С ГОР» Гаджимурадова Таиба Эверестовна	76
4.3. Фольклористика	82
ФОЛЬКЛОР ДЕТЕЙ КАК СРЕДСТВО ЭТНОПЕДАГОГИКИ (ПО МАТЕРИАЛАМ ЛИЧНЫХ ПОЛЕВЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ В ПРИКАРПАТЬЕ (УКРАИНА) Пташник Ольга Романовна	82
ЗООМОРФНЫЕ ОБРАЗЫ РУССКИХ И БАШКИРСКИХ ВОЛШЕБНЫХ СКАЗОК Хайрнурова Ляйсан Аслямовна	87
4.4. Литература народов стран зарубежья	91
ПЕРВЫЕ ИЗДАНИЯ РОМАНА «ХИЖИНА ДЯДИ ТОМА» Г. БИЧЕР-СТОУ В АМЕРИКЕ Иголкина Дарья Игоревна	91
ВКУС МУЗЫКИ В РОМАНЕ Ж.-К. ГЮИСМАНСА «НАОБОРОТ» Мялкина Марина Александровна	96

СЕКЦИЯ 2.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

2.5. СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ

ЦЕЛИ ИЗУЧЕНИЯ ПЕРВЫХ «РУССКИХ ГРАММАТИК» Г. В ЛУДОЛЬФА И А. Л. ШЛЁЦЕРА

Брылина Елена Александровна
преподаватель, г. Екатеринбург
E-mail: brulina@list.ru

Большинство исследователей полагают, что о вхождении русского языка « в мировой коммуникативный обиход» следует говорить начиная с XI в. [1, с. 37]. Присутствие Руси на международном рынке было ощутимо уже в XI —XIII вв. География поездок русских купцов простиралась от Закавказья, Средней Азии, Византии и Египта, до Англии и Германии. Характер контактов характеризовался как посреднический.

Дальнейшим развитием международных отношений стало образование в XIII в. Ганзы — торгового и политического союза северо-немецких городов. Именно этот союз отслеживал регулирование торговых связей между странами участниками. Впоследствии Ганзейская лига, будучи заинтересованной в торговых отношениях с Русью, «создала языковую блокаду, завладев монополией на русский язык» [1, с. 37].

Принято считать, что до конца XVII в. чужеземным гостям не приходилось рассчитывать на знание русскими иностранных языков. Это доминирующая точка зрения по этому вопросу, хотя М. П. Алексеев, внесший существенный вклад в исследование данного вопроса, настаивает на том, что такая точка зрения доминирует из-за неизученности многих памятников древнерусской письменности.

Сфера международного сотрудничества предполагала знание языка партнера. Очевидно, вопрос об изучении русского языка

иностранцами стал актуальным в тот момент. С одной стороны, преодоление барьера стало возможным благодаря «толмачам», но отсутствие грамматических пособий, нехватка учителей тормозили процесс изучения русского языка как иностранного.

До недавнего времени изучению грамматик русского языка, вышедших в свет до появления «Российской грамматики» М. В. Ломоносова (1755 г.), не уделялось внимания по ряду причин. В качестве ведущей и наиболее значимой В. П. Вомперский выделяет таковую: «...грамматики русского языка сохранились значительно хуже, чем грамматики старославянского языка», а значит, были практически недоступны для широкого круга исследователей [2, с. 126].

За дело взялись иностранцы. Нами будут рассмотрены грамматики двух иностранцев-немцев: Г. В. Лудольфа и А. Л. Шлёцера.

«Многим известно, что при Царяхъ Всероссійскихъ несколько разъ была напечатана Славянская Грамматика Мелетия Смотрицкого; но не многіе знаютъ, что первую Русскую Грамматику сочинилъ иностранецъ Генрихъ Вильгельмъ Лудольфъ» [3, с. 291]. В статье «О первой Русской Грамматике» Михаил Каченовский отмечает, «что сочинениемъ своимъ хотель услужить иностранцамъ, которые по Славянской Грамматике не могли научиться употребительному языку; сверхъ того онъ желалъ заохотить Русскихъ къ изданію какой-либо книги полезной и для всехъ вразумительной» [3, с. 292]. Пожалуй, это единственная статья, датируемая 1807 г., которая пролила свет на истинного автора-иностранца Первой Русской Грамматики — Генриха Вильгельма Лудольфа, «прилежно занимавшегоса изученіемъ Славянской и Русской Словесности» [3, с. 293]. М. Каченовский подмечает, что в «Русской Грамматике» Лудольфа «означено въ точности различіе, происходящее отъ приращенія слоговъ, напримеръ: въ словахъ **глава** и **голова**, **градъ** и **городъ** — отъ перемены буквъ, напримеръ: **единъ** и **одинъ**, **езеро** и **озеро**, **немошь** и **немочь** — отъ окончанія въ падежахъ, напрмеръ: **руце** и **руке**, **языцы** и **языки**, — отъ окончанія во временахъ, напримеръ: **любихъ** и **любиль**; упомянуто о словахъ однозначительныхъ, но различныхъ по выговору, напрмеръ: **глаголю** и **говорю**, **днесъ** и **севодни**. За то уже ничто лучше Грамматики Лудольфовой не доказываетъ, какъ трудно писать не на природномъ своемъ языке» [3, с. 293].

Анализируемая статья заканчивается следующими словами: «И такъ Ломоносовъ былъ не первой сочинитель Русской Грамматики!» [3, с. 295].

В своей грамматике и прилагаемых диалогах Г. В. Лудольф «передает слова такими буквами, которые обозначают именно те звуки,

какие слышатся в произношении» [5, с. 603]. К своей грамматике он «прибавил диалоги и некоторые идиомы, почерпнутые из повседневной обиходной речи» [5, с. 603]. Цель работы автор видел в принесении пользы «тому или другому из тех многочисленных иностранцев, которые имеют нужду приезжать в Россию не только по торговым и политическим делам, но и по делам иностранных церквей» [5, с. 604].

На этапе зарождения практического направления в изучении языков в Западной Европе (XV—XVII вв.) складывался интуитивно-имитативный подход. Основное внимание было направлено на овладение навыками устной речи в языковой среде.

Авторы практических пособий раннего периода (в том числе Г. В. Лудольф) отличались творческим подходом к их составлению. Ориентация на определенную аудиторию привела «к применению в практических учебных пособиях тематико-ситуативного принципа и диалогизированной формы» [1, с. 15]. Грамматическое руководство было опубликовано в 1696 г.

Во многом последователем Г. В. Лудольфа стал А. Л. Шлецер, который по воле обстоятельств, именовал свой труд тоже «Русской грамматикой». В своем труде А. Л. Шлецер затрагивает те же стороны языковой действительности, сталкивается с нехваткой пособий, но он излагает свой собственный «корнесловный» метод изучения иностранных языков. Цель написания грамматики: приобретение общего знания о русском языке иностранцем. В работе отводится целая глава родству языков, анализируется грамматический строй русского языка, к сожалению, работа не закончена. В силу этого обстоятельства сложно представить задумки автора в полном объеме. Вероятно, к его чисто теоретической части могли быть добавлены разговорник, диалоги или другие практические составляющие грамматики. Отсутствие подобной практической части не дает нам полного представления о русском языке глазами иностранцев. Тираж таких работ также был малочисленным.

Имя немецкого филолога А. Л. Шлэцера упоминается В. А. Половцовым в «Краткой летописи грамматической деятельности в России». В. А. Половцов упоминает, что царствование императрицы Екатерины II «представляет собой картину первоначального и вместе уже довольно значительного развития грамматической деятельности в России» [6, с. 19].

В чем же заслуги иностранцев-лингвистов? Во-первых, стимул к изданию авторитетных источников по грамматике русского языка, во-вторых, попытка написания грамматик доступным языком, в-третьих, в определенной мере популяризация русского языка в иностранной

среде. Конечно, обе «Русские грамматики» представляли большой материал из сравнительного языкознания. Например, А. Л. Шлёцер дал богатое собрание этимологических сближений, которые для его времени были совершенной новостью.

А. Л. Шлёцер сделался представителем науки и упрекал всех русских «в недостатке ученого направления» [7, с. 23].

Обе грамматики стали своеобразными руководствами для иностранцев в деле изучения русского языка. Сохранившиеся документы позволяют говорить о том, что к концу XVII в. ситуация с изучением иностранными «гостями» русского языка изменилась. «Выход централизованного Русского государства на международную арену в XV—XVI вв. повлек за собой усиление интереса к русскому языку, который был необходим для торговли, дипломатии, отчасти науки и литературы, — отмечает В. Г. Костомаров в работе «Русский язык среди других языков мира» [4, с. 86—87].

Таким образом, в конце допетровского периода, ознаменованного значительным расширением экономических, политических и культурных связей Московской Руси с соседними странами, растущий спрос на русский язык удовлетворялся уже на государственном уровне.

Очевидно, что интерес к русскому языку в XVIII в. продолжается, и разного рода грамматики русского языка на иностранных языках уже не являются редкостью. Наибольшей востребованностью русский язык пользовался у немцев: рассмотренные нами грамматики немецких лингвистов, образование Ганзейской лиги, а также тот факт, что на немецкий язык была переведена грамматика А. А. Барсова [Barsov A. A. Russische Grammatik für Gymnasien, Moskau, 1771], являются явными свидетельствами тому.

Мы можем утверждать, что в XVIII в. происходит отход от интуитивного метода познания языка к более «философскому, ученому» (по А. Л. Шлёцеру), в рамках которого ученого интересовали коренные слова и изучение языка строилось на образовании различного рода производных слов.

Список литературы:

1. Бондаренко А. Ю. Формирование практического направления в обучении русскому языку как иностранному (XVI — первой половины XX века): автореф. дис... канд. педагогич. наук. — М., 2007. — 38 с.
2. Вомперский В. П. Неизвестная грамматика русского языка И. С. Горлицкого 1730 г. // Вопросы языкознания. — 1969. — № 3. — С. 125—131.

3. Каченовский М. О. первой Русской Грамматике// Вестник Европы. — 1807. — Ч. 34. — № 16. — С. 291—295.
4. Костомаров В. Г. Русский язык среди других языков мира. — М., 1975. — 154 с.
5. Ларин Б. А. О Генрихе Лудольфе и его книге. Предисловие и вступит. статья к изданию «Грамматики» Лудольфа. — Л., 1937. — 700 с.
6. Половцов В. А. Краткая летопись грамматической деятельности в России. — СПб:1847. — 78 с.
7. Попов А. Н. Шлецер. Рассуждение о русской историографии. — М., 1847. — С. 397—485.

К ПРОБЛЕМЕ ГРАММАТИЧЕСКОГО И СЕМАНТИЧЕСКОГО ЭЛЛИПСИСА СЛОЖНОПОДЧИНЕННЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ С ПРИДАТОЧНЫМИ МЕРЫ И СТЕПЕНИ В РАЗНОСИСТЕМНЫХ ЯЗЫКАХ

Умирзаков Қодиржон Тойиржонович

соискатель, преподаватель АГУ, г. Андижан

E-mail: abduqodir7@rambler.ru

Грамматический и семантический эллипсис в сложноподчиненных предложениях с придаточными меры и степени как в отдельно взятом языке, так и в сопоставительно-типологическом плане имеет большое значение для выявления потенциальных возможностей членов главного и придаточного предложений к эллипсису. Он также важен для методики преподавания, для которой необходим учет типологических особенностей родного и неродного языков, в том числе и учет явлений эллипсиса. Изучение явления эллипсиса также имеет большое значение для стилистики, теории и практики художественного перевода с одного языка на другой.

В лингвистике принято различать два вида эллипсиса: грамматический (по терминологии К. Г. Крушельницкой «явный», «оказиональный») [7, с. 24] и семантический (по терминологии Н. Д. Арутюновой «привычный») [2, с. 170]. Под грамматически эллиптичными сложноподчиненными предложениями (СПП) («квасисложные СПП») [10, с. 98] понимаются такие построения, в которых эллипсису подвергаются отдельные члены компонентов СПП,

тогда как под семантически эллиптичными СПП (имплицитные СПП») [6, с. 50] тот или иной компонент не находит специального выражения с помощью формальных языковых средств, но высказывание остается автосемантическим и информативно достаточным без обращения к контексту. Известно, что любой эллипсис возникает на основе принципа экономии в языке, благодаря которому максимальная информация передается посредством максимально сжатых, лаконичных по структуре и содержанию языковых единиц. Как справедливо указывал В. В. Виноградов, эллиптические или «неполные» предложения как самостоятельные структуры со специфическим логико-грамматическим оформлением выполняют свою коммуникативную функцию так же хорошо, как и так называемые полные предложения и грамматическое пополнение этих «неполных» предложений ведет, как правило, к нарушению синтаксических норм языка [4, с. 28].

Изучение явления грамматического и семантического эллипсиса в сложноподчиненных предложениях с придаточными меры и степени (СППМиС) в разносистемных языках выявило, что эллипсис является стилистически отмеченным, так как эллиптические предложения являются живыми структурными типами разговорной речи и «функционируют в условиях единств — диалогических и монологических» [9, с. 8].

Как показало исследование, в разносистемных языках грамматический эллипсис подлежащего и сказуемого в составе сложноподчиненных предложений с придаточными меры и степени не имеет одинаковую картину. В одних языках подлежащее и сказуемое компонентов СППМиС подвергаются эллипсису, в других не подвергаются. Например, в германских языках подлежащие в СППМиС не способны подвергаться эллипсису, тогда как в славянских и тюркских языках они способны подвергаться эллипсису:

The sooner **you** start, the more quickly **you** finish.

Je mehr **ich** an meine Thema arbeite, desto interessanter erscheint **es** mir.

Чем красивее лиса, тем она ценнее.

Қанча тез бошла**сак**, шунча тез тугата**миз**.

Не гурлум окъу**санг**, сол гурлум **билиминъ** хам сананъ артады [3, с. 523].

Қанчалық кечикпесек, ошончолук жаксы болот [5, с. 341].

В славянских и германских языках сказуемые компонентов СППМиС способны подвергаться эллипсису, причем также может иметь место эллипсис сказуемого только придаточной части СППМиС,

тогда как в тюркских языках сказуемые компонентов СППМиС не способны подвергаться эллипсису:

The more expensive the hotel, the better the service.

Je höher der Berg, desto tiefer das Tal [1, с. 356]

Чем выше забор, тем лучше сосед.

Меҳмонхона қанча қиммат **бўлса**, хизмат ҳам шунча яхши **бўлади**.

The longer the way, the more tired we are.

Je länger der Weg, desto mehr müde sind wir.

Чем дольше дорога, тем больше устаем.

Йўл қанча узоқ **бўлса**, шунча кўп чарчаймиз.

Наше наблюдение показало, что относительно большая распространенность грамматического эллипсиса подлежащего компонентов СППМиС, как и других типов СПП тюркских и славянских языков, по сравнению с СППМиС германских языков объясняется тем, что в тюркских и славянских языках сказуемое предложения почти всегда содержит указание на число и лицо подлежащего, что делает употребление подлежащего, выраженного личным местоимением, факультативным [12, с. 18]. В германских языках из-за недостаточной выраженности у глагола категории лица и числа, сказуемое предложения не всегда содержит указание на лицо и число подлежащего. Поэтому говорящему приходится выражать подлежащее явно.

Изучение явления семантического эллипсиса СППМиС в разносистемных языках позволило выявить, что оно является обычным явлением для германских, славянских и тюркских языков, причем эллиптируются как главное, так и придаточное предложения, которые легко восстанавливаются из контекста. Интересно отметить, что в таких случаях, т. е. в семантическом эллипсисе наблюдается текстообразующая потенция эллипсиса. Такая потенция эллипсиса особенно характерна для публицистического стиля [8, с. 162].

The more, the better (The more **we read**, the better **we know**).

Je mehr, desto besser (Je mehr **wir lesen**, desto besser **wir wissen**).

Чем больше, тем лучше (Чем больше **читаем**, тем лучше **знаем**).

Қанча кўп бўлса, шунча яхши (Қанча кўп **ўқисак**, шунча яхши **биламиз**).

На основе вышеизложенного можно делать следующие выводы:

1) как грамматический, так и семантический эллипсисы не приводят к нарушению структурно-семантической организации СППМиС, наоборот, структурное пополнение этих предложений ведет, как правило, к нарушению синтаксических норм языка;

2) в отношении грамматического эллипсиса СППМиС в разносистемных языках обнаруживаются большие расхождения, а в семантическом эллипсисе СППМиС наблюдается лингвистическая универсалия.

3) для славянских и тюркских языков эллипсис подлежащего компонентов СППМиС является обычным явлением. В этих языках если действие главного и придаточного предложений актуализируется одним и тем же лицом, то обязательно опускается одно из подлежащих, причем допускается одновременный эллипсис обеих подлежащих;

4) в германских языках подлежащие компонентов не эллиптируются, что объясняется их типологическими особенностями;

5) для славянских и германских языков характерен эллипсис сказуемых компонентов СППМиС, тогда как в тюркских языках сказуемое компонентов СППМиС не подвергается эллипсису.

Список литературы :

1. Арутюнова Н. Д. Семантическое согласование слов и интерпретация предложения // Грамматическое описание славянских языков. Концепции и методы. — М., 1974. — С. 158—171.
2. Баскаков Н. А. Каракалпакский язык. М., 1952. — Ч. II. — С. 523
3. Виноградов В. В. Грамматика русского языка. Синтаксис. — М.: Изд-во АН СССР, 1954. — 444 с.
4. Киргизско-русский словарь. М., 1965. — С. 341.
5. Колосова Т. А. Русские сложные предложения асимметричной структуры. — Воронеж; Изд-во Воронеж. ун-та, 1980. — 164 с.
6. Крушельницкая К. Г. К проблеме имплицитного выражения в процессе перевода // Вопросы теории и методики преподавания перевода: Тезисы Всесоюзной конференции, 12—14 мая 1970 г. — М., 1970. — Ч. II. — С. 23—25.
7. Москальская О. И. Проблемы системного описания синтаксиса. М.: Высшая школа, 1981. — С. 162
8. Реунова О. И. Эллиптические предложения в современном английском языке: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 1968. — 21 с.
9. Черемисина М. И. Сравнительные конструкции в русском языке. - Новосибирск: Наука, 1976. — 270 с.
10. Шендельс У. И. 1959. Грамматика немецкого языка. Москва: —366 с.
11. Юсупов У. К. Сравнительный анализ английских и узбекских сложноподчиненных предложений с придаточными условными: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Ташкент, 1971. — 29 с.
12. Arssenjew A. M., Gassilewitsch E. W., Sambrshizkaja A. A., Tereshenkowa R. A., Zyganowa I. A. Grammatik der Deutschen sprache. Moskau, 1962. — S. 356.

2.6. ПРИКЛАДНАЯ И МАТЕМАТИЧЕСКАЯ ЛИНГВИСТИКА

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ ИНТЕРНЕТ- КОММУНИКАЦИИ: ПЕРЕКЛЮЧЕНИЕ ЯЗЫКОВОГО КОДА

Рыжова Алина Сергеевна

аспирант Донецкого национального университета, г. Донецк

E-mail: alyna@gala.net

Язык — основное средство коммуникации между людьми. С появлением новой среды — виртуального пространства — возникла необходимость анализа и обобщения основных черт и свойств речи, которая функционирует в рамках электронного дискурса. Актуальной является проблема выбора языка для осуществления коммуникации в интернете в условиях билингвизма, процесса глобализации и преобладания английского языка. Выделяют отдельные жанры коммуникации в интернете: электронная переписка, чат, дневник, конференция и др. Проблемы распространения и функционирования языков в специфическом пространстве мировой паутины рассматриваются ведущими российскими (Н. Д. Арутюнова, Н. Г. Асмус, Л. А. Капанадзе, Н. Б. Лебедева, Н. Л. Моргун, О. Б. Сиротинина, К. А. Филиппов) и зарубежными учеными (Д. Блок, Д. Кристалл, С. Райт).

Интернет — это принципиально новая среда, в которой общение происходит опосредованно, с помощью соответствующих программных команд и операций. Средством общения в виртуальном пространстве является язык, однако его использование здесь происходит в соответствии со специальными нормами и правилами. Одна из проблем, существенная для носителя любого языка — насколько именно этот язык может быть представлен в интернете. С каждым днем виртуальное пространство расширяет свои границы и выполняет функцию распространения языков и развития языкового разнообразия в мире. Для развития национального языка в рамках новой коммуникативной среды необходимо создавать соответствующие условия. На современном этапе продолжается проект ЮНЕСКО, цель которого — «поощрение культурного разнообразия в целом», а также поиск путей развития и «защиты мало распространенных языков» [6, с. 5]. Однако, вместе с тем,

в кругу ученых очень распространена гипотеза о том, что интернет может быть частью совершенно противоположной социальной тенденции, поскольку появление межрегиональных сетей, а также систем взаимодействия и обмена информацией стимулирует распространение, в первую очередь, английского языка (*lingua franca*). С другой стороны, доступность и удобство использования информационных технологий позволяет любой языковой группе выработать собственные сайты, создать журналы, программы, которые будут функционировать на их родном языке [1, с. 21—22], что, в свою очередь, приводит к развитию этих языков. Итак, интернет является, с одной стороны, еще одним каналом для развития английского языка, однако, в то же время, языки национальных меньшинств могут с помощью интернета сохранить свою самобытность и найти источники для своего дальнейшего развития.

При рассмотрении конкретных примеров общения в интернете (анализ форумов и чатов) подтверждается тот факт, что языковые особенности виртуальной коммуникации связаны с развитием национального языка в этой специфической среде. Так, Дэвид Блок рассматривает появление новой среды как возможность развития языков национальных меньшинств, однако предупреждает об угрозе глобализации как одного из негативных аспектов, который может возникнуть вследствие распространения коммуникации в интернете только с помощью наиболее развитых языков как подавляющего большинства [3, с. 24]. В толковании понятия и явления глобализации существуют разногласия. Сам по себе процесс глобализации является амбивалентным. Зачастую мы сталкиваемся со взглядом на глобализацию как на беспрецедентные потоки информации, обмен мнениями между различными группами и сетями, которые выходят за пределы местного и национального. Распространение английского языка в целом, и именно в интернет-среде — одна из характерных черт глобализации. Конечно, на английском языке разработаны все стандарты по использованию программного обеспечения, ввода данных и проч., однако на сегодня эти ограничения постепенно исчезают, поскольку разрабатываются программы на языках других народов, создаются локальные сети, которые растут и распространяются за счет увеличения пользователей — носителей определенного языка (например, арабского, японского, корейского). На самом деле, английский сегодня не является господствующим языком интернета. Такое утверждение мы встречаем у Д. Блока [3, с. 25]. Немаловажный факт — финансирование развития других языков в различных инфраструктурах интернет-пространства.

Для общения важно владеть английским языком. Что касается русскоязычного населения, то по данным проведенного исследования, отмечается, что «пользователи, не владеющие английским языком, чувствуют себя беспомощными, поскольку даже для того, чтобы попасть на русскоязычную страницу, необходимо знать латинский алфавит, так как требуется ввести адрес страницы, прочитать контактные данные или пройти авторизацию в сети [3, с. 30]. Итак, знание английского языка хотя бы на начальном уровне — это необходимое условие успешной интеракции в рамках интернета.

Прогнозы относительно доминирования английского языка в интернет-среде оказались слишком пессимистичными и преувеличенными, поскольку разнообразие языков становится все более заметным. Конечно, для того, чтобы определенный язык закрепил свое присутствие в интернет-среде, необходима материальная поддержка его развития, постоянное обновление программного обеспечения, рост числа коммуникантов в сети. При исследовании языковой специфики интернета (использования различных языков пользователями сети) уместно применять понятие «языковой репертуар» для обозначения набора языков, которыми владеет участник общения. Хелен Келли-Холмс на основе проведенного анкетирования среди студентов десяти европейских стран, в том числе Италии, Македонии, Польши, Румынии, Словакии и Украины, отмечает разнообразие языкового репертуара этих студентов [5]. Во-первых, все опрошенные являлись носителями национального языка, во-вторых, все они имели определенный уровень подготовки по английскому языку. Проведенное анкетирование доказало, что наличие богатого языкового репертуара (3 и более языков) позволяет ориентироваться в виртуальной среде лучше и свободно общаться с большим количеством людей. Развитие сайтов на языке определенного народа Х. Келли-Холмс связывает с финансированием информационных технологий в представленном государстве. Таким образом, развивается двухуровневая система: граждане бедных стран опираются на англоязычные источники, граждане стран с развитой экономикой имеют доступ к информации на родном языке [5, с. 74]. Как показал опрос, носители языка с высоким статусом престижа (итальянский, французский, арабский) показывают низкий уровень компетенции по английскому языку и меньше используют его во время онлайн-сеансов. Использование английского языка наряду с другими национальными языками в интернете — это нормальное явление, характерное для большинства респондентов. Для тех, кто владеет «престижным» языком (арабский, французский и проч.), свойственно предоставление преимуществ при онлайн-коммуникации родному

языку. Использование же английского языка более характерно для тех, чей родной язык не является престижным, распространенным, развитие которого в интернет-среде плохо финансируется [5, с. 75].

Проблема выбора языка зависит не только от степени владения им или его престижа. Важный аспект — тип коммуникации и цель. Во время информационного поиска может применяться один язык, во время межличностного общения посредством интернета — другой. Об этом говорит Сью Райт [6, с. 10]. На примере электронной почты можно отметить, что выбор языка зависит от темы письма, а также от того, кому это письмо отсылается. На выбор языка влияет и характер сообщения. Очень часто наблюдается явление «переключения кодов» — то есть перехода с одного языка на другой. Это специфическая особенность виртуальной среды. Было замечено, что respondents переключают языковые коды по несколько раз за одну сессию. Двойное использование языков в рамках одной сессии — явление, требующее дальнейшего изучения. О так называемых билингвах отмечается и в статье Сюзанны Херринг и Даниэля Канлифа. Языковое поведение пользователей, владеющих несколькими языками, определяется определенными принципами. Так, было замечено функциональное использование языка. Такие результаты были доказаны путем анализа асинхронных сообщений на форумах [4, с. 134].

Итак, язык в новой специфической среде является основным средством передачи информации, мыслей, настроений, интенций. Каждый язык ограничен определенными национальными и государственными границами. Интернет устраняет эти границы, однако, несмотря на безграничное виртуальное пространство, каждый пользователь интернета ограничен своими языковыми способностями. Английский язык долгое время продолжает удерживать лидирующие позиции по количеству сайтов в сети. Однако другие языки постоянно развиваются и количество интернет-ресурсов, доступных носителям разных языков, постоянно растет. Чем больше языковой репертуар человека, тем успешнее его коммуникация в интернете. Ситуация на современном этапе в России, как и во многих европейских странах, характеризуется потребностью владения английским языком, так как без него полноценная виртуальная коммуникация не представляется возможной. Проблема переключения языкового кода — то есть быстрого перехода с одного языка на другой — чрезвычайно актуальна в условиях свободного доступа к информации и межконтинентального сотрудничества, не ограниченного рубежами одной страны или региона. Очень часто причина переключения языкового кода заключается в

разделении языков на более и менее престижные, и соответственно более или менее подходящие для определенного типа коммуникации. Стил ь коммуникации тоже влияет на выбор языка. Это основные факторы, которые в общих чертах характеризуют состояние языка в интернете.

Коммуникация в интернете сегодня представляет собой чрезвычайно разветвленное многообразие речевых жанров, и в зависимости от способа общения меняются средства, которыми могут воспользоваться пользователи сети. Изучение языкового репертуара в связи с проблемами функционирования языков в виртуальной среде является актуальной задачей и продуктивным полем научной деятельности.

Список литературы:

1. Асмус Н. Г. Лингвистические особенности виртуального коммуникативного пространства : дисс. ... к. филол. н. — Челябинск, 2005. — 265 с.
2. Атабекова А. А. Употребление языка в процессе сообщения знаний на пространстве веб-страницы// [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://www.russcomm.ru/rca_biblio/a/atabekova01.shtml (дата обращения — 12.06.2010).
3. Block D. Globalization, Transnational Communication and the Internet // International Journal on Multicultural Societies (IJMS). — 2004. — Vol. 6, No. 1 // [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: www.unesco.org/shs/ijms/vol6/issue1/art2 (дата обращения — 12.12.2011).
4. Cunliffe D., Herring S.C. Introduction to Minority Languages, Multimedia and the Web // New Review of Hypermedia and Multimedia. — 2005. — Vol. 11, No. 2//[Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: www.slis.indiana.edu/.../herring/pubs.html (дата обращения — 30.01.2012).
5. Kelly-Holmes H. An analysis of the language repertoires of students in higher education and their language choices on the internet (Ukraine, Poland, Macedonia, Italy, France, Tanzania, Oman and Indonesia) // IJMS. — 2004. — Vol. 6, No. 1// [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: www.unesco.org/shs/ijms/vol6/issue1/art3 (дата обращения — 12.12.2011).
6. Wright, S. Introduction // IJMS. — 2004. — Vol. 6, No. 1// [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: www.unesco.org/shs/ijms/vol6/issue1/art1 (дата обращения — 12.12.2011).

2.7. ЯЗЫКИ НАРОДОВ ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН ЕВРОПЫ, АЗИИ, АФРИКИ, АБОРИГЕНОВ АМЕРИКИ И АВСТРАЛИИ

СПЭНГЛИШ КАК РЕЗУЛЬТАТ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Антонишена Дарья Владимировна

*ассистент кафедры гуманитарных дисциплин
филиала ТюмГУ, г. Новый Уренгой
Email: sdv2054@yandex.ru*

Лопаткова Наталья Александровна

*преподаватель кафедры романских языков
ТГУ, г. Томск
Email: lopatkovaev@rambler.ru*

В настоящее время наметилась тенденция усреднения, однообразия культур, создания некой единой и универсальной культуры, что ведет к обеднению национальных культур, утрате богатства культурного многообразия.

Немаловажную роль в развитии культуры играет язык. Вне языка национальная культура не существует. Язык является главным инструментом познания и освоения мира, основным средством общения людей. Через язык можно познакомиться с другими культурами.

В XX—XXI вв. происходит усиливающаяся экспансия английского (американского) языка, который становится универсальным средством общения и вытесняет многие языки с языковой карты мира. Но в то же время ему самому угрожает опасность из-за появления гибридных и смешанных языков. Одним из примеров такого языка может служить так называемый *франгле* или *фрэнглиш*, представляющий собой смесь французского языка с английским. Еще более показательным примером является *спэнглиш*, в котором смешаны не только испанский и английский языки, но и диалекты кубинцев, мексиканцев, доминиканцев и ньюйоркцев. Мексиканский поэт и философ О. Пас, лауреат Нобелевской премии, по поводу нового языка говорит, что он «не является ни хорошим, ни плохим, но отвратительным».

Проблема смешения языков и диалектов всегда оставалась открытым вопросом. Как утверждал Л. В. Щерба «Понятие смешения

языков — одно из самых неясных в современной лингвистике». Безусловно, данный вопрос требует многочисленных специальных исследований [3, с. 40].

Ранее считалось, что *спэнглиш* относится к «переключению кода». Сейчас ученые все больше склоняются к тому, что *спэнглиш* превратился в смешанный язык, на котором пишутся произведения художественной литературы, он встречается в СМИ, проникает в общественно-политическую сферу.

Е. В. Головкин определяет термин смешанный язык следующим образом: «смешанный язык — это язык, который образовался как результат негенетического развития двух языков, причем он возник не в качестве языка-посредника, необходимого для обеспечения коммуникации, а как средство групповой самоидентификации для внутригруппового общения. Исходно все члены группы — билингвы, владеющие теми двумя языками, на базе которых возникает смешанный язык» [2, с. 3].

По определению испанского лингвиста Хавьера Валенсуэла, *спэнглиш* — это «смешанный язык, в основе которого лежит испанский язык, в который инкорпорируются правильно или неправильно переведенные английские слова». [4]

Надо признать, что понятие *спэнглиш* не отличается лингвистической точностью, поскольку объединяет некоторое число языковых форм, не отвечающих единому критерию и не опирающихся на единую основу. Порой они сильно отличаются друг от друга.

Считается, что одной из косвенных причин появления *спэнглиша* заключается в том, что фонематичность современного английского языка составляет лишь 40 %, то есть произношение только 40 % слов соответствует их написанию. Исходя из этого, полагают, что *спэнглиш* можно рассматривать как вынужденную попытку оказавшихся в США испаноговорящих преодолеть сложность неродного языка. В большинстве случаев *спэнглиш* фактически транскрибирует английские слова так, как это делалось в саксонской речи в древности, когда слова произносились так, как писались.

Произношение слов на *спэнглише* ближе к испанскому языку, чем к американскому.

Спэнглиш можно услышать в различных частях испано-язычного мира от Каталонии в Испании до аргентинских пампасов, однако именно в Соединенных Штатах он переживает период бурного расцвета. Наиболее часто его можно услышать в сельской местности, однако он присутствует и в крупных городах, где есть испаноязычное население: Лос-Анджелесе (штат Калифорния), Сан-Антонио и Хьюстоне (штат

Техас), Чикаго (штат Иллинойс), Майами (штат Флорида) и Нью-Йорке. Однако *спэнглиш* не существует в единственном варианте; есть несколько его разновидностей: чикагский, кубинский, пуэрториканский, доминиканский и т. д. В каждой конкретной местности и в каждом поколении он изменяется. В настоящее время выходцы из Латинской Америки стали самым многочисленным меньшинством в США. Процессы, которые происходят в их иммигрантской среде, отличаются от процессов, происходящих в других иммигрантских сообществах. Одной из причин является то, что их родина находится практически рядом. Их численность увеличивается постоянно, в отличие от других групп, большая часть которых прибыла в США в течение определенного периода. Кроме того, население на значительной территории современных США говорило по-испански на протяжении столетий.

Первые ссылки на спэнглиш появились в 1972 г в словаре Dictionary of American Regional English, в то время как авторство самого по себе термина спэнглиш принадлежит юмористу из Пуэрто-Рико Сальвадору Тино, опубликовавшему в 1948 г фельетон под названием «Теория спэнглиша».

О начале серьезного подхода к научному изучению этого языкового образования говорит факт проведения в апреле 2004 года при университете Амхерста (Массачусетс) первой Международной конференции, посвященной *спэнглишу*, на которой среди прочих были высказаны предположения о том, чтобы провозгласить испанский вторым государственным языком страны.

Больше всего спэнглиш используются в южных штатах, таких как Калифорния, Техас Иллинойсе, Флориде. Однако спэнглиш не существует в единственном варианте: есть несколько его разновидностей: чикагский, кубинский, пуэрториканский, доминиканский и др.

Спэнглиш неоднороден в силу заметных различий лингвогеографического характера; так, кто-то живет в испаноговорящих странах (Пуэрто Рико или Панама), а кто-то в США, но все используют спэнглиш как удобное средство общения. Интересен тот факт, что, несмотря на все предубеждения лингвистов и их прогнозы о недолговечности спэнглиша, он продолжает жить и активно использоваться в различных культурных направлениях: музыка, радио, телевидение, интернет, периодика, художественная литература и не только.

Особое внимание хотелось бы уделить Айлану Стейвансу, профессору латиноамериканской культуры и испаноязычной культуры США в Амхерст-колледже в Амхерсте, штат Массачусетс, который изучает и защищает смешанный язык. Он первым создал и опубликовал словарь на *спэнглише* «*Спэнглиш: создание нового американс-*

кого языка» (2003), где представил тысячи американских слов с испанскими и английскими корнями. Эти слова употребляет широкий спектр людей — молодых и пожилых, иммигрантов, латиноамериканцев, родившихся в Соединенных Штатах, и тех, кто своим происхождением никак не связан с Латинской Америкой.

Он считает *спэнглиш* не проявлением отчужденности от американской культуры, а «попыткой преодолеть эту отчужденность, найти пути ассимиляции латиноамериканцев, хотя и на наших собственных условиях». Люди, разговаривающие на *спэнглише*, самоопределяются в позитивном ключе, и использование этого языка, похоже, ускоряет или упрощает их американизацию.

Тем, кто беспокоится, что *спэнглиш* испортит английский или испанский язык, Стейванс говорит: «Язык постоянно испытывает на себе множество влияний. *Спэнглиш* загрязняет английский или испанский язык не больше, чем языки подростков, спорта, рекламы и так далее — или, раз уж на то пошло, любой другой иностранный язык. Здоровый национальный язык всегда нормально уживается со своими внутренними и внешними аналогами, на какой бы стадии развития ни находились эти языки» [1].

Явление *спэнглиша* практически не изучено, особенно в России, но оно требует к себе пристального внимания, так как вопреки прогнозам, продолжает жить и развиваться.

Список литературы:

1. Интервью Айлана Стейванса. [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <https://www.amherst.edu/people/facstaff/istavans>
2. Головкин Е. В. Языковые изменения и конструирование языковой идентичности. // Вестник молодых ученых. Серия: Филологические науки. — № 1. — СПб., 2001. — 3 с.
3. Щерба Л. В. Избранные работы по языкознанию и фонетике, т. V. — М., 1958. — 40 с.
4. Javier Valenzuela. El vigor del spanglish. [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.el-castellano.com/elpais.html>

СЕКЦИЯ 3. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

3.1. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

ОБРАЗ ГОРНОЗАВОДСКОГО УРАЛА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ «ОПИСАНИЯ УРАЛЬСКИХ И СИБИРСКИХ ЗАВОДОВ» Г. В. ДЕ ГЕННИНА

Антропов Дмитрий Николаевич

аспирант РГПУ имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург

Email: dn.antropov@gmail.com

В XVIII веке Урал стал важнейшим промышленным регионом России. Начиная с эпохи петровских преобразований, до нас доходят изображения, в которых отразился образ промышленного Урала, раскрытого полнее и объективнее, чем на визуальных свидетельствах предыдущих периодов [15].

От первой половины XVIII века сохранилось не так много изображений, помогающих реконструировать визуальный образ уральского региона, каким он виделся людям эпохи. Одним из значительных художественных памятников этого периода является рукопись «Описание Уральских и Сибирских заводов», написанная одним из отцов-основателей Екатеринбурга Георгием-Вильгельмом де Генниным (1676—1750), инженером и артиллеристом, специалистом горного и металлургического дела, прибывшим на Урал в 1722 году по указу Петра I [10; 14]. «Описание уральских и сибирских заводов» — это отчет о двенадцатилетней работе на благо государства и наставление будущим горнозаводчикам.

Труд этот, однако, так и не был напечатан, но рукопись привлекала внимание студентов, ученых мужей, интересовавшихся горным делом. Часть рукописи была опубликована в «Горном журнале» за 1828 год. В 1933 году академик Н. Б. Бакланов исследовал рукопись, вернее известные ему копии рукописи, так как оригинал не

сохранился [1]. Первое полноценное издание текста рукописи вышло лишь в 1937 году под заголовком «Описание уральских и сибирских заводов», в 2009 году появилось его репринтное издание [7].

Н. Б. Бакланов в статье 1933 года сравнил пять известных ему списков рукописи, то есть рукописных копий, на сегодняшний день четыре из которых хранятся в Санкт-Петербурге, а один в Москве. В 2003 году стало известно еще об одном списке, хранящемся в Нью-Йоркской публичной библиотеке (НЙ) [9].

Труд Вильгельма де Геннина помимо того, что представляет собой ценный материал по истории техники, является не в последнюю очередь прекрасным художественным памятником своей эпохи, требующим искусствоведческого исследования. Обширный корпус иллюстраций «Описания» позволяют восстановить визуальный образ промышленного Урала и уральской промышленности, сложившийся в первой половине XVIII столетия, а также восстановить мировоззрение эпохи. Рисунки или «абрисы», как они названы в книге, были составлены не самим де Генниным, а Михаилом Кутузовым и Иваном Ушаковым при содействии учеников горно-заводских школ [12].

Хотя оригинал рукописи до сих пор не определен, сопоставление различных экземпляров рукописи дает представление о характере оригинальных изображений. При этом лишь приблизительно можно судить о первоначальном качестве рисунков, так как при копировании оно могло как и пострадать от неумелых рисовальщиков, так и выиграть. Стоит отметить, что рисунки внутри каждой рукописи делались разной рукой, и в некоторых списках одна часть рисунков исполнена слабее, нежели остальные иллюстрации.

Рисунки могут быть разделены на определенные группы: чертежи и рисунки фабрик, отдельных машин, оборудования; перспективные виды городов и рудников; изображения уральских руд и минералов; географические карты; и изображения, не имеющие прямого отношения к тексту рукописи. Число рисунков в каждой рукописи разнится, но в среднем варьируется в пределах 170—180. Н. Б. Бакланов указывал на то, что «иллюстрации во всех экземплярах исполнены одной техникой: чертеж или рисунок пером и тушью и затем оттушеваны кистью или однотонно или с расцветкой» [1, с. 317]. В колорите преобладают преимущественно бледные тона зеленого, розового, коричневого, голубого и серого.

Если технические чертежи, планы и карты представляют интерес скорее для историка техники или архитектуры, то виды городов-заводов, наглядные сцены производственного процесса, аллегорические рисунки, а также зарисовки археологических находок, обнаруженных на территории Урала и Сибири, имеют не только историческую, но и художественную ценность.

Иллюстрированный фронтиспис рукописи, включенный не во все списки, разделен на 9 секторов и включает изображение российского герба, двуглавого орла со скипетром и державой, поддерживаемого рабочими, у ног которых расположены различные инструменты (де Геннин ясно осознавал значение своего труда и труда рабочих, направленного на умножение благ и богатств государства, что в аллегорической форме и передано на рисунке), сцену с покровителем торговли Гермесом, изображение фабрик, уральской флоры и фауны, минералов и археологических диковинок. Большинство изображений в рукописи имеет нумерацию и расшифровку в виде легенды. На фронтисписе в образной форме передан характер научной мысли своего времени, когда при изложении материала порой не считались с четкими схемами, стремясь показать всю доступную информацию с различных ракурсов.

При всем своем научно-практическом характере рукопись де Геннина снабжена иллюстрациями, выходящими за рамки изложенного в ней материала. Также не во всех копиях рукописи есть выходной аллегорический рисунок, отсылающий к средневековым алхимическим трактатам. Композиция, на которой изображено семь остроконечных гор с астрологическими символами семи алхимических металлов, и солнечный диск с именем Бога на иврите, заимствована из издания XVII века немецкого трактата о горном деле господина Лазаря Эркера (Lazarus Ercker) под названием «*Probierbuch*» («*Aula subterranea*»), написанного им еще в XVI веке.

Не исключено, что создатели рукописи были знакомы с трактатом «*De re metallica*» Георгия Агриколы (Georgius Agricola). На это указывают, к примеру, несколько сцен, запечатлевших процесс работы на поверхности и под землей. Шахты, в которых трудятся рабочие, как и в трактате Агриколы, даны в разрезе в профиль. Необходимость наглядно представить процесс работы заставило обратиться к параллельной перспективе, что привело к уплощению пространства, а также к несоблюдению масштаба. Такие приемы встречаются и у Агриколы, но в рисунках «*Описания уральских и сибирских заводов*» гораздо больше свободного пространства, чаще применена прямая перспектива и колористически трактованы объемы.

Многочисленные «прошпекты» городов-заводов ценны в первую очередь тем, что только благодаря им возможно реконструировать облик городов-заводов новопетровского периода [11]. Города изображены с высоты птичьего полета, в чем проявляется влияние западной картографической традиции. Такая точка обзора позволяет наглядно продемонстрировать целостный образ города, однако эффект достоверности достигается при наличии ряда художественных условностей: нет единой точки схода перспективных линий, ландшафт вокруг города трактуется в предельно упрощенном виде, основное внимание уделено главным строениям.

На рисунках городов присутствует одна иконографическая схема. Город обязательно стоит на реке, что продиктовано технологией промышленного производства XVIII века, река перегорожена плотиной, и к ней примыкают заводские строения. Формирующие ядром облика города, что отлично продемонстрировано на рисунках, это металлургический завод с рекой, плотина и прилегающая часть пруда. Все это задает четкую иерархию в построении образа. Несмотря на единую схему, каждый рисунок в рукописи обладает неповторимой уникальностью, обусловленной не только топографическими особенностями конкретных городов, но различием художественных средств, использованных в рисунках. Некоторые рисунки ближе к картографической традиции (Алапаевский, Полевской, Лялинский и другие), Некоторые изображения ближе к пейзажным зарисовкам (Екатеринбург).

В трактате множество сцен работы в различных цехах Екатеринбургa. Основная задача — наглядно передать процесса производства. Основное внимание уделено изображению цехов и машин в действии, при этом фигуры рабочих, не обязательные на технических чертежах, заметно оживляют картину, а также показывают функции, выполняемые рабочими.

Интересное художественное решение обнаруживается в рисунке со сценой тушения пожара, где при всем схематизме и условности художественного языка рукописи предпринята попытка передать напряжение момента за счет диагонального построения композиции и S-образного расположения на плоскости человеческих фигур, занятых тушением пожара. Рисунки подобные этому показывают, как в начале XVIII века сочетались стремление к точности и научности с наивностью и непосредственностью в передаче прямого эмоционального опыта. В книгу также вошли изображения, связанные с археологическими увлечениями де Геннина, довольно подробно исследованные специалистами [8; 13].

Иллюстрации рукописи Георгия-Вильгельма де Геннина «Описание уральских и сибирских заводов» — важнейший художественный памятник первой половины XVIII века. В иллюстрациях отражен художественный образ уральского региона, российской промышленности начала XVIII века. В рисунках передан дух времени, и уже поэтому они имеют художественное значение. Уникальность иллюстраций состоит в том, что в них сочетается чертежная точность с эмоциональной художественностью. В работе Геннина предпринята ранняя попытка эстетически осмыслить технический объект задолго до опытов футуристов, хотя и в другом ключе. В иллюстрациях отразился образ Урала, увиденный уже не глазами иностранных путешественников, собиравших диковинные впечатления и виды, а жителями самого региона, знавшим изнутри работу на заводе и жизнь в суровых условиях уральской действительности.

Список литературы:

1. Бакланов Н. Б. «Натуралии» Де Геннина как источник по истории техники России // Известия Академии Наук СССР. — Л., 1933. — С. 307—332.
2. Василий Никитич Татищев и Вилим Иванович Геннин на Урале. — Екатеринбург: Банк культурной информации, 1999. — 24 с.
3. Геннин Г. В. де. Генералом-лейтенантом от артиллерии Георгием-Вильгельмом де Геннинным собранные натураями и минерами камер в сибирских горных и завоцких дистриктах // Арх. Санкт-Петербургского Института Истории РАН. Ф. 115. Оп. 1. Д. 1160.
4. Геннин Г. В. де. Описание сибирских заводов // ОР РНБ. Ф. 10. Ед. хр. 11.
5. Геннин Г. В. де. Описание сибирских казенных и партикулярных заводов // Арх. Санкт-Петербургского Института Истории РАН. Ф. 115. Оп. 1. Д. 1161.
6. Геннин Г. В. де. Описание сибирских пермских и кунгурских горных заводов // Арх. Санкт-Петербургского Института Истории РАН. Ф. 36. Оп. 1. д. 1317.
7. Геннин В. де. Описание уральских и сибирских заводов: 1735. — СПб.: Альфарет, 2009. — 662 с.
8. Дмитриева Е. Н., Левашова В. П. Материалы из раскопок сибирских бугровщиков // Советская археология. — 1965. — № 2. — С. 225—236.
9. Касинец Эдвард, Коган Елена. Вынесенная течением времени. История одной рукописи из Нью-Йоркской публичной библиотеки. — Режим доступа. — URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/6808.php> (дата обращения 02.04.12).
10. Корепанов Н. С. Геннин на Урале. — Екатеринбург: Банк культурной информации, 2006. — 280 с. — (Очерки истории Урала, вып. 39).
11. Лотарева Р. М. Города-заводы России XVIII — первая половина XIX века. — Екатеринбург: Издательство Уральского университета Уральского архитектурно-художественный институт, 1993. — 216 с.
12. Сафронова А. М. Формы профессиональной подготовки учащихся горнозаводских школ Урала в первой половине XVIII в. // Промышленность Урала в период зарождения и развития капитализма: Сб. науч. тр. — Свердловск, 1989. — С. 71—86.
13. Худяков Ю. С., Борисенко А. Ю. Археологические материалы скифского времени из коллекции Г. В. де Геннина из Прииртышья // Итоги изучения скифской эпохи Алтая и сопредельных территорий. — Барнаул, 1999. — С. 226—228.
14. Шандра А. В. Административная и организаторская деятельность В. И. Геннина: научное издание. — Екатеринбург: Изд-во Уральского юридического института МВД России, 2004. — 216 с.
15. Якимов К. В. Портрет неведомой земли. Урал на картах и рисунках путешественников от древности до середины XIX века // Образ Урала в изобразительном искусстве. — Екатеринбург: Издательство «Сократ», 2008. — С. 25—48.

ЭТНОХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ ЧОКАНА ВАЛИХАНОВА

Золотарева Лариса Романовна

*канд. педагог. наук, профессор, КарГУ им. Е. А. Букетова,
г. Караганда*

E-mail: zolotareva-larisa@yandex.ru

«Этнокультурное образование — это образование, направленное на сохранение этнокультурной идентичности личности путем приобщения к родному языку и культуре с одновременным усвоением ценностей мировой культуры», — подчеркивается в «Концепции этнокультурного образования в Республике Казахстан» [1]. Основополагающей функцией этнокультурного образования является воспитание поликультурной личности: создание условий для идентификации личности со своей исконной культурой и усвоения других культур; ориентация на диалог культур, их взаимообогащение.

В «Концепции» подчеркивается: «Особое место... должна занимать история культуры. Этот предмет в наибольшей степени отвечает задачам формирования поликультурного индивида. И если он преподается как история искусств, история мировой и национальной философии, история обычаев и традиций и т.д., то ведет к воспитанию многомерной духовно развитой личности, ценящей и знающей национальную и мировую культуру». В связи с этим учебные планы и программы культурологических и искусствоведческих дисциплин в Казахстане разрабатываются по этнокультурному принципу — «гуманитарные знания должны быть связаны с национальной культурой».

Предметом настоящей статьи является осмысление этнохудожественного наследия Чокана Валиханова в контексте изучения курса «История искусств Казахстана» на профессионально-художественном факультете, готовящем бакалавров-преподавателей изобразительного искусства [2].

Чокан Чингисович Валиханов (1835—1865), потомок Абылай хана Великого — ученый, просветитель, являющий собой феномен в становлении культуры казахского народа. Евразиец по убеждениям, он повел свой народ в сторону России и других цивилизованных стран путем знаний. Его мировоззрение сформировалось еще в годы учебы в Омском кадетском корпусе. Здесь он изучал историю Казахстана, Средней Азии и России, произведения классиков русской литературы. Свое образование Чокан Валиханов продолжил в 1860-е годы в Петербурге.

Известны слова профессора Н. И. Веселовского об ожидании от потомка казахских ханов и султанов и русского офицера великих и важных откровений о судьбе тюркских народов. Но ранняя смерть отняла эти надежды. Ценно не только научное, литературное, но и этнохудожественное наследие Чокана Валиханова [3, с. 7].

Этнохудожественное наследие Чокана Валиханова, обширное и многообразное, представляет интерес для искусствоведов, культурологов, специалистов художественно-педагогического образования. Основные художественные произведения Валиханова хранятся в архивах Санкт-Петербургского института востоковедения, географического общества и Государственной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина; часть рисунков находятся в Томском архиве Г. Н. Потанина.

Портреты, рисунки, наброски, схемы и планы Ч. Валиханова, выполненные в разные периоды жизни, отражают историю и этнографию казахов, киргизов, уйгуров и других народов Центральной Азии, воспроизводят природу родного края. В какой-то мере Чокан Валиханов закладывает основы будущей профессиональной живописи — портретного, пейзажного и бытового жанров.

Мировоззрению молодого Валиханова были присущи элементы романтизма, которые проявились в его любви к народным преданиям; он увлеченно записывал степные сказания и песни; варианты поэмы Козы Корпеш и Баян Сулу. Его рисунки отличались простотой и реалистичностью.

По воспоминаниям Г. Н. Потанина, Ч. Валиханов любил рисовать с детства. Некоторые художественные навыки он мог приобрести еще в Кушмурунской казахской школе, организованной его отцом в 1842 году, когда Чокану было семь лет. В ее программу входили такие предметы, как история, география, математика, восточные языки.

Особое усердие к рисованию Чокан проявил в годы учебы в Омском кадетском корпусе, где при своих способностях он сумел приобрести довольно основательные знания по гуманитарным, естественным и прикладным наукам, по архитектуре и топографическому черчению. В кадетском корпусе читался специальный курс «О значении архитектуры и составляющих ее элементах». Кадеты проходили практику, ежегодно принимали участие в работах топографических экспедиций и производили геодезическую съемку. В 1850 году Чокан сделал полевую съемку Тургайской и Ишимской степей (чертежи, рисунки, съемки хранятся в архиве Академии наук России).

Определяющее значение для развития графических способностей Чокана имело его общение с художником А. Померанцевым, преподававшим в кадетском корпусе топографическое черчение и рисование.

Чокан увлекался и живописью, и рисунком. Рисунки в большинстве своем выполнены свинцовым карандашом, пером и тушью; есть работы, написанные акварелью, маслом.

Рисунки Валиханова можно систематизировать следующим образом: детские опыты в Кушмуруне (1842—1847); акварели и рисунки периода учебы в Омском кадетском корпусе (1847—1853); зарисовки во время первых путешествий по Казахстану (1852—1853); полевые зарисовки в период Иссык-Кульской экспедиции (1856); акварели и рисунки во время поездки в Кульджу (1856); портреты и рисунки, выполненные в Кашгаре (1858—1859); портреты, написанные в Петербурге (1860—1861); портреты людей и этнографические зарисовки, сделанные в родном ауле (1862—1865).

Из ранних художественных работ Чокана привлекают внимание две акварели — «Акшомчи» и «Джатак». В них прослеживаются черты будущего Валиханова-художника: пристальный интерес к окружающим бытовым деталям, стремление даже в маленьком этюде создать выразительный живой эпизод из жизни простых людей, при этом связать реальную жанровую сценку с поэтическим образом родной природы.

Основную часть акварелей и рисунков юного Чокана составляют топографические пейзажи его родных мест, схемы и карты районов Убагана и Сырымбета, виды родной усадьбы. Рисунки, выполненные в это время, собраны в одной тетради и названы «Зарисовки, сделанные во время каникул в ауле».

Большой исторический интерес вызывают изобразительные схемы казахских кыстау и жайлау, где воспроизведен район озера Убаган — любимого места Чокана. Картографические работы Ч. Валиханова — своеобразные художественные произведения, исполненные с высоким профессиональным мастерством и особым графическим изяществом.

В 1856 году Валиханов провел первую научную работу по изучению быта казахов Большой орды и киргизов, что расширило не только научный, но и тематический диапазон его художественного творчества. Зарисовки Валиханова отличаются строгой документальностью и тесно связаны и его изысканиями по этнографии и фольклору, древними верованиями, являются наглядной иллюстрацией к его исследованиям. Так в его творчество входит пейзажный и бытовой жанры в их тесной взаимосвязи. Подлинной монументальностью отличаются его акварели, изображающие вершины и ледники Кунгея и Терскея, рельефы Джунгарского и Заилийского Алатау, сырта Хан Тенгри, панорамные дали реки Или с видами окружающих ее гор Алатау, Бугулы, Торайгыр.

Заметное место занимает портретная живопись: портреты исторических лиц и простых людей, воспроизводящих типаж народов Средней Азии и Казахстана: «Бурамбай»; «Сартай би»; «Киргиз в ярком халате»; «Казахи Большой орды»; своих родных и близких: «Портрет дяди Чокана Канходжи»; групповой портрет братьев, пронизанный глубоким психологизмом; друзей и спутников в экспедициях: портрет Г. Н. Потанина, известного путешественника Е. П. Ковалевского и других. Обращает на себя внимание оригинальный набросок карандашом «Казахи Большой орды». Быть может, это эскиз задуманного автором монументального полотна. В единой композиции даны фигуры пятнадцати казахов — это многофигурная композиция, в которой уверенно изображены отдельные персонажи, наделенные индивидуально-психологическими чертами.

Немало зарисовок восточных женщин — «Женщины Иссык-Кульских киргизов», «Кашгарка», «Казашки у юрты». Выполненные с натуры, они достоверно передают характерные черты внешнего облика киргизских женщин. Фиксируя подробности быта, одежды, жизненного уклада народов, Ч.Валиханов достигает в рисунках подлинной художественной образности.

Сохранилось много рисунков, изображающих различные архитектурные памятники: мавзолеи Жубан-Аны и Айтбулата на р. Сарысу, Ботапая на р. Нура и мн. др. Древнейший из них — Жубан-Ана. Это купольно-центрическое здание из жженого кирпича, построенное по системе ложного свода — архитектурному приему, характерному для кыпчакского зодчества доисламского периода (VIII—X вв.). Более сложным по технике строительства является мавзолей Айтбулата, возведенный на угловых парусах. Валиханов запечатлел не только общий вид этого монументального сооружения, но и набросал штрихом его интерьер. Этот мавзолей, видимо, покорила Валиханова своей красотой и монументальностью.

Значительный интерес Валиханов проявил к наскальным изображениям, часто встречающимся в горах Казахстана. Особого внимания заслуживают зарисовки росписи, известной как Тамгалытас (Каменная писаница): «Изображения трех будд на скалах Тамгалытас»: в центре — многоликий и многорукий Будда Чон-Рай-Чик (Чжан-Рай-Сик); слева — Шакль-Муни; справа — Тан-Ла. Этот памятник выполнен настоящими мастерами, хорошо знавшими буддийское искусство; роспись сделана высокой и тонкой техникой резьбы по камню, ее отличает четкость рисунка и пластичность контурных линий. Все научные данные (Д. А. Позднеев, Г. Ф. Миллер) говорят о том, что изображения

Будды и тибетские молитвенные надписи сделаны джунгарами во время их владычества в Джунгарии и Восточном Туркестане.

Занимаясь памятниками древнего искусства, Ч. Валиханов интересовался и образцами древней письменности, знаками семейной и родовой собственности (тамг) и монетами. Он изучал традиционные астрономические представления казахов, в частности, казахский народный календарь. Результатом этой работы явился этюд «Звездное небо» — астрономическая картина звездного неба.

Особую ценность для истории духовной культуры казахов имеют два рисунка Валиханова: «Баксы» и «Казахские музыканты». На рисунке «Баксы» изображен древний поэт, играющий на кобызе. Несколько загадочен рисунок «Казахские музыканты». Судя по сопроводительным надписям на казахском языке, он представляет значительный интерес для исследователей истории казахской музыки. Здесь даны портреты шести казахских музыкантов, живших в середине XIX в.; среди них Канкожа Валиханов — знаменитый кобызист, сыгравший Чокану множество кюев; старый певец, прославленный музыкант Досжан; знаменитый певец Жанак; неизвестный музыкант; молодая женщина — возможно, казахская поэтесса Ажар акын. На рисунке перечислено несколько казахских кюев, очевидно, исполняемых названными музыкантами.

Этот лист характеризует наблюдательность Валиханова, особенности его манеры рисовать — стремительность, пластичность, немногословность в использовании выразительных средств.

В целом этнохудожественное наследие Ч. Валиханова имеет значение как одно из основ реалистического направления казахского изобразительного творчества. Справедливо замечает академик А. Х. Маргулан, что «исследование большого художественного наследия Валиханова — благороднейшая задача нашего современного искусствоведения, ибо оно лежит в основе изучения изобразительного искусства Казахстана» [3, с. 28].

Список литературы:

1. Концепция этнокультурного образования в Республике Казахстан// Казахстанская правда. — 1996. — 7 авг.
2. Золотарева Л. Р. История искусств Казахстана: Учеб. пособие. — Караганда: Изд-во КарГУ, 2000. — 332 с.
3. Маргулан А. Х. О художественном наследии Чокана Валиханова// Валиханов Ч.Ч. Собр.соч.: В 5 т. — Алма-Ата, 1972. — Т.5. — С.5—28.

УЗНАВАЕМОСТЬ ОБРАЗА В ДЕТСКОМ РИСОВАННОМ ЖУРНАЛЕ «СИБИРЯЧОК»

Пронина Людмила Александровна

магистрант, ИрГТУ, г. Иркутск

E-mail: Pronina_lusia@mail.ru

Рисованный детский журнал — это самостоятельное, массовое, литературно-художественное, периодическое издание. Журнал это единый организм, ориентированный на определенный возраст и своеобразное восприятие. Художники, литераторы, полиграфисты в тесном союзе создают журнал, сохраняя индивидуальность и общность стиля.

Оформление журнала — это одна из областей графики, где есть взаимосвязь с литературой, публицистикой и т. д. Журнал — коллективное творчество. Под одной обложкой собираются десять, двадцать авторов и художников. Разные издания адресованы разным людям. В мире искусства детский журнал занимает особое место.

Детские иллюстрированные журналы всегда ориентированы на восприятие ребенка, непосредственный контакт с детьми достигается при помощи рисунка. Рисунок является основным залогом привлекательности и успеха журнала для юных читателей, которые либо плохо, либо совсем не умеют читать.

В век интернет-технологий тема рисованного детского журнала актуальна как никогда, рисованные журналы постепенно уходит в прошлое, на их место приходят электронные интернет-журналы. Но повсеместно заменить бумажный вариант нельзя, так как только он способствует развитию тактильности и моторики ребенка. Сейчас практически невозможно найти «старые» журналы за 1990—2000 года. А современные журналы к сожалению в большинстве представляют собой сурагат — комиксы, ужастики, нет ничего того, что могло бы развивать художественный вкус ребенка, его эстетические возможности, обучать и помогать в интеллектуальном развитии.

При работе над статьей мы преследовали цель раскрыть узнаваемость образа в графическом дизайне рисованного детского журнала конца XX века, на примере журнала «Сибирячок».

Новизна рассматриваемой темы в том, что впервые была сделана попытка провести искусствоведческий анализ одного из популярных рисованных детских журналов Сибири.

В 1989 году в городе Иркутске Восточно-Сибирским книжным издательством, было выпущено два литературно-художественных детских альманаха «Сибирячок». Для них предоставили свои произведения сибирские писатели Валентин Распутин, Виктор Астафьев, Геннадий Машкин, Василий Стародумов и другие.

После удачного выхода в свет альманахов было принято решение о попытке создания детского рисованного журнала для читательской аудитории в возрасте от 5 до 12 лет.

Тогда, в непростые 90-е годы, никто и не думал о создании детского журнала. Шутка ли, люди выживали, как могли. Распадались государственные учреждения, многим не платили по полгода зарплату. Но именно в это время, в 1991 году, в свет вышли первые номера рисованного детского журнала «Сибирячок».

Изначально журнал печатался на плотной шероховатой бумаге не лучшего качества, что, по-видимому, объяснялось тяжелым финансовым положением редакции. Из-за низкого качества бумаги, в первую очередь страдало качество печати, иллюстрации получались тусклые, отличающиеся от замысла художника. С 1997 года в журнале меняется бумага, но, к сожалению, только в обложке. Внутри бумага оставалась серой и плотной, по ощущениям напоминающей картон. Тираж журнала небольшой — 5000 экземпляров, шесть номеров в год.

Прежде для детей Сибири никто и никогда не создавал ничего подобного, и «Сибирячок» стал «первопроходцем».

Журнал, завоевал любовь и признание читателей и стал лучшим детским изданием не только в Сибири, но и за пределами России. За основу было решено взять образ Сибирячка, но если в альманахах Сибирячок больше напоминал куклу, то в журнале образ должен был ассоциироваться с живым мальчиком, которого можно перенести и в книгу, и в мультфильм, и в театр. «Сибирячок» — потому, что родился в Сибири, на Байкале, потому, что это символ чистоты природы и естественности.

Герой «Сибирячка» — родился из скорлупы кедрового орешка. Маленький, сказочный, смешной персонаж, рожденный фантазией трех людей — писателем Марком Сергеевым, художником Александром Муравьевым и редактором областного издательства Светланой Асламовой.

Девиз журнала: «Каждому сибирячку — по «Сибирячку». Главной темой журнала стала любовь к природе, чтобы показать детям прекрасный мир, который их окружает: это и необъятные просторы сибирской тайги, и подводный мир Байкала, и красота родного города. О красоте края рассказывает игровой персонаж — леший Кеша, с помощью ученых-натуралистов Бориса Вержуцкого и Семена Устинова. Особое место занимают в журнале сказки о животных, рассказы о народных обычаях, праздниках, о жемчужине Сибири — озере Байкал.

«Сибирячок» верен главной традиции детской российской литературы XIX века — «развлекая, поучай».

В рубрике «Красочный мир» рассказывается о картинах художников, понятных душе ребенка, например, И. Сурикова «Взятие снежного городка», или Б. Кустодиева «Масленица».

Краеведение — это сильная сторона журнала, где богато представлена и сибирская история, и природа, и сказочное богатство народов Сибири. В «Маленькой энциклопедии Сибирячка» авторы отвечают на вопросы юных читателей: «Почему вода в Байкале чистая?», «Какие бывают санки?», «Что такое сибирская кедровая сосна?», «Как живут и чем питаются зимой пушистые зверьки тайги?».

Каждый персонаж журнала несет определенную функцию. Например, боцман Сарма — это бывалый байкальский моряк, который все знает о «славном море», «внук» популярного радиогероя, юнги Захара Загадкина.

Вместе с читателями герои журнала путешествуют по миру. Они уже побывали в Англии, Германии, Франции и Монголии. Богатая почва для «Сибирячка» расширяется с каждым годом — его маршруты пролегают не только в сибирских широтах, но и по всей стране, достигая ближнего и дальнего зарубежья. И, конечно, совместное существование этой веселой семейки возможно только благодаря творческой фантазии редакционного коллектива и авторов.

«Сибирячок» привлекает к себе творческих людей, талантливых молодых художников, это А. Самарин, Я. Лисицина, Е. Монохов, Т. Муравьев, А. Суриков и другие близкие друг другу по манере художественного выполнения детских рисунков. Журнал «Сибирячок» ярко проиллюстрирован. Стилистически он выдержан в одном ключе, благодаря главному художнику Александру Муравьеву, который создает художественный имидж журнала, хорошо узнаваемый на протяжении многих лет. Все персонажи журнала подвижны, образны, характерны, населенный мир страниц дружелюбен, увлекателен. Познавательные материалы даны часто в игровой манере, в форме веселых картинок, поделок, вырезок.

Наряду с рисунками, выполненными талантливыми художниками во главе с главным художником Александром Муравьевым, «на равных» представлены рисунки детей, стихи, сочинения, рассказы, выбранные в результате конкурсов. Главная задача журнала заключается в том, что бы воспитать талантливого читателя.

Композиция первых номеров журнала, например, номера «три» за 1992 год была построена следующим образом: лицевая и оборотная сторона обложки существенно отличались друг от друга, между ними не было ни общего фона, ни образа Сибирячка. На оборотной стороне обложки было только краткое обращение к читателям и исходные данные журнала, но в тоже время в развороте обложка представляла собой один целостный организм. Это достигалось за счет того, что белая полоса лицевой стороны плавно переходила в общий фон оборота обложки.

На лицевой части обложки, преобладает вертикальный ритм, здесь же наблюдаем и элемент повторения. Изображенный в центре

композиции мальчик, занимающий одну треть обложки, существенно отличается от маленького мальчика, изображенного во главе названия журнала. Но, в изображенных мальчишках, ребенок без труда узнает образ любознательного и веселого «Сибирячка». Образ Сибирячка сразу стал позиционировать себя, как довольно успешный бренд, его маленькое изображение в начале названия способствует узнаваемости на протяжении всего периода существования журнала.

Особого внимания заслуживает логотип журнала, авторский шрифт выполнен в ломаном ритме и в необычной цветовой гамме. Ломаный ритм логотипа придает журналу ассоциацию движения, у ребенка на подсознательном уровне возникает желание перевернуть страницу и увидеть продолжение сюжета, показанного на обложке. Но при этом сами изображения на обложке достаточно статичны.

Цветовая гамма, использованная в логотипе, сочетает в себе несколько основных цветов — это зеленый, преобладающий цвет в данном журнале, желтый, голубой и красный. Цвет нанесен диагональными полосами, и это усиливает имитацию движения. Автор применяет в написании названия тень, за счет чего достигается объемность изображения. Ритм движения слева направо задается с первой же разворотной иллюстрации при помощи летящих снежков, и приостанавливается только на иллюстрациях Е. Монохонова к стихотворениям Ивана Молчанова — Сибирского. В его разворотных иллюстрациях композиция строится так, что у ребенка складывается ощущение, что мир вокруг так же забавен и фантастичен, как и в иллюстрации.

Первые номера журналов, в том числе и № 3 за 1992 год, открывают иллюстрации члена союза художников, книжного иллюстратора С. Н. Элояна, который оформил «народный календарь». В каждом номере располагались иллюстрации двух месяцев, в анализируемом нами номере это иллюстрации «Июнь-хлеборост» и «Страдник-июль». Каждый месяц «Народного календаря» — это разворотная иллюстрация, где левая иллюстрация — это стилизованный календарь. По краю овала вписаны число день недели, а в его внутренней части — рассказ о месяце июне. В правой иллюстрации художник с помощью стилизации создает образное представление о прочитанном. На наш взгляд эти иллюстрации рассчитаны на детей в возрасте от 3-х до 8 лет.

Так как журнал был создан в первую очередь для сибиряков, то он преследует задачу; рассказать о природе, которая нас окружает, например, история Светланы Волковой про то «Как Сибирячок искал в тайге свой цветок». Две разворотные иллюстрации знакомят читателя с цветами, которые можно встретить в лесу. Если на первой разворотной иллюстрации художник изображает Сибирячка среди травы и насекомых, то на следующей изображены все цветы, с которыми встречается Сибирячок в поисках «своего цветка».

К каждому нарисованному цветку вдоль стебля располагается название. Иллюстрация выполнена цветными карандашами, что позволяет каждую деталь прорисовать до мелочей.

Журнал знакомит нас не только с природой, но и с обитателями леса, озера Байкал, и неба. Ярким примером является иллюстрация «Гости с юга», где правую полосу занимает иллюстрация, а левая полоса отдана рассказу о птицах, населяющих Приангарье.

Заканчивает журнал рубрика «Почта Сибирячка», где главный герой отвечает в среднем на два письма от читателей. Сибирячок, летящий на ласточке с почтой, завершает журнал в том же динамичном ритме, в котором и начинались иллюстрации.

Постепенно в журнале появляются и другие персонажи помимо Сибирячка. Это и Леший Кеша, отвечающий за тайгу, и боцман Сарма, рассказывающий о реках и озерах, шутник Анти Ох и его помощница Натка Облатка, и робот Урсик, который рассказывал детям о космосе и технических установках. Задача всех этих героев — многогранное развитие детей.

С 1993 года композиция обложки журнала изменяется. Впервые, на лицевой обложке появляются изображения не только Сибирячка, но и других героев, которые стали занимать почти все свободное пространство. Во-вторых, меняется оборотная обложка, в ее оформлении автор вводит либо рисунки и стихи детей, либо загадки, либо дает возможность детям вырезать и склеить игрушки своими руками, а в некоторых случаях художник дополнительно вводит и образ Сибирячка. Также применяется элемент повторяемости и в рисунке фона. Иногда на обложке может располагаться обращение к читателю, или рекламно-информативные материалы.

Вместе с композицией обложки была изменена и цветовая гамма логотипа. В 1993 году он стал таким, каким мы привыкли его видеть. Выбранная цветовая гамма символична, она передает сочную сибирскую листву, яркое солнце и чистоту Байкальских вод. Повторение цвета в логотипе образно отображает тему Сибири, так как «Сибирячок» был создан в Сибири и для сибиряков.

Пример оригинальной композиции журнала, можно наблюдать в одном из номеров за 1997 год, который был посвящен истории Иркутской и Читинской области. В этом номере на фоне лицевой обложки, выполненной в виде карты Иркутской области, изображен друг Сибирячка, умный мальчик Библиош. Обратная же сторона обложки представлена в виде кроссворда, где все вопросы связаны с историей Иркутской и Читинской области.

Журнал открывает разворотная иллюстрация А. Муравьева «Славные в Сибири имена», где восемь известных исторических личностей знакомят юных читателей с исследователями, землепро-

ходцами, и, конечно, с основателем Иркутского острога. Под каждым портретом дается краткая биографическая справка, а для более любознательных читателей здесь же можно прочитать, где ребенку найти более полную информацию. Но самая главная ценность этого номера — это «Атлас Сибирячка», где можно наблюдать сочетание познавательных жанров. Сочетая разные жанры в интерактивной форме, перед ребятами представлена карта Иркутской области, по которой им предлагается пропутешествовать вместе с Сибирячком. Сначала рассказ Сибирячка представляет ребятам народы, проживающие в Сибири. А затем животных и рыб, обитающих в данной местности. Данный материал представлен художником в картинках в доступной форме. Такой наглядный материал имеет ценность не только для младшего школьного возраста. Но и такой наглядный материал представленный художником, будет иметь ценность для преподавателей начальных классов в изучении богатств нашего края. Для самообучающихся детей такой материал, представленный художником, можно считать лучшим средством в изучении богатств нашего края.

Журнал будет интересен аудитории любого возраста где все касающиеся темы родного края выполнены в спокойном ритме, особое внимание юных читателей притягивает вид спокойного Байкала, более быстрый ритм журнал начинает набирать с полосных иллюстраций А. Муравьева и Е. Монохонова к частушкам, а также с иллюстрации У. Карагод к сказке «Медвежья Яблочко».

Стоит отметить такую деталь, что некоторые номера конца XX века посвящены истории, и не только истории нашего города, или страны, но и истории соседних государств, например, Китая, Монголии.

Так, например журнал № 2 за 1995 год под названием «Мы живем в Азии».

Художники и писатели изображают два мира: реальный и воображаемый, которые преобладают в тесном единстве.

Превращая вымысел в реальность и наоборот, художник помогает ребенку увидеть образ чужой страны и сделать его близким и понятным.

Подводя, итог в анализе детского рисованного журнала «Сибирячок», отметим, что узнаваемость образа достигается не только за счет изображения маленького Сибирячка в начале логотипа, но и с помощью оригинального авторского стиля, ритма и цветовой гаммы.

Несмотря, на большой художественный коллектив, где каждый художник рисует в своей манере и стиле, все иллюстрации подчинены единой стилистике журнала. Грамотно выверенная композиция, авторский стиль, ритм и цвет журнала все это помогают ребенку узнать свой любимый журнал в киосках союзпечати среди огромного разнообразия печатной продукции.

Список литературы:

1. «Сибирячок» вып. № 1. Сказки, рассказы, стихи и загадки для октябрят. / Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1987. — 120 с. илл.
2. «Сибирячок». вып. № 2. Сказки, рассказы, стихи и загадки для октябрят. / Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1989.—128 с. илл.
3. «Сибирячок», ж/л, 1991. — № 1—6
4. «Сибирячок», ж/л, 1992. — № 1—6
5. «Сибирячок», ж/л, 1993. — № 1—6
6. «Сибирячок», ж/л, 1994. — № 1—12
7. «Сибирячок», ж/л, 1995. — № 1—12
8. «Сибирячок», ж/л, 1996. — № 1—12
9. «Сибирячок», ж/л, 1997. — № 1—12
10. «Сибирячок», ж/л, 1998. — № 1—12
11. «Сибирячок», ж/л, 1999. — № 1—12
12. «Сибирячок», ж/л, 2000. — № 1—12

ТВОРЧЕСТВО ЛУАИ КАЯЛИ В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ СИРИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Харламова Елена Анатольевна

*соискатель кафедры зарубежного искусства
СПбГАИЖСА им.И.Е.Репина, г. Санкт-Петербург
E-mail: felirat@rambler.ru*

Для сирийского искусства второй половины XX в. фигура художника Луаи Каяли (1934—1978) является знаковой. Несмотря на достаточно большое количество статей на арабском языке о художнике, авторы предпочитают рассказывать о фактах личной биографии Л. Каяли, не уделяя должного внимания ее творческой составляющей. Кроме того, оставлено без внимания освещение господствующих тенденций в художественной жизни Сирии, и их влияние на мастера.

Изобразительное искусство Сирии середины XX в. характеризуется обращением большинства художников к абстракции. Поскольку именно в это время одаренные молодые люди отправляются получать образование в художественные вузы европейских стран, и, вернувшись на родину, они обращаются к современному искусству Запада как к наиболее актуальному, воплощающему, по их представлению,

тенденции дальнейшего развития изобразительного искусства страны, в связи с этим в среде сирийских искусствоведов возникла полемика о том, что явилось первоисточником: Восток — для новых тенденций в живописи Европы или Запад — для современного искусства Арабского востока. Одно из высказываний о взаимовлиянии и сосуществовании арабского и западноевропейского искусства второй половины XX в. в рамках этой полемики принадлежит сирийскому художнику и искусствоведу А. Бахнаси: «Некоторые международные художественные течения исповедовали арабское понятие об изобразительном искусстве и заимствовали некоторые аспекты из арабского быта и арабского народного искусства, например Анри Матисс, Пауль Клее, или, например, такие течения, как фовизм, абстракционизм. Такое положение сделало связь европейского изобразительного искусства с современным арабским изобразительным искусством встречей двух искусств, а не взаимным влиянием» [3, с. 1]. Таким образом, историк искусства выразил точку зрения части сирийских искусствоведов о том, что отнюдь не работы европейских художников оказали решающее влияние на сирийских живописцев при выборе художественного языка, хотя среди большей части исследователей была популярна теория европейского влияния на развитие современного изобразительного искусства страны. Таким образом, конец сороковых и, особенно, начало 50-х гг. XX в. характеризуется бурным всплеском в сфере искусства и временем рождения молодых талантливых сирийских художников. Было ли появление этой плеяды обусловлено воздействием европейской живописной школы или, наоборот, обращением художников к своим национальным истокам, остается спорным вопросом до сих пор; но, как бы то ни было, состоялся блестящий дебют поколения, которому суждено было играть ведущую роль в искусстве Сирии второй половины XX в.

Именно к этому поколению молодых художников относился и Л. Каяли. Будущий художник родился в 1934 г. в крупном сирийском городе Алеппо. Свой путь в искусстве, как сказал сам художник в одном из интервью, он начал с быстрого наброска своего деда на доске в школе, в котором было очевидное сходство с оригиналом [1, с. 1]. Стремясь развить свои способности, он покупает цветные репродукции картин великих мастеров и пытается их копировать. В старших классах Л. Каяли пытается освоить графический портрет, копируя с фотографий любимых актеров, преподавателей, родственников и знакомых, но, по его словам, линия и цвета были еще слабы [1, с. 2]. Потом он начал рисовать «портреты красивых женщин из разных уголков страны, это было очень похоже на фото» [1, с. 2]. Уже в 1952 г. в стенах школы состоялась первая выставка художника. Именно к этому периоду относится одна из его ранних работ — портрет сестры, Залики Каяли.

Постановка модели явно навеяна фотографиями знаменитых киноактрис. Девушка обернулась, уходя, словно оглядываясь на незадачливого поклонника, она сознательно играет роль роковой женщины. Во взгляде надменность и холодная насмешка, весь облик говорит о сознании собственной красоты и превосходстве. Художник отказался от монохромного фона: здесь охристо-оранжевые тона вперемешку с белыми создают эффект огней рампы эстрады, окутанной смогом сигаретного дыма. На фоне особенно яркого пятна выделяется обнаженная спина модели. Интересно композиционное расположение фигуры: отставленный назад острый локоть — вызов, приподнятое правое плечо — это одновременно кокетство и скрытая защита от излишней назойливости. Девушка замерла, но это отнюдь не экспрессия, когда пойман момент стремительного действия. Наоборот, ее поза продумана, движения хорошо рассчитаны, ведь она должна быть уверена, что выигрышно смотрится со стороны.

Одаренный молодой человек был замечен: юноша стал единственным, кто успешно прошел отбор Министерства образования в 1957 г. и выиграл грант на обучение в Академии изобразительных искусств в Риме. В Италии растет мастерство Л. Каяли, это подтверждают и награды, полученные им на различных выставках в период учебы.

Картина художественной жизни Сирии начинает меняться в 1950-е гг. С момента обретения страной независимости, произошедшего 17 апреля 1946 г., прошли годы, но именно в то время, во второй половине 1940-х гг., художники, наконец, смогли отображать свое видение действительности свободно, не боясь преследований со стороны колониальных властей. Картины-иносказания, в которых до сих пор излюбленной темой художников страны была история борьбы народа против иноземных захватчиков (а после 1948 г. к ней прибавилась тема палестинских беженцев), сменились произведениями, документально фиксирующими современную жизнь. Казалось бы, что позиции реалистического искусства незыблемы.

Но об изменении акцентов в изобразительном искусстве страны заговорили после выставки 1950 г., прошедшей в залах Национального музея в г. Дамаске. В ней приняли участие молодые художники, получившие образование за границей, в основном, в европейских странах, и перенесшие новое европейское искусство на сирийскую почву. Именно с этой выставки (затем ставшей ежегодной) в художественной жизни страны появляется обилие художественных течений, между которыми идет борьба. «Таким образом, наше изобразительное искусство узнало за короткий срок разные художественные направления и школы. И на наших выставках поселилось противоборство между традиционным и авангардистским направлениями», —

напишет позднее Т. Аль-Шариф [2, с. 3]. Однако, несмотря на то, что художники-новаторы «создали новые взгляды, поэтизируя сюрреализм, абстракционизм и экспериментальное искусство» [6, с. 3], пока еще позиции реализма были достаточно крепки.

После возвращения на родину в 1961 г., Л. Каяли участвует во всех крупных выставках. Художник получил прекрасные знания и опыт, в том числе, и в области нового европейского искусства, однако он продолжал оставаться сторонником реалистического направления, хотя уже к концу 1950-х гг. быть художником-реалистом в Сирии было весьма непопулярно. Непопулярно настолько, что даже многие мастера старшего поколения, ранее убежденные сторонники фигуративного реалистического искусства, резко меняют свои приоритеты, по разным причинам отдавая предпочтение искусству абстрактному.

Помимо художественного направления, изобразительные приемы художника также не претерпевают особых изменений. Он остается верен неяркой, приглушенной цветовой гамме, прием, выработанный им еще с юных лет. В работах, изображающих жизнь бедных, страдающих, потерявших надежду людей, художник прибегает к выделению фигур темным контуром, именно это «отличает его картины, это его стиль — нахождение в тех внутренних отношениях между фоном картины и нарисованными формами, так как кажется, что фон всегда яркий через те телесные формы. Особым стилем это стало из-за его цветовых линий, так как кажется, что его контуры полны свободы и жизни» [7, с. 4]. Через все творчество мастера будут проходить работы, исполненные в особой манере, похожей на картины Пикассо, когда Л. Каяли накладывал краски на особым образом исполненный рисунок. Разнообразна тематика таких произведений, это и натюрморты, в основном цветы, и пейзажи, и портреты, и многочисленные сцены из повседневного быта бедняков. На его полотнах простые люди, не очень удачливые и не очень счастливые, занимаются ежедневным тяжелым трудом, но если в работах Пикассо живет тихая грусть, то у Каяли — это молчаливый крик боли и отчаяния, переходящий в высокое крещендо безразличного равнодушия к самим себе.

Будучи талантливым портретистом, Л. Каяли, после возвращения из Итали, много рисовал безымянных рыбаков, детей, лишенных детства, которым приходится зарабатывать на жизнь тяжким трудом: чистя обувь, починяя сети, продавая на жаре масло, цветы, лотерейные билеты. Многих из своих моделей художник встретил в небольшой рыбацкой деревушке на острове Аруад, здесь, как ни в одном другом месте, за небольшой отрезок времени было создано большое количество работ социальной тематики. Таким образом, художник определил свою главную тему, отвергнув возможность стать модным портре-

тистом для высших слоев общества, хотя для этого были все возможности. Он стал изображать людей в глубокой нужде, потерявших надежду, оказавшихся в сложных условиях.

Мастер плодотворно работал в пейзаже, часто обращаясь к теме соседства природы и человеческой деятельности. Особенно охотно он писал виды деревни Маалуля (которая является источником вдохновения для многих сирийских художников, как мусульман, так и христиан; сакральное значение заключено в разговорном языке ее жителей — арамейском). Эти работы исполнены в характерной для художника «плоскостной» манере, приглушенными красками, они часто аппликативны; строения занимают весь холст целиком, лишь в некоторых картинах перспектива обозначена введением в пейзаж гор и кусочков неба. Однако отдельные работы вызывают ассоциации с японской гравюрой («Маалуля-21», 1977), где более сочные краски, при довольно условном изображении природы, все предметы обведены четким темным контуром, акцентированы мелкие детали: листья на дереве, архитектурные сооружения; здесь рукотворные строения не довлеют над природой, они — лишь дополнительный штрих в общей гармонии.

Друг и коллега Л. Каяли, Мамдух Кашлан, охарактеризовал мастера, как страстного патриота своей родины [5, с. 5]. Но, думается, что Л. Каяли давно переступил рамки только сирийского художника; его мысли и надежды отнесены ко всему арабскому народу в целом. Примером тому стала его знаменитая серия из тридцати картин, написанных углем в серых тонах, «Во имя дела», которая была представлена на одноименной апрельской выставке 1967 г. в Дамаске. Серия отражала страдания палестинского народа и выражала протест против жестокости и насилия. Эти работы были встречены резко отрицательным отношением коллег и негативной критикой, но вызвали живой отклик у простых зрителей. Л. Каяли проехал с выставкой по крупным сирийским городам. Он хотел привлечь внимание сирийцев к палестинской проблеме. В начале июня в Латакии Л. Каяли получил известие о «Шестидневной войне», произошедшей в июне 1967 г. Это событие сильно потрясло художника, и в результате начавшейся депрессии он сжег все картины серии, сохранились лишь немногочисленные изображения из каталога выставки [11]. Несмотря на это, подавляющее большинство искусствоведов считает эту серию работ лучшими произведениями мастера по своей эмоциональности и беспощадной правде, через них он донес до зрителя свою боль и отчаяние за арабскую нацию. Ни в одной из своих работ Л. Каяли не достиг такой высокой экспрессии. После 1967 г.

в результате ухудшения здоровья художник почти перестал писать. Его редкие работы — это виды деревни Маалюля и цветы.

Цветы Л. Каяли любил рисовать с детства. Розы, анемоны, ромашки, лилии, но особое предпочтение — маргаритки и подсолнухи. В вазах и без, пышные букеты и хрупкие стебельки, различные по манере исполнения, они как надежда на чистую, непорочную жизнь, напоминание о беззаботном существовании и тихих радостях. Незадолго перед своей кончиной, уже тяжело больной художник продолжал рисовать цветы, словно хватаясь за соломинку в беспросветном болоте человеческого отчаяния, которое он обрек себя изображать.

В 1972—73 гг. в состоянии художника наметилось улучшение, наступил творческий подъем. Особенно после успехов Сирии в Войне «Судного дня» 1973 г., когда для того, чтобы запечатлеть героические моменты, многие художники снова обратились к реалистическому искусству. К тому времени у большинства исследователей сложилось впечатление, что Л. Каяли последовательно развивал в стране направление, отражающее лишь критический подход к действительности. Но и он пытался искать новые формы. Так, в 1974—75 гг. возникла серия картин «Лодки». Ощущение сюрреалистичности изображенного охватывает при взгляде на полотно, где на фоне условного пляжа, словно гигантские раковины устриц, застыли невероятно изогнувшись лодки. Нереальные овальные тени «прилипли» к их днищам. Присутствующие на некоторых картинах предметы быта рыбаков не добавляют к происходящему реалистичности, наоборот, это втягивает зрителя в мир картины; будто бы ирреальный пляж и лодки — лишь предмет наблюдения некоего человека, покинувшего свое место лишь минуту назад (эффект «картины в картине»). Сам художник характеризовал эту серию, как единственный поиск чего-то нового, и он не стремился специально прибегать к сюрреализму [1, с. 7].

В этой связи нужно упомянуть, что весьма часты сравнения Л. Каяли с Ван Гогом (в том числе и его серии «Лодки»). Действительно, плоскостная манера, к которой пришел художник, и особенно пересечение в таких темах, как бедняки, цветы и лодки заставляют проводить такие параллели. Мастер, не опровергая некоторого сходства, заявлял: «Я близок к Ван Гогю, но хочу от него отдалиться, мы иногда близки в темах, но мы отличаемся внутренним содержанием, а по форме лишь в начале. Я погружаюсь глубоко в некоторых картинах, а он остается поверхностным; и я остаюсь поверхностным, когда он глубоко погружается» [1, с. 7].

В 1974 г. была организована первая персональная выставка художника, получившая высокую оценку сирийских и зарубежных критиков; вот что писал о ней итальянский искусствовед Валерио

Марьяни: «Картины Л. Каяли наполнены верой в людей. Их фигуры окружены своеобразной ритмической мелодией, а цвет напоминает традиционные произведения древних сирийских мастеров» [5, с. 7].

Несколько лет художник боролся с депрессией, но в 1976 г. наступило ухудшение, и он перестал работать. В 1978 г. Луаи Каяли трагически погиб.

Советский искусствовед Б. Веймарн подчеркивал значение реализма для сирийского искусства и отмечал, прежде всего, таких представителей этого направления, как Л. Каяли, М. Кашлан, С. Бурхан писал об особом творческом почерке Л. Каяли, для которого характерны «монументализация и заостренность эмоционально-психологической трактовки художественного образа» [4, с. 7].

Прослеживая творческий путь Л. Каяли необходимо отметить высокую долю трагизма в его позднем творчестве. Его картины, словно зеркало, которое отражает различные психологические ситуации на лицах простых людей и детей. Они возвращают нашу память в голубой период Пикассо. Здесь также все в «стиле грусти», на художника воздействует реальность жизни, и он видит человеческие страдания даже в картинах детства и материнства. Приверженность художника реализму в то время, когда основная тенденция в живописи вывела на первый план абстрактное направление, говорит о найденном Л. Каяли пути в искусстве, о его твердой убежденности в своем выборе и вере в человека.

Список литературы:

1. Аль-Дин С. М. Интервью с художником Луаи Каяли // Газета «Несущая культурную революцию» (на араб. яз.), 1976, № 13.
2. Аль-Шариф Т. Двадцать художников Сирии (на араб. яз.) — Дамаск: Министерство культуры Сирийской арабской республики, 1972.
3. Бахнаси А. Современное искусство арабских стран (на араб. яз.) — Тунис: Юнеско, 1980.
4. Веймарн Б. В. Прогрессивное искусство стран арабского Востока // Художник, 1971, № 1.
5. Кашлан М. Луаи Каяли. Каталог (на араб. яз.) — Дамаск, 1974.
6. Махжуб С. Художник Луаи Каяли и чистота творчества в изобразительном искусстве // Газета «Литературная неделя» (на араб. яз.), вып. 1091 от 16.02.2008.
7. Мужзум А. Тридцатая годовщина смерти Луаи Каяли // Газета «Несущая культурную революцию» (на араб. яз.) от 14.01.2009.

3.2. ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

ТРАДИЦИОННЫЕ ТАНЦЫ НАРОДА МАНСИ

Панченко Людмила Николаевна

научный сотрудник Обско-Угорский институт прикладных исследований и разработок, г. Ханты-Мансийск

E-mail: Pan4enko.ludm@yandex.ru

Вопрос о хореографическом (танцевальном) искусстве манси (вогулов) недостаточно изучен. Имеются определённые сведения записанные этнографами, в частности, о танцах-сценах, исполняемые на медвежьем празднике. Хореография народа манси тесно переплетается с танцевальной традицией хантов. В мансийском танце принято выделять три пластические группы, связанные языковыми диалектами: северная (соьвинские, верхнелозьвинские и тавдинские манси), восточная (кондинские) и западная (пелымские, вагильские, среднелозьвинские и нижнелозьвинские).

Сегодня традиционную пластику можно встретить в основном только у северных манси, которые бережно сохраняют фольклорный колорит, и, частично у восточных манси. Сведения о танцевальной традиции собирались среди разных групп населения: охотников, рыбаков, оленеводов.

Несомненное воздействие на формирование народного танцевального искусства народа манси оказали природно-климатические условия и производственная деятельность. Суровой климат, долгая зима не только формировали особый тип человека, его внутренний и внешний облик, своеобразие одежды, обуви, но и во многом обусловили особенности композиции, манеру и характер исполнения танцев.

Танцевали в основном на спорадических и периодических традиционных праздниках. Во время танцев первыми всегда танцевали мужчины, затем женщины и только потом дети. Но танцевали все без исключения, особенно на медвежьем празднике. Умел человек танцевать или нет, никакие отговорки не принимались, так как считалось, что своим отказом он мог обидеть медведя. В прошлом специального обучения танцам не было и, подражая за взрослыми, дети, таким образом, осваивали танцевальное искусство. Во время танца движения рук, ног и корпуса различны. В танцах танцор старается отразить окружающий мир, передать повадки зверей и птиц. У манси

существуют такие танцы как «Танец филина», «Танец сороки», «Танец сборщиц ягод», «Танец налима», «Танец охотников», «Танец охотников на лося», «Танец оленеводов» и т. д., которые передают весь традиционный национальный колорит.

Мансийские женские танцы отличаются от мужских размеренностью и плавностью в движениях. Многие зависело от женщины, она всегда считалась хранительницей домашнего очага. Все дела проделывала продуманно, не спеша. Любая работа, любое рукоделие требовало чёткого выполнения и эта своеобразность присуща и женским танцам. Танцующая женщина в прошлом обязательно прикрывала лицо платком (запрет избегания). Движения корпуса тела и ног во время танца повторяются, при этом положение рук меняется. Руки во время поворотов могут быть закрыты или раскрыты у пояса, на уровне плеч или бёдер; могут быть подняты и согнуты в локте возле головы; могут быть согнутые в локте перед лицом, при этом переворачивая то ладонью, то тыльной стороной ладони; есть и такие движения, когда кисти рук подводят то к правому плечу, то к левому и слегка отбрасывают их кверху; присутствуют полуприседания. В женских традиционных мансийских танцах никогда не увидишь прыжки, глубокие приседания, возможны приседания только на колени, никогда не уведешь взмахи ногами. Но все движения исполняются на одном месте. Для мансийской женщины не нужно большое пространство, чтобы исполнить танец, ей вполне хватит место, примерно один метр.

Если женские танцы медленные, плавные, размеренные и исполняются на чуть согнутых ногах. То в мужских танцах нельзя танцевать прямо, колени в танце должны быть всегда согнутыми, и приседать нужно как можно ниже. Мужские танцы также отличаются быстрыми темпами исполнения, в них присутствуют прыжки и приседания, резкие развороты, развороты корпусом в сочетании с приседаниями или с различными положениями рук, прыжки в сочетании с разворотами рук. Так как быстрота реакций требовались для удачи в охоте и рыбалке. От того, как быстро они смогут отреагировать, как быстро бегать зависело благосостояние их семей. Так как они являлись основными добытчиками и кормильцами. А семьи в прошлом были большими. А прокормить большое семейство требовало колоссальных усилий. Мужчины также имитируют в своих танцах охоту, рыбалку, традиционный быт. Мужчины, как правило, всегда исполняли ритуальные танцы и соответственно и песни. Женщинам не разрешалось присутствовать на них. Только очень пожилым женщинам.

Пластика движения мансийских танцев практически не изучена. Каждое движение в танце у народа манси имел свой сокрытый особенный смысл, определённый символ, наполненный социальным содержанием. Любой жест, движение в танце могли быть разными средствами социального воздействия, преследовавшими определённую цель. Исторически сложившиеся традиционные хореографические формы несли глубокий социальный смысл, заложенный как в композиции танца, так и в отдельных танцевальных движениях. В современной хореографии теперь стали использоваться и сакральные и бытовые мотивы. Это даёт непонимание смысла танца для тех, кто понимает язык телодвижений. Это относится, можно сказать к нашим экспертам, пожилым людям. Им непонятна, почему это мансийская женщина танцует, допустим, с босыми ногами, или залезла на голову мужчине. Недостаточная семантическая изученность танцев, нерасшифрованность поражают недооценку роли телодвижения в пляске, приводят к ошибкам в трактовке традиционных танцевальных образов, воспроизводимых на уровне профессионального хореографического творчества. А задача наших хореографов показать пластику, красоту движений, лишаясь тем самым ритуально-сакрального предназначения и исторического контекста. Например, этнограф В. Н. Чернецов рассказал о старом охотнике манси, который своим танцем и пением мог вызвать дождь. Существовали танцы, как предотвращающие военные действия, так и способствующие войнам. Если использовать некоторые элементы из таких танцев в современной хореографии. То итог и непросвещенному зрителю будет ясен. В мансийской культуре существует запрет «*Мори ул потыртэн. Ат рови*», Зря не болтай. Нельзя. Слово, мысль они материальны. Прежде чем что-то сказать или сделать подумай хорошенько. Этот запрет можно отнести и к танцам.

На современную традиционную хореографию манси значительное влияние оказала русское хореографическое искусство. Изменились как характер и манера исполнения, так и темп, ритм, даже музыкальное сопровождение. Но несмотря на такую трансформацию. Традиционная музыкальная культура сохраняется. Появляются фольклорные самодельные кружки, коллективы. Танцевальными коллективами накапливается обширный репертуарный фонд. Он является ценностью национальной хореографической культуры. В п. Саранпауль, Берёзовского района, ХМАО образовался музыкальный фольклорный детский ансамбль «Салы лёух» под руководством Д. Г. Агеева. Изначально они практикуют в основном только чисто традиционные

танцы и песни или, по крайней мере, максимально приблизить их к первоисточнику.

Многие фольклорные группы не найдя перспективных направлений в своём развитии, постепенно распались или стали пассивно использовать традиционный фольклор. Это привело к ослаблению национальных особенностей. Данный ход событий способствовал созданию первого и единственного в Ханты-Мансийском Автономном округе профессионального театра обско-угорских народов «Солнце». Их основной репертуар построен на основе обско-угорского фольклора, стоит заметить, что они максимально приближены к этнографическому воспроизведению народных танцев, песен, обрядов. В их танцах, в их танцевальной пластике трудно выделить, конечно, локальные выразительные средства народов ханты и манси. Но взамен им широко представлены оригинальные театральные эффекты и построения, мастерски разработанные и исполненные на высоком профессиональном уровне.

Они не теряют отличительную национально-специфическую особенность, и, следовательно, не утрачивают связь с традиционными формами танцевального творчества, питающего его. И в настоящее время они активно используют традиционное танцевальное искусство с развитыми формами хореографической культуры — театрально-сценическим, современными танцами. Традиционный танец, и современная хореографическая культура образуют новое направление. Они взаимосвязаны и взаимовлияют друг на друга.

Список литературы:

1. Жорницкая М. Я. Фиксация пластики движения традиционных танцев ханты и манси//ПНИЭ. М.:Наука, 1980, с. 79—89
2. Источники по этнографии Западной Сибири. Томск, Изд-во Том ун-та, 1987. — 284 с
3. Студия народного танца [электронный ресурс] — режим доступа. — URL: http://lylyngsoyum2009narod.ru/studija_narodnogo_tance.htm

3.3. ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И ДИЗАЙН

ВИДЕО-МАППИНГ КАК НОВАЯ ФОРМА ТВОРЧЕСТВА, ЕГО ВИДЫ И ВОЗМОЖНОСТИ

Ландер Инга Георгиевна

*Санкт-Петербургский государственный университет технологии и
дизайна Доцент, кафедра истории и теории дизайна, кандидат
искусствоведения, доцент*

Кубах Анастасия Хакимьяновна

*студент СПбГУТиД, г. Санкт-Петербург
E-mail: agx10585@yandex.ru*

В последние годы появляются новые виды творчества из неожиданных сочетаний уже известных форм. Так, благодаря новым технологиям активное развитие получил видео-маппинг (англ. video — видео и англ. mapping — отражение, проецирование) — контурная или объемная видео-проекция, с одной или нескольких точек, на разнообразные трехмерные объекты или поверхности сложной формы [3, с. 287].

Можно предположить, что видео-маппинг вырос на базе компьютерного маппинга, который используется в дизайне компьютерных игр, при создании три-дэ архитектурных объектов, фото-, видео- и лазерной проекции, а также аудио-визуальных шоу. Но, в отличие от компьютерного маппинга, который делает объемными и наделенными свойствами живого предмета двухмерные изображения, в видео-маппинге реальные и трехмерные объекты становятся чем-то виртуальным, подвижным, интерактивным.

Создание качественной проекции требует тщательной подготовки. Производство маппинга можно разделить на несколько этапов:

1. Подготовительный этап:

- разработка концепции, написание сценария сюжета с учетом особенностей среды, истории, идеи мероприятия и т. п.;
- точный замер размеров объекта, а также его отдельных элементов;
- профессиональная фотография объекта согласно поставленной задаче;

2. Производственный этап (с помощью компьютера виртуальное пространство вводится в архитектурную реальность):

- создание визуального содержания: 3D дизайн (детальная модель нужного объекта), видео-монтаж;

- звуковое сопровождение;

- спецэффекты: театрализованное шоу, лазерное шоу.

Необходимое оборудование:

- Программное обеспечение — пульт управления шоу;

- Видео-серверы (количество зависит от масштаба проекта);

- Проекционное оборудование (мощность проекторов зависит от площади засвечиваемого объекта);

- Звуковое оборудование;

- Дополнительно могут использоваться лазерные технологии и внешние спецэффекты [1].

Так, новейшая аппаратура создает необычную, свежую притягательную атмосферу и позволяет осуществить самые смелые проекты дизайнеров-графиков. Ведь одна из главных задач инсталляций — впечатлить зрителя.

Самые лучшие образцы видео-маппинга напоминают театральные постановки, имеют сложные сценарии и сюжетные ходы. Именно в этом направлении сегодня развивается видео-маппинг. Если на первых порах в задачи разработчиков входила проверка технических возможностей, то теперь все чаще речь идет о сценической, концептуальной составляющей.

Современные видео-инсталляции интерактивны — зрители участвуют в шоу. Существуют новые технологии, позволяющие видеоизображениям реагировать на движения людей, или наоборот — зрителям управлять изображением. Это новый тип — игровые инсталляции.

Видео-маппинг можно классифицировать по объектам, на которые осуществляется проекция.

1. Проекция на малые объекты. Она происходит путем наложения видеоизображения на разнообразные объекты, с целью изменения их внешнего облика. Например, «поющие бюсты», когда на лицо скульптуры накладывается подвижная мимика поющего лица. Это наиболее деликатный вид маппинга [2, с. 149].

2. Интерьерный видео-маппинг. Изображение проецируется на стены, пол, потолок, полностью изменяется свет и цвет внутри помещения, происходит игра с формами архитектурных элементов, нетрадиционные динамические эффекты освещения. Подходит для клубов и выставочных пространств.

3. Ландшафтный маппинг может осуществляться на природные объекты, горы или деревья.

4. Архитектурный видео-маппинг. Существующие формы и масштабы здания диктуют графику и содержание проекции. Происходит творческое переосмысление архитектурных элементов. Стены, колонны, галереи, фронтоны, окна, лестницы и после наложения на них видео-графики наполняются новым значением. Так, традиционная архитектура, благодаря графическим инсталляциям, становится «ожившей музыкой», звучащей, подвижной, эмоциональной.

Современное «маппинг-шоу», особенно если речь идет о масштабном архитектурном варианте, как правило, представляет историю объекта, приурочен к празднику или преследует рекламные цели. Величие архитектуры в сочетании с проекционными иллюзиями поражает зрителей происходящими трансформациями. Игра света и тени создает впечатление трансформации и движения пространства, внешнего изменения геометрии объектов, преобразования или даже разрушения (излом, разрез) привычной архитектурной формы объекта, на которую направлена проекция. Такие инсталляции активно вытесняют традиционные формы зрелищ — салют или лазерное шоу. Маппинг в свою очередь выполняет не только зрелищную функцию, но и информативную, как это произошло в Праге в 2010 году, когда была за 9 минут изложена история знаменитых городских часов, отпраздновавших свое 600-летие [4].

Можно сделать краткие выводы о преимуществах видеомаппинга:

- охранные. Активное взаимодействие новых технологий не наносит вреда историческим архитектурным или скульптурным памятникам, отсутствует необходимость для проведения модификаций объектов;
- экономические. Нет потребности в дорогостоящем монтаже и специально подобранном месте для проведения (проецируется на любую поверхность)
- коммуникативные. Новый взгляд на исторические памятники возобновляет интерес к привычному, представляет объект в другом ракурсе или аспекте;
- творческие. Возможность показать творчество графического дизайнера в полной мере.

Наиболее известные мировые команды, работающие в области видео-мэппинга, — «Easyweb», «NuFormer», «The Macula» и др. [4].

Таким образом, видеомаппинг — новая форма творчества, которая корректно соединяя архитектуру и графику, дает возможность

зрителю наиболее полно окунуться в атмосферу уникального представления.

Список литературы:

1. Верди В. Г. ETC world of light// Сайт компании ETC Russia. — 2012/ - [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.videomapping.ru> (дата обращения: 16.04.2012)
2. Ли Дж., Уэр Б. Трёхмерная графика и анимация. — 2-е изд. — М.: Вильямс, 2002. — 168 с.
3. Энджел Э. Интерактивная компьютерная графика. — 2-е изд. — М.: Вильямс, 2001. — 372 с.
4. Dimagog. Видео-маппинг // Игры света. — 2011. — [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.arhinovosti.ru/2011/11/21/video-mapping> (дата обращения: 21.11.2011)

СЕКЦИЯ 4.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

4.1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ОСОБЕННОСТИ СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ПОВЕСТИ Б. ЕКИМОВА «ВЫСШАЯ МЕРА»

Великанова Ирина Вячеславовна

*кандидат филологических наук, доцент Волгоградского
государственного университета, г. Волгоград*

E-mail: gloria29@mail.ru

Проза Б. Екимова, начиная с первых публикаций его произведений в середине 1970-х годов, привлекает неослабевающее внимание критики: количество статей исчисляется десятками, если не сотнями; в 2000-е годы начинается научное изучение творчества писателя. При этом совершенно очевидно, что в центре внимания исследователей находится жанр рассказа, с которым не без оснований связывают наиболее значительные художественные достижения волгоградского прозаика. В. Сердюченко, который не одинок в своем мнении, екимовский рассказ «Фетисыч» относит к числу «вершинных завоеваний малой русской прозы XX века», полагая, что «после «Судьбы человека», рассказов В. Шукшина, «Одного дня Ивана Денисовича» в ней не появлялось чего-либо подобного» [2, с. 95].

Между тем творчество Б. Екимова включает в себя не только рассказы, но и ряд повестей, роман «Родительский дом», до сих пор находящиеся на периферии исследовательского интереса. Если единственный роман в редких критических откликах и не был отнесен к числу творческих удач писателя, то произведения среднего эпического жанра, несомненно, представляют собой художественный интерес и дают возможность составить более полное представление о жанрово-стилевых особенностях его прозы.

Повесть «Высшая мера» (1995) — одно из наиболее зрелых и совершенных в художественном отношении произведений Б. Екимова. В нем показан болезненный, мучительный процесс обретения человеком своего подлинного «я». Главный герой, Константин Иванович Любарев, размышляет о собственной жизни и судит себя высшим судом — судом совести. Вынесенный им приговор суров: он заслуживает «высшей меры наказания» и готов понести расплату. Драматизм происходящего усиливается тем, что позднее раскаяние приходит к Константину Ивановичу в скорбном приюте для душевнобольных. Решетки на окнах не только ограждают от внешнего мира — они разделяют на две неравные части всю Костину жизнь.

«Высшая мера» отличается предельной обостренностью художественного конфликта, что в значительной мере определяет сюжетно-композиционную организацию повести. Важнейшим структурообразующим принципом в произведении выступает антитеза; данный принцип реализуется на разных уровнях повествования.

Внутренняя противоречивость отчетливо проявляется уже в характеристике центрального персонажа — Константина Любарева. В связи с этим хотелось бы обратить внимание на следующие важные особенности произведения. Во-первых, в повести отсутствует прямое авторское слово, оценки (в то время как во многих произведениях Б. Екимова авторская позиция получает эксплицитное выражение: важные идеи облекаются либо в слова героя, либо в слова автора-повествователя), в связи с чем закономерно возрастает роль внесубъектных средств выражения авторской позиции. Во-вторых, образ Любарева неоднозначен и «многослоен», при этом ни один уровень: а) не дает исчерпывающей характеристики героя; б) каждый последующий уровень отрицает предыдущий и тем самым вступает с ним в противоречие; в) лишь в своей совокупности они раскрывают характер героя во всей его сложности, цельности и глубине.

Уже первое появление главного героя позволяет увидеть в нем *успешного* человека — успешного именно по меркам 1980-х гг. Для того чтобы подчеркнуть это качество, автор начинает знакомство с персонажем не с портретной характеристики, что было бы вполне ожидаемо, а с косвенной детали: игнорируя запрещающие знаки, Константин едет по перекрытому для движения кварталу центральной улицы поселка, где ведутся дорожные работы. Следующие строки содержат объяснение и одновременно характеристику персонажа: «Голубые «Жигули» и хозяина — Костю Любаря, бригадира местного рыболовецкого колхоза, знали в поселке все...» [1, с. 330]. Автор передает и общее, устоявшееся отношение к персонажу («знали все»), и прямо указывает на причину: бригадир рыболовецкого колхоза — «нужный» многим человек.

Ощущение общей успешности усиливается посредством портретного описания («Рослый, жилистый, в джинсах и легкой заграничной куртке, с загорелым лицом, аккуратно постриженный и причесанный... Костя Любарев, а попросту — Любарь гляделся завидно» [1, с. 330]), завершаемого авторской характеристикой, еще раз утверждающей общее, сложившееся мнение о персонаже: «В общем — свой парень. И к нему все по-доброму относились» [1, с. 331]. Таким образом, в экспозиции повести складывается первое общее впечатление о герое как человеке преуспевающем, занимающем прочное место в жизни, достигшем материального достатка и определенного положения в поселке.

Следующий уровень характеристики героя — его взаимоотношения с близкими, родными людьми, и на этом уровне ощущение общей успешности и удачливости героя исподволь разрушается отдельными диссонирующими деталями, которым Любарев до поры до времени не придает значения. Мать обращается к Константину с просьбой подправить отцовскую могилу, но у него за десять лет так и не находится для этого времени. Жена, смирившись с присутствием в Костиной жизни многочисленных «подруг», сетует на то, что он вовсе не уделяет внимания детям. Дочь, подрастая, начинает сторониться отца. Несмотря на все признаки внешнего благополучия Любарева, отдельные детали, пунктиром пронизывающие повествование, нарушают общую картину и исподволь приближают обнаружение конфликта.

Следующая важная грань в раскрытии образа Любарева — описание привычного, повседневного быта рыбацкой бригады, той среды, которая давно уже стала для него «родной». Жизнь рыбаков напоминает замкнутый круг, в котором с неотвратимым постоянством чередуются работа и пьяный бессмысленный разгул. Все в этих эпизодах — начиная от нелепых кличек до описания развлечений (кино «задом наперед» прокрутить, пьяных женщин прокатить на катере и т. п. [1, с. 391]) — рисует крайнюю степень нравственного разложения человека. Шальные деньги, вырученные от продажи рыбы, уходят так же легко, как и приходят: Костя вспоминает, как в прежние, не столь отдаленные времена рыбаки хранили деньги в трехлитровых банках, одну-две из которых могли проиграть в карты за ночь.

В этой среде прожитые дни измеряются количеством выпитого «пойла». Не случайно рыбаки давно утратили свои имена, заменили их кличками: Чугун, Мультик, Сатана, Водяной, Хрипун и т. п. [1, с. 343]. Об одном из них автор пишет: «Мультик — мужик нестарый, но уже с малиновым от пьянства носом... По трезвости Мультик всегда был печален, во хмелю с ним обязательно что-то случалось: из лодки на ходу выпадет, в колодец попадет, перепутает дома и в чужой заберется — все, как нарочно, словно в детском мультфильме. Потому и звали его Мультиком» [1, с. 342].

Для Константина это привычная среда, где он проводит большую часть времени, лишь изредка наведываясь в родной дом. Когда Любарев вспоминает бессмысленную, страшную гибель рыбаков, эпизоды прошлого предвосхищают возможные варианты и его, Костиного, будущего.

И вновь автор включает в повествование детали, не позволяющие поставить знак равенства между Любаревым и другими рыбаками. Константин давно уже охладел к привычным развлечениям «пьяных в дым» рыбаков: «Когда-то все это Любаря веселило. Теперь — словно отрезало» [1, с. 346]. Он сохраняет приличный внешний вид, алкоголь не заслоняет для него все остальное. Любарев умеет работать сам и не терпит разгильдяйства в других, устанавливает и поддерживает строгую дисциплину в бригаде, и ему безоговорочно подчиняются. Очевидно, его отличие от других осознается и самими рыбаками, и это выражается в обращении к нему — не случайно герой, один из всех, сохраняет свое имя: «Звали его каждый по-своему. Для Деда он был Константин... Для других — Костя Любарь...» [1, с. 340].

Главное — в Любареве продолжает оставаться живой душа, заглушаемая внешними обстоятельствами, но время от времени дающая о себе знать. Отдельные психологические детали углубляют, усиливают многозначность образа, лишают его одномерности. С этой точки зрения показателен эпизод, произошедший в светлый Пасхальный день. Две пожилые женщины, мать и тетка Константина, приезжают на берег водохранилища, на дне которого давно осталась их родная станица: «...под бугром, в долине, в старые времена лежала станица Ильменевская. Ее давно залило водой. Построили гидроузел и затопили станицу. Но поминать родных люди на берег приезжали» [1, с. 364]. Все, что могли, — бросить с берега в воду «крашеный куличик, яички, бумажные цветы» [1, с. 365]. Константин принимает неожиданное решение: усадив старых женщин в лодку, он привозит их на то место, где, укрытая толщей воды, покоится их станица и, главное, могилы родных людей. Мать «заплакала в горести, и свершилось чудо. Перед глазами, полными слез, в радужной невиди всколыхнулась и расступилась глухая вода и восстало все нерушимое, что лежало на сердце и в памяти: стена монастырская из дикого камня, рядом кладбище и дорогие могилы, опрятные, посыпанные желтым песком. Она видела их» [1, с. 367].

Так, раскрывая различные грани характера, постепенно вводя внешние и внутренние детали, автор создает сложный и многомерный образ главного героя.

Напряженность сюжетного действия в повести «Высшая мера», на наш взгляд, обуславливается двумя обстоятельствами: наличием не одного, а двух конфликтов и высокой динамичностью повествования.

В повести преобладают быстро сменяющие друг друга события и диалоги, описания же, напротив, занимают малый объем, что в целом не свойственно стилевой манере автора.

В основе сюжета повести — два конфликта, глубоко взаимосвязанных между собой, но имеющих разную природу. Внешний конфликт и его развитие в сюжете воссоздает историю крушения жизни Константина Любарева. Основными этапами развития данного конфликта становится столкновение с представителями рыббинспекции, обнаружившими факт незаконной продажи рыбы; предательство Натальи, с которой Константина связывают многолетние отношения; вынужденное бегство от милиции и попытка укрыться в землянке на берегу Дона. Развязка внешнего конфликта демонстрирует утрату Костей своего и внутреннего, и внешнего обличья: на поселковом кладбище находят прячущегося там человека с безумными глазами, в котором трудно узнать прежнего Костю Любарева.

Параллельно в повести зарождается конфликт внутренний, психологический. Его развитие приводит к тому, что раскаяние полностью овладевает сознанием героя. Оставшись один, Константин осознает всю глубину пропасти, отделяющей его от близких людей; его душа не выдерживает потрясения. В эпилоге автор рисует человека, ничего общего с прежним удалым Костей не имеющего, — больного, опустошенного, содержащегося в палате психиатрической лечебницы.

Сюжет повести распадается на две контрастирующие части (в этом вновь мы видим проявление принципа антитезы), рисующие героя «до» и «после» инцидента с милицией. Границей между ними служит следующее событие — столкновение с бригадой рыбнадзора и, как следствие, предательство со стороны людей, которых Константин считал если не близкими, то, безусловно, своими.

Резкий контраст возникает между прологом (эпилогом) и центральной частью повести (их соотношение вновь подчиняется принципу антитезы), что позволяет оттенить всю глубину произошедших с Любаревым изменений. Помещение эпилога в начало повести и затем повторение его в конце как бы замыкает Костино существование стенами больничной палаты, почти лишает надежды на его возвращение к нормальной жизни.

В повести отчетливо проступает такая характерная для прозы Б. Екимова черта, как противоречие (антиномия) фабульной и сюжетной развязки. На фабульном уровне изображается крушение жизни Константина Любарева, его полное падение, завершившееся помещением в психиатрическую больницу. Развитие сюжета приводит к итогу, противоположному фабульному: сюжет можно трактовать как историю нравственного возвышения человека над самим собой. Пережив запоздалое раскаяние, Любарев приходит к мысли о том, что

он недостоин жить, и просит сделать ему «смертельный» укол, то есть подвергнуть «высшей мере наказания».

В связи с этим заглавие повести приобретает неоднозначный смысл. Высшая мера (смерть) в глазах самого Любарева является единственно возможным и заслуженным завершением его жизни. Но в заглавии прочитывается иной, более обобщенный смысл. Высшей мерой в жизни человека всегда должна оставаться совесть — единственно достойное основание для оценки прожитого.

Несмотря на внутреннюю противоречивость повествования, антистетичность структуры, повесть предстает как цельное произведение со стройной композицией и внутренним единством, что достигается посредством определенных художественных приемов.

Одним из таких приемов становится уже отмеченная выше кольцевая композиция: эпилог, помещенный в начало и конец произведения, придает ему завершенность. В эпилоге сходятся различные сюжетные нити повествования, раскрывается смысловое ядро содержания повести.

Внутреннее единство произведению придает и использование лейтмотивных образов и деталей. Одним из важнейших в повести является образ ребенка, проходящий через все повествование и выполняющий важную идейно-художественную функцию.

Погруженный в круговорот повседневных дел, Константин не находит времени для своих детей. Но вот он замечает отстраненность дочери и ощущает мимолетную обиду [1, с. 332]. А когда Любарев вспоминает, какой была его дочь в младенчестве, «теплая нить единенья» протягивается между родными людьми [1, с. 356]. Нечаянно подсмотренная на берегу Дона, в общем-то, обычная картина — отец привез на рыбалку девочку-подростка и мальчика — заставляет Костю «пристально, с какой-то жадностью» следить из укрытия за этой счастливой семьей. Увиденное им вызывает в памяти воспоминания о собственном детстве, о том, как отец брал его с собой в поездки, и сердце его наполняется теплом и благодарностью: «Как давно это было... Родителя лицо уже стирает непрочная память, туманится лик. Но детская радость и благодарность к тем коленям, рукам, его охраняющим, она уж до смерти не уйдет. Где-то таится в глубине, но жива. Тронешь ее — проснется» [1, с. 390].

Незначительный, казалось бы, эпизод оживляет вытесненные на периферию сознания мысли о дочери и сыне, пробуждает воспоминания о собственном детстве, которые подспудно живут в его душе и не дают окончательно «замерзнуть» совести.

Образ ребенка появится в повести еще раз, в тяжелом сновиденьи Любарева, символизируя и переживание им греховности своей прошлой жизни, и запоздалое раскаяние [1, с. 394].

Таким образом, сюжет повести «Высшая мера», отличающийся остротой конфликта и антитетичностью структуры и вместе с тем композиционно упорядоченный и завершённый, служит одним из важнейших средств раскрытия авторской идеи.

Список литературы:

1. Екимов Б. П. Сочинения: В 3 т. — Волгоград: Государственное учреждение «Издатель», 2000. Т. 1 — 608 с.
2. Сердюченко В. Русская проза на рубеже третьего тысячелетия // Вопросы литературы. — 2000. — № 4. — С. 95.

БУДУЩЕЕ ГЕРОЯ-НЕМЦА В КОНТЕКСТЕ НЕИЗМЕНЯЕМОСТИ (ПО ПРОИЗВЕДЕНИЯМ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА)

Жданов Сергей Сергеевич

канд. филол. наук, доцент НГПУ, г. Новосибирск

E-mail: kluft@mail.ru

Выстраивание национальной идентичности часто происходит через сопоставление с инонациональным, маркируемым как «чужого». Описание последнего как бы методом «от противного» характеризует «свое». В этом плане для самоопределения русской культуры особая роль принадлежит немцам, ведь, пожалуй, с никакой другой западно-европейской нацией у России не было столь тесных контактов и так ярко выраженных периодов взаимного «притягивания» и «отталкивания». Герои-немцы в русской литературе выполняют важную, пусть порой и не очень заметную функцию: на фоне «немецкости» рельефнее проявляется «русскость», так что без анализа первой нельзя адекватно оценить вторую. При этом данный инонациональный элемент может быть описан в различных аспектах, в том числе с помощью категории художественного времени.

Одним из сущностных его проявлений выступает движение и вообще всякое изменение. Однако в случаях с героями-немцами эти изменения либо чрезвычайно замедлены, либо в качественном смысле отсутствуют вовсе, представляя собой лишь повторяемость событий, группирующихся в циклы. Как указывает Ю. М. Лотман, в «*ахронном мире*» «...ничего не происходит. Все действия отнесены не к прошедшему и настоящему времени, а представляют собой многократное

повторение одного и того же...» [10, с. 428]. Аналогично этому определению мнение Я. Ф. Аскина: «Абсолютная повторяемость и абсолютная обратимость событий лишают прошлое, настоящее и будущее реальных различий. ...*все потенции реализованы*, вещи и событий не возникают в собственном смысле этого слова, а лишь воспроизводятся» [1, с. 68]. Как видим, Я. Ф. Аскин делает акцент на отсутствии будущего в ахронном мире, на невозможности изменения последнего.

Особенности мира героя, русского немца, позволяют говорить о его идиллическом времени. С этой точки зрения понятие немецкой «закрытости» вводится в широкий литературный контекст. М. М. Бахтин пишет об «особом отношении времени к пространству в идиллии»: «органической прикреплённости, приращённости жизни и её событий к месту — к родной стране со всеми её уголками, к родному дому» [2, с. 374]. «Пространственный мирок этот ограничен и довлеет себе, не связан существенно с другими местами, с остальным миром» [2, с. 374]. Всё вышесказанное можно отнести к бытию героев-немцев с поправкой на их «анклавность» в русском мире. В определённом смысле русские немцы в своей совокупности могут рассматриваться как некий «род». Это выражено, например, у Ф. М. Достоевского в романе «Бесы»: «Андрей Антонович фон Лембке принадлежал к тому фаворизованному (*природой*) племени, ...которое, может, и *само не знает*, что составляет в ней *всею своею массой один* строго организованный союз» [4, с. 241].

Как пишет М. М. Бахтин, «идиллическая жизнь и её события неотделимы от этого конкретного пространственного уголка, где жили отцы и деды, будут жить дети и внуки» [2, с. 374]. Очень чётко эта особенность прослеживается в повести Н. С. Лескова «Островитяне» с его «родовым» василеостровским пространством: «Маничка Норк была петербургская, василеостровская немка. Её мать... тоже была немка русская, а не привозная; да и не только Софья Карловна, а даже её-то матушка, Мальвина Фёдоровна, ...родилась и прожила весь свой век на острове» [9, с. 9]. У Ф. М. Достоевского в романе «Игрок», как помним, идиллия принимает гротескные черты, в словах русского героя по поводу счастливого бытия немцев ощущается сарказм: «...точь-в-точь то же самое, как в *нравоучительных немецких книжечках с картинками*: есть здесь везде у них в каждом доме свой фатер, ужасно добродетельный и необыкновенно честный. ...У каждого эдакого фатера есть семья, и по вечерам все они вслух *поучительные книги* читают. <...> Закат солнца, на крыше аист, и всё необыкновенно поэтическое и трогательное...» [5, с. 225]. В другом романе Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорблённые» в сатирических тонах описывается кофейня Миллера, где собирались немцы, «хозяева различных

заведений», — «всё люди *патриархальные в немецком смысле* слова»: «У Миллера вообще наблюдалась патриархальность. Часто хозяин подходил к знакомым гостям и садился вместе с ними за стол... Собаки и маленькие дети хозяина тоже выходили иногда к посетителям, и посетители ласкали детей и собак. Все были между собой знакомы, и все взаимно уважали друг друга» [7, с. 172]. Фиксация на идиллическом времени детства присутствует и в романе И. А. Гончарова, когда Штольц то и дело вспоминает своё детство, связанное с Верхлёвом, Обломовкой, княжеской усадьбой. Его отец рассказывает сыну «сто раз» «о жизни в Саксонии, между брюквой и картофелем, между рынком и огородом» [3, с. 162], т.е. здесь наблюдается, как и в случае с нравоучительными книжками, повторяемость во второй степени: копируются не только события, но и рассказы о них. Идиллия как бытие и повествование о нём должны всё время обновляться, чтобы сохранять свой ахронный характер.

Таким образом, герои-немцы действуют в особом ахронном времени, которое характеризует такая архаическая черта, как отсутствие индивидуальной замкнутости сознания, что парадоксальным образом сочетается с замкнутостью локальной и хронологической (исторической), что вообще характерно для немецкой типажности. Герои-немцы независимы от хронологии. Совершенно неважно, в какую именно историческую эпоху живут пушкинский сапожник Шульц, гоголевские Шиллер и Гофман или тургеневская Зоя Мюллер, образ которой ахронен: многие русские герои романа живут «накануне», остро ощущают историческое время, но «мир» немки по контрасту самозамкнут.

Разумеется, есть и исключения. Так, лесковский Шульц, негоциант, как по необходимости профессии, так и по «русофильской» склонности действует во «внешнем» мире, вводя его во «внутренний», василевоостровский: вспомним спор о русских и немецких актёрах и певцах (конкретно-исторические реалии). Характерно замечание в конце повести: «Фридрих Фридрихович и сегодня такой же русский человек, каким почитал себя целую жизнь. Даже сегодня, может быть, больше, чем прежде: он выписывает «Московские ведомости», очень сердит на поляков, сочувствует русским в Галиции, трунит над гельсингфорсскими шведами, участвовал в подарке Комиссарову и говорил две речи американцам» [9, с. 190]. Тогда как женские немецкие образы у Лескова связаны с внутренним, семейным временем. Показательна сцена щёлканья орехов, когда русский рассказчик беседует с Идой Норк, выступая как бы посредником между «мирами»: «А вы скажите, нет ли войны хорошей?» — «Есть... китайцы дерутся» (но Ида спрашивает об этом не потому, что её интересует «внешняя», историческая война — у неё своя, «внутренняя» война с Истоминным,

соблазняющим в соседней комнате Маничку); «Папа... болен». — «Папа умер». — «Нет, ещё не умер» — Ида переводит события большого мира в приватный, семейный масштаб: «Ида рассмеялась. "Вы, должно быть, ...совсем никаких игр не знаете?" <...> есть такая игра, что выходят друг к другу два человека с свечами и один говорит: "Папа болен", а другой отвечает: "Папа умер", и оба должны не рассмеяться, а кто рассмеётся, тот папа и даёт фант» [9, с. 91]. «Внешняя» история становится поводом для игры, которая в то же время не есть просто игра, но амбивалентный знак разрушения идиллии.

В идиллическом «универсуме» «родовым» становится не только пространство, но и время как потенциально бесконечный ряд предков и потомков. Как пишет М. М. Бахтин, «... локализованный в... ограниченном пространственном миреке ряд жизни поколений может быть неограниченно длительным» [2, с. 374]. Поскольку важность индивидуального конца и начала существования во многом нивелирована, личное бытие представляет собой типичное звено в цепи поколений, принципиально ничем не отличимое от другого звена в прошлом или будущем (как помним, смысл этих временных категорий стирается). В романе «Игрок» некая цель, пусть и крайне формальная, с точки зрения русского героя, целиком поглощённого своим личным бытием, присутствует, поэтому наличествует и поступательное, очень медленное, длиною в множество поколений, но движение, а следовательно, и слабо выраженное время как прошлое-настоящее-будущее: «Фатер... мораль читает и умирает. Старший превращается сам в добродетельного фатера, и начинается опять та же история. Лет... через пятьдесят или... семьдесят внук первого фатера... уже осуществляет значительный капитал и передаёт своему сыну, тот своему, тот своему...» [5, с. 226]. Аналогичны по ахронности, т. е. неизменяемости во времени, планы немца из неоконченного рассказа Ф. М. Достоевского «Крокодил»: «Мейн фатер показаль крокодил, мейн grosфатер показаль крокодил, мейн зон будет показать крокодил, и я будет показать крокодил!» [6, с. 184]. Здесь индивидуальное бытие оказалось замкнуто в кольцо предшествующих и последующих поколений. Пекторалис из рассказа Н.С. Лескова «Железная воля» заявляет: «...у меня железная воля; и у моего отца, и у моего деда была железная воля — и у меня тоже железная воля» [8, с. 16]. «Цепь» поколений в данном случае остаётся незамкнутой, нет следующего звена. Эта самохарактеристика в начале произведения, вероятно, соотносится с его концом, когда Гуго бросает жена, так и не родившая ему детей, а сам немец, строивший громадные планы, бесславно гибнет.

Вообще, присутствие детей, т. е. наличие в настоящем минимум двух поколений рода, также отсылает к идиллии: чем больше непосредственно описываемых поколений, тем устойчивей идилли-

ческий мир. Напротив, оскудение рода параллельно разрушению идиллии. Детство традиционно описывается как счастливая пора и, непосредственно (локально и темпорально) смыкаясь со старостью, со старшим поколением, также служит «смягчению граней времени». В романе Ф. М. Достоевского «Игрок» «эстафета» поколений особенно заострена: отец благословляет сына на брак и умирает. В повести Н. С. Лескова «Островитяне» Ида после смерти матери становится хранительницей рода, его связующим звеном.

Итак, как уже было отмечено, наличие семьи обеспечивает устойчивость ахронного «уютного» мира или помогает восстановить эту ахронность. Очень часто это вообще бесконфликтное во всех смыслах существование: вспомним супругов Шульцев с дочерью, семнадцатилетней Лотхен, из повести А. С. Пушкина «Гробовщик»; или семью хозяина пансиона Винтеркеллера и его племянницу из рассказа И. С. Тургенева «Яков Пасынков». В этих случаях испытания выпадают как раз на долю русских героев: сироты Якова Пасынкова и Андриана Прохорова, в семье которого в начале повести ощущается разлад. Правда, в романе Ф. М. Достоевского «Игрок» присутствуют элементы неблагополучия в описании немецкой семьи, но они привнесены извне, русским героем, и внутри идиллического мира не фиксируются: «Всё это делается не иначе, как от честности, от усиленной честности, до того, что и младший проданный сын верует, что его не иначе, как от честности, продали, — а уж это идеал, когда сама жертва радуется, что её на заклятие ведут» [5, с. 226].

В отличие от вышеназванных произведений в повести «Островитяне» «сглаживание временных граней» сопровождается глубоким внутренним конфликтом, который выражается в акцентуации мотива конца, относящегося к индивидуальному бытию героя. Дело в том, что в повести мы имеем дело не с идиллическим хронотопом в чистом виде, но с элементами разрушения идиллии — темой, которая, по М. М. Бахтину, получила широкое распространение в литературе XIX века. Данная тема раскрывается как противопоставление «обречённого на гибель мирка» идиллии «большому абстрактному миру», «где люди разобщены, эгоистически замкнуты и корыстно-практичны... Этот большой мир нужно собрать на новой основе, нужно сделать его родным, нужно очеловечить его. ...На место ограниченного идиллического коллектива необходимо найти новый коллектив, способный охватить всё человечество» [2, с. 382]. Правда, нужно оговориться, что в повести такого расширения рамок василеостровского хронотопа не происходит, да, вероятно, и не может произойти в силу непреодолимой замкнутости немецкого мирка. Только судьба Манички Норк, ставшей путешественницей и писательницей, в некотором смысле входящей своими книгами в каждый дом, может трактоваться как

преодоление «ограниченности идиллического коллектива», но она (судьба) едва намечена Лесковым, слишком нечётка, чтобы считать её основной линией произведения. В концовке торжествует всё-таки идиллический хронотоп, который совместными усилиями Норков и Шульцев сохраняет свою целостность.

Таким образом, немецкий идиллический «мир» представляет собой ряд повторяющихся, вплоть до деталей, циклов событий. Причем релевантность и уникальность каждого отдельного события существенно снижены и важны лишь в той степени, в какой данное событие соответствует общей схеме, плану, точно копирующему предшествующий цикл. Будущее в типажном немецком хронотопе сближается с настоящим и представляется неизменным.

Список литературы:

1. Аскин Я. Ф. Категория будущего и принципы её воплощения в искусстве // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л.: Наука, 1974. — С. 67—73.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М.: Художественная литература, 1975. — С. 234—407.
3. Гончаров И. А. Обломов // Гончаров И. А. Собр. соч.: В 6 т. — М.: Правда, 1972. — Т.4. — С. 162
4. Достоевский Ф. М. Бесы. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л.: Наука, 1974. — Т. 10. — С. 519 с.
5. Достоевский Ф. М. Игрок. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л.: Наука, 1973. — Т. 5. — С. 208—318.
6. Достоевский Ф. М. Крокодил. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л.: Наука, 1973. — Т. 5. — С. 180—207.
7. Достоевский Ф. М. Униженные и оскорблённые. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л.: Наука, 1972. — Т. 3. — С. 169—442.
8. Лесков Н. С. Железная воля. Собр. соч.: В 11 т. — М.: Художественная литература, 1957. — Т.6. — С. 5—87.
9. Лесков Н. С. Островитяне. Собр. соч.: В 11 т. — М.: Художественная литература, 1957. — Т. 3 — С. 5—192.
10. Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3 т. — Таллин: Александра, 1992. — Т.1. — С. 413—447.

МОТИВ ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЯ В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»: ПРОБЛЕМА ТЕМАТИЧЕСКОЙ ТРАКТОВКИ

Исаева Людмила Халиковна

*кандидат педагогических наук, доцент кафедры русской
литературы, Астраханский государственный университет,
г. Астрахань*

Маркина Мария Николаевна

*магистрант второго года обучения, Астраханский государственный
университет, г. Астрахань
E-mail: maria.animoetcorpore@mail.ru*

Мотив (от латинского *movео* — двигаю) — термин, вошедший в литературоведение после использования его в музыкальной теории. Это «наименьшая самостоятельная единица формы музыкальной <...> Развитие осуществляется посредством многообразных повторений мотива, а также его преобразований, введении контрастных мотивов <...> Мотивная структура воплощает логическую связь в структуре произведения» [6, с. 76].

Мотив как простейшая повествовательная единица была впервые теоретически обоснована в «Исторической поэтике» А. Н. Веселовского. «Под мотивом я разумею простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения. При сходстве или единстве бытовых и психологических условий на первых стадиях человеческого развития такие мотивы могли создаваться самостоятельно и вместе с тем представлять сходные черты» [1, с. 35]. Мотивы, по мнению А. Н. Веселовского, есть простейшие формулы, зарождавшиеся у разных племен без какой-либо зависимости. Основным признаком мотива для А. Н. Веселовского являлся «образный одночленный схематизм».

Психологическое осознание мотива сродни литературоведческому: оба имеют схожую аксиологическую характеристику. Читатель, обращающийся к творчеству Ф. М. Достоевского, может столкнуться с проблемой поверхностного прочтения, непонимания значения тех или иных образов, мотивов, что является следствием неприменения интуиции и знаний психологии. В данной работе главной становится *задача определить* особенности психологических

крайностей, которые стали предпосылками становления мотивов Ф. М. Достоевского «Идиот». *Целью анализа* является определение влияния психологического уровня¹ на порождение мотива жертвоприношения в рассматриваемом произведении. Исследование феномена психологичности мотива в данной статье основывается на классических трудах А. Н. Веселовского, А. П. Скафтымова, О. М. Фрейденберг, которые положили начало изучению психологического целого в тематике произведения и в настоящее время являются ведущими в литературоведении.

В работе А. П. Скафтымова «Тематическая композиция романа «Идиот» дается описание развернутой структуры повествовательного произведения. Анализ опирается на авторскую модель композиции произведения, которая строится по оси «действующее лицо» — «эпизод» — «мотив». В тексте работы говорится: *«В вопросе об аналитическом членении изучаемого целого мы руководились теми естественными узлами, вокруг которых объединились его составные тематические комплексы. <...> Такими основными крупнейшими звеньями целого нам представляются действующие лица романа. Внутреннее членение целостных образов происходило по категориям наиболее обособленных и выделенных в романе эпизодов, восходя затем к более мелким неделимым тематическим единицам, которые мы обозначали в изложении термином «тематический мотив»»* [5, с. 31].

Особенностью модели А. П. Скафтымова является наличие оси «эпизод» — «мотив». В модели отсутствуют корреляции «мотив» — «фабула» и «мотив» — «событие». Мотив в теории мотива имеет сюжетный статус. Исследователь называет такой мотив «тематическим». Фабула остается за пределами анализа.

«Неделимость» определяет психологичность мотива. У А. Н. Веселовского и О. М. Фрейденберг критерий неделимости мотива семантический. Мотив неделим, поскольку репрезентирует семантически целостный образ. В. Я. Пропп вводит логический критерий неделимости и на этом основании отвергает целостность мотива по А. Н. Веселовскому. Для В. Я. Проппа мотив разложим до элементарных логических составляющих нарратива (предикат, субъект, объект). Для Б. В. Томашевского мотив неделим, так как представляет

¹ Под психологическим уровнем в данной статье понимается степень проявления принципиального момента психологического целого (неделимости) в тематике произведения.

элементарную тему повествования. Критерий неделимости мотива по А. П. Скафтымову — также тематический.

Теория познания Ф. М. Достоевского, которая отдаёт первенство интуиции — специфически художественной способности восприятия и оценки мира, — материализуется в романе «Идиот». Сон, предчувствие, проникновение за внешнюю видимость — основные формы, осуществляющие идейно-аффективное восприятие и эстетическую оценку. Отметим, что Ф. М. Достоевский не противопоставляет интуицию уму, а называет интуитивное познание выражением силы сердца и ума, считая его «научным».

Данное познание мира звучит в словах Аглаи о болезни Мышкина, которую она готова ему простить, ибо «главный ум» у него значительно сильнее развит, чем у любого другого, он явно — «высший характер», потому что существуют два вида ума — главный и неглавный.

Двойное восприятие как приём психологической характеристики используется в анализируемом произведении с помощью слухов, распространяемых в городе. Слухи дискредитируют голос повествователя-посредника: *«Доходили, правда, к иным, хотя и очень редко, кой-какие слухи, но тоже большую частью странные и всегда почти один другому противоречащие»*. В иных случаях слухи отвергаются авторским голосом, что создаёт иллюзию хаоса, невозможности верного восприятия вещей:

«Мало-помалу и распространившиеся было по городу слухи успели покрыться мраком неизвестности. Рассказывалось, правда, о каком-то князьке и дурачке (никто не мог назвать верно имени), получившем вдруг огромное наследство и женившемся на одной заезжей француженке, известной канканерке в Шато-де-Флёр. Но другие говорили, что наследство получил какой-то генерал...» [2, с. 149].

Читатель замечает намеренное искажение действительности, фактов, слухи сменяют один за другим, но только после всего этого автор переходит к сравнению и сопоставлению истинных событий. Данный приём имеет тенденцию к систематическому использованию в романе. К примеру, в письме к Аглае Епанчиной Настасья Филипповна вспоминает слова Мышкина о том, что её красота способна перевернуть мир.

Использование описанного приёма в романе «Идиот» говорит об интроспекции и возможности психологического анализа. Тот или иной психологический мотив становится литературным мотивом при условии его оригинального структурирования и наполненности новыми идейно-эстетическими смысловыми значениями. Психологический мотив может выражать определенный концепт, аффективный комплекс, точно определяемый с аксиологической точки зрения, идентичный литературному мотиву. Например, прощение как способ

очищения, стоящее в центре отношений Мышкина с его швейцарскими друзьями — с детьми и Мари, возвращённой к жизни благодаря сочувствию и любви. Мотив виновности без вины — чувство, вызванное болезнью Мышкина или «падением» Настасьи Филипповны, её не осознанной как порочной связью с «опекуном и воспитателем» Тоцким.

Вышеназванные мотивы, как и множество других, входящих в структуру романа Ф. М. Достоевского «Идиот», остаются второстепенными, будучи подчинёнными центральному мотиву структуры рассматриваемого произведения — мотиву жертвоприношения.

Жертвоприношение — «принесение жертвы божествам в целях поддержания культовой традиции» [4, с. 105].

Смысл жертвоприношения по теории лишений заключается не в том, что божество получает дар, а адепт жертвует им. Здесь главное не сама жертва, а готовность к ее осуществлению. Такой подход характерен для монотеистического религиозного мышления. По теории лишений жертва тем ценнее, чем значимей она не в абсолютном эквиваленте, а непосредственно для жертвователя.

«О, она поминутно в исступлении кричит, что не признает за собой вины, что она жертва людей, жертва развратника и злодея; но что бы она вам ни говорила, знайте, что она сама, первая, не верит себе, и что она всю совестью своею верит, напротив, что она.... сама виновна. Когда я пробовал разогнать этот мрак, то она доходила до таких страданий, что мое сердце никогда не заживет, пока я буду помнить об этом ужасном времени. У меня точно сердце прокололи раз навсегда. Она бежала от меня, знаете для чего?» [2, с. 447].

Мотив «жертвоприношения» в структуре романа Ф. М. Достоевского «Идиот» имеет сквозное положение (жертва времени, жертва денежного обогащения, жертва конфликта света и тьмы, жертва казни) указывает на его сводное строение. Мотив функционирует в качестве концептуально-семантического поля в художественном произведении.

Мотив положительно прекрасного человека, воплощённый в фигуре Мышкина, берёт истоки в доброте, любви и способности к прощению, оставляя себя в жертву. Мотив прощения является вначале и компонентом судьбы Настасьи Филипповны, далее — мотива попорченной красоты и человеческого достоинства. Речь идёт о почти решённой свадьбе Настасьи Филипповны с Ганей Иволгиным. Во время посещения своей предполагаемой будущей семьи Настасья Филипповна снова сталкивается с попранием своего человеческого достоинства:

«Да неужели же ни одного между нами не найдётся, чтобы эту бесстыжую отсюда вынести! — воскликнула вдруг, вся треща от гнева, Варя» [2, с. 255].

Именно эту фразу и предложение Рогожина Настасья Филипповна вспомнит перед «развязкой», во время устроенного ею вечера. Князь Мышкин при сложившейся ситуации, чтобы спасти поруганную красоту и человеческое достоинство, просит руки Настасьи Филипповны:

«Я ничего не знаю, Настасья Филипповна, я ничего не видел. Вы правы, но я... Я сочту, что вы мне, а не я сделаю честь. Я ничто, а вы страдали и из такого ада чистая вышли, а это много. <...> Я умру за вас, Настасья Филипповна. Я никому не позволю про вас слова сказать, Настасья Филипповна... Если мы будем бедны, я работать буду, Настасья Филипповна...» [2, с. 738].

Следствием всего возникает мотив самоубийства: намерение Настасьи Филипповны броситься в воду, вызванная её невольным «падением» после гипнотического транса, её отъезд с Рогожиным — другая ипостась такого же мотива. Второстепенные мотивы сплетаются в один «смысловой узел» — жертвоприношения.

Сделаем выводы из вышесказанного:

1. Психологический мотив при наполнении новым идейно-эстетическим смысловым значением становится литературным.

2. Мотивы в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» имеют психологическую основу.

3. Мотив жертвоприношения является центральным в структуре рассматриваемого романа. Данный мотив, формируясь уже на психологическом (низшем) уровне произведения, определяет значение эстетического начала в романе «Идиот».

Список литературы:

1. Бройтман С. Н. Комментарий // Б. В. Томашевский. Теория литературы. Поэтика. — М., 1996. — С. 306—332.
2. Достоевский Ф. М. Идиот / Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений: Канонические тексты. — Петрозаводск: Издательство Петрозаводского государственного университета, 2009. — Том VIII. — 846 с.
3. Ковач А. Поэтика Достоевского / Пер. с румынского Е. Логиновской. М.: Водолей Publishers, 2008. — 352 с.
4. Общая психология. Словарь / Под ред. А. В. Петровского. — М.: ПЕР СЭ, 2005. — 251 с.
5. Печерская Т. И. Сон Онегина (сюжетная семантика балладных и сказочных мотивов) // Роль традиции в литературной жизни эпохи: Сюжеты и мотивы. — Новосибирск, 1995. — С. 62—69.
6. Словарь символов и знаков / Авт.-сост. В. В. Адамчик. — М.: АСТ, 2006. — 240 с.

«ПРИКЛЮЧЕНИЯ МАЙОРА ЗВЯГИНА» М. ВЕЛЛЕРА И ЧЕРТЫ ПОЭТИКИ МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ РУБЕЖА XX—XXI ВВ.

Полупанова Анна Владимировна

канд. филол. наук, Башкирский государственный университет, г. Уфа,

E-mail: avpolupanova@mail.ru

Проза Михаила Веллера (род. в 1948 г.), по мнению критики, «<...> являет собой один из самых породистых экземпляров литературной разновидности масс-культы. В то же время книга Веллера демонстрирует: масс-культ рождается в борьбе со старой авторской философией, основанной на категории самовыражения. Теперь она сменяется идеей успеха и сознательного манипулирования читательским интересом» [7, с. 177]. М. Веллер, дебютировавший в печати в 1983 г. как новеллист, мастер короткой прозы, получил широкую известность в 1990—2000-е гг. своими бестселлерами «Приключения майора Звягина», «Легенды Невского проспекта», «Гонец из Пизы», «Самовар», суммарный тираж которых превысил несколько миллионов экземпляров, а также как автор философских трактатов «Все о жизни», «Кассандра», автобиографического романа «Мое дело», многочисленных эссе и статей о литературе.

Работа над «Приключениями майора Звягина» велась М. Веллером в начале 1990-х гг. — переломный период российской истории, когда большая часть населения нашей страны пребывала в состоянии растерянности и страха перед будущим. Сам замысел романа возник много раньше: в 1980-е, на излете эпохи застоя, писатель мучительно пытался разрешить большей частью внутренний конфликт с государством и официальными структурами, не желаящими признавать литературу, выходящую за рамки дозволенного. Загнанный в угол, М. Веллер стал подозревать у себя смертельное заболевание, и тогда, по его собственным словам, «<...> впервые сел писать не знаю что. Это был юноша, умирающий от страха. И железный мужик, крепящий его волю и сознание, — врач, но исцеляющий его не медициной, а бойцовским отношением к жизни. Это были две половины моего раздвоенного сознания, треснувшей надвое личности, хрупнувшего пополам характера. <...> Повесть стала первой частью «Майора Звягина». Первым, кого встряхнул до стука зубов и поставил на ноги железный доктор Звягин, был я сам» [2, с. 327].

Леонид Борисович Звягин, бывший майор, теперь врач скорой помощи, — не традиционный для русского литературоцентричного сознания тип рефлекслирующего героя-интеллекта, а тип человека деятельного и весьма активно действующего, постоянно вмешивающегося в естественный ход жизни и переделывающий ее по своему усмотрению. Это человек, девизом которого стали слова: «Судьба — это характер и обстоятельства. Характер можно изменить, а обстоятельства — создать» [3, с. 49]. Выбор М. Веллером профессии для своего героя не случаен. Профессия доктора, врача — это самый гуманный род занятий. Призванный лечить физические недуги, врач спасает человеческие жизни и уже тем самым возвышается над окружающим, выполняя некую миссию. Но Звягин — врач не только в буквальном, но и еще самом высоком смысле слова. Будучи Врачом в высоком смысле, он лечит духовные и социальные болезни общества, оздоравливает не тела, но человеческие души, и в этом видит свое основное предназначение. Слова рыцарского девиза, вынесенные в эпиграф («Делай что должен, и будь что будет»), утверждают, задавая определенный моральный императив, прежде всего личность деятельную, а не пассивно созерцающую мир. Аналогом второго эпиграфа «Надежда в Боге, а сила в руке» («Надежда в Боге, а сила в руке») может служить русская пословица «На Бога надейся, а сам не плошай». Эти слова напрямую соотносятся с личностью Звягина.

Работая на неустойчивой границе «серьезной» и массовой литературы, беллетристики, М. Веллер, предвидя возможные упреки, замечает: «<...> писать просто и интересно — труднее, чем сложно и занудно. Не то беда, если книгу все читают, а то беда, если читают дрянь <...> Наличие в книге всех примет масс-культы еще не определяет ее к нему принадлежность. Определяет — бездарность, пошлость <...> Как всегда: все дело — в таланте <...> В «настоящей литературе» — наплыв клочковатых серых текстов, выдающих элементарную неумелость за знак «искусства»» [1, с. 241]. Освоение дискурса и поэтики массовой культуры становится в «Приключениях майора Звягина» сознательно избранной авторской стратегией, связанной с поиском новых коммуникативных кодов, умением переключаться с одного кода на другой.

Установку М. Веллера на *фабульную занимательность* можно считать одной из основных черт «низовой», массовой литературы. «Приключения майора Звягина» распадаются на одиннадцать глав, эпизодов-фрагментов, объединенных единством авторского сознания и подчиненных авторской сверхзадаче. В большей части эпизодов, составляющих повествование, майор Звягин делает счастливыми

окружающих его людей: потерявшей в блокаду ребенка пенсионерке Ефросинье Ивановне находит «сына», утратившего родителей и воспитанного в детском доме; законченному неудачнику Толе Епишко помогает обрести веру в себя и изменить жизнь; некрасивую девушку Клару превращает в красавицу; излечивает от пьянства хронического алкоголика; нерешительному Володе, мечтающему об Америке, помогает изменить жизнь; спасает от смерти больного раком юношу; ограждает от самоубийства и помогает завоевать любимую девушку ничего из себя не представляющему Ларику; спасает жизнь и дает «точку опоры» во всем разуверившемся Матвею; кроме того, распутывает сложную детективную историю и вычисляет имя убийцы. С другой стороны, Звягин чинит самосуд, приговаривая к смерти бывшего сотрудника госбезопасности, пытавшего когда-то Вавилова, и приводя приговор в исполнение; убивает полное ничтожество — карьериста, когда-то хорошо усвоившего звягинские уроки и достигшего административных высот.

Фабульная занимательность предполагает характерный для массовой литературы *схематизм образов* и связанную с этим *четкую структурно-смысловую заданность* сюжетно-повествовательного уровня. Текст массовой литературы выстраивается с учетом стереотипности имиджей героев. Веллеровский Звягин во многом является не человеком «из плоти и крови», а воплощением стереотипного для масс-культуры имиджа «супермена», «сверхчеловека». Звягин решает самые насущные и обыденные для большинства людей вопросы: как стать счастливым, как переломить силу обстоятельств, как победить болезнь, как завоевать любовь, как, наконец, покарать зло, если кроме тебя сделать этого некому. При этом у него всегда имеются готовые рецепты по «обустройству» частного человеческого существования и жизни в целом, он не знает, за единственным исключением, промахов и просчетов. Майор Звягин гармонизирует и упорядочивает бытие, расширяя наши представления о человеческих возможностях.

Жесткая структурно-смысловая заданность повествовательной структуры и романного пространства в целом не оставляет простора для многовариантных трактовок произведения, сужая до минимума диапазон читательского восприятия. Очень точно это качество массового текста сформулировала Лидия Гинзбург, говоря о своей книге «Агентство Пинкертона»: «Настоящая вещь — выражение и поиски способов выражения, заранее неизвестных. Здесь — условия заданы и вообще даны те элементы, которые являются искомыми в процессе настоящего творчества. Здесь нужно только что-то сделать с этими элементами — и получается вещь не своя, но для самого себя

интересная; творческое удовольствие особого качества. Удовольствие состоит в отыскании правильного соотношения уже существующих элементов. Вам почти кажется, что даже само соотношение уже существует где-то: как правильное решение задачи на последней странице учебника» [4, с. 61].

Повествование в романе М. Веллера отчетливо двупланово, оно предполагает два уровня реализации авторского замысла: сюжетно-фабульный (вторичный) и идейно-смысловой (основной), отличительной особенностью которого становятся свойственные массовой литературе *авторитарность выводов* и *морализаторство и дидактизм*. Занимательный сюжет важен автору не сам по себе, а как своего рода «предварение» основных морально-нравственных выводов книги, принимающих характер авторских императивов и отличающихся стереотипностью суждений, повторяемостью, клишированностью: «1. <...> Отметать все, не способствующее успеху. 2. Крепить в себе самообладание, терпение, волю, веру в успех. 3. Постоянный анализ поступков: разбор ошибок, учет удач. 4. Готовность на любые средства и поступки во имя цели. 5. Приучиться видеть в людях шахматные фигуры в твоей игре. <...>» [3, с. 96]. По мере того как жизнь выстраивается в сознании Звягина «по пунктам», она обретает скрытый для прочих и прозрачный, раз и навсегда данный смысл для него самого.

Звягинская «одержимость» успехом, стойкость духа и негибкость характера («Я ЖЕЛЕЗНЫЙ. Я ВСЕ МОГУ. Я ВСЕГДА ДОБИВАЮСЬ СВОЕГО. ТРУДНОСТЕЙ ДЛЯ МЕНЯ НЕ СУЩЕСТВУЕТ. Я СМЕЮСЬ НАД НЕВЕЗЕНИЕМ. ЖИЗНЬ ПРИНАДЛЕЖИТ ПОБЕДИТЕЛЯМ» [3, с. 59] и т. д. и т. п.) передается другим героями и — и в конечном счете — читателю. Рефреном через роман проходят и ключевые для авторской концепции слова: «Я научу вас любить жизнь!» В одном из интервью М. Веллер говорил: «Основная часть нашего населения всегда вызывала у меня горестные чувства: люди любят плакать, жаловаться, что плохо устроены. Так и хочется взять такого нытика за шиворот, стукнуть головой об стенку и заставить что-то делать. Когда я вижу так называемых интеллигентов, которые норовят сесть за стол первыми, а на работу выйти последними, мне хочется стать сержантом, выстроить их на плацу и гонять! Советский интеллигент в крутых ситуациях производит очень жалкое впечатление: там, где человек с одной извилиной упирается и делает, у интеллигента включается развитый интеллект, помогающий ему философски обосновать собственное ничегонеделание. Вот Звягин и гоняет таких...» [5, с. 105—106]. Созданный по четкой фабульной

схеме с определенным типом героя роман М. Веллера апеллирует к стереотипам массового сознания, утверждая мысль о всемогущести человека, его способности идти наперекор обстоятельствам, судьбе, року, а также незыблемые этические императивы, связанные с наказанием зла и торжеством добра. Однако жесткий схематизм и излишнее авторское морализаторство ведут в ущерб художественности и эстетическим качествам произведения к упрощенной концепции действительности и стоящему за ней прямолинейному, однозначному восприятию текста. Настоящая литература — это, безусловно, «литература вопросов», а не «литература ответов» и уж тем более не готовых рецептов, несущих печать только временного утешения.

Список литературы:

1. Веллер М. Масс и культ // Веллер М. Долина идиолов. — СПб.: Пароль, 2003. — С. 239—241.
2. Веллер М. Мое дело. — М.: АСТ, 2006. — 350 с.
3. Веллер М. Приключения майора Звягина. — СПб.: Пароль, 2003. — 479 с.
4. Купина Н. А., Литовская М. А., Николина Н. А. Массовая литература сегодня: Учебное пособие. — М.: Флинта: Наука, 2009. — 424 с.
5. Тух Б. Selfmademan: Михаил Веллер // Тух Б. Первая десятка современной русской литературы: Сб. очерков. — М.: Изд. дом «Оникс 21 век», 2002. — С. 81—121.
6. Черняк М. А. Массовая литература XX века: учебное пособие. — М.: Флинта: Наука, 2007. — 432 с.
7. Чупринин С. Русская литература сегодня: Большой путеводитель. — М.: Время, 2007. — 576 с.

4.2. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

СИСТЕМА ПЕЙЗАЖНЫХ ОБРАЗОВ В РОМАНЕ Г. ЛЕЗГИНЦЕВА «ЧЕЛОВЕК С ГОР»

Гаджимурадова Тауба Эверестовна

канд. филол. наук, доцент ДГУ, г. Махачкала

E-mail: taiba1970@mail.ru

Особое место в художественном наследии Георгия Лезгинцева занимает роман «Человек с гор», посвящённый зарождению революционного движения в Дагестане. Герои романа — дагестанские большевики — вместе со своими русскими товарищами вступают в борьбу против местных богачей за социальное и национальное освобождение. Действие романа происходит в горных аулах, городах, шахтах и рыбных промыслах Дагестана после поражения революции 1905—1907 годов. В центре внимания автора — судьба молодого горца Магомеда, который под влиянием местных революционеров и русского большевика Мирона приобщается к революционной борьбе.

Изобразительная палитра писателя весьма красочна. Поэтому нельзя обойти вниманием яркие и сочные картины природы, оставляющие неизгладимое впечатление.

Пейзаж в литературе является одним из самых мощных средств создания воображаемого мира произведения, важнейшим компонентом художественного пространства и времени. Лезгинцев, активно используя пейзаж в романе как внесюжетный элемент, преследовал, на наш взгляд, следующие цели: живописные картины природы могли быть фоном для основного действия, одним из средств раскрытия душевных переживаний героя, способом передачи отношения автора к происходящему (авторские раздумья о мире и человеке).

Значимым в восприятии художником мира становится свет в пейзаже. В романе Г. Лезгинцева вполне мирно сосуществуют солнечный и лунный пейзажи. Соляных пейзажей в романе достаточно много. В начале романа солнце освещает идиллическую картину: «Воздух был настоян на ароматах разнотравья. Холмы в долине покрывала зелень, пестрели жемчужинами цветы, цветущие плодовые деревья были словно облиты пурпурным дождём. Внизу, где

прыгали по камням жёлтые воды Курах-чая, около каменного здания мельницы, в зелёных сумерках рощи состязались соловьи. Серебрились, словно купола мечетей, миндальные деревья, а рядом с ними минаретами возвышались стройные пирамидальные тополя. Спасаясь от зноя под широкоплечими дубами, сбилась большая отара чёрных, белых и серых овец, уткнувших головы друг под друга. Ещё ниже по долине, за мельницей, стояли в болоте сонные буйволы — лениво бодались, оглашая округу протяжным мычанием» [1, с. 4].

Идиллический пейзаж, передаваемый спокойным повествованием, сообщает о размеренном ходе природного времени, отражает оптимистический настрой автора. Как известно, солнечные пейзажи могут воссоздавать реальную природу или быть символическими, выражая, например, идею прочности устройства Земли и Вселенной, превосходства жизни над смертью.

Писатель не обошёл своим вниманием и лунный (лунный) пейзаж. Луна в художественных произведениях чаще используется для создания элегического настроения, погружения читателя в мир тоски, печали, грез. Лунный пейзаж задает тему вневременного пространства; это сфера зарождения стихий, личности как самостоятельной субстанции, единственно могущей постигнуть глубинный смысл мироздания. Выбор именно лунного образа может говорить о мирозерцании автора [4].

В ночное время суток семья Гуссейна спасается от чумы в горах. В используемом Лезгинцевым лунном пейзаже определяется время («луна поднялась высоко над мрачным Шахдагом»), место событий («еле заметная горная тропка»). Ночной пейзаж имеет и звуковое оформление — «послышалось журчанье ручейка, зажатого между мшистыми валунами» [1, с. 72]. Атмосфера ночи передает и психологическое состояние героя и его семьи. В селении они оставили заразившегося чумой Абдурахмана. Спасая семью, Гуссейн ни на секунду не забывает о сыне. На следующий день Магомед принёс в пещеру добычу. «Добычи хватит семье на долгое время» [1, с. 73]. С этими мыслями Магомед, увязавшись за Гуссейном, отправляется в зачумленный аул. Атмосфера ночи создаёт ожидание чего-то таинственного, ещё не ведомого герою, на грани жизни и смерти. Лунный пейзаж в этом контексте погружает читателя в мир тоски, печали, тайны.

На выполнение особого задания (поимку беглого преступника Мирона) Ибрагим-бек собирает людей. «В лунном свете (курсив наш. — Т. Г.) он (Магомед. — Т. Г.) заметил спускавшихся к долине всадников. Они двигались так неслышно, безмолвно, словно армия

мертвецов, покинувших свои могилы в мёртвом городе аула» [1, с. 31]. Мотив ночи становится аллегорической завязкой драматических событий, окутан тайной и предчувствием грядущих перемен, в которых «армия мертвецов» сыграет не последнюю роль (и дело даже не в том, что Мирон будет пойман. Приспешники Ибрагим-бека успеют натворить ещё много бед).

Описание лунного пейзажа, как видим, очень лаконично, но в том и состоит талант художника, что, используя только броские, эффектные детали, он создает впечатляющую картину природы. Этот принцип был сформулирован Чеховым следующим образом: «В описаниях природы надо хвататься за мелкие частности, группируя их таким образом, чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина» [4]. Исползованные Лезгинцевым детали, наполненные яркой экспрессивной окраской, создают действительно зловещую картину.

Атмосфера ночи передает в ряде случаев состояние героев. Так, Мариам со страхом ожидает возвращения нелюбимого мужа. Этому её состоянию вторит природа: «Наступила напряжённая тишина. Поздно вечером налетела на горы гроза с долгожданным дождём, с яркими молниями, полосовавшими чёрное небо, с пушечными раскатами грома, усиленными горным эхом» [1, с. 39]. Гармония мира, тишина и покой подавлены природными стихиями. Это же подавление человеческой природы мы видим во взаимоотношениях Мариам и Тагибека. Он «с размаху ударил её по лицу, от удара она отлетела в тёмный угол» [1, с. 39]. Здесь агрессия, напористость и сила, отличающие природную стихию. Мир человека и природы оказывается хрупким и беззащитным.

После землетрясения Гуссейн с семьёй покидает родной аул. Природа вторит переживаниям героев. Они — на пороге новой жизни. А за плечами «разрушенные дома-соты» [1, с. 91], развалины отцовского дома, родные могилы. «Чёрные тучи висели над Штулом, порой взблескивали в них пламенные стрелы, небо вспыхивало и снова темнело. Накрапывал дождь, в горах глухо рокотал гром. Магомед с грустью посмотрел в последний раз на аул. Он словно предчувствовал, что покидает его навсегда» [1, с. 91]. Горы провожают Магомеда «плачем» в дальний путь. Они расстаются с ним...

Природа в романе взаимодействует с другими видами изображения предметного мира (персонажей, их внутреннего состояния) и тесно связана с художественным смыслом текста.

Природные построения у Г. Лезгинцева имеют свою композицию. Здесь выделяются разные планы изображения: *дальний* («Заросшие лесом горы, широкими и далёкими волнами отступавшие к

горизонту, замерли в синем знойном тумане. Застыли цветущие бездны за каменными оградами горной дороги», создаёт ощущение пространства; *общий* («Полуденный покой природы, такой же глубокий, как и её полуночный отдых, казалось, овладел всей жизнью», [1 с. 216] создаёт широкую картину, панораму всеобщего покоя; *крупный* — суть которого в близком приближении одного объекта, явления, детали («бешеная, ревущая река, извивы которой сверкали там, глубоко внизу, между лесов и скал, неподвижным серебром», [1 с. 216]. Материальные объекты в природоописании Лезгинцева выстраиваются то по горизонтали, то по вертикали. Но вертикальные построения встречаются всё же чаще. «Круче и обрывистой делались подъёмы, всё более дико и грозно темнели ущелья. Горная дорога кончилась, лошади шли шагом, а рядом с ними вырстали и надвигались на экипаж туманно-синие твердыни могучего хребта» [1 с. 218].

Горный пейзаж сквозным образом прошёл через весь роман, который начинается с описания: «Магомед...до рези в глазах всматривался в наплывающие друг на друга гряды тёмных гор Шахдага. Белые шапки вечных снегов на их вершинах ослепительно блестели на солнце. У горизонта они похожи были на гигантские вспененные волны» [1 с. 3] и завершается им: «Каменные твердыни, плоские террасы, разделённые узкими трещинами, жилища-бойницы, дома-башни — таков горный Дагестан. Дорога петляла и петляла между скал, то взбираясь на них высоко, то опускаясь в тёмные ущелья. Горы, и горы, и горы вокруг...» [1 с. 368]

Пейзажный ряд строится по принципу простого монтажа с перемежением общих и первых планов. Причём в последнем случае (отметим, что это характерно для всех пейзажных описаний Г. Лезгинцева) точка зрения (другими словами — «камера») является подвижной, то наезжая, то отъезжая от различных объектов природы.

Пейзажи Г. Лезгинцева не лишены лиричности. Их отличает выраженное чувственно-эмоциональное начало. Создаваемые на соединении созерцания природной картины и медитативности (раздумий, размышлений) они являются выражением состояния внутреннего мира героя. В рассматриваемом описании природы присутствует эмоциональное раздумье, связанное с воспоминаниями о родном доме, первом чувстве (образы памяти): «Перед... глазами встали железные тюремные ворота на невской набережной. Невдалеке от них тлела кучка прошлогодних листьев, струился сладковато пахнущий ладаном дымок, над которым она (героиня.— Т. Г.) тщетно грела озябшие руки. Так и не довелось ей тогда повидать своего суженого.

Вспомнилось и радостное событие в её жизни — встреча на пароходе, три дня украденного счастья...» [1, с. 216].

Не обойдён вниманием художника и символический пейзаж, в котором естественная среда важна не только сама по себе, но и как отражение иной реальности — это знак, опознавательная примета подразумеваемого смысла [3]. Символичными представляются описания природы, наполненные движением, динамикой. Их в романе много [1, с. 45, 282, 283 и т. д.]. Особенно часто встречается описание орлов — «царей этой горной пустыни» [1, с. 283] и облаков — «легкокрылых, неутомимых птиц вольного поднебесья», «пушистых белых лебедей» [1, с. 283]. Эти образы имеют символическое выражение. Орёл, «царь всех птиц», известен как символ всеокупающей власти и обороноспособности. Облака, изображаемые в виде белых лебедей, тоже имеют символическое выражение. Лебедь — воплощение благородной чистоты. Лебеди сражаются даже с орлом, когда он на них нападает. Они — «короли среди водяных птиц, несут знак белого мира» [5]. Поэтому неслучайно облака и орлы оказались явлениями одного семантического ряда. Их объединяет царская сущность (царственность), сила, независимость и благородство — всё то, к чему стремится душа Магомеда и что отличает горцев. Через связи, которые существуют между героем и природой, даётся внутренняя характеристика, определяется его нравственная и духовная ценность.

Среди описаний в романе есть и морской пейзаж. Динамикой наполнено изображение шторма: «Серая с рыжиной волна надвигалась на них горой, нависала — вот-вот накроет! Лодка потихоньку взбиралась на гору... Вот их лодка с вершины покатила в овраг, из которого, казалось, никогда не выбраться. Всё море было изрыто этими оврагами... Магомед со страхом смотрел на воду — тяжёлую, как ртуть, играющую ледяным блеском. Гребень волны шипел и пенился, как молодое пиво...» [1, с. 166]. Сложная цветовая гамма (серая с рыжиной волна; вода как ртуть, играющая ледяным блеском, пенистость волны) передаёт стихию как воплощение мощи, природной силы. И тем значимее представляются действия Магомеда, сумевшего противопоставить ей свою выносливость и силу духа. «Тяжело дыша, он грёб и грёб, глубоко проваливаясь и выбираясь наверх, задыхаясь от дикого, пьяного, как спирт, ветра» [1, с. 166]. Группа пейзажных описаний, имеющих зрительное, звуковое и даже осязательное выражение (ветер в шторм как спирт), создаёт цельное зрительное впечатление — картину шторма — и позволяет оценить действия молодого паренька в крайне непростых обстоятельствах («Магомед что было сил кричал напарнику..., но Куликов лежал, скорчившись, на

днище... Поняв, что спасти лодку и напарника придётся ему, Магомеду, он с трудом поднялся, сел на вёсла и стал грести к еле виднеющемуся во мгле берегу» [1, с. 166]

Используемые писателем детали природоописания: горы — «знак» величия, масштабности жизни; море, небо — стихии свободы; ночь — тайны бытия, конфликта жизни и смерти и т. д. имеют в контексте всего романа символическое выражение.

Таким образом, описания природы в романе выполняют следующие функции: определение времени и места событий (функция фона); пояснение состояния, настроения героя (психологическая функция) с помощью приема психологической параллели или противопоставления; создание определенного эмоционального тона (лирического, драматического, трагического, героического), связанного с характером событий и их финала; выражение философских, социальных, этических идей; сюжетно-композиционная функция (ускорение или замедление действия для достижения необходимого художественного эффекта, предварение действия).

Пейзаж незаменим для тонкого анализа психологического состояния героев романа Георгия Лезгинцева «Человек с гор».

Список литературы:

1. Лезгинцев Г. М. Человек с гор: Роман. — М.: Сов. писатель, 1983. — 368 с.
2. Литературы народов России: XX век: Словарь / Отв. ред. Н. С. Надъярных. — М.: Наука, 2005. — С. 189
3. Понятийно-терминологический словарь // <http://nature.syktso.ru/slovar.htm>
4. Сохряков Ю. И. Художественные открытия русских писателей: О мировом значении русской литературы. — М.: Просвещение, 1990. — С. 47 // <http://www.bestreferat.ru/referat-173228.html>
5. См.: Энциклопедический словарь символов / Авт.-сост. Н. А. Истомина. — М.: ООО «Изд-во АСТ», 2003. — С. 448—451.

4.3. ФОЛЬКЛОРИСТИКА

ФОЛЬКЛОР ДЕТЕЙ КАК СРЕДСТВО ЭТНОПЕДАГОГИКИ (ПО МАТЕРИАЛАМ ЛИЧНЫХ ПОЛЕВЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ В ПРИКАРПАТЬЕ, УКРАИНА)

Пташник Ольга Романовна

*соискатель кафедры фольклористики ЛНУ им. И. Франко,
младший научный сотрудник МИОК НУ «ЛП», г. Львов, Украина
E-mail: ptawnuk_olja@ukr.net*

Детская субкультура является самой естественной средой развития личности ребенка как в физическом, так и в психологическом плане. «Общение с равным по статусу партнером создает благоприятные условия свободного проявления творческих потенций ребенка в условиях отсутствия ограничительных установок и контроля взрослых» [8, с. 200]. Фольклор, который бытует в детской среде, является с одной стороны отражением нравственных ориентиров и уровня образованности реципиентов, с другой — этнопедагогическим средством нравственного, умственного, физического, трудового и эстетического воспитания.

Воспитательный опыт разных народов был объектом исследований многих ученых, среди которых Г. Виноградов (русского), Г. Волков (чувашского), А. Измайлов (казахского), Я. Иханбиков (татарского), М. Мид (самоанского) и другие. Украинской этнопедагогикой занимались М. Стельмахович, М. Грушевский, Н. Загледа, Ю. Ступак, Е. Сявакко, О. Смоляк, О. Довженок и др. В их исследованиях больше внимания обращалось на детский фольклор, исполняемый взрослыми для детей (колыбельные песни, потешки, сказки и т. д.), поэтому фольклор детей, их непосредственное творчество, требует более глубокого изучения.

В данной статье этнопедагогическое значение фольклора детей анализируется на примере произведений зафиксированных в селе Стриганцы Тисменицкого района Ивано-Франковской области (Прикарпатье, Украина).

Среди детского репертуара жанром, который несет в себе самые выразительные признаки детского творчества, являются **дразнилки**. Они выполняют функции:

- определения критериев хорошего и плохого;
- регулирования отношений между детьми;
- формирования объективного отношения к себе;
- психологической адаптации к непредсказуемым ситуациям;
- усвоения системы языка;
- развития поэтического умения и чувства ритма;
- развлечения и т. п.

Поскольку в дразнилках объектами высмеивания часто выступают внешние и внутренние недостатки людей, такие как чревоугодие, неряшливость, трусость, невежество, жадность, пьянство и т. д., с помощью дразнилок ребенок осознает, что хорошо, а что плохо, у него **формируются нравственные ценности**. Однако случается, что дети смеются над реальными физическими недостатками товарища, что свидетельствует о низком уровне развитости чувств, на что должны обратить внимание родители.

Часто дети создают дразнилки, которые высмеивают не существующие черты, а вымышленные ситуации, которые якобы происходят с героем дразнилки, его качества, действия и т. п. Они, по представлениям детей, имеют отрицательную эмоциональную окраску. Например:

Роман-поман сів на сани
Тай поїхав до Оксани
А Оксана ха-ха-ха
Я вже маю жениха

•••

Стасік-тасік огірок
В вечір ходе до дівок

•••

Михайло-придибайло придибав сі жінку
Не велику не малу таку як вушінку

Анализируя дразнилки, содержанием которых является вымысел, который создает необходимый оскорбительный оттенок, можно определить критерии хорошего и плохого именно в детской среде, которые отличаются от существующих во взрослой.

Дразнилки также **регулируют отношения между детьми**. Как отмечает О. Довженок, «чрезмерное хвастовство, стремление быть в центре внимания, не имея для этого объективных данных, противоречили неписаным законам детского круга, и товарищи не упускали случая насмешкой проучить хвастуна» [5, с. 20]. Это способствовало **формированию объективного отношения адресата к себе**. Наряду с этим, благодаря дразнилкам, по мнению Я. Левчука,

ребенок приучается к критическому отношению к себе, у него развивается реакция на слова обиды, учится защищаться [7, с. 98], адаптируется к *непредсказуемым ситуациям*, которые могут повториться в будущем.

С помощью дразнилок ребенок *усваивает систему языка* и упражняется в самостоятельном словообразовании. Дети придумывают новые слова, которые активно используют в дразнилках. Скажем, Юлька-пулька, Михайло-придибайло, Стасик-тасик, Роман-поман. Так как, придумывание слов, по наблюдениям Т. Дуткевич, наиболее характерно для детей 2-х — 5-ти лет [6, с. 135], дразнилки — благоприятное поле для детского фантазирования. Языковое экспериментирование проявляется также в словесных каламбурах, когда ребенок подбирает слова, сходные по звучанию. Например, Танька-калабанька, Любка-шубка, Павлик-равлик и др. Способность последовательно связывать отдельные высказывания между собой становится основой для появления связной речи. Сочетание слов путем ритфования, как в дразнилках, *способствует развитию поэтического умения и чувства ритма*.

Несмотря на многочисленные позитивные функции дразнилок, они использовались и с отрицательной целью. В частности, «различные прибаутки помогали выпросить у товарища что-то, заранее унизив в случае отказа, утвердить собственную ловкость, отдав на конец последний удар» [5, с. 20]. Таким образом, своеобразно реализуется детское стремление к самоутверждению, ведь, по мнению ребенка, «непривлекательный образ противника должен подчеркнуть собственное превосходство» [5, с. 22]. Учитывая это, некоторые педагоги и исследователи фольклора, среди которых и В. Бойко, считают, что «дразнилки в подавляющем большинстве не отвечают эстетической, воспитательной цели» [10, с. 10].

Самым популярным средством формирования нравственных основ в детской среде являются **игры**. По словам Т. Аниконовой, «главным занятием ребенка до семи лет была игра. В ней реализовывались соответствующие возрасту потребности физического и психического развития ребенка» [1, с. 34]. Анализируя, исследовательница выделяет функции игры:

- формирование навыков социального поведения;
- развитие коммуникативных навыков;
- самопознание;
- самореализации личности;
- обучение;
- развлечения [1, с. 11].

Кроме перечисленных, игры выполняют еще функции:

- выброса лишней энергии;
- развития физических и умственных способностей;
- формирование нравственных ориентиров и т. д.

Игра достигает своих целей незаметно для ребенка, не применяя никаких способов насилия над личностью. Именно с помощью игры происходит безболезненное *вхождение ребенка в социум*, как в психологическом, так и в бытовом плане, ведь игра выступает школой межличностных отношений, моделью отношений в обществе да между людьми — носителями социальных ролей.

Во время общения со сверстниками у детей *развиваются коммуникативные навыки* и расширяется словарный запас. Этому способствуют игры на подобии «Не лги». По ее правилам следует подобрать чем больше предметов, соответствующих определенному признаку. Скажем, ведущий загадывает слово «лететь», а все остальные игроки поочередно называют предметы, которые летают. Например, воздушный змей, птица, бумеранг и т. п. Выигрывает тот, кто назовет больше слов.

Игра *помогает ребенку лучше познать себя*, раскрыть свои творческие и человеческие качества, проявить способности и таланты. Она также — *способ самореализации*, привлечения к себя внимания.

Игра несет самую *обучающую функцию*. «Игры для детей — своего рода уроки, которые готовят к взрослой жизни, к труду» [3, с. 79]. «В играх возникают благоприятные условия для усвоения трудовых навыков, навыков владения орудиями труда (лопаткой, ножницами). Ребенок учится выполнять довольно сложные трудовые операции, развивающие мелкую моторику рук (напр., лепка)» [6, с. 157]. Игра раскрывает перед ребенком свойства различных материалов, закономерности соединения частей и деталей, гармоничное их соотношение. Етнопедagog Е. Сяваvко видит в игре и труде много общего: «работая, человек создает материальные, культурные, иначе говоря, социальные ценности. Игра имеет косвенное отношение к общественному производству: она приучает ребенка к тем физическим и психическим усилиям, которые нужны ему для работы» [9, с. 5].

Дети в играх учатся договариваться, спорить, командовать, подчиняться, разрешать конфликты, уважать мнение других и т. п. «То, что в играх необходимо выполнять правила, учит ребенка гражданственности, потому что сначала уважают правила, а потом и законы государства», — отмечает Т. Аниконова [1, с. 35]. Кроме того, в игре дети проявляют себя педагогами, ведь старшие учат младших.

Также важной функцией игры является *развлекательная*. «Игра как отдых с целью восстановления физических сил ребенка выступает в теории Лацаруса» — отмечает М. Басов [2, с. 390]. Наибольшей потребностью в игре, по теории Шиллера-Спенсера, является «излишек» сил ребенка, его естественное стремление к активности [2, с. 390]. Во время игры происходит *выброс лишней энергии*, возможно даже агрессии, которая под давлением строгих правил не достигает своего пика, а нивелируется.

Игра *формирует нравственные ориентиры детей*, ведь в ней отображены возрастные представления о чести, порядочности, взаимоотношениях между людьми и т. п. Благодаря игре дети не только испытывают соответствующие этические коллизии, лучше осознавая моральные нормы, у них формируется установка на их глубокое познание.

Игра также *развивает физические и умственные способности*, в частности силу, выносливость, ловкость, смелость, наблюдательность, смекалку, остроумие, меткость, находчивость, навыки в строительстве, вычислениях, рисовании и т. д. Игры помогают выработать у детей быструю реакцию на опасность, умение ориентироваться на местности. По мнению О. Довженок, «любая игра дает толчок фантазии и воображению» [5, с. 16], а «хорошо развитые эти свойства со времен детства имеют большое значение для человека и во взрослом возрасте. Они являются основанием дарования и творческих способностей человека» [4, с. 8].

Следовательно, детский фольклор является средством нравственного, умственного, физического, трудового и эстетического воспитания. Анализируя фольклор детей, их творчество, можно определить критерии нравственного и безнравственного, которые сложились в определенной детской среде, и скорректировать их в соответствии с общими моральными нормами, а наблюдая за общением детей, их играми — заметить способности, предпочтения, интересы, лучше понять характер ребенка.

Список литературы:

1. Аниконова Т. Г. Народные игры. Учебное пособие. — Белгород, 2004. — 90 с.
2. Басов М. Я. Избранные психологические произведения / Под ред. Мяснищева В. Н., Мерлина В. С. — Москва: Педагогика, 1975. — 432 с.
3. Волков Г. Н. Этнопедагогика: Учебник для студ. средних и высших пед. учебных заведений. — Москва: Издательский центр «Академия», 1999. — 168 с.

4. Гончаренко І. Порадник батькам, як виховувати дітей, 1962. — 44 с.
5. Дитячі пісні та речитативи / Упор. і автори передмови Довженок Г. В., Луганська К. М. — Київ: Наук. Думка, 1991. — 448 с.
6. Дуткевич Т. В. Дошкільна психологія: Навч. пос. — Київ: Центр учбової літератури, 2007. — 392 с.
7. Левчук Я. Формування критичного мислення засобами дитячого фольклору // Народна творчість та етнографія. — № 3, 2006. — С. 96—103
8. Развитие общения дошкольников со сверстниками / Под ред. Рузской А. Г. — Москва: Педагогика, 1989. — 216 с.
9. Сявавко Є. І. Українська етнопедагогіка: Навчально-методичний посібник. — Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2002. — 159 с.
10. Український дитячий фольклор / Упор. і автор передмови Бойко В. Г. — Київ, 1962. — 247 с.

ЗООМОРФНЫЕ ОБРАЗЫ РУССКИХ И БАШКИРСКИХ ВОЛШЕБНЫХ СКАЗОК

Хайрнурова Ляйсан Аслямовна

аспирант кафедры русской филологии

Башгосуниверситета г. Уфа

E-mail: xajrnurova.l@yandex.ru

Как известно, животные являются основными помощниками главных героев русских и башкирских волшебных сказок. Волк, кот, собака, конь, корова, ворона, сокол, орел бескорыстно служат и неизменно приходят герою на помощь, как бы компенсируя нанесенный ему урон или за то, что он сжалился над ними, проявил по отношению к ним доброту и великодушие. В. П. Аникин объясняет это древним обычаем: «Почти у всех народов существовал обычай, запрещавший убивать тотемную птицу или зверя. Соображения неприкосновенности тотема сочетались с целесообразными мерами сохранения дичи в ту пору, когда она размножалась. Возможно, сказки о благодарных животных отражают эти древние промысловые обычаи» [2, с. 100].

Куда бы герой ни отправлялся, верным и незаменимым спутником его становится конь. Как считает М. К. Азадовский, «он связан с солнцем и тридцатым царством. Чудесный сказочный герой — конь в звездах, с месяцем и солнцем, с золотым хвостом и гривой — появляется ночью и излучает ослепительный свет» [1, с. 149]. Если в

русских сказках образ коня встречается в таких сказках как «Сивка-бурка», «Иван дурак», «Буй-волк и Иван-Царевич», «Буря-Богатырь Иван коровий сын», «Иван-крестьянский сын и чудо-юдо», «Жар-птица и Василиса-царевна», «Волшебный конь», то в башкирских сказках образ коня встречается в сказках «Урал батыр», «Акъялак», «Золотое перо», «Алатаев», «Алпамыша-батыр», «Тимирхан», «Икмекбай», «Сын волка Сынtimer-пехлеван», «Киизбай и царские дочери», «Умыс» и другие. В русских сказках герой получает коня в награду за доброту, бескорыстие, верность. Например, в русской сказке «Иван Быкович» описывается как конь помогает Ивану: «Богатырский конь прибежал, начал бить его копытами; а Иван Быкович тем временем вылез из земли, приловчился и отсек чуду-юду огненный палец. После того давай рубить ему головы, сшиб все до единой, туловище на мелкие части разнял и побросал все в реку Смородину» [4, с. 229]. Обычно герой покупает худого, паршивого коня за сто рублей и кормит и холит его, впоследствии конь становится сильным, красивым, ловким. В сказке волшебный конь обладает сверхъестественными свойствами: превращается в орла, в старика, освобождает Ивана. Так же в сказке «Сивка-бурка», как только герой говорит своим богатырским голосом: «Сивко-бурко, вещий воронко» [3, с. 155—156] или «Сивко-бурко, вещая каурка! Стань передо мной, как лист перед травой!» [7, с. 101], мгновенно появляется чудесный конь («Сивко бежит, только земля дрожит, из очей искры сыплются, из ноздрей дым столбом») [3, с. 154] и помогает герою. С древнейших времен конь являлся также главным помощником и другом башкир. В боевой поход или в неведомый путь батыр всегда отправляется на своем коне, который верой-правдой служит хозяину. К примеру, главным помощником и спутником Урал-батыра выступает чудесный крылатый конь Акбузат, который ассоциируется с птицей. «Если в русских вариантах сказки Царь-девица приплывает к влюбленному юноше на корабле или приезжает на коляске, то в башкирском варианте она появляется на небесном коне Акбузате, известном по башкирским сказкам и сказаниям «Урал-батыр» и «Акбузат»: в эпосе Акбузат — конь дочери солнца Хумай, подаренный ею Урал-батыру, а в сказке — это конь лучезарной девицы: когда она на нем мчится, поднимается сильный ветер. С эпосом об Урал-батыре связан эпизод добывания Зайнуллой для любимой яиц птицы Хумай: эпическая Хумай-кош — небесная дева, которая является на землю в птичьем облике, оборачивается прекрасной девушкой, и на ней женится Урал-батыр» [6, с. 10].

Конь всегда остается верен своему батыру, который, как и в русских сказках, выбирает себе в качестве боевого соратника

захудалого паршивого жеребенка, который оглянулся на звон его уздечки: «Позвенел уздечкой: какой конь оглянется, того он и должен оседлать. На него оглянулся плохонький коростливый жеребенок» [5, с. 52]. Но после этого неказистый жеребенок сразу превращается в превосходного скакуна-тулпара и готов идти с батыром и в огонь и в воду и не раз спасает его от беды: «Сотрясая землю, тулпар поскакал туда, где лежал в яме Алпамыша. Домчался он туда, опустился на колени и спустил в яму свой хвост. Выволок оттуда Алпамышу» [5, с. 57]. Так же, как и в русских сказках, батыр призывает себе коня с помощью волшебства: он должен свистнуть через волос коня, чтоб тулпар мигом примчался к нему [5, с. 53]. Всю свою силу и мощь тулпар выказывает в сказках «Алатаев», «Золотое перо». Например, в сказке «Алатаев» говорится: «В ответ на ржание из моря вышли три рослых аргамака — кони дэва. Между ними и скакуном Алатаева началась жестокая схватка. Три дня и три ночи продолжалась она. Наконец, конь Алатаева разделался с ними и вернулся к батыру» [5, с. 343]. В сказке «Золотое перо» так же показывается поединок коней: «А младший жеребец-красавец с еще более яростным, чем давеча, ржанием бросился на жеребца егета. Эх, и начали же они снова драться! Вся земля дрожит, скалы трясутся, камни вниз осыпаются! <..> Долго они дрались, и вот жеребец егета лягнул так сильно, что морской конь рухнул на землю» [5, с. 331].

Кроме того, верными помощниками героя или героини являются корова («Крошечка-хаврошечка», «Буренушка», «Одноглазка, двуглазка и трехглазка»), волк («Иван-царевич и серый волк», «Сказка об Иване-царевиче, жар-птице и о сером волке», «Молодой охотник и мяскай»), кот, собака («Мартынка», «Шагали»), птицы («Марья Моревна», «Зайнулла и красота», «Шагали», «Киизбай и царские дочери»), лиса («Шагали») и другие.

Всех верных помощников-животных В. Я. Пропп называет «благодарными животными»: «Благодарные животные вступают в сказку как дарители и, предоставляя себя в распоряжение героя или дав ему формулу вызова их, в дальнейшем действуют как помощники. Все знают, как герой, заблудившись в лесу, мучимый голодом, видит рака или ежа, или птицу, уже нацеливается на них, чтобы их убить и съесть, как слышит мольбу о пощаде» [8, с. 154].

Также В. Я. Пропп считает, что нельзя убивать животного, съесть его, так как это животное священно и связано с предками: «Можно показать, что рыба или другие животные, пощажённые и не съедённые Ивановом, не что иное, как животные-предки, животные, которых нельзя есть и которые потому и помогают, что они тотемные предки» [8, с. 155].

У башкир в древности животным-предком являлся волк. Есть легенда, которая гласит, что еще в древнейшие времена волк впервые привел башкир на те места, где они сейчас живут. Также в башкирской волшебной сказке герой не убивает волка, в благодарность за это волк помогает герою собрать лошадей и привести их к егету [6, с. 210]. В русской же волшебной сказке волк заменяет съеденного им коня и во всем помогает герою («Иван-царевич и серый волк», «Сказка об Иване-царевиче, жар-птице и о сером волке»).

Таким образом, как в русских, так и в башкирских волшебных сказках отражается вера древних людей в тотемных животных: они обожествляются и становятся волшебными и наделенными сверхъестественными свойствами помощниками главных героев.

Список литературы:

1. Азадовский М. К. История русской фольклористики. — М.: Учпедгиз, 1958. — 479 с.
2. Аникин В. П. Русская народная сказка. — М.: Просвещение, 1977. — 208 с.
3. Афанасьев А. Н. Народные русские сказки /Оформл.Л. С. Шафранович. Изд. 2-е . — Мн.: БелЭн., 1993. — 364 с.
4. Афанасьев А.Н. Народные русские сказки. Том I. — М.: Наука, 1984. — 514 с.
5. Башкирское народное творчество. Том 3. Богатырские сказки . — Уфа: Башкнигоиздат, 1988. — 448 с.
6. Башкирское народное творчество. Том 4. Волшебные сказки и сказки о животных. — Уфа: Башкирское книжное издательство, 1989. — 512 с.
7. Сказки. Отбор текстов и фотоматериалов, классификация, составление, вступительная статья, словарь, алфавитный указатель И. Е. Карпухина; комментарии совместно с Э. А. Карпухиной. — Уфа: Китап, 2008. — 440 с.
8. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. — Л.: ЛГУ, 1986. — 367 с.

4.4. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ

ПЕРВЫЕ ИЗДАНИЯ РОМАНА «ХИЖИНА ДЯДИ ТОМА» Г. БИЧЕР-СТОУ В АМЕРИКЕ

Иголкина Дарья Игоревна
преподаватель ТГУ, г. Томск
E-mail: daria_igolkina@yahoo.com

Роман «Хижина дяди Тома» американской писательницы Гарриет Бичер-Стоу был написан в 1851—1852 годах и впервые издан отдельной книгой в 1852 году. Роман стал своего рода феноменом в литературе: часто называемый первым бестселлером в истории американского издательского дела, по данным исследователей, он был самым популярным произведением 19 века.

Однако немногим читателям Г. Бичер-Стоу известно, что впервые роман «Хижина Дяди Тома» был опубликован частями в газете «Национальная Эра», abolitionистском еженедельнике, на страницах которого можно было найти как статьи политического характера, так и художественные произведения таких авторов как, например, Дж. Г. Уиттър, Н. Готорн и других. Публикация романа в «Эре» продолжалась с пятого июня 1851 года по первое апреля 1852 года по мере написания автором отдельных глав романа.

Первое самостоятельное книжное издание «Хижин дяди Тома» появилось в продаже двадцатого марта 1852 года, за двенадцать дней до появления последней главы романа в «Эре». Книжная версия была опубликована Бостонским издательским домом Джона П. Джуэта и немедленно стала коммерчески успешной: первый тираж в пять тысяч экземпляров был распродан в течение первой недели, и около трехсот тысяч — в течение первого года. По мнению некоторых исследователей, книжное издание «частично обязано своей популярностью тому факту, что к моменту выхода книги в свет многие читатели уже пять месяцев следили за развитием сюжета романа на страницах газеты, и почти девятнадцать тысяч подписчиков «Эры», без сомнения, способствовали популярности издания Джуэта» [2, с. 19]. Издание Джуэта вскоре было переведено на двадцать языков (сейчас оно переведено на большинство известных языков), и сразу же стало бестселлером в странах Европы.

Все англоязычные издания «Хижины дяди Тома» были в дальнейшем также перепечатаны практически без изменений (за исключением исправления мелких опечаток) с этого первого книжного издания Джуэта, а версия же текста романа, опубликованная «Эрой», никогда не перепечатывалась. Между двумя изданными текстами существуют некоторые незначительные расхождения, которые, однако, привлекают внимание отдельных (в основном, американских) исследователей творчества Г. Бичер-Стоу. И, даже допуская, что многие различия между газетным и книжным изданиями «Хижины дяди Тома» могут рассматриваться как ошибки наборщика или изменения, сделанные редактором, исследователи все же полагают, что некоторые из них были сделаны автором с определенной целью и могут быть важными для интерпретации романа и понимания его исторического контекста.

Например, некоторые изменения, сделанные автором для книжного издания романа важны для понимания отношения автора к политической обстановке в Америке того времени. В последней главе «Заключение», содержащей в основном авторские отступления и размышления на тему аморальности рабства, строка, напечатанная в издании Джуэта как «former slaves come to seek a refuge among you» (бывшие рабы ищут помощи у вас) [6, с. 549], в «Эре» звучит как «former slaves come to seek a refuge among us» (бывшие рабы ищут помощи у нас) [7] Это как бы подчеркивает, что с выходом книжной версии романа круг его читателей заметно увеличится, включив в себя не только северян, из которых в основном состояла читательская аудитория «Эры», но и южан, а также зарубежных читателей, тем самым выведя «Хижину дяди Тома» из ряда произведений чисто южной аболиционистской литературы.

Также с точки зрения разделения Юга и Севера в этих двух изданиях «Хижины дяди Тома» интересны следующие различия: в отличие от книжной версии, где Юг находится в «сотне миль» от Севера, в версии «Эры» он оказывается в «тысяче миль». Это можно проследить в эпизоде, когда Хлоя собирается работать в Луисвилле, который находится дальше на Юге, «down river» («вниз по реке»), и говорит, что хочет быть ближе к мужу. Миссис Шелби объясняет: «Нет, Хлоя, это в тысяче миль оттуда». В версии Джуэта Луисвилль ближе, «в сотне миль». Подобное несоответствие встречается еще раз, в эпизоде на пароходе. В тексте версии «Эры» время тянется все медленнее в то время, как пароход все дальше уплывает на Юг: «Men talked, and loafed, and read, and smoked. Women sewed, and children played. Suns rose and set, and men did business for some days, till the boat has passed far on her way» («Мужчины разговаривали, читали и курили.

Женщины шили, и дети играли. Солнце вставало и садилось и было совершенно много сделок за те несколько дней, пока пароход шел дальше и дальше») [4]. В издании Джуэта выделенная строка, выражающая течение времени, отсутствует, а слово «пока» изменено на «и». [6, с. 170] Эти различия показывают, что «образ Юга с точки зрения текста в «Эре» даже географически находится на большем расстоянии от Севера, чем в издании Джуэта» [2, с. 221].

Среди других незначительных изменений в тексте романа, сделанных для книжного издания «Хижина дяди Тома», можно назвать изменение некоторых имен (например, имя сенатора Берра на Берда, имя дочери Тома Мерики на Полли и т. д.) или их написания («Peet» в «Эре» и «Pete» в издании Джуэта), изменение некоторых незначительных деталей, слов, фраз. Например, Г. Бичер-Стоу опускает рассуждения Джорджа Шелби о торговле в главе «Молодой хозяин» в версии «Эры».

Некоторые исследователи (например, С. Беласко-Смит) выдвигают гипотезы о восприятии текста «Хижина дяди Тома» из этих двух изданий на нетекстовом уровне, т. к. считается, что газета как форма публикации представляет собой определенный контекст для восприятия произведения и предполагает особую форму общения между читателем и писателем, включающую в себя постоянный диалог, где автор не только говорит, но и отвечает, а в случае «Хижина дяди Тома» Бичер-Стоу вместе с другими писателями и редакторами «Национальной Эры» помогала создать у читателей мнение о негативном влиянии рабства на общество того времени. Действительно, главы романа и события, описываемые в них, часто имели множество тематических параллелей со статьями и заметками, печатаемыми аболиционистской «Эрой». Очевидно, что «Национальная Эра» являлась богатым источником информации для понимания и осмысления исторического контекста, в котором впервые издавалось и читалось произведение Бичер-Стоу.

Первоначальный выбор газеты как формы публикации оказал влияние также на структуру текста произведения. Практически с момента выхода «Хижину дяди Тома» критиковали за то, что его структуре недостает цельности, сюжет состоит из разных, мало связанных между собой линий, а большое количество персонажей только запутывает читателей. Однако, принимая во внимание историю публикации романа, это легко объяснить: изначально произведение задумывалось автором как несколько рассказов и только в процессе написания превратилось в роман. Об этом свидетельствуют письма Г. Бичер-Стоу к редактору «Национальной Эры» Гамалиелю Бэйли и объявления в газете, анонсирующие новое произведение Бичер-Стоу.

В письме к Бэйли от девятого марта 1851 года Бичер-Стоу писала: «Things may extend through three or four numbers» (текст будет на три-четыре номера) [1, с. 67]. Однако восьмого мая в заметке «Новое произведение миссис Стоу» было указано, что оно будет «of the length of the tale by Mrs. Southworth, entitled “Retribution”» (по объему таким же, как и произведение миссис Саутворт «Возмездие»), которое печаталось в «Эре» в течение четырнадцати недель. Таким образом, особая структура романа, ее неоднородность как раз может объясняться первоначальным выбором издания частями в газете и постепенным изменением автором его продолжительности.

К тому же, «чтение «Хижины дяди Тома» колонка за колонкой, из номера в номер сильно отличается от чтения романа в книжном варианте, частично из-за того, что читатель газеты постоянно ощущает на ее страницах присутствие многих других людей, являющихся свидетелями событий тех лет» [5, с. 78], и частое появление новых героев и описаний историй их жизни в произведении читалось совершенно органично в газетной форме публикации, где каждый выпуск предлагал также новые статьи, освещающие реальные события с участием разных людей. В книжном же варианте такое изобилие второстепенных сюжетных линий и персонажей, оправданное газетной формой публикации, могло показаться некоторым критикам и литературоведам отсутствием структурированности текста.

Также на структуру романа повлияло и то, как Джуэт в своем книжном издании разделил роман пополам на два тома. Это разделение, вероятнее всего, было сделано по объему, так как логики в этом не было (логически роман делится на три части: продажа и отъезд Тома, жизнь Тома у Сен-Клера и его жизнь у Легри. Такое разделение отмечается многими исследователями творчества Бичер-Стоу): в книжном издании Джуэта (и, соответственно, во всех последующих изданиях) находящиеся в середине романа последняя глава первого тома и первая глава второго тома, главы XVIII и XIX, называются «Опыты и мнения мисс Офелии» и фактически являются одним целым.

Таким образом, изменение формы издания романа действительно могло повлиять на восприятие произведения в основном критиками и литературоведами, но, не смотря на то, что некоторые исследователи называют версию газеты самостоятельным текстом и считают изменения очень важными для восприятия авторского замысла романа, называя ее «considerably emended» (значительно измененной) [1, с. 81], «большинство ученых приходят к выводу, что текстовые различия между газетным и книжным изданиями можно считать несущественными» [3] для дальнейшего изучения романа. Читатели же, особенно не

англоязычные, вряд ли смогут почувствовать, действительно ли форма публикации «Хижина дяди Тома» играет важную роль для восприятия произведения, так как текст газетного издания не только не переиздавался, но и не переводился на другие языки, в отличие от книжного издания, и как для читателей, так и для исследователей текст первой публикации произведения в «Национальной Эре» останется в литературе как промежуточный вариант книжной версии «Хижина дяди Тома».

Список литературы:

1. Kirkham, Bruce. The building of "Uncle Tom's Cabin". — Knoxville: University of Tennessee Press, 1977. — 264 p.
2. Raabe, Wesley Neil. Harriet Beecher Stowe's "Uncle Tom's cabin": an electronic edition of the "National Era version". — University of Virginia, 2006, — 276 p.
3. Raabe, Wesley Neil. The "National Era" version: of "Uncle Tom's Cabin": historical and textual introduction [Электронный ресурс]. — URL: <http://utc.iath.virginia.edu/uncletom/eraintro.html> (дата обращения: 28.04.1012)
4. Raabe, Wesley Neil. The "National Era" version: of "Uncle Tom's Cabin": historical and textual introduction [Электронный ресурс]. — URL: <http://utc.iath.virginia.edu/uncletom/utfihbsb14t.html> (дата обращения: 28.04.1012)
5. Smith, Susan Belasco, Price, Kenneth. Periodical Literature in Nineteenth Century America. — Charlottesville: University Press of Virginia, 1995. — 292 p.
6. Stowe H.B. Uncle Tom's cabin. — San Francisco: Ignatius Press, 2009 — 669 p.
7. Stowe, Harriet Beecher. Uncle Tom's Cabin, or, Life Among the Lowly. Electronic Edition of National Era version [Электронный ресурс]. — URL: <http://utc.iath.virginia.edu/uncletom/utfihbsb41t.html> (дата обращения: 28.04.1012)

ВКУС МУЗЫКИ В РОМАНЕ Ж.-К. ГЮИСМАНСА «НАОБОРОТ»

Мялкина Марина Александровна

аспирант ВГУ, г. Воронеж

E-mail: marmyalkina@yandex.ru

Творчество французского писателя рубежа веков Жориса-Карла Гюисманса (1848—1907) представляет собой специфический художественный феномен, во многом предвосхитивший формирование основных направлений развития литературы XX века. Уникальный творческий опыт писателя вмещает в себя и натуралистические традиции, и декадентское мироощущение, и мистические мотивы.

Исследуемый нами роман «Наоборот» (1884) является переходным произведением в эстетике писателя, от натуралистического периода творчества к мистическому. Думается, именно поэтому в данном тексте такое повышенное внимание придается своеобразному культурному подведению итогов, предполагающему как дотошную каталогизацию прошлого опыта, так и скрупулезное выстраивание новой традиции.

Автор помещает главного героя в изолированное рафинированное пространство эстетики и искусства: дез Эссент приобретает и особенным образом отделывает дом в парижском пригороде. Он продумывает всё до мельчайших деталей: цвет драпировок, форму комнат, стиль мебели и предметов искусства. Его библиотека и коллекция живописных полотен — результат тщательнейшего отбора. Другими словами, он создаёт собственный искусственный мир, особую художественную реальность на пересечении различных культурных традиций.

Отказавшись от событийности, Ж.-К. Гюисманс описывает внутренний мир героя через внешние факторы, превращая романное повествование в «*своеобразный каталог порождений творческого воображения персонажа*» [4, с. 15—16], исследование которых и является нашей целью.

Творческое воображение героя *создаёт уникальные образы на пересечении различных видов искусств*. Примечательно, что такие экспериментальные образы не остаются лишь в воображении героя: дез Эссент тщательно реализует их в своей собственной действительности. Так, он создаёт «губной орган», позволяющий добиваться тождества между звуковым и вкусовым ощущением. Любопытным представляется исследование механизмов взаимодействия музыки и вкуса алкогольного напитка, а также результатов такого уникального слияния.

«Губной орган» дез Эссента, в котором каждому сорту вина соответствует определённый музыкальный инструмент, состоит из бочонков с различными сортами крепких напитков, соединённых особой трубкой. Этот образ, очевидно, возник под влиянием, с одной стороны, бодлеровских «соответствий», с другой — идеи синтеза искусств Р. Вагнера.

Теория «аналогий» или «соответствий» — не оригинальное изобретение Бодлера. «Человек есть источник аналогий во вселенной» — говорил ещё Новалис [5, с. 19]. Заслуга же поэта в том, что он впервые дал ей развёрнутое поэтическое выражение, превратил в важнейший принцип своего творчества.

Бодлер в своей теории устанавливает «соответствия». Прежде всего, это явления так называемой *синестезии*, когда одно какое-нибудь чувство (звук) вызывает другое чувство, относящееся к иной области восприятия (вкус, цвет). Содержание понятия синестезии наиболее кратко раскрывается в ее определении как «межсенсорной, межчувственной ассоциации» [2, с. 97]. Это способность «видеть» пластику мелодии, колорит тональности и, наоборот, «слышать» звучание цветов и т. д. Осмысление феномена синестезии начинается с изучения основных положений теории ощущений, изложенных в трудах философов со времен античности до наших дней. Например, в трудах Демокрита, Аристотеля, позднее Т. Гоббса, Дж. Локка. В художественной литературе синестезия наиболее известна в форме мультисенсорных переживаний.

Так, утончённый ум, обладающий развитой музыкальной культурой и знанием алкогольных напитков (в случае дез Эссента), может разрабатывать искусственные транспозиции, сопоставляя тональность звучания какого-либо инструмента со вкусом того или иного вина. Таким образом, *замысел Гюисманса даёт возможность герою услышать вкус музыки*. «Des Esseintes buvait une goutte, ici la, se jouait des symphonies interieures, arrivait a se procurer, dans le gosier, des sensations analogues a celles que la musique verse a l' oreille»/ «Дез Эссент пил по капельке того, этого, исполнял для себя внутренние симфонии, успешно добивался в горле тех же ощущений, что испытывает ухо при звуках музыки» (перевод мой, М. М.) [3, с. 106].

Герой создаёт целые вкусовые сочинения, перекладывая на винный язык уже известные музыкальные произведения или сочиняя новые мелодии. По мнению дез Эссента, все напитки соответствуют звучанию какого-либо инструмента. «Le curacao sec, par exemple, a la clarinette don't le chant est aigrelet et veloute; le kummel au hautbois don't le timbre sonore nasille; la menthe et l'anisette, a la flute, tout a la fois

sucree et poivree, piaulante et douce... le kirsch sonne furieusement de la trompette; le gin et le whisky emportent le palais avec leurs stridents eclats de pistons et de trombones...le violon representant la vieille eau-de-vie, fumeuse et fine, aigue et frele»/ «Сухой кюрасао походит на бархатистый суховатый кларнет; кюммель — на гобой, чей звуковой тембр гнусав. Мятные и анисовые ликёры подобны флейте, одновременно сладкой и пряной, попискивающей и нежной, а вот вишнёвая водка неистова, как труба; джин и виски пронзают, как тромбон и корнет-а-пистон, скрипка подобна старой водке, туманной и тонкой, острой и хрупкой» (перевод мой, М. М.) [3, с. 42]. Аналогии героя, очевидно, *строятся на ощущении доминирующего признака* в напитке или звуке. Например, проанализируем «звучание» струнных инструментов: скрипки, альты, контрабасы и арфы, согласно принципу дез Эссента. Так, со скрипкой ассоциируется нечто изысканное и крепкое — выдержанная, старая водка; тембр альты полностью повторяет густоту рома; звучание контрабаса солидно и полновесно, что, скорее всего, соответствует крепкой настойке; дрожь и нежность арфы словно лёгкий ликёр. Казалось бы, всё не настолько сложно, однако обыкновенное механическое соединение элементов-напитков не даст «звучания». Герою чтобы уловить вкус музыки понадобилась ювелирная чувствительность, тонкая изобретательность, воображение, музыкальное образование и одиночество.

Ещё в начале XIX века французский писатель Э. де Сенанкур в книге «Оберман» рассуждал о взаимодействии звуков, запахов и визуальных изображений. «Именно в звуках природа с наибольшей силой выражает свой романтический характер, и именно слух позволяет человеку легче всего воспринять необычность предметов и мест. Запахи вызывают быстрые, сильные, но смутные ощущения; воспринимаемое глазом волнует скорее ум, нежели сердце; мы восхищаемся тем, что видим, но чувство пробуждается в нас тем, что мы слышим...Я не видел ни одной картины, изображающей Альпы, которая могла бы воскресить их в памяти с такою же силой, как настоящий альпийский напев». Важное для данного нашего исследования замечание мы находим в сноске книги: «Цветовое фортепиано было остроумной выдумкой, но фортепиано запахов было бы интереснее» [6, с. 135]. Гюисманс пошёл дальше: *он придал музыке вкус*. Уникальная способность героя видеть соответствия различных категорий, чувствовать взаимосвязи ощущений разного порядка делают дез Эссента своего рода Творцом собственного мира и собственных ощущений.

Таким образом, герой, улавливая едва ощутимые аналогии ощущений и чувств, создаёт свои собственные уникальные творения, соединяя различные виды искусств. В такого рода экспериментах

проявляется главная черта героя — претензия на роль Творца. При этом образ «губного органа» в романе во-первых, служит средством создания образа главного героя, а также одним из механизмов работы его памяти и воображения; во-вторых, работает на идею синтеза искусств Р. Вагнера и теорию «Соответствий» Бодлера, что в соотношении с рассуждениями автора об искусстве (во внутренних монологах героя) показывает неоднозначный подтекст романа о состоянии современной культуры, общества и искусства.

Список литературы:

1. Бодлер Ш. Цветы зла / Шарль Бодлер // Цветы зла.- М: Эксмо, 2006.
2. Галеев Б. М. Исследования / Б. М. Галеев // Исследования.-М., 2009, С. 97.
3. Гюисманс Ж.-К. Наоборот / Ж.-К. Гюисманс // Наоборот: Три символистских романа: Наоборот / Гюисманс Ж.-К. Записки Мальте Лауридса Бригге/Р. М. Рильке. Портрет художника в юности / Дж. Джойс / Сост. и послесл. В. М. Толмачёва.— М.: Республика, 1995. — 462 с.
4. Комарова Е. А. Жорис-Карл Гюисманс. Сквозь пространство и время // Е. А. Комарова- Иванова: Иван. гос. Ун-т, 2010.— С. 166.
5. Косиков Г. К. Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни» — (<http://tzone.kulichki.com/anomal/hud/bodler/html>).
6. Сенанкур. Оберман / Сенанкур//Оберман.— М., 1963, С. 134—135.

**«ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
И КУЛЬТУРОЛОГИЯ: ПРОШЛОЕ,
НАСТОЯЩЕЕ, БУДУЩЕЕ»**

Часть II

Материалы международной заочной научно-практической
конференции

14 мая 2012 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 21.05.12. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 6,25. Тираж 550 экз.

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

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