



МАТЕРИАЛЫ XXV МЕЖДУНАРОДНОЙ ЗАОЧНОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

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

Новосибирск, 2013 г.

УДК 008+7.0+8
ББК 71+80+85
В59

В59 «В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии»: материалы XXV международной заочной научно-практической конференции. (08 июля 2013 г.) — Новосибирск: Изд. «СибАК», 2013. — 250 с.

ISBN 978-5-4379-0310-0

Сборник трудов XXV международной заочной научно-практической конференции «В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии» отражает результаты научных исследований, проведенных представителями различных школ и направлений современной филологии, искусствоведения и культурологии.

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

Рецензенты:

- канд. филол. наук, Бердникова Анна Геннадьевна;
- канд. филос. наук, Карпенко Виталий Евгеньевич;
- канд. филол. наук, Мышьякова Наталья Михайловна;
- канд. филол. наук, Павловец Татьяна Владимировна;

ISBN 978-5-4379-0310-0

ББК 71+80+85

© НП «СибАК», 2013 г.

Оглавление

Секция 1. Культурология	8
1.1. Теория и история культуры	8
МУЗЫКАЛЬНО-ФЕСТИВАЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНЕ: ОТ МАССОВОСТИ К КАМЕРНОСТИ (НА ПРИМЕРЕ ВСЕУКРАИНСКОГО ФЕСТИВАЛЯ АВТОРСКОЙ ПЕСНИ И ПЕСЕННОЙ ПОЭЗИИ «ОБЕРЕГ») Игнатова Лариса Петровна	8
ИЗМЕНЕНИЯ ДЕТСКОГО ИГРОВОГО РЕПЕРТУАРА КАК ПЕРСПЕКТИВНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ ИССЛЕДОВАНИЙ Шереметьева Марина Анатольевна	14
Секция 2. Языкознание	22
2.1. Русский язык. Языки народов Российской Федерации	22
СПОСОБЫ РЕАЛИЗАЦИИ СХЕМЫ ПРОСТОГО ПРЕДЛОЖЕНИЯ «КТО СМОТРИТ НА КОГО/ЧТО» В ЦИКЛЕ РАССКАЗОВ ЮРИЯ МАМЛЕЕВА «КОНЕЦ ВЕКА» Герасимчук Мария Сергеевна	22
О СТИЛИСТИКЕ РУССКОЙ БАСНИ XVIII ВЕКА Говорищева Ольга Николаевна	27
КАТЕГОРИЯ ИНТЕНСИВА И ЕЁ РОЛЬ В «ПОВЕСТИ О ТОМ, КАК ПОССОРИЛСЯ ИВАН ИВАНОВИЧ С ИВАНОМ НИКИФОРОВИЧЕМ» Н.В. ГОГОЛЯ Коробова Людмила Вадимовна	33
2.2. Славянские языки	40
СПОСОБЫ МАНИПУЛЯЦИИ СОЗНАНИЕМ В ДИСКУРСЕ УКРАИНСКИХ СРЕДСТВ МАССОВОЙ КОММУНИКАЦИИ Вейда Татьяна Михайловна	40
К ВОПРОСУ О ЛИНГВИСТИЧЕСКОМ СТАТУСЕ ЭТНОВЕРБАЛЬНЫХ СТЕРЕОТИПОВ Дорошина Лилия Федоровна	46

СЛОВОТВОРЧЕСТВО ПОЭТОВ РОВЕНЩИНЫ В ПОСЛЕДНЕМ ДЕСЯТИЛЕТИИ XX ВЕКА Максимчук Виталий Васильевич	54
СИМВОЛИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ СЕРДЦА В УКРАИНСКОМ ПОЭТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА Щепанская Кристина Андреевна	61
2.3. Германские языки	66
ШКАЛА ДОСТОВЕРНОСТИ В АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ Максимчик Оксана Александровна	66
ИМЕНА СОБСТВЕННЫЕ В СТРУКТУРЕ НАЗВАНИЙ ПРЕДМЕТОВ ОДЕЖДЫ В АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ XIX—XX ВЕКОВ Ширяева Елена Федоровна	74
2.4. Романские языки	81
ПРАГМАТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ЭКСПЛИЦИТНЫХ И ИМПЛИЦИТНЫХ КОМПЛИМЕНТОВ В АНГЛОЯЗЫЧНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИАЛОГЕ Абрамова Евгения Юрьевна	81
К ВОПРОСУ О СЕМАНТИЧЕСКИХ ХАРАКТЕРИСТИКАХ ОБРАЗА ИИСУСА ХРИСТА В БИБЛЕЙСКИХ ТЕКСТАХ Денисенко Людмила Григорьевна	87
2.5. Теория языка	94
ЯЗЫК И ПОЛИТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ В ИССЛЕДОВАНИЯХ ВИЛЬГЕЛЬМА ФОН ГУМБОЛЬДТА Кожанов Александр Александрович	94
НЕО-РИТОРИКА Х. ПЕРЕЛЬМАНА КАК ОСНОВА ПЕРСУАЗИВНО- КОНВИНСИВНОГО МЕТОДА АНАЛИЗА УБЕДИТЕЛЬНОСТИ РЕЧИ Сухарева Ольга Эдуардовна	99

2.6. Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание	105
ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О КРАСОТЕ В РУССКИХ И АНГЛИЙСКИХ ПАРЕМИЯХ	105
Аверина Марина Анатольевна Петер Ирина Георгиевна	
РЕЧЕВЫЕ СРЕДСТВА ВЕЖЛИВОСТИ В РУССКОМ И ЯКУТСКОМ ЯЗЫКАХ	111
Федорова Вера Сергеевна	
Секция 3. Искусствоведение	118
3.1. Театральное искусство	118
ЗНАЧИМОСТЬ МЕТОДА ВОКАЛЬНОЙ И ФИЗИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ ЮНЫХ АРТИСТОВ-ПЕВЦОВ В ПРАКТИКЕ ХОРОВОГО ТЕАТРА	118
Редько Анатолий Максимович	
3.2. Музыкальное искусство	131
ГУЦУЛЬСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ СЕЦЕССИЯ И «СТИЛЬ ЗАКОПЯНСКИЙ»	131
Вавренчук Ирина Андреевна	
ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ФАГОВОЙ ШКОЛЫ В УКРАИНЕ И ЕЁ ВЗАИМОСВЯЗЬ С РУССКОЙ ФАГОВОЙ ШКОЛОЙ	140
Старко Владимир Григорьевич	
3.3. Хореографическое искусство	149
СОВРЕМЕННОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО В ФИЗИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ ДЕВУШЕК 15—16 ЛЕТ	149
Клеменчук Светлана Петровна	
3.4. Техническая эстетика и дизайн	154
ЯЗЫК СОВРЕМЕННОГО ПЛАКАТА: ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ	154
Гладун Ольга Дмитриевна	

РОЛЬ УЧЕБНОГО МАКЕТИРОВАНИЯ В ОСВОЕНИИ КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ ПРОЕКТИРОВАНИЯ В ПРОМЫШЛЕННОМ ДИЗАЙНЕ Луговский Александр Федорович	159
К ВОПРОСУ О РАЗРАБОТКЕ КОНЦЕПЦИИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ Яковец Инна Александровна	165
3.5. Теория и история искусства	172
ЖИВОТНЫЕ В ПОЭМЕ «ЛЕЙЛИ И МЕДЖНУН» НИЗАМИ ГЯНДЖЕВИ Байрамова Алла Гаджи Агаевна	172
СИНТЕЗ «ТРЕХ УЧЕНИЙ» В КОРЕЙСКОМ КЛАССИЧЕСКОМ ПЕЙЗАЖЕ Гутарёва Юлия Ивановна	184
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КАРТИНА МИРА» — ОДНА ИЗ ИДЕЙ ПРЕПОДАВАНИЯ ИСТОРИИ ИСКУССТВА Золотарева Лариса Романовна	191
Секция 4. Литературоведение	199
4.1. Русская литература	199
ТРАВЕЛОГ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII — НАЧ. XIX В.: ТРАНСФОРМАЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЫ Мамуркина Ольга Викторовна	199
4.2. Литература народов стран зарубежья	205
ПРОБЛЕМА ХАРАКТЕРА ЧЕРНОКОЖЕГО АМЕРИКАНЦА В СБОРНИКЕ РАССКАЗОВ Ч.У. ЧЕСНАТА «“ПОДРУГА ЕГО ЮНОСТИ” И ДРУГИЕ ИСТОРИИ О РАСОВОМ БАРЬЕРЕ» Кормилицына Анна Николаевна	205
ФОЛЬКЛОР И МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК СЕМИОСФЕРЫ Романенко Елена Витальевна	214

МИФОПОЭТИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ ОБРАЗА ЖЕНЩИНЫ- ФАУСТА В ВИРТУАЛЬНОМ РОМАНЕ Г. ТАРАСИЮК «ГАСПИД И МАРГАРИТА» Фетисова Елена Сергеевна	223
4.3. Теория литературы. Текстология	231
ПРОЕКЦИЯ АВТОРА В ЖЕНСКОМ ПИСЬМЕ, ИЛИ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НЕ-ДЕТСКОЙ (НЕ) СКАЗКИ «МОТЫЛЕК» ЛЕСИ УКРАИНКИ Жаркова Роксолана Евгениевна	231
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД: СОТРУДНИЧЕСТВО ИЛИ КОНФЛИКТ? Павленко Елена Георгиевна	240

СЕКЦИЯ 1.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

1.1. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

МУЗЫКАЛЬНО-ФЕСТИВАЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНЕ: ОТ МАССОВОСТИ К КАМЕРНОСТИ (НА ПРИМЕРЕ ВСЕУКРАИНСКОГО ФЕСТИВАЛЯ АВТОРСКОЙ ПЕСНИ И ПЕСЕННОЙ ПОЭЗИИ «ОБЕРЕГ»)

Игнатова Лариса Петровна

*канд. иск., доцент Восточноевропейского национального
университета имени Леси Украинки,
г. Луцк, Украина*

E-mail: pesofi@yandex.ru

MUSICALLY-FESTIVAL MOVEMENT IN CONTEMPORARY UKRAINE: FROM MASS CHARACTER TO THE CHAMBERNESS (FOR EXAMPLE, THE ALL- UKRAINIAN FESTIVAL OF ART SONG AND SONG POETRY "OBEREG")

Ignatova Larysa

*candidate of Art Criticism, associate professor of Lesya Ukrainka Eastern
European National University, Lutsk*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается эволюция музыкально-фестивального движения в современной Украине и на примере Всеукраинского фестиваля авторской песни и песенной поэзии «Оберег» выводятся его основные тенденции: от массовости к камерности.

ABSTRACT

This article considers the evolution music festival movement in modern Ukraine and by the example of the All-Ukrainian festival of art song and sung poetry "Obereg" shows its main trends: from mass character to the chamberness.

Ключевые слова: музыкально-фестивальное движение, Всеукраинский фестиваль авторской песни и песенной поэзии «Оберег», массовость, камерность.

Keywords: musicalli-festival movement, All-Ukrainian festival of art song and sung poetry "Obereg", mass character, the chamberness.

Украинская культура в конце 80-х — начале 90-х годов прошлого века переживает новый всплеск национального возрождения. Инициированный высокообразованными слоями интеллигенции, которая пошла традиционным путем актуализации патриархально-элитных ценностей, современный Ренессанс неожиданно начал формироваться в среде массовой культуры, «родив национальную поп- и рок-музыку, авторскую песню» [5; 6]. Характерно, что эти процессы начали пробиваться «снизу», создав активное фестивальное молодежное движение в регионах. Возникают такие музыкальные фестивали как «Оберег», «Владимир», «Тарас Бульба», «Мельник», «Шлягер Украины», «Мария», позже «Таврийские игры», «На волнах Святязя», «Червона рута», концептуальным зерном которых становится создание украинской молодежной музыкальной культуры. Однако именно на региональных фестивалях «множество любителей получили возможность... спеть не утвержденное разношерстным начальством, а то, что сердце желало» [7], именно в регионах, не перенасыщенных культурной информацией и перегруженных традиционным образовательным уровнем, инспирируется творческая инициатива, где прослеживаются ростки нового свежего музыкального мышления. Вольны в этом отношении можно назвать пионером. Ведь «Оберег-89» был проведен в Луцке за четыре месяца до первой «Червонной руты» и всколыхнул всю Украину. Возвращаясь к событиям двадцатилетней давности, можно констатировать, что Всеукраинский телевизионный фестиваль песенной поэзии и авторской песни «Оберег», который был направлен на подъем патриотического духа и национального самосознания, впервые основным условием провозгласил пение только на украинском языке и живым звуком. «Оберег», наверное, единственный фестиваль в Украине, до сих пор у одних вызывающий всепоглощающее восхищение, а других — непримиримое негодование

и беспокойство. Каждое новое его проведения «пробивало» себе право на существование.

Первая обереговская акция в 1989 г. проводилась в два дня, где концерт украинских бардов проходил с 18 до 6 часов утра следующего дня — всю ночь. Второй фестиваль «Оберег» (1990 год) значительно расширяет свою географию, а также получает международную огласку. Впервые в Луцк приезжают директор украинских программ радиостанции «Свобода» в Мюнхене Богдан Нагайло, дуэт Алексея и Славки Павлишин из Загреба (Югославия), Василий Чинч (Злин, ЧСФР). Масшовость мероприятия отмечалась еще и тем, что настоящим жюри на фестивале выступали сами слушатели. В конце песенных марафонов, иногда продолжающихся 5-6 часов, они возвращали свои карточки предпочтений в оргкомитет, а специальная комиссия подсчитывала голоса. Интересно, что «такое демократическое решение часто совпадало с мнением профессионалов» [4]. В 1991 году состоялся третий «Оберег». Впервые на фестивале выступают такие интересные личности как Ольга Богомолец (Киев), Эдуард Драч (Черкассy), Игорь Жук (Киев), Владимир Семенов (Киев), Зоя Слободян (Ивано-Франковск), Александр Резник (Киев) и другие. Постоянными участниками являются Василий Жданкин, Александр Смык, дуэт «АС», Олег Покальчук, Станислав Щербатых.

Анализируя стилевые и жанровые особенности представленных произведений, наблюдается некоторый отход от мощного «сценического песенного монолога». Вместе с тем, предпочтения отдаются «камерно-бытовому песнярству» — З. Слободян, В. Семенов и создателям «камерного гитарослова» — И. Жук, О. Богомолец, И. Козаченко [5; 6]. Начиная с четвертого «Оберега-92», фестиваль получает статус телевизионного. Ведущей жанровой направленностью становится, по классификации А. Резника, поэтическая песня (сочетание в одном лице автора поэзии и музыки), песенная поэзия или бардовское композиторство (создания песен на чьи-то стихи) [5]. Поэтому концепция фестиваля укладывается в сценарий с поэтическим названием «Три путешествия в сад песен» по аналогии с творчеством Г. Сковороды. Закономерно, что приоритетность принадлежала неокобзарям — Петру Приступову, который написал песни на стихи Г. Сковороды и исполнил их под собственное сопровождение реконструированной старинной ладковой кобзы, а также — Василию Жданкину. Его можно назвать настоящим новатором кобзарского исполнительства. Ведь, применяя на гусях приемы гитарной игры, Василий на украинско-фольклорную основу накладывает джаз- и рок-интонации. Впрочем, кульминацию своего развития «Оберег»

получает в 1993 году. Пятый фестиваль имеет четкую творческую концепцию — лабиринт как герметическая структура украинской культуры в целом. С этой целью, на фестиваль были приглашены представители украинской литературной (Евгений Сверстюк, Оксана Забужко, Владимир Цибулько, Юрий Покальчук, Богдан Жолдак, София Майданская) и музыкальной (Владимир Губа, Йозеф Ерминь, Александр Резник) элиты. В рамках устроенной организаторами фестиваля пресс конференции, на которую были приглашены искусствоведы, литературоведы, барды-исполнители, представители СМИ, произошло бурное обсуждение современного состояния украинской культуры и музыкальной в частности в контексте герметической процессуальности. В результате, было доказано, что украинская культура всегда находилась в герметическом состоянии. Как следствие, неизвестная широкой общественности музыка новейших композиторов XX века и украинских в частности. Именно такие произведения впервые во львинской публике представляли Владимир Губа, Йозеф Ерминь.

Шестой фестиваль «Оберег-94» был последним, который собрал своих старых друзей, так называемая домашняя «тусовка». Кроме отечественных исполнителей, на фестивале выступили зарубежные — дуэт Ника Коулдри и Джима Дэн (Оксфорд), а также «BABYTRIO» (Лондон). Они продемонстрировали современную английскую поп-музыку интеллектуально-виртуозного некоммерческого направления.

Таким образом, фестиваль песенной поэзии и авторской песни «Оберег» стал эпицентром национального музыкального движения конца 80-х — начала 90-х годов XX века. Он сумел удовлетворить массовый спрос на национальное песенное искусство с возможностью исполнителя обнародовать свои творения. Более того, массовость этого мероприятия в то время заключалась еще и в том, что небольшая горстка молодых людей сумела в своем творчестве аккумулировать надежды и желания массового слушателя, вслух сказать то, на что надеялось большинство граждан страны. Впрочем, авторская песня как мощный центр городского фольклора и поборник национального возрождения в середине 90-х годов XX века теряет свою приоритетность и на авансцену выходят другие фестивали, которые, кроме украинской песни, заботятся прежде всего о коммерческой выгоде, постепенно теряя свою массовость и высокую общественно-культурную миссию [1].

Однако ситуация в украинской музыкальной культуре начинает резко меняться в конце первого десятилетия третьего тысячелетия. Экономический, а в Украине еще и политический, кризис повлиял

на все сферы деятельности общества, в том числе и музыкальную. Фестивальное движение от массовых шоу-зрелищ возвращается к камерному высказыванию. Указанная тенденция наблюдается опять же на фестивале авторской песни и песенной поэзии «Оберег», который через двадцать лет возобновил свою деятельность в городе Луцке, изменив как форму, так и место своего проведения. Фестиваль возобновил свою работу в 2009 году в форме концертов-встреч с отдельными исполнителями-обереговцами. Заслуга в этом принадлежит бывшему директору фестиваля Алексею Левченко, который создал уникальный гостинично-ресторанный комплекс семейного типа “Zaleski”, имеющий свою историю. Интерьер помещения стилизованный под театральный проект. И не случайно, ведь поляк Александр Залески в межвоенный период прошлого века имел собственную украинскую бродячую театральную труппу, а его жена Нина из казацкого рода Нетяг была талантливой в ней актрисой. Это — дедушка и бабушка Алексея Левченко.

Сегодня отель позиционирует себя как культурно-художественный клуб, в салонном зале которого в последнюю пятницу каждого месяца собирается изысканная публика — врачи, учителя, ученые, художники, журналисты, бизнесмены. Одним словом, здесь собирается та публика, которой не безразлично, что слушать, как слушать и кого слушать. «Фрески в Zaleski», как назвала это собрание волынская журналистка Валентина Штинько, имеют своих сторонников, которые без дополнительной рекламы приходят на очередные встречи [3].

Следует отметить, что за три года существования салонная форма постоянно действующего фестиваля позволила разносторонне познакомиться как с личностью художника, так и его творческой деятельностью. Уже состоялись встречи с бывшими лауреатами и участниками «Оберега» Игорем Жуком, Ольгой Богомолец, Зоей Слободян, Левко Бондарем, Олегом Покальчуком, Александром Смыком [2], Василием Жданкиным, Эдуардом Драчем, которые сегодня представляют тип так называемого ренессансного художника, сочетая в одном лице несоединимое: барда, поэта, песенника, композитора, культурно- и общественно-политического деятеля, врача, журналиста, историка, социального психолога [7]. Кроме исполнителей авторской песни в салоне Zaleski побывали известные писательницы и поэтессы Оксана Забужко, Ирэн Роздобудько, актер Владимир Смотритель.

Однако, творческие встречи в салоне Zaleski не ограничиваются только авторами-исполнителями песенной поэзии и актерами.

Объектом внимания все чаще становится камерная музыка. Первая такая встреча состоялась с Анной Нуже́й и Андреем Васиным. Анна Нуже́я (виолончель) — заслуженная артистка Украины, лауреат многих национальных и международных конкурсов, в том числе: 1 премия международного конкурса им. Лысенко, 1 премия международного конкурса «Music World» (Италия), и др. С 2008 года является постоянным участником инструментального ансамбля ArtLine Trio. Андрей Васин (фортепиано), солист Национального Дома органной и камерной музыки, с 2008 года является постоянным участником ArtLine Trio. Следующими представителями камерного исполнительства были швейцарский виолончелист Денис Северин, профессор Женевской государственной консерватории и Высшей Школы Музыки Берна, где преподает виолончель, камерную и старинную музыку, и киевские музыканты Татьяна Павличук-Тышкевич (ф-но) и Кирилл Шарпов (скрипка), которые являются соорганизаторами уникального квартета «Kiev-Tango-Projekt». Лучане первые в Украине познакомились с премьерной концертной программой коллектива «Аргентинское танго», посвященной 90-летию со дня рождения известного аргентинского композитора Астора Пьяцоллы. Незабываемым остался вечер с Мирославой Которович и Сергеем Топоренко — солистами Национального камерного оркестра «Киевские солисты». Мирослава Которович — украинская скрипачка, стипендиат «Моцарт-Академии» (Краков, Польша). 2011 — лауреат Художественной премии «Глодоськое сокровище». Сергей Топоренко — украинский скрипач-виртуоз. С 2001 года сотрудничает с симфоническим оркестром «Филармония наций» (дирижер — маэстро Юстут Франтц, Германия).

Итак, подводя итоги, отметим, что музыкально-фестивальное движение в Украине в конце 80-ых — начале 90-ых годов начиналось как мощное массовое возрожденческое явление, когда последователи кобзарско-лирницької традиції становились основными трибунами и повода́рями нації. Тем не менее, через двадцать лет независимости украинская культура постепенно от массовости переходит к камерности, меняя как форму своего существования, так и место проведения. Большие кинозалы и стадионы заменяются небольшими уютными гостиницами, которые напоминают салоны европейской знати конца XVIII—XIX веков.

Список литературы:

1. Ігнатова Л.П. Тенденції розвитку музичної культури Волині наприкінці XX — початку XXI століття // Дис... канд. мист. — К., 2006. — С. 178—190.
2. Ігнатова Л.П. Лицарство по-українськи // Віче. — Жовтень 2009. — № 39. — С. 9.

3. Малімон Н. Фрески у «Залескі» / День. — № 241. — 30 грудня, 2010. — С. 1.
4. Матвійчук А. Поки — на ентузіазмі! // Музика. — 1993. — № 7.
5. Різник О. Українська авторська пісня // Укр. культура, 1993. — № 2. — С. 14—15.
6. Різник О., Кольцова К. Вчорашня криза сьогодні // Укр. культура. — 1993. — № 7. — С. 3—4.
7. Рубан М. «На українском языке» // Укр. культура. — 1991. — № 11. — С. 3—5.

ИЗМЕНЕНИЯ ДЕТСКОГО ИГРОВОГО РЕПЕРТУАРА КАК ПЕРСПЕКТИВНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ ИССЛЕДОВАНИЙ

Шереметьева Марина Анатольевна

преподаватель

*Хабаровского государственного института искусств и культуры,
г. Хабаровск,*

E-mail: ma_sher@mail.ru

CHANGES IN REPERTOIRE OF CHILDREN'S GAMES AS A PROMISING BRANCH OF RESEARCH

Sheremetyeva Marina

*teacher of Khabarovsk State Institute Arts and Culture,
Khabarovsk*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются изменения репертуара детских игр, произошедшие за несколько последних десятилетий, оценивается влияние различных социокультурных факторов на игровые предпочтения детей. Сравнительный анализ изменений игровых предпочтений детей позволил сделать вывод о произошедшем в последнее время резком сломе игровых традиций.

ABSTRACT

The article discusses the changes in repertoire of children's games that have taken place over several decades. The main purpose is to assess the impact of various socio-cultural factors to the gaming preferences of children. Comparative analysis of changes in gaming preferences of children led to a conclusion about what in the last time happened sharp destruction of gaming traditions.

Ключевые слова: детство; игровая трансформация; традиционные игры; игровые предпочтения; прятки; пятнашки; «основной» миф.

Keywords: childhood; game's transformation; traditional games; gaming preferences; Hide and Seek; tag; «basic» myth.

Современный мир находится в ситуации глобальных экономических, технологических и социальных изменений, которые ведут к преобразованию всех сторон жизни общества и качественным изменениям самого человека. Яркая выраженность этих процессов в Детстве, ставит перед наукой задачу глубинного понимания специфики современного детства и проявления всех его сущностно значимых особенностей и характеристик в современном мире.

В данной статье рассматривается такой важный аспект Детства, как игра. В игре находят отражение все социокультурные реалии человеческого общества. Если вспомнить понимание игры как нового проекта бытия становится ясной необходимость глубокого анализа детской игры в сфере культурологического знания. Изучение особенностей формирования логических взаимосвязей онтологии и методологии изменяющейся детской игры в нестабильном мире полагается инструментом осмысления многих разнообразных социальных процессов и особенностей индивидуальной социализации человека.

На сегодняшний день проведено большое количество исследований особенностей детской игры. Но, нельзя не признать, что они отстают от динамики процессов, происходящих в детской жизни. Важно отметить и тот факт, что преимущественно рассматривались основы игрового поведения, игра как особый тип деятельности ребенка и её роль в психологическом развитии ребенка. В данной статье мы предприняли попытку особым образом взглянуть на проблему детской игры, рассмотрев изменения игровых предпочтений у детей в период с 1960-х по 2000-е годы.

В основу статьи легли материалы, полученные в ходе опроса 186 взрослых, являющихся представителями разных профессий, разных социальных групп, разных регионов России и других стран, в детстве проживавших на территории России и бывшего Советского Союза; а также 125 детей, учащихся четвёртых и третьих классов школы № 85 г. Хабаровска.

В ходе анализа материалов была предпринята попытка оценить влияние различных социокультурных факторов на игровые предпочтения детей. Для этого взрослым респондентам было предложено назвать несколько игр из их детства, которые вспоминаются наиболее ярко, детям было предложено назвать несколько самых любимых игр. В ходе исследования были проанализированы изменения, происходящие от десятилетия к десятилетию.

На первом этапе обработаны ответы взрослых респондентов. Анализ полученного материала позволил увидеть, что игровой репертуар не остаётся неизменным, в нём происходит непрерывное движение: со временем какие-то игры уходят из числа наиболее популярных (как, например, начиная с 70-х годов утратили былую популярность «жмурки», а с 80-х — «пекарь» и «штандер-стоп»); какие-то приобретают большую популярность, чем раньше (в 90-х годах резко выросла популярность игры в «догонялки», «дочки-матери»); появляются новые игры, не существовавшие раньше (в 80-х появляются «светофор», «зеркало»); какие-то игры, утратив на время популярность, снова обретают её (например, в 80-х возродился интерес к игре «Царь горы»).

Для выявления наиболее устойчиво сохраняющих свою популярность у детей игр было проведено сравнение первых «десяток» за четыре десятилетия, что позволило выявить пять игр, сохранявших своё место в первой «десятке» за весь период: «прятки», удерживавшие лидирующую позицию; «выжигала», «казаки-разбойники», «догонялки» и «резиночки», интерес к которым от десятилетия к десятилетию менялся незначительно.

При анализе проведенного затем определения уровня популярности этих игр у детей 2000-х в первую очередь обращает на себя внимание отсутствие единодушия в выборе: если в предыдущие десятилетия за наиболее популярные игры отдавали свои голоса более 55 % респондентов, то теперь — 39 % и меньше. Это является показателем разобщенности детского сообщества.

Более детальное исследование показало, что свои позиции удержали только «прятки» и «догонялки», поменявшись при этом местами. Хотя, здесь нельзя не обратить внимания и на тот факт,

что название игры не оставалось неизменным, так например, в нашем исследовании встречаются следующие названия «прятки»: непосредственно «прятки», «пряталки», «12 палочек», «московские прятки», «туки-туки». По мнению М.А. Ключевой [3, с. 78], названия могут происходить от действий игроков, от предмета игры, от названия местности и других факторов, а изменение названия игры может быть обусловлено национальной, региональной, локальной спецификой и исторически. Интересным представляется и анализ многообразия названий игры в «догонялки». Ряд названий игр зависит от названия элемента, давшего имя игре, например, встречающиеся в нашем исследовании «догонялки», «салки» («салочки»), «пятнашки», «заморозка» — разные образные названия одного и того же действия водящего: задеть убегающего; «квач» и «сифа» — названия предмета, которым нужно прикоснуться к убегающему; название «бей-бегги» является отражением основного действия игроков; также в названии игры может заключаться цитата, например: «Чай, чай, выручай!» — просьба, с которой «осаленный» игрок в тех вариантах игры, где после «осаливания» игрок должен замирать, обращается к ещё не утратившим своей подвижности участникам игры; в других аналогичных случаях просьба звучит следующим образом: «Расколдуйте меня, вороного коня!», взятый из этого обращения термин «Вороной конь» также послужил названием игры; кроме этого, названием может послужить персонажный термин: «Чапай», «демон», «зомби», «вампиры», причём обращает на себя внимание влияние социокультурных реалий, средств массовой информации: названия указанных персонажей заимствованы из кино и компьютерных игр; веяние времени нашло своё отражение и в таком названии как «пета» или «пита», являющимся сокращением от слова «пятнашки», здесь мы сталкиваемся с частным проявлением общей тенденции последних лет к сокращению слов, вызванной к жизни культурой SMS-общения и общения в сети Интернет.

Однако, несмотря на различия в названиях и некоторые расхождения в правилах игры, сохраняется общий смысл: в случае с «прятками» — «все, кроме одного (водящего) прячутся, а тот ищет их» [8, с. 1180]; в случае с «догонялками» все версии объединяются мотивами убегания и ловли. Интересно было бы найти тот «общий знаменатель», который помогает этим играм длительное время сохраняться в детском игровом репертуаре. В первую очередь обращает на себя внимание, что обе эти игры относятся к числу наиболее древних, архаических или, по определению С.Л. Новосёловой [5, с. 7], традиционных игр, они были популярны ещё в первобытности. Важным

условием, которому отвечают сюжеты этих игр, является наличие двух взаимодействующих сторон: того, кто ищет (ловит), и того, кого ищут (ловят). В своём соединении «прятки» и «догонялки» образуют, по мнению В.Н. Топорова, мотивную конструкцию, отражающую мотивную структуру так называемого «основного» мифа (о возрождении из смерти к бессмертию): «искал, нашёл-обнаружил, преследовал, ловил, вошёл в непосредственное соприкосновение, «уничтожил» — победил, — вот в общем виде та мотивная цепочка, которая объединяет детскую игру (точнее, две этих игры) и «основной» миф» [7, с. 37]. Для «прятки» актуальна та часть мотивной цепочки, которая касается поиска-обнаружения, а для «догонялок» — та, которая начинается с мотива преследования-ловли. Такое сопоставление позволяет предположить, что «выживаемость» названных игр обусловлена их глубинным сакральным смыслом. Хотя, обращает на себя внимание процесс трансформации игр, так например игра в «догонялки» претерпела существенные изменения, как по форме, так и по содержанию, что затрагивает глубинные мотивировки. В появившихся в последнее время версиях игры под названиями «Демон», «зомби» и «вампиры», очевидно под влиянием популярных произведений литературы, кино и компьютерных игр, не происходит обмена статусами между «водящим» и «ловимым» в ситуации поимки первым второго; в современных вариантах «водящий» (Демон, зомби или вампир) не меняет своей роли до конца игры, а вот «ловимые» превращаются в «водящих» и, присоединяясь к «главному водящему» помогают ему переловить оставшихся игроков. Нужно отметить, что ряд исследователей акцентируют идею диалектики процесса трансформации игровых традиций, связывая её с неизбежным переосмыслением старых игровых традиций, их обновлением и возникновением гибридных игровых форм (А.В. Чёрная, И. Ивич) [9, с. 25; 2, с. 143]. Тем не менее, мы не можем не заметить, что связь этих версий игры с архаичными источниками слабеет и нарушается, «следы мифоритуального прошлого становятся всё бледнее» [7, с. 38]. Нельзя не обратить внимания и на тот факт, что традиционные игры составляют малую часть от названных популярных игр, то есть интерес к ним у детей значительно упал, что может являться доказательством утверждения Д.А. Несанелиса о том, что «исторические истоки современной глобализации (понимаемой преимущественно как унификация) во многом связаны с процессами десакарализации восприятия мира, сопровождавшейся, в том числе, утратой этничности, размыванием тех основоположных религиозных

устоев, которые определяли самобытный облик этноса, его животворящую душу» [4, с. 7].

Рассмотрим другие игры, ставшие популярными у детей в 2000-е годы. Кроме «догонялок» и «прятки» в первую «десятку» вошли следующие игры: «баскетбол», «футбол», “GTA”, «шашки», “Maincraft”, “Warface”, «шахматы», “Call of duty”. Как мы видим, половина этих игр — спортивные (которые, в свою очередь делятся на игры с мячом и настольные игры), а половина — компьютерные, в чём нашли своё отражение тенденции последних лет.

Популярность спортивных игр во многом является следствием политики государства, направленной на оздоровление нации. Стали появляться доступные спортивные площадки, средства массовой информации стали больше внимания уделять спортивным событиям, у родителей стало считаться престижным записать своего ребёнка в спортивную секцию, у детей появились кумиры среди спортсменов. Хотя такая увлечённость спортом среди детей одной школы может объясняться и наличием большого количества спортивных секций и кружков в данной школе, что заставляет нас продолжить исследование.

Тем не менее, факт выбора именно игр с мячом и настольных игр представляется интересным, ведь эти игры бытуют в человеческом обществе с древних времён. Важно отметить, что в тот период, игра была не просто спортивным состязанием и развлечением, зачастую приравненным к искусствам, но и механизмом регуляции межгрупповых отношений, и, что более значимо, важным обрядовым действием, обеспечивающим хорошую погоду и плодородие. Игру в мяч в античное время, таким образом, можно рассматривать как механизм объединения двух миров — сакрального и профанного: действуя в поле сакрального, она обеспечивает функционирование профанного. Не менее древними являются игры в шашки и шахматы, которые связаны символическим родством с военным искусством. Однако сегодня упомянутые игры утратили свою сакральную символическую наполненность. Специфика современных спортивных игр заключается в соревновательном противоборстве, происходящем по установленным правилам «с использованием присущих только конкретной игре соревновательных действий — приемов игры» [6, с. 6], кроме того их отличают ограничения по количеству участников, продолжительности во времени. Можно сказать, что главное отличие спортивных игр от неспортивных заключается именно в ограничениях, наложенных на участников, в строгой регламентации, не дающей игрокам возможности импровизировать.

Это же можно сказать и о компьютерных играх, являющихся суперпопулярными у современных детей: предоставляя игроку, на первый взгляд, неограниченные возможности, они, в то же время, ограничивают его рамками предложенных разработчиками правил, условий, сюжетных линий и т. д.. Безусловно, наличие правил является принципиальной характеристикой игры вообще, но, когда дети играют самостоятельно, стихийно (например, во дворе), у них есть возможность обсудить правила, что-то изменить, предложить новые варианты, то есть импровизировать, проявлять и развивать свою креативность. Эту возможность не могут дать ребёнку ни спортивные, ни компьютерные игры. Собственно, главное, что дают ребёнку и спортивные, и компьютерные игры — умение соблюдать правила, дисциплину, действовать в заданных рамках, то есть, по большому счету, навыки корпоративного поведения, необходимые современному человеку как члену социума. Таким образом, можно предположить, что выявленные изменения в игровом репертуаре детей являются откликом на запрос общества.

Таким образом, проведённое исследование позволяет сделать ряд выводов: во-первых, мы увидели, что, если в период 1960-е—1990-е годы изменения игровых предпочтений у детей были незначительными стёртыми, то в 2000-е годы происходит резкий слом игровых традиций, что, очевидно, является отражением глобального социокультурного кризиса; во-вторых, мы выявили значительное расхождение в выборе игр, что является показателем разобщенности детского сообщества; в-третьих, мы обнаружили способность детской субкультуры к воспроизводству основополагающих традиционных игр из поколения в поколение, невзирая на изменения в обществе, что является подтверждением мысли о том, что «в игре, как в зеркале, отражаются константы человеческой культуры, то, что составляет ее вневременное содержание и обеспечивает ее преемственность» [1, с. 238]; в-четвёртых, необходимо отметить, что традиционные игры не существуют в неизменной форме, а претерпевают межпоколенные трансформации, меняются названия игр, появляются новые варианты, прогнозирование результатов этого процесса может стать темой отдельного исследования; в-пятых, мы увидели, что у современных детей на первое место среди популярных игр выходят не традиционные, а спортивные и компьютерные игры, что приводит к десакрализации восприятия мира и, как следствие, утрате этничности и унификации. Нужно также отметить, что упомянутые игры не предоставляют ребёнку творческой

активности, а вырабатывают у него навыки корпоративного поведения, что является откликом на запрос социума.

Приведенные в данной статье результаты исследования, позволяют увидеть значительные изменения в игровых предпочтениях детей за пять десятилетий, которые нуждаются в глубоком осмыслении.

Список литературы:

1. Апинян Т.А. Игра в пространстве серьезного. Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003. — 400 с.
2. Ивич И. Международный проект по традиционным детским играм/И. Ивич //Перспективы: вопросы образования. — 1987. — № 4. — С. 139—150.
3. Ключева М.А. Народные подвижные детские игры: к проблеме изучения народной терминологии /М.А. Ключева// Традиционная культура — 2007. — № 28. — С. 77—88.
4. Несанелис Д.А. Традиционные формы символического поведения народов Европейского Севера России: Монография. — Архангельск: Поморский университет, 2006. — 134 с.
5. Новоселова С.Л. Теоретические основы базисной программы развития ребенка-дошкольника/ С.Л. Новоселова, Л.Ф. Обухова, Л.А. Парамонова, К.В. Тарасова// Развитие личности. — 2001. — № 3—4. — С. 4—29.
6. Спортивные игры: техника, тактика, методика обучения: учебник для студ. учр. высш. проф. обр./ под ред. Ю.Д. Железняк, Ю.М. Портнова. — М.:Изд. Центр «Академия», 2012. — 520 с.
7. Топоров В.Н. Об отражении некоторых мотивов «основного» мифа в русских детских играх (прятки, жмурки, горелки, салки-пятнашки) / В.Н. Топоров // Балто-славянские исследования XVI. — Москва, 2004, С. 9—64.
8. Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка/Под. Ред. Д.Н. Ушакова — М., 1940. — Т. 1—4.
9. Черная А.В. Развитие личности в контексте традиций игровой культуры: Автореф. Дис...док. псих. наук: 19.00.13/А.В. Черная; Российская академия государственной службы при Президенте Российской Федерации. — М., 2007. — 41 с.

СЕКЦИЯ 2.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

2.1. РУССКИЙ ЯЗЫК. ЯЗЫКИ НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

СПОСОБЫ РЕАЛИЗАЦИИ СХЕМЫ ПРОСТОГО ПРЕДЛОЖЕНИЯ «КТО СМОТРИТ НА КОГО/ЧТО» В ЦИКЛЕ РАССКАЗОВ ЮРИЯ МАМЛЕЕВА «КОНЕЦ ВЕКА»

Герасимчук Мария Сергеевна

*аспирант кафедры современного русского языка,
Московский государственный областной университет,
г. Москва*

E-mail: liberal90@bk.ru

WAYS OF REALIZATION OF SIMPLE SENTENCE PATTERN WHO LOOKS AT WHOM/WHAT IN THE CYCLE OF STORIES BY YURIY MAMLEEV THE END OF THE CENTURY

Gerasimchuk Mariya

*postgraduate student of Modern Russian language chair,
Moscow Region State University, Moscow*

АННОТАЦИЯ

Настоящая статья посвящена выявлению реализаций заявленной схемы предложения в рассказах Ю. Мамлеева и определению их функций. Методы исследования — наблюдение над языковым материалом; семантический, синтаксический и стилистический анализ. Мир, как объект познания, в произведении не имеет чётких границ, и поэтому роль субъекта восприятия становится незначительной.

Мы пришли к выводу, что реализации рассматриваемой схемы, выполняют в тексте изобразительную, психологическую, коммуникативную и текстообразующую функции.

ABSTRACT

The article is aimed at elicitation of the stated sentence pattern realizations in the stories by Y. Mamleev and at definition of its functions. The methods used are observation of language material; semantic, syntactic and stylistic analysis. In the stories the world as an object of cognition does not have clear boundaries and so the role of the subject of perception becomes unimportant. The author comes to the conclusion that the realizations of the given pattern perform representational, psychological, communicative and text-constituting functions in the text.

Ключевые слова: схема простого предложения; визуальный предикат; объект восприятия; синтаксическая организация текста.

Keywords: simple sentence pattern; visual predicate; object of perception; syntactic organization of text.

Предметом настоящей статьи является схема простого предложения «кто смотрит на кого/что» (при анализе мы рассматриваем часть сложного предложения как аналог простого), так как для описания ситуаций зрительного восприятия она считается «наиболее предпочтительной» [2, с. 93]. Объектом для исследования выбран цикл рассказов писателя-постмодерниста Юрия Мамлеева «Конец века». Одна из его центральных тем — восприятие мира, бесконечного и невидимого, вечного, продолжающегося за пределами человеческого разума и человеческой жизни.

Цель нашей статьи заключается в том, чтобы — выявить реализации заявленной схемы визуального восприятия в рассказах Юрия Мамлеева и определить особенности их функционирования. Для этого мы рассмотрим семантику предиката в составе данной схемы, выделим основные черты объекта восприятия и укажем роль предложений, построенных по этой схеме, в организации текста.

В цикле рассказов Юрия Мамлеева «Конец века» содержится 44 ситуации зрительного восприятия, построенных по схеме «кто смотрит на кого/что». Семантическим центром таких высказываний является визуальный предикат. «Визуальным (шире — перцептивным) предикатом следует называть такую лексему или сочетание лексем, которые обозначают а) процесс восприятия со стороны субъекта; б) наблюдаемый признак или состояние предмета» [5, с. 32]. В ситуациях, построенных по рассматриваемой

схеме, предикат выполняет только первую функцию. Чаще всего он выражен непереходным глаголом *смотреть* в значении: «Направлять, устремлять взгляд на кого-либо, что-либо или куда-либо, чтобы видеть; глядеть» [4, URL], — и образованным от него глаголом несовершенного вида *посмотреть*, оба глагола употребляются в этой схеме в цикле рассказов по 13 раз. Частотность глагола *смотреть* обусловлена направленностью действия, которая содержится в его семантике. В других случаях в зависимости от ситуации употребляются следующие глаголы: *посматривать* (3 раза), *глядеть* (3 раза), *поглядывать* (2 раза), *взглянуть* (6 раз), *засматриваться*, *взглядывать*.

Также в позиции предиката употребляются описательные глагольно-именные обороты и фразеологические единицы: *выпучить глаза*, *бросить взгляд/взор* (2 раза), *обратить взгляд*. Выражение *бросить взгляд* усиливает динамику восприятия. «Бросать, несов. (сов. бросить), что на кого. в соч. со сл. «взор», «взгляд». Перен. Воспринимать (воспринять) что-л. зрением, быстро посматривая, взглядывая на определенный объект в течение небольшого промежутка времени, словно взмахом заставив взгляд лететь куда-л. и падать в кого-л.» [1, с. 243]. Пр.: *Старик вдруг бросил на него взгляд из-под нависших седых бровей, сырой, далекий и жутковатый* (Ю. Мамлеев «Валюта») [Здесь и далее текст цитируется по Мамлеев Ю.В. Собрание сочинений. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.rvb.ru/mamleev/contents.htm>]. Семантика предиката в этом предложении подкрепляется временным наречием *вдруг*. Определения, относящиеся к существительному *взгляд*, поддерживают общую таинственную атмосферу цикла, градация нагнетает обстановку и готовит читателя к мрачному финалу рассказа.

Обратимся к объекту зрительного восприятия в цикле. Продолжая разговор о динамике в ситуации видения, отметим, что ее иногда повышает множественность объектов восприятия. В следующем примере для этого использован ряд однородных членов:

А чего говорить-то? О чем? Что они знают — о том не скажешь. Мир наш для них — смешон.

Я посмотрел на старикана, на окна, на дерево.

«Да, и взаправду смешон», — подумал я (Ю. Мамлеев «Люди могил»). Ситуацию восприятия здесь можно свести к предложению я оглянулся вокруг, однако автор для создания образа мира, который «смешон», показывает движение взгляда субъекта. Несколькоими штрихами изображается схематичность и элементарность объективной реальности. Сравним со следующим примером, в котором смену

объекта восприятия автор передаёт с помощью парцелляции: **Я гляжу вот сейчас на них, жующих, глядящих, пьющих свое пиво. На их женщины, у которых глаза лучше, чем у мужчин** (Ю. Мамлеев «Простой человек»). Повествование в рассказе «Простой человек» идёт от первого лица, поэтому границы предложений могут быть нечёткими. Также для субъекта восприятия важна гендерная принадлежность тех, кого он видит, поэтому парцелляция отделяет характеристику мужчин от характеристики женщин, усиливает их противопоставление. Предложение, построенное по схеме «кто смотрит на кого/что», может предшествовать развернутому описанию объекта восприятия: **В это время Наталья Семеновна очнулась. С изумлением она смотрела на мир. Мир был ни на что не похож: хотя гроб стоял на месте и лилась загробная музыка, ей сопутствовали мордобой и истошные крики** (Ю. Мамлеев «Происшествие»). Бытовые детали, попадая в поле зрения персонажей, претерпевают необычные метаморфозы. Мир, как объект познания, не имеет чётких границ, а роль человека в нём снижается до минимума.

Конструкции с семантикой визуального восприятия важны для синтаксической организации художественного текста. В следующем примере пропозиция по рассматриваемой схеме повторяется дважды, но с инверсией; образуется связный фрагмент текста:

Я замер и взглянул на солнце. Где оно? Солнца уже почти не было, оставались только косые лучи на бездонном небе. Почему я не заорал сразу? Да потому, что от ужаса голос ушел внутрь, в утробу. А взглянул я на солнце, потому что хотел туда улететь. Но только голос стал восставать из утробы ужаса, чую ногой: отпустило. Тогда глянул: Боже мой, Создатель мира сего, то была жаба! (Ю. Мамлеев «Люди могил»)

Также схема «кто смотрит на кого/что» организует диалоги. Здесь подобные конструкции служат для установления контакта между участниками общения, а зависимые от предиката члены предложения выражают эмоции и оценку слов и действий собеседника:

— *Слушай, папая. Надоел ты мне со своим корытником, — резко и нервно сказал Геннадий, и губы его дернулись. — Не хотел я тебе говорить, а теперь скажу: тот корытник был я.*

Савельев *остолбенел и расширенными от тревоги и непонятности глазами взглянул на Геннадия.*

— *Ты что, парень, рехнулся? — еле выговорил он.*

— *А вот не рехнулся, папаша, — Геннадий весело и пристально посмотрел на затихшего Савельева* (Ю. Мамлеев «Вечерние думы»).

В схеме «кто смотрит на кого/что» визуальный предикат обозначает процесс восприятия со стороны субъекта. Наиболее частыми глаголами, которыми выражен предикат, являются глаголы *смотреть* и *посмотреть*. Направленное действие приобретает большую динамику при предикате, выраженным описательным глагольным оборотом. В тексте движение взгляда показано с помощью ряда однородных членов и парцелляции. Инверсия в повторяющейся пропозиции может организовывать связность фрагмента текста. Рассматриваемая схема в диалоге служит для установления контакта между собеседниками и выражения эмоций. Таким образом, предложения, построенные по этой схеме, выполняют в тексте изобразительную, психологическую, коммуникативную и текстообразующую функции.

Список литературы:

1. Большой толковый словарь русских глаголов: идеографическое описание. Синонимы. Антонимы. Английские эквиваленты/Под ред. проф. Л.Г. Бабенко. — М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА. — 576 С.
2. Волохина Г.А., Попова З.Д. Синтаксические концепты русского простого предложения. — Воронеж, 1999. — 196 с.
3. Мамлеев Ю.В. Собрание сочинений. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.rvb.ru/mamleev/contents.htm> (дата обращения 28.04.2013).
4. Толковый словарь Ефремовой Т.Ф. Ефремова. 2000. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/246644/%D0%A1%D0%BC%D0%BE%D1%82%D1%80%D0%B5%D1%82%D1%8C> (дата обращения 09.06.2013).
5. Халикова Н.В. Визуально-перцептивная ситуация в художественном тексте /Вестник МГОУ, № 5. С. 30—34.

О СТИЛИСТИКЕ РУССКОЙ БАСНИ XVIII ВЕКА

Говорищева Ольга Николаевна

*аспирант IV года обучения кафедры русского языка Харьковского
национального педагогического университета имени Г.С. Сковороды,
Украина, г. Харьков, временно не работаю
E-mail: Olchalu@mail.ru*

ABOUT THE STYLISTICS OF THE XVIII CENTURY RUSSIAN FABLE

Govorischeva Olga

*the IV-th year post-graduate student of Russian language department of
Kharkiv National Pedagogical University after G.S. Skovoroda, Ukraine,
Kharkov, temporarily don't work*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается стилистическая организация басен идентичного содержания двух русских баснописцев, представителей классицистического и сентиментального направления в русской литературе — А.П. Сумарокова и И.И. Дмитриева. Прослеживается эволюция в использовании экспрессивных красок по мере формирования и развития басенного языка в русской литературе, а также его роль в образовании среднего русского литературного слога.

ABSTRACT

The stylistic organization of identical fables of two Russian fabulists, the representatives of classical and sentimental directions in Russian literature A.P. Sumarokov and I.I. Dmitriev, is examined in the article. An evolution is traced in the use of expressive paints as forming and developing the fable language in Russian literature and its role in forming the Russian middle literary language.

Ключевые слова: русская басня; басенный язык; церковнославянский; народная речь; просторечие; стилистическая организация; диалог.

Keywords: Russian fable; fable language; the Church Slavonic language; folk speech; language of the people; stylistic organization; dialogue.

Постановка проблемы. Становление русского басенного слога приходится на период активного формирования нового русского

литературного языка в целом. В этом формировании принимают участие главным образом два пласта лексических единиц: церковнославянский и собственно русский. Помимо этого, из так называемого «щегольского наречия» в разговорную русскую речь образованного дворянства (а отсюда и в книжно-письменный язык) проникают многочисленные кальки из французского языка. Всё это обусловило неоднородность в стилистической организации русской речи конца XVIII века. По словам В.В. Виноградова, «именно в истории басенного языка нагляднее и ярче всего обозначилось многообразие методов смешения и слияния литературных стилей с поэзией живой народной речи» [1, с. 149]. Очень важно рассмотреть использование разностильных речевых элементов в жанре русской басни XVIII века, установить их значение и назначение в составе целостного текста, а также проследить становление русской басни как *поэтического* жанра.

Анализ актуальных исследований. Стилистико-речевая организация русской басни исследована недостаточно. Языку и стилю И.И. Дмитриева и И.А. Крылова посвящены известные статьи В.В. Виноградова [1, с. 24—147; 1, с. 148—181], языку басен Крылова — работа А.С. Орлова [6], статья Н.Л. Степанова. Из работ последнего десятилетия следует отметить диссертации И.И. Даниленко «Диалог в эпиграмме и басне XVIII — первой половины XIX века», О.В. Рисиной «Поэтическая трансформация универсальных смыслов текста на материале рус. лирики и басни XIX—XX вв.», Н.Г. Арепьевой «Семантические модификации метаязыковой сущности языка басни. Сопоставительный анализ переводов».

Но последние работы практически не касаются выявления и движения новых стилистических образований, формирующихся в жанровом кругу русской басни, принципов использования арсенала выразительных средств поэтического языка у представителей различных литературных направлений, композиционно-стилистической организации басенного текста.

Целью статьи и является установление специфики отбора и сочетания языковых средств в баснях идентичного содержания А.П. Сумарокова и И.И. Дмитриева и определение некоторых особенностей развития басенного языка в эпоху классицизма и сентиментализма.

Изложение основного материала. Язык русской басни рассматриваемого периода опирается на речь обиходную, развивается, включая в себя присущие поэтическому языку литературные элементы, однако, вследствие еще не установленных рамок

литературности не отличается устойчивостью и определенностью, тем не менее, начинает играть заметную общелитературную роль. Басня относилась к жанру низкому, народному, к простому слогу, однако постепенно включала в себя элементы поэтического языка, не всегда стилистически оправданно сочетающиеся с народно-разговорными и даже просторечными формами. Впоследствии, постепенно ассимилируясь в языке, архаичные слова и выражения придавали контексту поэтичность, обогащали и «раскрашивали» речь.

Стремление писать средним слогом прослеживается уже в работах яркого представителя классицистического направления А.П. Сумарокова. В басне «Дуб и Трость» заметен слой отвлеченно-книжного языка, в том числе и в системе грамматических форм. В репликах персонажей славянизмы (нередко с ослабленной стилистической маркированностью) сталкиваются с формами устного просторечия — это один из приемов, направленных к созданию иллюзии «объективности» воспроизведения. Вот несколько примеров. «Славенские» формы и выражения: написание в творительном падеже единственного числа имен существительных женского рода окончания *-ю* (*крепостною, виною*); слова с неполногласными сочетаниями (*древом, древо*); суффикс *-айш(ий)* (*крепчайша*); слова и выражения старославянского происхождения (*раба; несовершенства; восстала; треволение, пространный; внимают; отверстым; яряся; сразиться; жестокость устремил*) — и тут же формы устного просторечия: *долгонько рость, разинет рот, губы посунет, немножко.*

Церковнославянизмы, смешиваясь с русскими народно-разговорными формами, «демократизируются», получают народно-повествовательный отпечаток. В басне Сумарокова еще нет гармоничного объединения разнородных языковых средств. Здесь не вполне мотивированно, может, даже слишком резко сталкиваются, с одной стороны, мифологические образы (*Зефир, Аквилон*), отвлеченно-символические формы (*Ты образ слабости, ты образ суеты / И вид несовершенства; / Я — образ крепости, вид вышнего блаженства*), приобретающие книжно-риторическую окраску, с другой стороны — формы устного просторечия, сближающие язык басни с языком народным (*немножко; когда ж разинет рот / Ветр сильный на тебя, лишь губы он посунет*). Именно в процессе взаимного приспособления, встречной ассимиляции церковнославянизмов и разговорных выражений устанавливаются нормы общей, «нейтральной» системы литературно-языкового выражения.

Развитие русской басни как жанра шло по пути совершенствования этого компонента, включения в его структуру диалога, приемов усиления живописности и драматичности изображения. Басня становится жанром близким к лирическому, поэтому в тексты басен проникают риторические обороты, тропы, фигуры: метафоры (*Пушай **ветр** сильный **стонет** / Пушай **ревет** и **воет** он; Ударил **ветр**; Восстала **буря**, треск; **Ветр** буйный с **лютым гневом**, / **Дышит** **отверстым зевом**; И весь **тростник мутит**; **Внимают** **ветра** **крик**); перифрастические конструкции (*Мне столько ж, как **Зефир**, ужасен **Аквилон**, / И не погнет меня. А ты, лишь только **тронет** / **Зефир** **поверхность** **вод***). Именно вводом диалогической речи в басенный жанр осуществляется переход из рассказа в показ, что свидетельствует о его (жанра) развитии и совершенствовании. Сумароков делает здесь решительный шаг, широко включая драматический диалог в структуру басни. В творчестве Сумарокова басня оформляется как жанр русской литературы.*

Конечно, в произведениях Сумарокова, в том числе и в басне «Дуб и Трость», встречаются пространные, насыщенные условно-книжными элементами конструкции, но весьма очевидно движение к естественному для русского языка синтаксическому построению фразы, к установлению порядка слов в предложении, соответствующего синтаксическим тенденциям самого русского языка.

Новым периодом в становлении русского языка принято считать период сентиментализма. П.А. Вяземский отмечает, что басня постепенно переходит из жанра «низкого» к поэтическому, И.И. Дмитриев «первый начал у нас писать басни с правильностью, красотой и поэзией в слог» [1, с. 87]. Применение церковнославянской лексики используется уже не только (и не столько) для выражения торжественности сказанного, но для придания речи поэтической тональности. Цейтлин Р.М. в статье «Из истории употребления неполногласных и полногласных слов-вариантов в русской художественной речи конца XVIII — начала XIX века» сообщает, что «в результате взаимодействия живого, народного, и церковнославянского, книжного, начал в истории русского литературного языка возникли многочисленные дублиеты, т. е. слова, которые при семантическом тождестве различаются стилистически» [5, с. 225]. Слова с неполногласными сочетаниями относились к славянской лексике и в период сентиментальной басни употреблялись как средства выражения экспрессии, поэтизации. Дмитриев И.И.: *Ударил грозный **ветр** — все рушит и валит; Стою и слышу **вкруг** спокойно треск и стон*. В баснях И.И. Дмитриева также широко представлены усеченные прилагательные и причастия

(*Блаженна б ты была; наместо злачна дола*) ; книжный вариант написания окончания *-ию*, вместо *-ью*, принадлежавшего простому слогу (*Дуб с Тростию вступил однажды в разговоры; Под тению моей густою*); суффиксы *-айш(ий)*, *-яц(ий)*, указывающие на старославянское происхождение (*Легчайший ветерок, едва струящий воду*); церковнославянская лексика (*взирать, блаженна, помрачить, презираю, злачна дола, владычества, вселил, помрачила, взирали*).

Широкое применение диалога в басне свидетельствует о дальнейшем ее развитии, превращении в жанр живой, разговорный. Речь действующих лиц басни — по мере развития жанра — насыщалась всё более естественной интонацией, всё более экспрессивными, выразительными, приближенными к быту становились формы диалогической речи («*Жалею,— Дуб сказал, склоня к ней важные взоры, — / Жалею, Тросточка, об участи твоей!... / По чести, и в меня твой жребий грусть вселил*»). /— «*Ты очень жалостлив, — Трость Дубу отвечала, — / Но, право, о себе еще я не вздыхала, / Да не о чем и вздыхать: / Мне ветры менее, чем для тебя, опасны. / И не могли тебя досель поколебать, / Но подождем конца*»).

Народное просторечие почти не вовлекается в сферу изысканного дмитриевского языка. Писатели-сентименталисты настойчиво пытались исключить использование простонародной лексики, хотя некоторые разговорные слова и выражения также вошли в ткань басни «Дуб и Трость» И.И. Дмитриева (*пуще, жалостлив; из всей мочи*); на простонародное происхождение указывают и суффиксы уменьшительности (*Жалею, Тросточка, об участи твоей!; Легчайший ветерок, едва струящий воду*).

И всё же отчетливо обозначившаяся в поэтическом творчестве И.И. Дмитриева тенденция к ассимиляции и смешению «славянизмов» и форм «среднего» литературного стиля, форм разговорно-бытового просторечия (при всей его социальной ограниченности) вели к образованию «нового» русского литературного языка с мощным пластом нейтральной лексики, который, впоследствии, дал крепкую лексическую базу современному русскому языку.

Выводы и перспективы дальнейших исследований. Уже сопоставление стилистической организации басен идентичного содержания А.П. Сумарокова и И.И. Дмитриева обнаруживает движение русской басни к жанровой определенности, к использованию в ее структуре разнообразного арсенала изобразительно-выразительных средств поэтического стихотворного языка, к формированию в басне поэтического начала. Сумароков, по сути, первым в русской басенной традиции

делает диалог полноправным, рельефным компонентом басни. Дмитриев вводит в творческую практику новые принципы построения драматического диалога — живого, экспрессивно-выразительного и в то же время изящно отделанного. Басня Дмитриева в сравнении с басней Сумарокова выглядит более стилистически совершенной, в ней менее резки, более сложны и более тонки приемы сочетания книжных и разговорных форм, элементов высокого и простого слога с нейтральными средствами литературного языка.

Дальнейшее изучение исторического движения русского слова в русской басне не только будет способствовать установлению вклада различных баснописцев в становление русской басни как поэтического жанра, но и определению их роли в формировании и закреплении национальных основ русского литературного языка и языка художественной литературы.

Список литературы:

1. Виноградов В.В. Избранные труды. Язык и стиль русских писателей от Карамзина до Гоголя. М.: Наука, 1990. — 390 с.
2. Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX веков. М.: Высш. школа, 1982. — 528 с.
3. Виноградов В.В. Язык Пушкина. Пушкин и история русского литературного языка. М.: Academia, 1935. — 489 с.
4. Левин В.Д. Очерк стилистики русского литературного языка конца XVIII — начала XIX века. М.: Лексика, 1964. — 407 с.
5. Образование новой стилистики русского языка в пушкинскую эпоху / [отв. редак. И.С. Ильинская]. М.: Наука, 1964 — 400 с.
6. Орлов А.С. Язык русских писателей. М. — Л.: АН. СССР, 1948. — С. 62—121.

**КАТЕГОРИЯ ИНТЕНСИВА И ЕЁ РОЛЬ
В «ПОВЕСТИ О ТОМ, КАК ПОССОРИЛСЯ
ИВАН ИВАНОВИЧ С ИВАНОМ НИКИФОРОВИЧЕМ»
Н.В. ГОГОЛЯ**

Коробова Людмила Вадимовна

*аспирант кафедры современного русского языка,
Московский государственный областной университет,
г. Москва*

E-mail: algorithm_007@bk.ru

**THE CATEGORY OF INTENSIV AND ITS ROLE
IN GOGOL'S "THE TALE OF HOW IVAN IVANOVHICH
QUARRELED WITH IVAN NIKIFOROVICH"**

Korobova Liudmila

*postgraduate student of Department of Modern Russian language Moscow
State Regional University*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена рассмотрению формы интенсива и его роли в повести Н.В. Гоголя. Используя методы наблюдения за языковым материалом, его синтаксический и семантический анализ, автор заключает, что форма интенсива играет определяющую роль в реализации категорий эмоциональности и экспрессивности в тексте. Интенсив позволяет выделить доминанту в тексте и формально выражает категорию экспрессивности.

ABSTRACT

The article is devoted to the exploration of the role of the intensiv in Gogol's novel. Using the methods of observation of language data, and syntactic and semantic analyses, the author concludes that the form of intensiv plays crucial role in the realisation of categories of emotionality and expressivity in text. The intensiv allows the author to highlight the dominant of text, and it formally expresses the category of expressivity in text.

Ключевые слова: интенсив; восклицательность; эмоциональность; экспрессивность; акцентирование.

Keywords: intensive; exclamation; emotionality; expressivity; accentuation in language.

Под экспрессивностью, вслед за Е.М. Галкиной-Федорук, мы понимаем «усиление выразительности, изобразительности, увеличение воздействующей силы сказанного <...> и всё, что делает речь более яркой, сильно действующей, глубоко впечатляющей» [4, с. 107]. Экспрессивность, заключённая в тексте, может быть создана при помощи грамматических средств, одним из которых является интенсификация. Под интенсификацией понимается «семантико-синтаксическое единство» полнозначного слова с частицами *как*, *какой*, *так*, *такой* [9, с. 77]. Частицы могут употребляться со всеми полнозначными словами, причем *как* и *так* употребляются с предикативами, наречиями, *какой*, *такой* — с прилагательными и существительными. Интенсив характеризует то, что он «определяет субъективную окраску высказывания» [9, с. 77]. По этой причине интенсификации принадлежит особая роль при создании экспрессивности художественного текста.

По словам В.В. Виноградова, значение частиц находится «во власти синтаксического употребления» [2, с. 544]. Формы интенсификации указывают на субъективную оценку говорящим, являются «операторами субъективности» [9, с. 75]. При этом интенсификация может оказывать влияние на контекст всего произведения. Частицы *как*, *какой*, *так*, *такой* можно отнести к тем, о которых Е.А. Стародумова пишет, что «семантическая сущность этих слов проявляется в их функционировании» [11, с. 12]. Функция частиц заключается в интенсификации значения полнозначного слова. Акцентирование текста позволяет определить его экспрессивность. Частицы в данном случае нельзя отделить от полнозначного слова, с которым они употребляются. Восклицательность текста указывает на субъективную значимость для говорящего акцентированной формы.

Интенсификация выполняет функцию акцентирования текста в повести Н.В. Гоголя «Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Интенсификация указывает на авторскую позицию в тексте, но в повести автора можно рассматривать как повествователя и как одного из героев повести, жителя Миргорода. Нередко эти роли совпадают: *Прощайте, бедные глаза! вы никуда не будете годиться после этого спектакля. А какой длинный стол был вытянут! А как разговорилось всё — какой шум подняли!* [5, с. 266]

Рассказчик обращается к читателям, но восклицательная интонация выдаёт в нём жителя Миргорода, который восхищается зрелищем. Интенсификация подчёркивает всеохватность действия: местоиме-

ние *всё* указывает на расширение границ мира героев. Ассамблея у городничего в Миргороде является смысловым и композиционным центром повествования, а интенси́в и восклицательная интонация вносят в субъективную оценку происходящего эмоциональность. А. Белый обращал внимание на важность *всё* в поэтике Н.В. Гоголя и называл это местоимение «гиперболой утверждения» [1, с. 331]. Это *всё* имеет значение для определения границ художественного мира повести. Расширяясь до неопределённо больших размеров, этот мир приобретает всё большую важность в глазах героя-повествователя, и интенси́в играет роль акцентирования деталей этого мира.

Повтор и восклицательная интонация служат дополнительными средствами акцентирования. В момент самого напряжённого повествования автор прибегает к средствам акцентирования и выделения текстовой доминанты. *Он бросил на Ивана Никифоровича взгляд — и какой взгляд! Если бы этому взгляду придана была власть исполнительная, то он обратил бы в прах Ивана Никифоровича* [5, с. 275]. В данном примере внимание читателя обращается на взгляд, который явился решающим в ссоре героев.

Повесть начинается следующими словами: *Славная бекеша у Ивана Ивановича! отличнейшая! А какие смушки! Фу ты пропасть, какие смушки! сизые с морозом! Я ставлю бог знает что, если у кого-либо найдутся такие! Взгляните ради бога на них, особенно если он станет с кем нибудь говорить, взгляните с боку: **что** это за объядение! Описать нельзя: бархат! серебро! огонь!* [5, с. 224]. Повествование проникнуто экспрессивностью, которая находит формальное выражение в повторении интенси́ва *какие смушки* и в употреблении частицы со значением интенсификации *что за объядение*. По своему значению частица *что за* является восклицательной и экспрессивно выделяет в контексте слово, к которому относится. Она близка частицам *как, какой, так, такой* потому, что употребляется с восклицательной интонацией, реже с вопросительной. Восклицательная интонация подчёркивает эмоциональность оценки.

Интенси́в используется 5 раз на протяжении одного лишь описания Ивана Ивановича в начале повести. Еще примеры употребления: *Прекрасный человек Иван Иванович! **Какой** у него дом в Миргороде!* [5, с. 224] ***Какие** у него яблони и груши под самыми окнами! Отворите только окно — так ветви и врываються в комнату* [5, с. 224] *Боже, **как летит** время! уже тогда прошло более десяти лет, как он овдовел. Детей у него не было. У Гапки есть дети и бегают часто по двору* [5, с. 225] *Гапка, девка здоровая, ходит в запаске, с свежими икрами и щеканами. А **какой богомольный***

человек Иван Иванович! Каждый воскресный день надевает он бекешу и идет в церковь [5, с. 225—226]. Описание героя как близкого знакомого свидетельствует о голосе автора-героя, жителя Миргорода, который восхищается Иваном Ивановичем. В описании наблюдается склонность к гиперболе. Форма интенсива реализует категории эмоциональности и экспрессивности в тексте, которые выражают отношение повествователя к герою. В последнем примере противоречие видимости и описания является сатирическим приёмом: «богомольный» герой никак не проявляет эту черту, как мы видим из разговора с нищенкой. В этом случае «само это внутреннее логическое противоречие словесных сцеплений выступает как средство разоблачения и показа подлинной действительности» [3, с. 84].

В описании Ивана Ивановича акцентирование происходит с помощью интенсификации повествования и повтора. «Повторы-возвращения выполняют особенно важную эстетическую функцию в повествовании с позиций персонажа» [7, с. 53]. Три раза повторяет автор: «*Прекрасный человек Иван Иванович!*». Ирония создаётся автором за счёт акцентирования положительных черт Ивана Ивановича с помощью интенсива и повторения текстовой доминанты.

Текст повести разделён на идиллическое описание життя героев и описание ссоры, переход к которой оформлен при помощи интенсива: *Лежа, он долго оглядывал коморы, двор, сараи, кур, бегавших по двору, и думал про себя: «Господи, боже мой, какой я хозяин! Чего у меня нет? Птицы, строение, амбары, всякая прихоть, водка перегонная настоящая; в саду груши, сливы; в огороде мак, капуста, горох... Чего ж еще нет у меня?.. Хотел бы я знать, чего нет у меня?»* [5, с. 229]. Интенсив сопровождается междометием, что служит средством дополнительного акцентирования текста. Повторяющийся два раза вопрос *Чего у меня нет?* служит переходом ко второй части повествования.

Для характеристики Ивана Ивановича используется интенсификация, что указывает на высокую эмоциональность и экспрессивность повествования. Ср.: *Лучше всего можно узнать характеры их из сравнения: Иван Иванович имеет необыкновенный дар говорить чрезвычайно приятно. Господи, как он говорит! Это ощущение можно сравнить только с тем, когда у вас щипут в голове или потихоньку проводят пальцем по вашей пятке* [5, с. 227]. *(Иван Иванович, как упомянуто выше, необыкновенно живописно говорил, когда нужно было убеждать кого. Как он говорил! Боже, как он говорил!)* [5, с. 234—235] *Боже мой, как он умел обворожить всех своим обращением! Тонкости такой я нигде не видывал* [5, с. 247]. *Господи боже! какая*

бездна тонкости бывает у человека! Нельзя рассказать, какое приятное впечатление производят такие поступки! [5, с. 248] *Иван Иванович протянул руку к подносу и взял чашку. Фу ты пропасть! как может, как найдется человек поддержать свое достоинство!* [5, с. 247] *Тут чтец немного остановился, чтобы снова высморкаться, а судья с благоговением сложил руки и только говорил про себя: «Что за бойкое перо! Господи боже! как пишет этот человек!»* [5, с. 249]. Автор-повествователь постоянно говорит о необыкновенном таланте Ивана Ивановича, который заключается в умении говорить и вести себя. В четырёх из шести случаев, употреблённых в тексте, потенциал интенсива усиливается при помощи междометий *Господи, Боже (мой)* и *Господи Боже*. Междометие важно для понимания прозы Н.В. Гоголя и появляется в речи его героев (в данном случае повествователя и судьи) в минуты крайнего волнения. Форма интенсива, представляющая собой сочетание глагола с частицей *как* (кроме одного случая), позволяет сделать акцент на выдающихся, по мнению повествователя, способностях Ивана Ивановича говорить и вести себя в обществе. По словам А.Н. Кожина, комизм восприятия художественного текста возникает при намеренном «выпячивании смысла того или иного слова» [12, с. 55]. В данном случае «выпячивается» способность героя необыкновенно говорить и писать. На что же он тратит своё необыкновенное умение? На ссору с Иваном Никифоровичем из-за слова «гусак». Это всё, на что способно красноречие героя, так превозносимое повествователем. Чем больше повествователь восхищается Иваном Ивановичем, тем ничтожнее кажется повод ссоры его с Иваном Никифоровичем, тем более логичной кажется фраза Н.В. Гоголя «*Скучно на этом свете, господа!*» [5, с. 277].

Это противоречие композиционно выражено в произведении. Благодаря средствам акцентирования противоречие оказывается материализованным и ясно видимым. «Спайка серьёзного с комическим <...> осуществляется у Гоголя <...> внутри авторской речи (в виде субъективно мотивированных перебоев тона)» [10, с. 386]. Мнение автора-героя и автора-повествователя определяет конечную фразу повести. Благодаря интенсиву эмоциональной доминантой становится комическая часть повествования.

В текстах Н.В. Гоголя встречается вариант частицы *какой* — частица *экий*. Она употребляется в тех же случаях, что и частица *какой*, оформляя форму интенсива, но является разговорным вариантом нейтральной частицы: *Даже самая баба, когда Иван Иванович хотел было ее спросить о чем-то, сделала такую непристойность, что Иван Иванович, как человек чрезвычайно деликатный, плюнул*

и примолвил только: «**Экая скверная баба!** хуже своего пана!» [5, с. 243] «**Экие дела делаются!**» продолжал судья. Не успел он этого сказать, как дверь затрепала и передняя половина Ивана Никифоровича высадилась в присутствие; остальная оставалась еще в передней [5, с. 252]. Разговорный характер частицы позволяет использовать её в речи персонажей. Восклицательная интонация и интенсив делают речь эмоциональной и показывают высокую степень выражения чувств, указывают на необыкновенный для степенного Миргорода характер событий: на ссору Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича.

Частицы *как, какой (экий)* акцентируют эмоциональность предложения. Акцент может иметь не эмоциональную, а рациональную основу: «в этих чертах, свойствах *так* преобладает рациональность» [8, с. 57]. В этом случае форма интенсива содержит сочетание полноточного слова с частицами *так, такой*. Примеры употребления: *Я только что приехал из хутора. Прекрасные жита по дороге! восхитительные! и сено **такое рослое, мягкое, злчное!*** [5, с. 233]. Интенсив в речи Ивана Ивановича служит заключительным звеном в ряду оценочных наименований. Это высшая оценка.

*Я долго не хотел верить: боже праведный! Иван Иванович поссорился с Иваном Никифоровичем! **Такие достойные люди!** Что ж теперь прочно на этом свете?* [5, с. 240]. Во фразе повествователя интенсив становится восклицательным благодаря интонации, что усиливает экспрессивность текста. Частица *так, такой* выражает возведение признака в высшую степень, но является эмоциональной только за счёт интонации. Оценка является в большей степени рациональной, что основывается на предыдущем описании героев.

Мы видим, что интенсив является средством интенсификации и акцентирования единиц в тексте. Доминанта является выделенной не только семантически, но и эмоционально. Экспрессивность текста основывается на его эмоциональности и интенсификации.

По отношению к Ивану Никифоровичу интенсив не употребляется, этот герой не является эмоциональным и деятельным, возможно, поэтому автор избегает этого средства акцентирования при описании этого героя. По мнению некоторых исследователей, «именно Иван Иванович оказался той стороной, которая столь легко возбудилась, а затем уже не хотела идти ни на какие компромиссы» [6, с. 198]. Этим можно объяснить акцентирование описания Ивана Ивановича. Форма интенсива позволяет выделить доминанту в тексте, что является важным звеном в анализе художественного произведения. Мы установили, что предметом иронии автора служит восхищение талантом Ивана Ивановича говорить, писать

и вести себя в обществе. Этот талант герой тратит на ссору с Иваном Никифоровичем, которая положена в основу сюжета.

Текст является эмоциональным, потому что форм интенсива с использованием частиц *так, такой* 12 процентов от общего числа форм интенсива. Эмоциональность текста подчёркивается употреблением экспрессивных междометий и восклицательной интонацией. Повтор позволяет акцентировать форму интенсива и выделить её в тексте. Дополнительные средства служат для создания экспрессивности повествования. Субъективность выражения эмоциональной оценки положена в основу сатиры в тексте. Акцентирование текста и субъективность эмоциональной оценки позволяют говорить о его экспрессивности. Таким образом, категории эмоциональности и экспрессивности в повести нашли формальное выражение в форме интенсива, который является одним из основных средств акцентирования в тексте.

Список литературы:

1. Белый А. Мастерство Гоголя. Исследование / Вступ. ст. Ю. Манна. — М.: Книжный Клуб Книговек, 2011. — 416 с.
2. Виноградов В.В. Русский язык. Грамматическое учение о слове / Под ред. Г.А. Золотовой. — 4-е изд. — М.: Рус. яз., 2001. — 720 с.
3. Виноградов В.В. Язык и стиль русских писателей. От Гоголя до Ахматовой. — М.: Наука, 2003. — 388 с.
4. Галкина-Федорук Е.М. Об экспрессивности и эмоциональности в языке // Сборник статей по языкознанию. Профессору Моск. ун-та академику В.В. Виноградову в день его 60-летия. — М.: Изд-во Московского университета, 1958. — С. 38—40.
5. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений в 14 т. / гл. ред. Мещеряков Н.Л. — 1937—1952. Т. 2. Миргород /Ред. Гиппиус В.В.. — М.: Изд-во АН СССР, 1937. — 764 с.
6. Ерёмин Л.И. О языке художественной прозы Н.В. Гоголя: Искусство повествования / ред. А.Н. Кожин. — М. Наука, 1987. — 176 с.
7. Карасёв Л.В. Гоголь в тексте. — М.: Studia philologica, 2012. — 224 с.
8. Лекант П.А. Интенсив — это форма или конструкция? // Вестник МГОУ. — 2010. № 1. — С. 57—60.
9. Лекант П.А. Субъективная аналитическая категория интенсива в русском языке // Русский язык в школе. — 2011. № 7. — 75—78.
10. Слонимский А.Л. Техника комического у Гоголя. — СПб.: ACADEMIA, 1923. — 65 с.
11. Стародумова Е.А. Акцентирующие частицы в русском языке. — Владивосток: Изд-во ДВГУ, 1988. — 94 с.
12. Язык Н.В. Гоголя / под ред. Кожина А.Н. — М.: Высш. школа, 1991. — 175 с.

2.2. СЛАВЯНСКИЕ ЯЗЫКИ

СПОСОБЫ МАНИПУЛЯЦИИ СОЗНАНИЕМ В ДИСКУРСЕ УКРАИНСКИХ СРЕДСТВ МАССОВОЙ КОММУНИКАЦИИ

Вейда Татьяна Михайловна

*аспирант кафедры украинского языка
и методики обучения профильных дисциплин
Государственного учреждения «Южноукраинский национальный
педагогический университет имени К.Д. Ушинского»,
г. Одесса
E-mail: tanya_amoshului@mail.ru*

MANIPULATIVE METHODS OF CONSCIOUSNESS IN THE DISCOURSE OF UKRAINIAN MEDIA

Veida Tatyana

*graduate student of cathedra of Ukrainian language and methods of
teaching core subjects of the State Institution "South Ukrainian National
Pedagogical University named after K.D. Ushinsky ",
Odessa*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена анализу современного украинского дискурса средств массовой коммуникации, а также исследованию средств манипуляции общественным сознанием в нем.

ABSTRACT

The article is focused on the analysis of contemporary discourse Ukrainian mediasystem, and also on the study of means of manipulating public opinion in it.

Ключевые слова: манипуляция сознанием; средства массовой коммуникации; журналистский дискурс.

Keywords: the manipulation of consciousness\$ the means of mass communication\$ the journalistic discourse.

Современное общество характеризуется чрезвычайной политизированностью, следствием чего является повышенный интерес населения к языку средств массовой коммуникации (СМК) и их речевому поведению. В последнее десятилетие внимание исследователей обращается к проблеме манипуляции, которая ярко проявляется именно в языке журналистов. Тематика языковой манипуляции и речевого воздействия широко представлена в исследованиях российских языковедов Л.А. Киселевой (1978), Е.Ф. Тарасовой (1983), Е.Л. Доценко (1996) и др. Заинтересованность этой проблемой возникла на фоне нового осмысления сущности речевого общения и более гибкого подхода к изучению языка. В свете указанной дихотомии, а также в свете современной теории дискурса, актуальным становится исследование высказывания в контексте ситуации.

Современные политические и общественные процессы, происходящие в украинском обществе, а именно в сознании каждого гражданина, еще раз наводят на мысль о том, насколько сильным инструментом формирования сознания в нашей стране являются политические технологии манипуляции общественным мнением. Почти каждый человек в стране поддерживает ту или иную политическую силу, имеет собственные вкусы и взгляды, но порой даже не может объяснить, почему поддерживает именно такую политическую идеологию. В разные времена проблемами исследования политического дискурса занимались Р. Барт, Т.А. ван Дейк, М. Фуко, Ю. Хабермас, а также ученые А.Н. Баранов, М.В. Ильин, К.С. Серажим, Г.Г. Почепцов, Е.И. Шейгал и т. д. На наш взгляд, понятие дискурса СМК и средств манипуляции сознанием в нём еще недостаточно исследовано в политологической, психологической и филологической литературе, что обусловило актуальность статьи.

Целью нашей статьи является анализ современного украинского дискурса СМК, а также исследование средств манипуляции общественным сознанием в нем. Цель обусловила решение следующих задач:

1. проанализировать типичные черты современного украинского политического дискурса СМК с лингвистической точки зрения;
2. раскрыть и описать природу популярных средств манипуляции общественным сознанием в украинском политическом дискурсе СМК;
3. выяснить особенности манипулятивного воздействия на украинскую аудиторию в период политической нестабильности.

Социальный и ролевой статус говорящего, ярко проявляется в языке журналистики. Взаимодействие языка и политики происходит в рамках социально обусловленной коммуникации. При этом можно выделить два основных аспекта их соотношения: 1) язык обслуживает журналистику, поскольку является основным её инструментом, т. е. опирается на языковую систему; 2) политика способна не только влиять на людей посредством языка, но и оказывать воздействие на сам язык и изменять системные отношения. Мы будем рассматривать специфическую способность языка СМК осуществлять вербальные манипуляции с помощью семантически нейтральных средств, которые заложены в системе языка. Журналистский дискурс играет важную роль в создании демократического общества, где, как мы знаем, одной из главных основ является статут о свободе слова. Работая над собственной речью, журналисты создают определенные технологические приемы манипулятивного воздействия на общество ради определенных целей и идеологий. В. Выговский отмечает: «политическое влияние — это определенные действия субъекта ненасильственного характера, целью которого является изменение существующего состояния или поведения общества, института или отдельного индивида» [1]. Сегодня одним из средств осуществления политического влияния являются СМК. Отметим, что современные СМК зачастую не доносят объективный материал до адресата, поскольку большая часть масс-медийного пространства Украины работает на заказ, представляя интересы той или другой политической силы. Но, в то же время, современные украинские СМК находятся под влиянием советских идеологий, и поэтому очень часто работают по заданным схемам, используя как определенные лексические, так и стилистические приемы манипуляции общественным сознанием.

Современные украинские политические дискурсы СМК характеризуются специфической манерой изложения, причем культурно-стилевые приемы являются основными категориями процесса манипуляции общественным сознанием. По мнению В.В. Петренко, «риторический дискурс украинских СМИ неоднороден, имеет свои идеологические различия, определенную гамму оттенков — от честных и благородных замыслов до откровенного обмана и манипуляций» [4]. Навязывая обществу определенную действительность, политические силы через СМК нередко создают провокации национального значения. Украинским СМК в области представления журналистского дискурса сегодня не хватает самостоятельности, поскольку они еще не достаточно сформировались профессионально,

потому что до сих пор еще не определились с главным путем собственного развития.

Сила манипуляции публичных выступлений современных журналистов зависит от многих факторов, одним из важнейших из них является технология воздействия на чувственную систему реципиента, которая больше воздействует на чувства и переживания субъекта, чем на его разум и логику. Большое значение в этом отношении играет «чувство толпы», поскольку манипуляция сознанием срабатывает значительно больше в аудиториях с большим количеством людей — именно там, внутри определенной социальной группы, происходят главные манипулятивные процессы. Опытному журналисту достаточно глубоко повлиять на небольшое количество людей в определенной аудитории и механизм «осуществления манипуляции на самих себя» автоматически запущен. Именно по таким схемам работали такие тоталитарные вожди, как А. Гитлер, И. Сталин и т. д. В Украине мы наблюдали это явление в 2004 году во время «оранжевой революции», когда успешным видом манипуляции, по нашему мнению, была манипуляция внутри малых социальных институтов, то есть в пределах семьи и дружеских кругов. К.С. Серажим отмечает, что «манипулятивный потенциал политического языка наилучшим образом проявляется в политических мифах и стереотипах, политической рекламе и пропаганде, в функционировании средств массовой информации и в публичной речи политических деятелей. Значительные возможности языка как средства манипулятивного воздействия на общественное сознание находят свое воплощение в различных политических мифах и стереотипах» [5]. Политическая реклама, имидж и стереотипы — являются основными категориями успешности манипулятивного политического дискурса сегодня. Большое значение в этом вопросе приобретают пропагандистские тексты, особенно, слоганы. Так, например, по результатам исследования украинского телеканала «1+1» было выяснено, что правильно и уместно подобранный политический слоган воздействует на реципиента сильнее, чем весь дискурс СМК государственного деятеля в целом. Так, например, пальму первенства в сфере удачно подобранных политических слоганов во время всеукраинской президентской кампании 2010 получили пиар-технологи В. Януковича со слоганом «Украина для людей» и С.Тигипко со слоганом «Сильный президент — сильная страна», а самыми неудачными исследователи назвали слоганы Ю.Тимошенко: «Они говорят — Она работает» и В.Литвина: «Стране нужен Литвин». Большое манипулятивное значение на общественное сознание имеют языковые приемы, в частности

логическая языковая аргументация (даже если не соответствует действительности) и ассоциативные сравнения.

Язык коммуникаторов характеризуется четко выраженным субъективизмом, зачастую, обращаясь к аудитории, политики говорят: «Я сделаю», «Я обещаю», «Я не предполагаю». Именно такими особенностями переполнены дискурсы Ю. Тимошенко, С. Тигипко, А. Яценюка, В. Ющенко. Исследуя политический дискурс В. Януковича, мы заметили, что политик чаще обращается к аудитории с местоимения «Мы» или «Наша политическая сила». Такими же особенностями отличается дискурс и экс-мэра Киева Л. Черновецкого, который, как правило, обращается к аудитории со словами «Я и моя молодая команда». Если вспомнить выступления государственных деятелей Советского Союза, то заметим, что политики тех времен никогда не обращались к народу от своего имени, а делали это только от имени партии. К.С. Серажим по этому поводу отмечает: «Для языка наших дней характерно развитие тенденций, появившихся в период перестройки. Коммуникация становится адресной, диалогической» [5]. Мы можем сделать вывод, что дискурсы, в которых доминирует понятие коллективизма, относятся к деятелям старой формации, сторонникам государственного устройства Советского Союза, тогда как отдельные лидеры, которые выступают лично от себя, — это представители нового, проевропейского видения. Именно поэтому, электорат первой группы политических сил составляют преимущественно люди более зрелого возраста с консервативными взглядами, тогда как вторую группу поддерживают именно представители более молодой и прогрессивной части общества. Манипулятивное воздействие политического дискурса посредством СМК в этом случае ориентировано именно на возрастные особенности, на морально-этические ценности, которые достаточно взаимодействуют между собой. Г. Осыка, исследуя природу манипуляции общественным сознанием с помощью электронных технологий, отмечает: «для такого вида манипулирования сознанием политического воздействия присущи закрытость, иллюзорность, невидимый механизм, психологическое воздействие на подсознание человека, влияние на болевые точки общественного сознания» [3].

Политическое манипулирование общественным сознанием благодаря СМК сегодня в нашем государстве не может обойтись без создания определенных социальных мифов, которые активно используются политиками для достижения своей цели. Даже если социальный миф является абсурдным и не соответствует действительности, постоянное применение его откладывается в подсознании

реципиента и тем самым осуществляет определенное психологическое воздействие. Таким образом, средства манипуляции сознанием в украинском политическом дискурсе — это своеобразное структурно сложное явление в мировом информационном пространстве. В стране, которая только развивается, такой вид политической коммуникации становится мощным катализатором общественных, политических и культурных процессов. Пиар-технологии той или иной политической силы используют сегодня множество приемов и средств воздействия на общество, оказывая предпочтение тому или иному средству согласно собственной идеологии и моральным принципам. Современное украинское общество еще представляет собой тотальный объект навязывания определенной действительности, как это было в Советском Союзе, поэтому именно в нашей стране вопрос о массовой манипуляции общественного сознания в дискурсах такого типа является одним из актуальных вопросов исследования гуманитарных наук.

Список литературы:

1. Виговський Д. Суть політичного впливу як категорії політичної науки. — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/Unir/2007_19/10.pdf (дата обращения 19.06.2013).
2. Онуфрив С.Т. Політичний дискурс ЗМІ України у світовому інформаційному просторі. — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.lib.ua-ru.net/inode/p-2/17715.html> (дата обращения 19.06.2013).
3. Осика Г.О. Електронні джерела політичного впливу: форми маніпулювання свідомістю та засоби їх обмеження. — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/351325.html> (дата обращения 19.06.2013).
4. Петренко В.В. Політична мова як засіб маніпулятивного впливу. — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://disser.com.ua/content/44451.htm> (дата обращения 19.06.2013).
5. Серажим К.С. Сучасний український політичний. — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1298> (дата обращения 19.06.2013).

К ВОПРОСУ О ЛИНГВИСТИЧЕСКОМ СТАТУСЕ ЭТНОВЕРБАЛЬНЫХ СТЕРЕОТИПОВ

Дорошина Лилия Федоровна

*преподаватель Национального фармацевтического университета,
г. Харьков*

E-mail: doroshina.lilia@gmail.com

ON PROBLEM CONCERNING THE LINGUISTIC STATUS OF ETHNOVERBAL STEREOTYPES

Doroshyna Liliia

teacher of National University of Pharmacy, Kharkiv

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается вопрос об одном из актуальных понятий современной лингвистики — этновербальном стереотипе; анализируются истоки и развитие этого понятия в научном дискурсе. На основании разработанных концепций произведена классификация этновербальных стереотипных основ в киноповестях «Земля», «Зачарованная Десна», «Повесть пламенных лет» А. Довженко.

ABSTRACT

The article exposes the problem of one of the most important notions of modern linguistics — ethno-verbal stereotype as well as the analysis of the sources and development of this notion. On grounds of elaborated conceptions we make the classification of ethno-verbal stereotypic bases in the films-stories of A. Dovzhenko: “Earth”, “The Charmed Desna”, “The Novel of Fiery Years”.

Ключевые слова: стереотип; этновербальный стереотип; этностереотипный образ.

Keywords: stereotype; ethno-verbal stereotype; ethno-stereotypic image.

В конце XX — начале XXI века в лингвистике особую актуальность приобретают вопросы национальной специфики языковых и речевых явлений, которые позволяют проникнуть в глубины национального способа мышления, ментальности, миропонимания.

Это обусловило возникновение и развитие таких междисциплинарных языковедческих направлений, как когнитивная лингвистика, психолингвистика, этнолингвистика, лингвофилософия, лингвокультурология, которые основываются на лингвистических исследованиях как предшественников (В. Гумбольдта, О. Потебни), так и многих современных отечественных и зарубежных лингвистов (Ю. Апресяна, Н. Арутюновой, А. Вежицкой, К. Голобородько, В. Жайворонка, В. Кононенко, Т. Космеды, С. Крымского, Л. Лисиченко, Е. Маленко, Е. Селивановой, Ю. Степанова, В. Топорова и др.).

В последнее время предметом основательных этнолингвистических исследований все чаще становятся языковые (вербальные) стереотипы, которые являются отображением особенностей национальной ментальности и восприятия мира. Следовательно, актуальность данной статьи определяется общей тенденцией современных лингвистических поисков, направленных на комплексное исследование художественного текста в русле этнолингвистической науки.

Целью статьи является анализ истоков понятия «этновербальный стереотип» и его современная интерпретация, а также определение этновербальных стереотипных основ в киноповестях А. Довженко.

В современной гуманитарной науке интерес к стереотипам как одному из способов понимания человеком социальной действительности сформировался еще в 20-е годы XX века. Сегодня понятие «стереотип» имеет междисциплинарный характер и активно используется в таких областях знаний, как социология, философия, психология, лингвистика, этнография, культурология, гендерология, политология.

Общее признание термин «стереотип» приобрел благодаря работе американского журналиста и политолога У. Липпманна «Общественное мнение» (1922). Он рассматривал стереотипы как упорядоченные, детерминированные культурой «картинки мира» в голове человека, которые, во-первых, экономят его усилия во время восприятия сложных социальных объектов мира и, во-вторых, защищают его ценности, позиции и права [7, с. 7].

Все последующие дефиниции стереотипа как языкового, философского, социально-психологического (этнографического, культурно-поведенческого, гендерного) явления так или иначе опираются на определение У. Липпманна, в той или иной мере подчеркивая различные аспекты данного феномена — его статичность, утвержденность, гипертрофированность (тенденциозность) [2].

В последнее время понятие стереотипа приобретает широкое использование в лингвистических исследованиях различного направления и является предметом анализа с точки зрения теории коммуникации, этнологии, истории литературы и культуры, философии языка. Однако, вслед за О. Беловой, отметим, что в лингвистике прежде всего употребляется понятие «языковой стереотип» («вербальный стереотип»), под которым языковеды [1] понимают установленные конвенционально семантические и/или формальные конструкции, формирующие культурно-языковой образ объекта.

Таким образом, в пределах лингвистического подхода стереотип может принадлежать к двум разным плоскостям языка — формальной (фразеология, языковые клише, формульность, принципы сочетаемости, в пределах языковых конструкций и т. п.) или семантической (смысловые коннотации языковых единиц, сопутствующую основному/первичному значению). Соответственно, для лингвистического изучения стереотипа особенно важными представляются такие аспекты, как стереотип и его языковой знак, стереотип и значение слова (стереотип и когнитивная семантика), когнитивная структура стереотипа, средства концептуализации языковой действительности [2].

Исследования, посвященные анализу стереотипов в лингвистике, приходится на 70-ые годы XX века.

Первым обращает внимание на связь стереотипов с языком американский философ Х. Патнэм, который под стереотипом понимает определенное конвенционное представление, связанное с термином естественного вида, например, *вода, тигр, лимон* [8].

Однако наиболее обстоятельно понятие «языковой стереотип» исследовал польский лингвист Е. Бартминьский. В его концепции стереотип выступает как одно из центральных понятий этнолингвистики и определяется как «субъективно детерминированное представление о предмете, которое охватывает как описательные, так и оценочные признаки, а также является результатом интерпретации действительности в пределах социальных познавательных моделей» [1, с. 189].

Отличает концепцию Е. Бартминьского положение о наличии зональной структуры языкового стереотипа: вокруг наиболее устойчивых признаков, составляющих ядро стереотипа, располагаются признаки с меньшей степенью закрепленности; границы стереотипного комплекса остаются открытыми.

Е. Бартминьский впервые обращает внимание на роль субъекта, для которого существует стереотип, и отмечает, что полная запись

элементарной стереотипной мысли содержит две части: то, о чем идет речь, и то, кто говорит (например: «*Поляки считают, что типичные (по мнению поляков) французы — остроумные*»).

Исследователь вводит понятие «профилирование стереотипа», связанное с разными ситуациями, в которых выступает описываемый объект. Например, «*конь влюбленного юноши*», «*конь солдата*» и «*конь хозяина*», представляют разные профили стереотипа *конь*.

Также Е. Бартмицкий выделяет такие разновидности стереотипов, как *образы* (такой, какой есть), *образцы* (такой, какой должен быть), *мифологические представления* (такой, какой может быть) и *идеологические представления* (такой, какой может и должен быть) [1, с. 189].

Представители московской этнолингвистической школы опираются на положение Е. Бартмицкого и рассматривают стереотип как явление, которое принадлежит «языку культуры», в связи с чем объектом исследования становится семантика знака в языке культуры, связь языковых и внеязыковых стереотипов [2]. Этим вопросам посвящены фундаментальные работы Н. Толстого, С. Толстой, Ю. Самарина, Ю. Прохорова, Ю. Сорокина, В. Красных, Т. Агапкиной, Л. Виноградовой и др.

Многие российские языковеды, в частности В. Елистратов [6], подчеркивают беспрекословную схожесть между стереотипами и традициями, мифами, ритуальной символикой, укорененным общественным сознанием, обычаями и моральными взглядами.

Однако, по мнению Ю. Прохорова, стереотипы отличаются от традиций, мифов и обычаев своей психологической основой. Традиции и обычаи, как подчеркивает исследователь, отличаются объективированной общей значимостью, открытостью для «других»; в отличие от стереотипов, которые остаются на уровне скрытых субъективных умонастроений, которые индивид и общество чаще всего от «чужих» преднамеренно скрывают. Стереотипы наделены подвижной, внутренне мобильной, психологической структурой и являются продуктом нормальных психологических процессов, которые естественным и неминуемым способом приводят к их формированию и хранению. То есть фактически, будучи общими категориями ментальных понятий, стереотипы являются бесценной основой, которая помогает нам организовывать информацию о мире [11].

В украинском языковедении вопрос языкового (вербального) стереотипа еще не был объектом специального изучения, поэтому остается перспективным для исследования. В последнее время

появляются работы, посвященные данной теме, однако они носят преимущественно общий декларативный характер. Среди работ относительно этой тематики своей обстоятельностью выделяются научные статьи Е. Маленко. В статье «Этнокоды современной лингвистики: к языковым источникам» [9] автор рассматривает вербальные стереотипы, которые нашли свое отображение в фольклорном дискурсе и художественном творчестве, а также впервые формулирует и определяет содержание понятия «этновербальный стереотип». Как подчеркивает Е. Маленко, именно язык (общенародный, национальный) содержит неисчерпаемый арсенал вербальных образов, символов, знаков, а одной из составляющих ментального портрета есть вербальные стереотипы, источниками формирования которых являются разножанровые фольклорные образцы: песни, сказки, загадки, заговоры, обереги, фразеологизмы, пословицы, поговорки и др. Именно в этих древних формах словесного творчества заложено и отображено разноуровневое восприятие того или иного объекта, а граница между языком и культурой в этом случае более размыта.

Культура, ментальность и язык, по мнению автора статьи, синтезируются в таких образах, которые в национальной языковой картине образуют систему вербальных (языковых), или, точнее, этновербальных (этноязыковых) стереотипов, смыслы которых актуализированы лишь в определенном этнокультурном пространстве. Для представителей другой национальной культуры такие слова будут просто названиями, которые идентифицируют объект и выделяют его среди других.

Е. Маленко разделяет взгляды польского этнолингвиста Е. Бартминьского и, вслед за ним, использует понятие вербального стереотипа как «представления о предмете, сформированного в пределах данного коллективного опыта, который определяет то, что представляет собой этот предмет, как выглядит, как действует, как воспринимается человеком. Вместе с тем это представление воплощено в языке, доступно нам через язык и принадлежат коллективному знанию о мире» [1, с. 68]. Однако Е. Маленко уточняет определение вербального стереотипа и конкретизирует его в понятии «этновербальный стереотип» как «объективированное языком коллективное представление о предмете или явлении, в котором закодирована разноуровневая этнокультурная информация в ее познавательном, ассоциативно-образном, эмоционально-оценочном, этическом и других аспектах» [9, с. 38—39].

Также, как отмечает автор статьи, формирование и закрепление в языке этновербальных стереотипов происходит благодаря их частотному употреблению в речи, в частности бытовой и художественной. Украинская художественная речь, сформированная в недрах народно-песенного дискурса, со времен своего становления обращена к традиционным образным моделям, в основе которых — названия поэтизированных естественных реалий, явлений, стихий: *небо* (небо), *сонце* (солнце), *місяць* (луна), *райдуга* (радуга), *верба* (ива), *рута* (рута), *волошка* (василек), *тополя* (тополь), *жито* (рожь), *вітер* (ветер), *дощ* (дождь), *мороз* (мороз) и др. Художественно интерпретируя эти символы, вводя их в метафорические конструкции, художники создают оригинальные словесные образы, наполненные индивидуальными смыслами [9, с. 37—39].

Одним из ярких носителей и представителей украинского менталитета является А. Довженко. Рассмотрим некоторые этновербальные стереотипы на языковом материале литературных произведений писателя.

Элементы Космоса в киноповестях А. Довженко представлены этновербальными стереотипами *небо*, *місяць* (луна), *зірка* (звезда), *зоря*, *земля*, *вода*.

Небо. Среди частотных признаков, которыми А. Довженко наделяет ночное звездное небо, выступает традиционный эпитет *зоряне* (звездное). Характеризуют ночное небо также прилагательные, обозначающие традиционные цвета — *блакитний* (голубой) и *синій* (синий).

Зірка (звезда). В будничной картине мира звезда прежде всего сияет, потому автор употребляет описательный эпитет *ясна* (ясная), метафорический глагол *спалахнули* (вспыхнули). Стереотипным признаком является падение звезд с неба, что в произведениях А. Довженко выражают сочетания *зірка котиться* (звезда катится), *зірка упала* (звезда упала).

Земля. По представлениям древних украинцев, земля наделялась признаками живого существа, чертами матери, — способностью рожать, растить, воспитывать, защищать. Эти этностереотипные характеристики находят свое воплощение в глагольном ряду *годує* (кормит), *ростить* (растит), *прийме* (примет); обращении *Мати-Земле* (Мать-Земля); персонификации *матерне лоно* (материнское лоно), словосочетании *мати сира земля* (мать сырая земля). Для характеристики образа матери-земли писатель употребляет также народно-традиционные эпитеты *сира* (сырая), *рідна* (родная).

Вода. В произведениях А. Довженко этновербальный стереотип *вода* во всех многогранных проявлениях и перевоплощениях находит последующее развитие и реализацию в близких этностереотипных образах реки, озера, дождя, презентуя таким образом как мужские воды (дождь), так и женские (река, озеро).

Стереотипы животных и растений являются древнейшими и имеют особенное культурное значение. Это связано с многовековой традицией говорить о людях, используя образы животных, цветов, трав, деревьев [1, с. 173—174].

Птах (птица). Этновербальный стереотип *птах* воплощает народное представление о смерти и рождении, связывается с представлениями о жизни и перевоплощении души. Среди характерных стереотипных признаков птиц отмечается их способность к полету, а отсюда — связь с воздухом, небом, свободой, духовностью, Богом. Например, *голубь* в украинском миропонимании является олицетворением *казака* (казака), *любого* (милого), *батька* (отца), *побратима* (побратима); *голубка/голубонька* — *матері* (матери), *коханой* (любимой), *сестри* (сестры); *голубки* — *закоханих* (влюбленных).

А. Довженко широко использует слова *голуб*, *голубка/голубонька* в обращениях как средство ласкательного обозначения человека: *голубка* — к матери; *голубонька* — к дочери; *голуб'ята* — к молодым парням; *голубчики* — к мужчинам.

Ворона в произведениях А. Довженко наделена такой стереотипной характеристикой, как способность предчувствовать, предвещать беду. Потому для обозначения ее крика автор использует глагол *крякає* (крякает), т. е. «предвещает плохое». Также А. Довженко среди присущих черт внешнего вида отмечает цвет вороны — *чорний* (черный — цвет несчастья), который усилен сочетанием *нечиста сила* (нечистая сила).

Подобно животным и птицам, растения имеют стойкие культурные портреты, объективированные в художественной речи.

Дерево. *Дуб*, *верба* (ива), *тополя* (тополь), *вишня*, *груша*, *яблуня* (яблоня), по верованиям древних украинцев, считались священными деревьями, аналогами Мирового дерева. *Дуб* — дерево, которое испокон веков ценил народ, — А. Довженко наделяет традиционным эпитетом *високий* (высокий).

Выразительные этностереотипные компоненты в своей семантике имеют *тополя* — «девичья красота, стройность, гибкость; олицетворение родной земли, свободы»; *верба* — «согласие, примирение; тоска, печаль, несчастливая любовь»; *в'яз* (вяз) — «дерево защиты»; *ясен* —

«божественная природа человечества, возрождения и обновления». Среди плодовых деревьев наиболее выразительными коннотациями наделена *яблуня*, которую уважают в народе как библейское дерево, символ рая, вечной жизни; а ее плод — *яблуко* (яблоко) — считается символом знаний; вечной молодости и бессмертия.

Груша выступает покровительницей девичества, а также воплощением одинокой молодой женщины и ее печали. *Вишня* является олицетворением взаимной любви, весны, красоты, здоровья. Этновербальные образы *яблуня*, *груша*, *вишня*, как правило, в произведениях А. Довженко не входят в структуру художественных тропов. Однако частотным является употребление дендронимов *вишня*, *груша* с дериватом с корнем -цвіт-, в частности с глаголами *цвіли* (цвели), *зацвіли* (зацвели), *зацвітали* (зацвели).

Квітка (цвіток). В произведениях А. Довженко этновербальный стереотип *квітка* не является доминантным. Он представлен этновербальными образами *волошки* (васильки), *гвоздика*, *калачики* (герань), *мак*, *мальва*, *чорнобривці* (бархатцы), *соняшник* (подсолнух), *любисток*, *чебрець* (тимьян), *м'ята* (мята), *полін* (польнь), *тютюн* (табак), которые ассоциируются с детством, прошлым, родным домом.

Таким образом, специальное изучение этновербальных стереотипов можно отнести к перспективам последующих научных поисков, поскольку это имеет важное значение для описания языковой картины мира А. Довженко и осмысления специфики национальной художественной речи в ее этнокультурных особенностях и доминантах.

Список литературы:

1. Бартминский Е. Языковой образ мира: очерки по этнолингвистике. — М.: Индрик, 2005. — 528 с.
2. Белова О.В. Этнические стереотипы по данным языка и народной культуры славян (этнолингвистическое исследование): автореф. дисс. на соискание уч. степени д-ра филол. наук: 10.02.03 «Славянские языки». — М., 2006. — 35 с.
3. Довженко О.П. Зачарована Десна // Твори: В 5-ти томах / О.П. Довженко. — К.: Дніпро, 1983. — Т. 1. — С. 36—81.
4. Довженко О.П. Земля // Твори: В 5-ти томах / О.П. Довженко. — К.: Дніпро, 1983. — Т. 1. — С. 108—135.
5. Довженко О.П. Повесть полум'яних літ // Кіноповісті. Оповідання / О.П. Довженко. — К.: Дніпро, 1986. — С. 249—342.
6. Елистратов В.С. Россия как миф (к вопросу о структурно-мифологических типах восприятия России Западом) // Россия и Запад: диалог культур. — М.: МГУ. Факультет иностранных языков. Центр по изучению взаимодействия культур, 1994. — С. 122—248.

7. Липпман У. Общественное мнение: [пер. с англ.]. — М.: Институт Фонда «Общественное мнение», 2004. — 384 с.
8. Макеева Л.Б. Философия Х. Патнэма. — М.: ЦОП Института философии РАН, 1996. — 190 с. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://lib.rtg.su/phylos/209/17.html> (дата обращения 12.09.2012).
9. Маленко О.О. Етнокоди сучасної лінгвістики: до мовних джерел // Вивчаємо українську мову та літературу. — 2012. — № 9. — С. 37—39.
10. Маслова В.А. Лингвокультурология: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. — М.: Издательский центр «Академия», 2001. — 208 с.
11. Прохоров Ю.Е. Национальные социокультурные стереотипы речевого общения и их роль в обучении русскому языку иностранцев. — М.: Педагогика-Пресс, 1996. — 216 с.

СЛОВОТВОРЧЕСТВО ПОЭТОВ РОВЕНЩИНЫ В ПОСЛЕДНЕМ ДЕСЯТИЛЕТИИ XX ВЕКА

Максимчук Виталий Васильевич

*аспирант, преподаватель кафедры украинского языка и литературы
Национального университета «Острожская академия»,
г. Острог*

E-mail: vitalykmaks@gmail.com

RIVNENSHCHENA POET'S WORD-CREATION DURING LAST TEN YEARS OF XX CENTURY

Maksymchuk Vitalii

*postgraduate student, lecturer of Ukrainian language and literature
department of National University "Ostroh Academy", Ostroh*

АННОТАЦИЯ

В статье проанализированы семантические особенности авторских лексических новообразований поэтов Ровенщины в конце XX века. Выделены основные закономерности индивидуально-авторских существительных, прилагательных, наречных и глагольных номинаций. Отмечено влияние внеязыковых факторов на развитие

поэтического дискурса Ровенщины, в т. ч. и авторских лексических новообразований.

ABSTRACT

The article is devoted to the analysis of the semantic peculiarities of Rivnenshchyna poet's author lexical new-formations in the end of XX century. The main regularities of individually-author noun, adjective, adverb and verb nominations have been distinguished. The influence of extralingual factors with Rivnenshchyna poetic discourse, including author lexical new-formations, has been noted.

Ключевые слова: авторское лексическое новообразование; семантика; поэтический дискурс; поэзия Ровенщины конца XX века.

Keywords: author lexical new-formation; semantics; poetic discourse; Rivnenshchyna poetry of the end of XX century.

На протяжении последних десятилетий поэтический лексикон украинского языка пополнился оригинальными инновациями, анализу которых посвящены разведки многих украинских ученых, например, Ж.В. Колоиз, Г.М. Вокальчук, Г.М. Сюты, Т.Г. Юрченко, О.О. Жижомы, А.А. Калетник, Н.А. Адах, Н.В. Гаврилюк, О.Б. Тимочко и других. Исследователи отдают предпочтение изучению семантико-структурных особенностей авторских лексических новообразований (далее — АЛН) определенных литературных групп (киевских неоклассиков — А.А. Калетник, Н.В. Гаврилюк; поэтов Нью-йоркской группы — Г.М. Сюта; поэтов-диссидентов — О.Б. Тимочко) или известных фигур в истории украинской литературы (Василия Барки — Н.А. Адах; Павла Загребельного — Т.Г. Юрченко; Лины Костенко — Г.М. Вокальчук, И.В. Цапук; Павла Тычины — О.В. Кирилюк) и тому подобное. Однако до сих пор не исследованной остается словотворчество авторов так называемых «региональных объединений», то есть членов одной областной организации Союза писателей Украины.

Наше внимание привлекла словообразовательная практика поэтов Ровенщины — местности, которая подарила миру И. Вишенского, Г. и М. Смотрицких, Д. Наливайка, Д. Братковского, Л. Зизания-Тустановского, В. Полищука, У. Самчука, О. Стефановича, О. Телигу и других известных личностей. Я.О. Полищук отмечает, что литературные традиции этого региона берут свое начало еще со времени Киевской Руси, они «пережили свой самый выдающийся период в XVI веке, в пору нашего первого национального возрождения» [3, с. 4]. Исследователь выделяет такие главные

периоды развития литературы Ровенщины: 1) волынские события в «Русской летописи», памятнику древнерусской литературы; 2) Волынь в период литовской истории (XIV—XVI вв.). Сюда принадлежит «Короткая киевская летопись», в которой идет речь о походах князей Острожских, Корецких и других; 3) полемическая литература Острога конца XVI и начала XVII в. К этому периоду принадлежит поэма «Острожская война под Пяткой» С. Пекалида, предисловие к «Острожской Библии» Г. Смотрицкого, «Послание к епископам» И. Вишенского и др.; 4) художественные и документально-художественные произведения о Волыни и Полесье XIX века; 5) произведения писателей 1 половины нашего [двадцатого. — В. М.] века; 6) творчество современных литераторов Ровенщины (Л. Кравцова, Е. Шморгуна, М. Пшеничного, М. Тимчака и многих других) [3, с. 6].

Заметим, что словотворчество поэтов Ровенщины не нашло своего отражения в лексикографических источниках, только в начале 2000-х годов появляются словари неологизмов, в которых изредка зафиксированы АЛН ровенских авторов 1 половины XX века (труды Ж.В. Колоиз, Г.М. Вокальчук, О.Б. Тимочко).

Принимая во внимание особенности развития украинского поэтического дискурса в целом и регионального в частности (классификацию Я.О. Полищука) и периодизацию индивидуально-авторской лексической номинации в поэзии XX века, осуществленную Г.М. Вокальчук [1, с. 91—130], в словообразовательной практике поэтов Ровенщины выделяем такие хронологические отрезки: а) 1940—1945 годы; б) 1946—1953 годы; в) 1954—1970 годы; г) 1971—1985 годы; д) 1986—1991 годы; е) 1992—2000 годы; ж) 2001 г. — наше время.

Цель этой статьи — проанализировать главные структурно-семантические особенности авторских лексических новообразований поэтов Ровенщины в последнем десятилетии XX века, то есть 1992—2000 годы.

1992—2000 годы — это посткоммунистический период, связанный со временем независимости Украины, а также другими изменениями в жизни общества, — «острым экономическим кризисом, межнациональными конфликтами, разрушением старых общественных стереотипов, изменением моральных и культурных приоритетов, возрождения интереса к религиозным ценностям» [1, с. 125]. Все эти факторы, по мнению Г.М. Вокальчук, влияли на лексический состав языка, что приводило к пополнению его новообразованиями, какие

«отражали самые актуальные для социума реалии окружающей действительности» [1, с. 126].

На протяжении последнего десятилетия XX в. поэтический процесс на Ровенщине представлен признанными авторами, к которым присоединяется молодое поколение, — С. Луцкова, С. Мейта, Л. Литвинчук, В. Самчук, О. Заика, Н. Новицкая и другие. При областной организации Национального союза писателей Украины по инициативе Е. Цимбалюка было создано книжное издательство «Азалия», которое публикует художественную и документальную литературу, альманахи, справочники [2, с. 4].

Индивидуально-авторское словотворчество этого периода отмечается переходом к абстрагированию, переосмыслением философских понятий, появлением в структуре АЛН отрицательных черт деривата, мотивов тоски, боли, разлуки. В области конструирования названий лиц заметная тенденция к употреблению единиц с негативной семантикой наподобие *лихотворець* (А. Грицай), *непосида-хлопчак*, *сплюх-лежебока* (Б. Билецкий), *чиновник-ізгой* (Г. Царик), *отець-лицемір* (О. Матвийчук), *горе-отець* (С. Бабий), *невдаха-обрин* (Б. Боровец), *нікчема-підмайстер* (С. Мейта), *виродок-чинуша* (В. Ярмолук) и т. п., напр.: *Всіх лихотворців покарання жде* (А. Грицай).

Активно пополняются лексические ряды слов на обозначение отрицательных черт характера, например: *лицемір'я*, *самоїдство*, *чваньба*, *приблуддя* (Е. Шморгун), *здирацтво* (О. Стриенко) и др. — *Бо ж пора, вже пора на подвір'я / Із наметів, із юрт, із яранг, / із прочумлених чумів, / Із шкорлуп самоїдства, / підступності та лицемір'я, / Із хвальби і чваньби, / із плаксиво-засоплених сумів* (Е. Шморгун).

Расширяется создание единиц, которые называют душевные состояния, эмоции негативного реагирования с такими компонентами: *боль* — *біль-мечі*, *біль-цвях* (Г. Царик), *біль-тривога* (А. Грицай); *печаль* / *горе* — *сльозина-печаль* (О. Ундир), *печаль-спокута* (А. Криловец), *горенько-смерть*, *нещастя-горенько*, *щастя-горе* (Б. Боровец); *отчаяние* — *безодня-одчай* (Г. Царик); *тревога* — *спів-тривога* (Г. Царик), *біль-тривога* (А. Грицай), *розлука-тривога* (Е. Цимбалюк); *тоска* — *темнь-туга* (Г. Царик); *грусть* — *самосум* (Б. Боровец).

Активизируется поиски новых выразительных средств, связанных со сферой человеческих взаимоотношений, чувств, например: *відстань-розлука*, *безлюбов* (А. Криловец), *розлука-спиця* (Г. Царик) *сльоза-розлука* (Б. Билецкий), *розлука-вина* (Г. Дьячок), *розлука-тривога* (Е. Цимбалюк) и др.: *Напівцілунки і напівслова* — /

Подвійна плата за чие чекання? / Напівполіт чи то... напівкоханья: / Хмільна душа — твереза голова. (С. Луцкова).

Также происходит переосмысление некоторых философских категорий и соответственно создания на их основе АЛН: **существование** — *святобуття* (О. Стриенко), *півснування* (Л. Пшеничная); **пространство** — *ніч-простір* (Г. Царик); **время** — *диалектик-час* (Н. Дибьяк), *переможець-час* (Б. Боровец), *понадчасся*, *час-весла*, *сходинка-хвилина* (Г. Царик), *одночасся* (А. Криловец), *рік-хвиля* (Е. Шморгун), *рік-акорд* (Б. Билецкий); **смерть** — *смерть-погуба* (А. Криловец), *смерть-розлучниця* (Б. Боровец) и др., напр.: *Чомусь я зник останнім часом / Зі сходинок-хвилин життя...* (Г. Царик).

Активизируется употребление индивидуально-авторских существительных с компонентом 'дыво': *дыво-журавель*, *дыво-крило* (Г. Царик), *дыво-сад*, *дыво-світанок*, *дыво-соловей* (Б. Боровец), *дыво-черевичок*, *зустріч-дыво* (Н. Дибьяк), *дыво-килим* (М. Степанюк) и т. п. Кроме того, появляется синонимическая составляющая 'чудо': *чудо-ріка* (Н. Дибьяк), *чудо-день* (В. Ярмолюк), *чудозірка*, *чудозоря* (Б. Радонь), *чудо-стрічечка* (И. Пашук) и др.

Продолжаются поиски новых выразительных средств на обозначение религиозных понятий, например: *гріх-рана*, *гріх-лати*, *грішність*, *душа-молитва*, *душа-соловей*, *алея-молитва* (Г. Царик).

Расширяется использование иноязычных аффиксов в процессе создания индивидуально-авторских существительных, напр.: 1) **лже-** — *лже-бідар* (В. Попенко), *лжедійство*, *лжедіяч*, *лжекумир*, *лжемусей* (Б. Билецкий); 2) **анти-** — *антидійсність*, *анти-світ*, *анти-час* (Н. Дибьяк), *антиправда* (Ю. Береза); 3) **супер-** — *суперспівак* (М. Степанюк), *суперальтруїзм* (С. Праск); 4) **теле-** — *телехача* (В. Басараба), *тележиття* (С. Бабий); 5) **псевдо-** — *псевдогра* (С. Мейта); 6) **а-** — *амораль* (А. Криловец); 7) **фіто-** — *фітоетюд* (В. Ярмолюк); 8) **ретро-** — *ретроуринок* (Н. Дибьяк) и т. п. Заметим, что чаще всего АЛН с этими компонентами используются с версификационной или стилистической целью, ср.: *За межею життя анти-світ, анти-час. / Анти-я в безгомінні астральнім.* (Н. Дибьяк).

В сфере индивидуально-авторской номинации прилагательного продолжают эксперименты с создания сложных единиц с соматическими компонентами, например: *маляноокій*, *оливковошкірий*, *лисочолий* (О. Ирванец), *колосогривий*, *зеленогривий*, *натхненнокрилий* (В. Ярмолюк), *неспокійно-дзвіноккрилий* (Б. Боровец), *гнуькотілий* (С. Бабий) и др.

Активизируются словопоиски прилагательных АЛН с цветовым компонентом, среди которых выделяем ряды с частотными цветонознами: а) **белый** — *біло-ромашиковий* (Г. Царик), *білотканий* (М. Яковчук), *трепетно-білий*, *цнотливо-білий* (Н. Диб'як), *каштанобілий* (П. Рачок), *лебедино-білий* (Б. Билецкий) и т. п.; б) **зеленый** — *зеленорідний*, *зеленочистий* (Б. Боровец), *зеленозривий* (В. Ярмолук), *зеленкосий* (А. Грицай); в) **розовый** — *рожево-ніжний*, *рожевосяйний* (Б. Билецкий); г) **синий / голубой** — *синьонебий* (В. Ярмолук), *спрагло-голубий* (Г. Царик) и др.

Появляются сложные инновации прилагательных в частности такой тематики: названия характерологических признаков денотата — *нестерпно-невеселий* (Н. Новицкая), *бездушно-пихатий*, *тепло-мудрий* (Б. Боровец), *сумно-суворий* (С. Бабий); номинации на обозначение вековых особенностей — *бунтарсько-молодий* (Л. Литвинчук), *юно-молодий*, *наївно-молодий* (Б. Боровец), *світанково-молодий* (О. Ирванец); названия внешних признаков денотата — *золотогранный* (Г. Царик), *ніжностанный* (Л. Литвинчук) и т. п.

Активно используются сложные адъективные АЛН, первый компонент которых является отглагольным образованием, например: *загнуздано-густий*, *розпилено-малий* (Н. Новицкая), *окрилено-несмілий* (Н. Диб'як) и др.: *Довкіл, немов ниток сплетіння — / Таке загнуздано-густе, / Таке тверде!..* (Н. Новицкая).

Индивидуально-авторская глагольная номинация представлена единицами разных тематических групп и словообразовательных типов, напр., *клетотити-кипити* (Н. Новицкая), *не-сказати-кому* (С. Мейта), *органити* (А. Грицай), *розп'ясти-замучити* (Б. Билецкий), *завишиванити*, *зашиароварити* (С. Бабий), *молиститися* (А. Лимич), *зірчити* (Л. Литвинчук), ср.: *Зашиароварили, завишиванили, / Співограями заповнили...* (С. Бабий).

В области наречного словообразования преобладают сложные номинации с числовым компонентом, который теряет количественное значение и служит для обозначения интенсивности проявления признака: *триголово* (Е. Шморгун), *семибарвно*, *стоусто* (Г. Царик), *стогрзово* (А. Грицай), *тисячогласо*, *тисячолітньо*, *многотисячечетячекратно* (Б. Билецкий) и др., *Та знову весняний звучить хорал, / І квіт стоусто душу обнімає...* (Г. Царик).

Таким образом, конец XX века ознаменовался появлением в словотворчестве поэтов Ровенщины субстантивных АЛН негативной семантики, что можно объяснить депрессивным состоянием общества на изломе тысячелетий. Однако в сфере индивидуально-авторской наречной и глагольной номинации ошутимое продолжение тенденции

предыдущих хронологических отрезков. Также заметим, что начало XXI века отмечается появлением в структуре АЛН поэтов Ровенщины значительного количества иноязычных основ и аффиксоидов, что вызвано внеязыковыми факторами, в первую очередь экономическими, политическими, социальными изменениями в жизни общества.

Список литературы:

1. Вокальчук Г.М. Словотворчість українських поетів ХХ століття: Монографія. — Острого: Національний університет «Острозька академія», 2008. — 536 с.
2. Пащук І.Г. Літературно-краєзнавча енциклопедія Рівненщини. — Рівне: Волинські береги, 2005. — 212 с.
3. Поліщук Я. Література рідного краю: нариси з літературного краєзнавства Рівненщини. — Рівне: Азалія, 1993. — 80 с.

**СИМВОЛИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ *СЕРДЦА*
В УКРАИНСКОМ ПОЭТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА**

Щепанская Кристина Андреевна

*аспирант кафедры украинского языка
Львовского национального университета им. Ивана Франко,
Львов, Украина*

E-mail: khr-shhepanska@yandex.ru

**THE SYMBOLIC IMAGES OF *HEART* IN THE UKRAINIAN
POETIC DISCOURSE OF THE FIRST PART OF THE XIX
CENTURY**

Shchepanska Khrystyna

*graduate student of the Ukrainian language department
of Lviv National University,
Lviv, Ukraine*

АННОТАЦИЯ

Цель статьи — проанализировать символические образы *сердца* украинского поэтического дискурса первой половины XIX в. Для исследования были использованы дескриптивный метод, метод контекстуального анализа, метод семантического профилирования, в результате чего удалось выяснить, что образы-символы *сердца* в анализируемом дискурсе представлены на трех уровнях, каждый из которых имеет свои особенности передачи символических смыслов. Образы-символы как важная часть языковой стороны анализируемого слова-образа представляют собой сложные, многоуровневые образования, обогащающие его смысловую структуру.

ABSTRACT

The goal of the article is to analyze the symbolic images of *heart* in the Ukrainian poetic discourse of the first part of the XIX century. The descriptive method, method of the context analysis, method of the semantic profiling are used in the investigation, as the result of which three levels of the representation of the symbolic images of *heart* are emerged with their own peculiarities of the symbolic senses passing. The symbolic images

as the important part of the language side of the analyzed verbal image are complex, poly-level entities, enriching its sense structure.

Ключевые слова: символический образ; лингвальная репрезентация.

Keywords: symbolic image; linguistic representation.

В настоящей статье *символический образ* рассматривается как один из профилей лингвальной репрезентации языкового образа, причем под последним подразумеваем не только «протовербальный механизм объективации концепта» [2, с. 115] или элемент «промежуточного языка» [3, с. 189], но прежде всего главную единицу языковой картины мира. Как сложная ментально-лингвальная категория языковой образ формируется на трех уровнях концептуализации: ментальном, языковом и коммуникативно-прагматическом. Лингвальная концептуализация имеет своим результатом образование метафорических, фразеологических и символических образов, которые материализуются в языке из ментальных ступок образной информации.

По Н.И. Череповской, *символический образ* есть продукт *символизации* — специфической переработки информации в виде двойственного кодирования. С одной стороны, это превращение абстрактных идей-понятий в чувственные образы, с другой — поиск художественной формы для воплощения этих образов [4, 5].

Вербальный символ — наиболее абстрактная форма языкового представления ментального содержания, поскольку он является одновременно и знаком, и образом: символ замещает абстрактное содержание конкретным языковым знаком и соотносит этот знак с определенным образом [1].

Символических образов *сердца* в украинском поэтическом дискурсе первой половины XIX в. немного, но все они интересны и характеризуются разными уровнями лингвального представления: собственно языковым, коммуникативно-прагматическим и функциональным.

Образы-символы собственно языкового уровня — это образы, в которых символическим является уже само содержание образа. Среди них встречаются такие, которые отображают традиционные символические смыслы-представления, хранящиеся в ментальном лексиконе украинского народа. Например, *меч боли, который пронзает сердце*, — христианский символ страдания Матери Иисуса Христа: *Та де ж те серденько жіноче, повне жару, Щоб наскрізь не пробив його міч лютий, Щоб не досталося тривогам на поталу...*

(4: 20); *священний нож в злом серце* — символ катарсиса: *В драглянім серці ні закону, Ні честі й совісті нема... Там світить каганець-олжса, І поти світ олживий сяє, Покіль безумно досягає Аж до свяченого ножа...* (4: 237); *божья іскра в серце* — символ таланта: «*Нехай мене, — речеш, — той вихваляє, Хто сам у серці боже іскру має...*» (5: 219).

Встречаються також образы-символы, передающие отдельные символические смыслы, например: *серце* — *жизнь* (*Відьма потороча. Упилає нудьгою в розум. Жизнь із серця ссала...* (5: 180); *серце* — *любовь* («*І люблю, й любити буду Над усяку душу: Покіль серце б'ється в грудях, Перестать не мушу!*») (4: 133); *серце* — *страдание* (*Ой гірко для серця так в горі тонуту, Що лучче б умерти од злої отрути, Живцем серце вирвать, — і се було б легше, І муки відсього сто раз буде менше*) (7: 172).

Коммуникативно-прагматический уровень представления символических образов *сердца* отображает образы-символы действия. Например, *прикладывать руку к сердцу* — символ честности и верности: *До серця руку всі, як личить, прикладали, Хилили голову к землі смиренно* (4: 18); *До чола вона й до серця Руку прикладає І, вклонившись в саму землю, Оддаліквітає* (4: 104); *Приложив до серця руку, Стиха віддалився* (4: 111).

В образах-символах функционального уровня символическим является уже не содержание или действие, а функция. Эти образы символичны, поскольку выполняют свойственную символам *функцию замещения*, причем она может проявляться глобально, когда замещаемый объект полностью ассимилирует в себе смысловое поле лексемы *серце* и на первый план выступает лишь один ключевой смысл, например, *серце* — *знев: Пребезумний в серці скаже, Що Бога немає* (2: 1604); *Коли мої уста мовчуці Заговорили с повні серця, Нехай в поля, луги і нуці Моя клятьба перенесеться* (3: 395); *серце* — *искренность: І жертва ся була єдності началом, І жертву сю ми всі від серця принесли* (3: 471); *Щоб у тобі від серця щирі речі Не винами — сльозами запивали...* (4: 113); или частично, когда смысловое поле лексемы *серце* лишь частично накладывается на смысловое поле замещаемого объекта. Причем во втором варианте замещение происходит как на основании прямых ассоциаций, например, *серце* — *грудь: Притулю його До серця мого, Нехай гоїть він серденько хирне* (3: 579); *Раді мене привітати, До серденька пригортати* (4: 53), так и на основании контраста, где образ *сердца* замещает объект, наделенный противоположным либо близким к противоположному содержанием. Например: *серце* — *мозг:*

Розкриси тут ізвиви серця дикі І загадки судьби про вічні вікиЗ'ясуєш, щоб нам горенько забуть (3: 573); серце — голова: З верха на верх, а з бору в бір З легкою в серці думкою... (8: 256); серце — тело: І в плачу німім Серденьком палким Аж до ліжка її припадає (3: 579); Лучче-б серце розлучити Моє із душею, Коли мені вже не можна Звать її своєю(1: 29).

Таким образом, символизация как процесс проявления языковой образности в украинской поэзии первой половины XIX в. имеет своим результатом формирование образов-символов *сердца*, которые возникают на трех уровнях символического кодирования и дополняют новыми гранями две стороны проанализированного слова-образа: языковую и коммуникативно-прагматическую.

Список литературы:

1. Аверинцев С.С. Символ// Словарь символов. — 2-е изд. — К.: Дух и Литера, 2001. — С. 155—161.
2. Алефиренко Н.Ф. Спорные проблемы семантики: Монография. — М., 2005. — 326 с.
3. Забіла В. Співи крізь сльози: Поезії/ В. Забіла/ [видане з передм. д-ра Івана Франка]. — Львів, 1906. — 33 с.
4. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. — М., 1987. — 262 с.
5. Конкорданція поетичних творів Тараса Шевченка/ [ред. і упоряд. О. Ільницького, Ю. Гавриша]. — Т. 3: Shevchenko Scientific Society. — New York, 2001.
6. Куліш П.О. Твори: В 2 т. — Т. 1 Прозові твори. Поетичні твори. Переспіви тапереклади/ П.О. Куліш/ [упоряд. і примітки Є.К. Нахліка]. — К.: Наукова думка, 1994. — 752 с.
7. Куліш П.О. Твори: В 2 т. — Т. 2. Поєми. Драматичні твори/ П.О. Куліш/. — К.: Наукова думка, 1994. — 768 с.
8. Куліш П.О. Твори: В 2 т. — Т. 1 Поезія / П.О. Куліш/ [упоряд. М.Л. Гончарук]. — К.: Дніпро, 1989. — 654 с.
9. Куліш П.О. Твори: В 2 т. — Т. 1 Поезіїепічні і ліричні. Пізнішіпоезії/ П.О. Куліш. — К., 1994. — 559 с.
10. Петренко М. По небу блакитнім очима блукаю// Українська література XIX століття: Хрестоматія: Навч. посіб. / [упоряд. Н.М. Гаєвська]. — К.: Либідь, 2006. — С. 172.
11. Устиянович М. Верховинець// Українська література XIX століття: Хрестоматія: Навч. посіб./[упоряд. Н.М. Гаєвська]. — К.: Либідь, 2006. — С. 226.
12. Федькович О.Ю. Твори. — Т. 1. Поезії / О.Ю. Федькович / [впорядк. В. Щурат]. — Чернівці, 1896. — 128 с.

13. Череповська Н.І. Особливості формування символічного образу в художньо-графічній діяльності підлітків. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу. — URL: <http://www.dlib.com.ua/osoblyvosti-formivannja-symvolychnoho-obrazu-v-khudozhno-hrafichnij-dialnosti.html> (дата звернення 15. 04. 2012).
14. Череповська Н.І. Символізація як засіб психологічного захисту в умовах збільшення інформації. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mik/2009_1.pdf (дата звернення 15. 04. 2012).

2.3. ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

ШКАЛА ДОСТОВЕРНОСТИ В АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ

Максимчик Оксана Александровна

канд. филол. наук, старший преподаватель

Поволжской государственной социально-гуманитарной академии,

г. Самара

E-mail: maxana75@mail.ru

EPISTEMIC SCALE IN MODERN ENGLISH

Oxana Maximtchik

candidate of philological sciences, senior lecturer of Samara State Academy

of Social Sciences and Humanities, Samara

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается модальность достоверности как отражение субъективного мнения говорящего об истинности пропозиции. Было установлено, что английский язык располагает рядом модальных операторов, отражающих градуальный переход от уверенности в истинности пропозиции к уверенности в ее несоответствии действительности. Автор расположил различные виды истинностной оценки на шкале достоверности и надеется, что предпринятый анализ поможет в осмыслении сложной категории модальности и ее лингвистических проявлений в английском языке.

ABSTRACT

In the paper epistemic modality is viewed as linguistic category which indicates the speaker's subjective attitude towards the proposition. The author argues that, although the truth of the proposition cannot be calculated precisely, the speaker's estimation of the truth is calculable. Various degrees of belief/disbelief, confidence/doubt are demonstrated by gradable epistemic modal operators, whose functions are related to a scale ranging from factual assertion to falsehood. A benefit of the analysis will be a better understanding of problematic category of epistemic modality in English.

Ключевые слова: модальность достоверности; шкала достоверности; пропозиция; модальные операторы.

Key words: epistemic modality; epistemic scale; proposition; epistemic modal operators.

Общеизвестно, что значение соответствия/несоответствия действительности обычно определяется в терминах «*истинно*»/«*ложно*». Но поскольку эти критерии нерелевантны на уровне лингвистического анализа, то постановка вопроса в собственно лингвистическом плане возможна лишь при прагматической ориентации. Во всяком случае, английский язык не имеет формальных маркеров, сигнализирующих *истинность/неистинность* высказывания, и заключение подобного рода может быть сделано только на основе анализа широкого контекста или ситуации общения с привлечением фоновых знаний участников акта коммуникации [1, с. 106]. Цель настоящей статьи — познакомиться исследователя-лингвиста с нашей интерпретацией *шкалы достоверности* и расположенных на ней модальных операторов, отражающих различные истинностные оценки из арсенала англоязычной личности, что может оказать определенную помощь в осмыслении сложной категории модальности в современном английском языке.

Одной из основных категорий естественного языка, тесно связанной с феноменом истины, является модальность, прежде всего выделяемые некоторыми исследователями *субъективная модальность* (СМ) и *эпистемическая модальность* (ЭМ). СМ рассматривает отношение говорящего к содержанию высказывания: «выражает оценку со стороны говорящего ... указывает на степень достоверности мысли...» [5, с. 164]; и заключается как в личном, субъективном отношении говорящего к содержанию сообщения [3, с. 65—72], так и в экспрессивном выражении эмоций говорящего [8, с. 16]. ЭМ выражает устанавливаемое говорящим отношение содержания высказывания к действительности в плане его достоверности/недостоверности [2, с. 126—127]. Поскольку ЭМ (от греч. *epistema* — знание, познание) выражает степень познания говорящим связей и отношений действительности, она всегда субъективна, в том смысле, что всегда связана с умозаключением говорящего.

Нам представляется наиболее информативным термин «*модальность достоверности*» (МД) (о модальности достоверности см. [6, с. 845—849; 7; 9]), так как в нем содержится указание на оценочный характер данной категории, и отражена семантическая основа оценки — степень осведомленности и характер знания говорящего о действительности. МД находится в сложном отношении

со структурно-семантической основой предложения. С логической точки зрения семантика достоверности представляет собой «модальную рамку», внутри которой помещается пропозиция, оцениваемая в аспекте «модуса знания» говорящего субъекта (о понятии «модальная рамка» см. [10]). Подчеркнем, что *пропозиция* содержит объективную информацию, независимо от ситуации речевого общения и ее участников, и способна получать истинностное значение. Предложение содержит и субъективную переменную, выражающую оценку истинности сообщаемого со стороны говорящего, его эмоциональное отношение, коммуникативную задачу высказывания и т. д.

Если оценки степеней достоверности включены в состав модусной части высказывания и выражают отношение говорящего к действительности в терминах достоверности/недостоверности, уверенности/неуверенности определенности/неопределенности, то аксиологические (или эвалютивные) оценки находятся, как правило, в составе пропозитивной части высказывания и выражают оценочное отношение говорящего к действительности в терминах истина::ложь, успешность :: неуспешность, нравственно::безнравственно и пр. Объединение ЭМ с оценочной модальностью создает пространство МД.

Еще раз подчеркнем, что установление истинности/ложности высказывания не может составлять цель лингвистического анализа. На языковом уровне мы имеем дело с субъективной оценкой действительности, которая устанавливается говорящим и не всегда совпадает с тем, в какой мере это высказывание на самом деле соответствует действительности: так, высказывание, характеризующее модальностью категорической достоверности, может как отражать, так и исказить реальное положение дел.

В нашей интерпретации, *шкала достоверности* организуется противопоставлением уверенности в истинности сообщаемого, вероятности соответствия высказывания действительности, неуверенности/сомнения в таком исходе и уверенности в обратном, то есть уверенности в неистинности/ложности высказывания, которым соответствуют модальные операторы, характеризующие обоснованность наших знаний/мнений типа «*истинно/ложно*», «*достоверно/недостоверно*», «*возможно/невозможно*», *обязательно/вероятно/маловероятно/невероятно*», «*предположительно/сомнительно*» и т. д. Также можно выделить зоны знания — «*известно*» + «*доказуемо/опровержимо*» («*верифицируемо/фальсифицируемо*») и незнания/неопределенности — «*неизвестно*» + «*неразрешимо/непроверяемо*». Применительно к английскому языку модальные операторы шкалы достоверности выглядят следующим образом:

+1: действительно — actual/real; истинно/достоверно — true; обязательно/необходимо — necessary; бесспорно/несомненно/доказуемо — certainly, undoubted, proved; очевидно — evident; неизбежно — inevitable; вероятно — probable/likely; возможно — possible; предположительно — supposedly/presumably; **0:** неизвестно/неразрешимо/непроверяемо — not known/unknown; **-1:** маловероятно — unlikely; необоснованно — unfounded, ungrounded; сомнительно — doubtful; невероятно, невозможно — improbable/incredible/ impossible; ложно/недостоверно — false/wrong/incorrect.

При этом даже самое сильное значение уверенности (то есть полная или 100 % убежденность говорящего) не эквивалентно утверждению, не содержащему модального показателя, представленное говорящим как утверждение факта (*factual assertion*). Противопоставление простой достоверности, характеризующейся отсутствием всякого показателя достоверности, и категорической достоверности, передающей твердую/абсолютную уверенность говорящего в истинности сообщаемого, свидетельствует о том, что введение в высказывание любого эпистемического показателя (*must, certainly, most probably, etc.*) делает его менее достоверным.

Однако при этом уверенность не перестает быть уверенностью, а достоверность — достоверностью. Переход от сильной степени уверенности (*certainty*) к неуверенности (*uncertainty*) образует область предположений различной степени достоверности — высоковероятностных (*likelihood, probability*) и невысокой/средней степени вероятности (*possibility*). Вероятностный характер предположения допускает возможность его несоответствия действительному положению вещей, поэтому предположения низкой степени вероятности носят уже характер сомнения в истинности сообщения (*doubt*), и все ближе приближаются к области высказываний, констатирующих убежденность в его неистинности (*improbability, falsehood*). Это дало нам возможность объединить все значения вероятности, предположительности, сомнительности в одну зону квазиистинности (Табл. 1) (о понятии «квазиистина» см. [4]).

Таблица 1.

Область действия квазиистинности

Истина		Квазиистина				Неистина
знает P	убежден/ уверен в P	полагает/ допускает P		не уверен в P	сомневается в P	отвергает P / уверен в не- P
factual assertion	certainty	likelihood/ probability	possibility	uncertainty	doubt	improbability/ falsehood

Тем не менее, уменьшение удельного веса уверенности не означает автоматическое увеличение доли неуверенности говорящего, то есть все меньшая и меньшая уверенность совершенно необязательно эквивалентна все большей и большей неуверенности: «Возможно P » не эквивалентно «Сомнительно, что P ». С одной стороны, даже самая минимальная уверенность в истинности P не перестает быть уверенностью, не превращается в неуверенность, по тем же соображениям, самая минимальная неуверенность в истинности P не перестает быть неуверенностью и не превращается в уверенность. С другой стороны, некоторые средства актуализации *вероятностных суждений (квазиистинностных высказываний)* могут выражать как уверенность, так и неуверенность, то есть являются контекстно связанными.

Можно сделать вывод, что шкала достоверности не является простым градуальным переходом от уверенности в истинности P к уверенности в обратном. Между ними существует участок квазиистинности с зонами положительной вероятности различной степени и зоной неуверенности/сомнения в истинности P . Кроме того, существует пограничная область в виде полной неопределенности/незнания, то есть зона, являющаяся переходной между допущением P с оттенком сомнительности и категорическим отрицанием истинности P , признанием его ложности, то есть зона пересечения квазиистинности и неистинности (Табл. 2).

Таблица 2.

Область действия неопределенности/незнания

> 50 %				50 % x 50 %	< 50 %		
Зна ние P	вера/ убежден- ность в P	вероят- ность P	возмож- ность P	неопределен- ность P / не- P (может P / может не- P)	неуве- ренность в P	сом- нитель- ность P	уверен- ность в не- P
знание				незнание	знание		

Как оказалось, значения уверенности в истинности P и вероятности/возможности P образуют сферу положительной достоверности, или сферу положительной эмотивной коннотации (в свою очередь подразделяющуюся на зону сильной положительной коннотации — полюс уверенности/убежденности, и зону со средней положительной коннотацией — полюс вероятности), а значения сомнительности/неуверенности в истинности P и уверенности в неистинности P — область отрицательной достоверности, или область с отрицательной эмотивной окрашенностью. Другими словами, МД можно подразделить на две неравноценные эпистемические области: область положительной эпистемической семантики, а значит *положительной когнитивной позиции*, и, соответственно, область отрицательной эпистемической семантики, с *отрицательной когнитивной позицией*. Занимать когнитивную позицию в отношении некоторого положения дел — значит, в нашем случае, приписывать ему ту или иную эпистемическую модальность. Кроме того, существует пограничная область в виде неопределенности/незнания, которая фиксирует смену когнитивных позиций, переход от области с положительной коннотацией к области с отрицательной коннотацией. Сомнение в P начинается с отсутствия определенности, с минимальной уверенности в возможности альтернативной точки зрения (Табл. 3).

Таблица 3.

Области действия модальности достоверности

область положительной достоверности				область неопределенности/незнания	область отрицательной достоверности		
известно, что P	доказано (неопровержимо/неоспоримо), что P	вероятно P	возможно P	неизвестно (неразрешимо/непроверяемо) $P/не-P$	сомнительно (необоснованно), что P	опровержимо, что P (доказано, что $не-P$)	известно, что $не-P$

В результате проведенного исследования мы расположили на шкале достоверности следующие виды эпистемической модальности: модальность простой достоверности, модальность категорической достоверности/ модальность уверенности, модальность квазиистинности с подвидами модальности положительной вероятности и модальности сомнительности и модальность недостоверности. Простая достоверность не содержит специальных маркеров выражения достоверности и констатирует действительное положение вещей. Категорическая достоверность означает высокую степень уверенности в истинности P . Модальность квазиистинности присуща высказываниям, в которых содержатся различные по степени вероятности предположения, например, модальность сомнительности понимается как минимальная степень квазиистинностной достоверности без учета векторной эмотивной отрицательной направленности таких высказываний. Модальность недостоверности признает неистинность P (Табл. 4).

Таблица 4.

Шкала модальности достоверности

Положительная достоверность			отрицательная достоверность	
Модальность простой достоверности	модальность категорической достоверности/ модальность уверенности	модальность положительной вероятности	Модальность сомнительности	Модальность недостоверности

Представленная авторская интерпретация шкалы достоверности позволяет, на наш взгляд, глубже осмыслить категорию модальности и расширить круг охватываемых значений. В силу того, что модальные операторы различаются в разных языках, исследование может быть

продолжено в сопоставительном плане, что, несомненно, обогатит наше представление об этой сложной лингвистической категории.

Список литературы:

1. Антропологическая лингвистика: Концепты. Категории: колл. монография. — М. — Иркутск, 2003. — 250 с.
2. Беляева Е.И. Функционально-семантические поля модальности в английском и русском языках. — Воронеж: Изд-во ВГУ, 1985. — 180 с.
3. Золотова Г.А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса. — М.: Наука, 1982. — 368 с.
4. Максимчик О.А. Функционально-семантическое и когнитивно-прагматическое описание концепта «истина» (на материале современного английского языка): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. — Самара, 2010. — 230 с.
5. Панфилов В.З. Гносеологические аспекты философских проблем языкознания. — М.: Наука, 1982. — 357 с.
6. Русская грамматика: в 2-х ч. — Praha: Academia, 1979. — С. 845—849.
7. Феер Д., Саламин Э. Модальность достоверности-недостоверности в современном русском литературном языке в сопоставлении с венгерским: дис. ... канд. филол. наук. — М., 1980. — 228 с.
8. Шведова Н.Ю. Очерки по синтаксису русской разговорной речи. — М.: Изд-во АН СССР, 1960. — 377 с.
9. Яковлева Е.С. Значение и употребление модальных слов, относимых к разряду показателей достоверности-недостоверности: дис. ... канд. филол. наук. — М., 1983. — 171 с.
10. Wierzbicka A. *Semantic Primitives*. — Frankfurt/M.: Athenaum, 1972. — 235 p.

**ИМЕНА СОБСТВЕННЫЕ
В СТРУКТУРЕ НАЗВАНИЙ ПРЕДМЕТОВ ОДЕЖДЫ
В АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ XIX—XX ВЕКОВ**

Ширяева Елена Федоровна

*ассистент кафедры фонетики английского языка
Московского городского педагогического университета,
г. Москва*

E-mail: elenastepkina2@yandex.ru

**PROPER NAMES IN THE STRUCTURE OF THE NAMES OF
CLOTHES IN THE ENGLISH LANGUAGE
IN XIX—XX TH CENTURIES**

Shiryayeva Elena Feodorovna

*assistant of the department of English phonetics
of Moscow City Pedagogical University, Moscow*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена анализу наименований предметов одежды, в структуре которых присутствует имя собственное. Основная цель исследования состоит в том, чтобы выявить познавательные процессы, лежащие в основе номинации и объяснить мотивацию выбора определённого языкового знака для наименования предмета.

ABSTRACT

The article is focused on the analysis of names of clothes which have proper names in their structure. The main objective of the research is to reveal cognitive processes, which lie in the basis of the nomination and explain the motivation of the particular linguistic sign selection for the nomination process.

Ключевые слова: имя собственное; имя нарицательное; прецедентное имя; мотивация; абсолютная единичность; относительная единичность.

Keywords: proper name; common name; precedent name; motivation; absolute uniqueness; comparative uniqueness.

Названия предметов одежды и деталей костюма, включающие имена собственные, можно разделить на две большие группы. Это названия, содержащие антропонимы, и названия, содержащие топонимы. Каждая из этих групп, в свою очередь, состоит из двух подгрупп. Первая подгруппа включает наименования с собственными именами, вторая подгруппа состоит из наименований, в составе которых есть прецедентное имя.

К группе названий одежды и деталей её отдельных предметов с беспрецедентными именами собственными относятся такие названия, как *Jack tar trousers*, *Jack tar suit*, *Jack tar pyjama*. Эти названия являются предметом данной статьи. Они будут рассмотрены с точки зрения мотивов использования этих единиц в качестве названий предметов одежды, структур знания, стоящего за этими наименованиями и их функционирования в английском языке.

«Называя тот или иной предмет, человек анализирует его ... номинативная единица не только обозначает целостный материальный предмет, но и вводит его в определённую категорию наименований одного и того же порядка, объединённых одной и той же функцией» [2, с. 96]. В процессе наименования предметов одежды или их деталей происходил отбор значимых характеристик, свойств, отличительных черт. Двусоставные наименования и наименования, состоящие из трёх лексических единиц, образованы по модели «имя собственное + имя нарицательное». Главным компонентом в этих словосочетаниях выступает имя нарицательное. Именно в имени нарицательном заложена основная информация о принадлежности материального объекта к подобному ему классу вещей. Л.А. Манерко называет главный компонент словосочетания «ядром конструкции, стержневым элементом словосочетания» [2, с. 98]. Ассоциативное включение предмета в отдельный класс происходит с помощью стержневого компонента наименования. Стержневые компоненты соотносятся с так называемыми базовыми наименованиями [1, с. 17], которые следует рассматривать как слова, занимающие центральное положение в соответствующей лексической категории. Так, стержневые компоненты *pyjama*, *suit*, *trousers* в приведенных выше наименованиях соотносятся с лексической категорией «одежда» и называют предметы в соответствии с тем, какую часть человеческого тела они покрывают. Этот признак значения определяет ядерное положение данных слов внутри базового уровня анализируемой лексической категории.

Стержневой компонент тематически объединяет наименования в отдельные классы в зависимости от того, какую часть тела именуемый предмет должен прикрывать. Стержневой компонент,

принадлежащий базовому уровню лексической категории предметных имен «Одежда», по мнению Г.Г. Бондарчук, одновременно служит названием лексической субкатегории, её «центральным элементом (инвариантом) и категориальным идентификатором» [1, с. 19]. Разграничение внутри класса происходит за счёт атрибутивного элемента, который выражен именем собственным. Имена собственные в структуре наименования служат для выделения объекта из числа подобных ему. В результате формируются подклассы или субкатегории. Как пишет Г.Г. Бондарчук, субкатегоризация в лексической категории одежды осуществляется по традиционным дифференцирующим признакам — размер, форма/фасон, цвет, материал, из которого изделие изготовлено, способ его изготовления, функция. Однако в новый период развития английского языка принципиально важным становится разграничение «по семиотически маркированным признакам таким, как пол носителя, возраст, место и время ношения, тип ситуации ношения, социальный статус носителя одежды, его профессиональная принадлежность» [1, с. 20].

Имена собственные, входящие в состав сложных названий одежды, выделяют обозначаемые предметы как относительно их дифференцирующих, так и семиотически значимых признаков. В случае имён собственных связь между означаемым и означающим значительно сложнее, менее прозрачна, чем в случае имён нарицательных. Более того, она, очевидно, может носить как произвольный, так и непроизвольный характер.

Как известно, значение имён собственных состоит в назывании. Имена собственные обладают абсолютной, либо относительной единичностью. Имена, обладающие относительной единичностью, могут принадлежать многим лицам и потому не быть уникальными для определённого языкового сообщества. К таким словам, в частности, относится имя собственное Jack.

Словарь по истории моды датирует появление названия *Jack tar trousers* концом XVIII века. Из дефиниции, приводимой в словаре, становится понятно, что оно обозначало одежду, предназначенную для моряков и мореплавателей: «*The legs cut without a side seam, close-fitting above. Made with whole falls and worn for yachting*» [4, с. 115]. Дефиниция в определенной степени сужает значение наименования *Jack tar trousers*, поскольку назначение одежды ограничено областью парусного или яхтенного мореплавания — *yachting*. Из фрагмента биографии американского моряка *Mac Hartley*, сражавшегося в годы Второй мировой войны, видно, что значение *Jack tar trousers* шире и представляет собой название одежды любого моряка: «*The first*

morning, AMOs were kitted out at the clothing store [the Slops] with number two and three rigs, basic serge naval uniform complete with drop-front 'Jack Tar' trousers, a hat, two pair of overalls...» [5].

С формально-структурной точки зрения, *Jack tar trousers* состоит из трёх элементов, последний из которых является стержневым и представляет собой единицу базового уровня рассматриваемой лексической категории. С содержательной точки зрения, *Jack tar trousers*, бесспорно, является двусоставным наименованием, поскольку *Jack tar* следует рассматривать как фразеологизм. В работе, посвящённой истории английских морских терминов, указано, что слово *tar* (основное значение «смола, деготь») в сленговом значении «морьяк, матрос» появилось не позднее 1676 года [6].

Появление значения «морьяк, матрос», очевидно, было обусловлено метонимическим переносом, поскольку моряки того времени носили широкополые шляпы, сшитые из ткани, пропитанной смолой, *tarpaulin* — «брзент, просмоленная парусина» [6]. В результате усечения второй части в обиход вошла первая часть, которая соотносилась с самостоятельным полнозначным словом *tar*, но приобрела фразеологическое значение «матрос; матросы».

Позднее, в 80-х годах XVIII века, фиксируется фразеологизм *Jack tar*, который имеет то же значение «морьяк, матрос». Вероятно, *Jack tar* широко используется в эпоху адмирала Нельсона, подтверждением чему может служить название книги, посвящённой описанию жизни английского флота времён Нельсона — «*Jack Tar Life in Nelson's Navy*» [7].

В английском ономастиконе имя *Jack*, как указывается в работе Н.И. Репринцевой [3], является самым распространённым. Оно, как правило, принадлежало людям незнатного происхождения, в силу чего это имя собственное приобрело отчётливую социальную характеристику, а имя собственное *Jack* стало нарицательным именем, поскольку помимо собственно номинативной функции приобрело способность выражать понятие. *Jack* как нарицательное имя получило значение «*common person*». Нет сомнений, что переход в имя нарицательное стал возможен благодаря смежности представлений: имя собственное *Jack*, будучи наделённым социальной характеристикой, ассоциировалось с простым, бесхитростным и даже простоватым человеком. В результате в английском языке появился ряд сложных слов, фразеологизмов и поговорок, содержащих имя *Jack* — *climb like a steeple Jack* (лазить как верхолаз); *Jack of all trades* (мастер на все руки); *Jack of all trades and master of none* (за всё братья и ничего толком не уметь); *Jack of both sides* (тот, кто служит и нашим

и вашим). Фразеологизм *Jack tar*, вероятно, был образован по аналогии с *Jack Canuck* («Джек Канук» — прозвище канадца), *Jack Sprat* (маленький человек; карлик), которые появились раньше.

Брюки у моряков имеют три отличительные особенности. Первое — они часть форменной одежды моряков, т. е. предназначаются для строго определённой профессиональной категории лиц. Второе — брюки отличаются особым покроем, который обеспечивает их лёгкое снятие в экстренном случае, если моряк окажется в воде; покрой свободный, даже слегка мешковатый. И третья особенность — брюки изготавливаются из плотной ткани, которая обеспечивает высокую носкость изделия. Именно эти три характеристики — профессия того, кто носит этот вид одежды, качество ткани и покрой — были означены фразеологизмом *Jack tar*.

Дальнейшее функционирование названия *Jack tar trousers* связано с принципом аналогии, поскольку по аналогии с указанным названием в английском языке конца XIX — начала XX веков были образованы наименования *Jack tar suit* и *Jack tar pyjama suit*. Совершенно очевидно, что стержневые компоненты — *suit* и *pyjamas* — сместили эти названия в другие лексические субгруппы или категории, поскольку *Jack tar suit* и *Jack tar pyjama suit* обозначают предметы одежды, которые покрывают и верхнюю, и нижнюю части тела.

Jack tar suit служит названием костюма для мальчика, скроенного по подобию форменной одежды матроса: просторная рубаша с большим отложным воротником с полосками и свободного покроя штаны. *Jack tar* в названии одежды, предназначенной для детей, устанавливал ассоциативную связь между внешним видом моряка в форменной одежде и видом детского костюма и репрезентировал такие дифференциальные признаки называемого предмета одежды, как покрой и качество ткани. С точки зрения словопроизводства в данном случае, очевидно, следует говорить об аналогии. В когнитивном аспекте в первую очередь зрительное восприятие послужило основой для переноса *Jack tar* из области названий форменных морских предметов одежды в область названий предметов детской одежды.

Название *Jack tar suit* было распространённым в английском языке первой половины XX века, подтверждением чему может служить рекламное сообщение, опубликованное в американской газете *“Reading Eagle”* от 3 сентября 1928 года: *“Being a real boy, he’s probably hard on his clothes. Jack tar suits are made of material that will not wear out easily”* [8]. В приведенном контексте *Jack tar* указывает на один из дифференцирующих признаков предмета одежды — качество ткани (*“material that will not wear out easily”*).

Позднее *Jack tar* утрачивает ассоциацию с морем и моряками. Одним из свидетельств тому может быть то обстоятельство, что словосочетание начинают писать, используя кавычки, как, например, в объявлении в газете «*The Milwaukee Journal*» в номере от 25 марта 1936 года: “Tomorrow! Season’s Lowest Prices! Boys’ ‘Jack Tar’ 3-pc. Suit Ensemble... pre-shrunk fabrics ... linens, woven cords, gabartex, and seersuckers!” [9]. Использование кавычек является формальным отражением изменения содержания как фразеологизма *Jack tar*, так и всего названия *Jack tar suit*. В содержательном плане *Jack tar* более не ассоциируется с морем и моряками, а *Jack tar suit* переносится на новый предмет одежды — костюм для мальчика из плотной ткани, который состоит из шорт и просторной блузы. Таким образом, ощутима тенденция к возможному сдвигу *Jack tar* в область номинации ткани по плотности. Дальнейшее развитие этой тенденции не прослеживается по лексикографическим и иным источникам.

Совершенно очевидно, что фразеологизм *Jack tar* находит широкое распространение в английском языке 20—30-х годов XX века благодаря принципу аналогии, а также тому обстоятельству, что в составе названия *Jack tar trousers* он исходно репрезентировал три отличительных признака предмета одежды: профессию того, кто носил эту одежду, качество ткани и покрой. Перенесение *Jack tar* на другие виды одежды позволяло репрезентировать какой-либо один из этих признаков. В случае, рассмотренном выше, *Jack tar* соотносился с плотностью и носкостью ткани. В названии *Jack tar pyjama suit* он ассоциируется с определённым кроем — расширением брюк книзу или клёшем. В номере от 3 сентября 1926 года газеты «*The Montreal Gazette*» сообщается о новинках моды, представленных в Париже, среди которых упоминается *Jack tar pyjama suit*:

“A smart Jack tar pyjama suit shown in Paris a day or two ago combined a simple — in cut! — silver tissue jumper, moulded to the figure, with black satin trousers closely fitted to the hips and flaring at the ankles” [10].

Таким образом, имя собственное *Jack* перешло в разряд имён нарицательных, вошло в состав фразеологизма *Jack tar*, который был использован в названиях определённых видов одежды. Сам фразеологизм репрезентировал в языке либо все основные признаки этих предметов, как в случае с *Jack tar trousers*, либо один, как в случае *Jack tar suit* и *Jack tar pyjama suit*.

Список литературы:

1. Бондарчук Г.Г. Когнитивно-семиотические основания развития категории предметных имён в английском языке (на материале английских наименований предметов одежды): Автореф. дис. ... док. филол. наук: 10.02.04: защищена 06. 06. 2011/ Г.Г. Бондарчук; Московский государственный лингвистический университет. — М., 2011. — 48 с.
2. Манерко Л.А. Основы концептуального интегрирования ментальных пространств // Текст и дискурс: традиционные и когнитивно-функциональные аспекты исследования: Сб. науч. тр. — Рязань: изд-во РГПУ, 2002. — С. 17—29.
3. Репринцева Н.И. Прецедентные антропонимы и их семантика (на примере английской народной сказки) / Н.И. Репринцева. — 2011. [Электронный ресурс] — Режим доступа/ — URL: <http://www.teoria-practica.ru/-4-2011/philology/reprintseva.pdf>, свободный.
4. Cunnington C. Willet A Dictionary of English Costume 900 — 1900 [Text]/ C. Willet Cunnington. — London: Adam and Charles Black Gr. Britain Ltd., 1960. — 281 p.
5. Hartleyfamily [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.hartleyfamily.org.uk/macH.htm> (дата обращения 12.04.2013).
6. History.navy [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.history.navy.mil/trivia/trivia03.htm> (дата обращения 15.05.2013).
7. Roy A. Jack Tar: Life in Nelson's Navy. — Little, Brown Book Group., 2011. — 480 p.
8. Reading Eagle [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://news.google.com/newspapers?nid=1955&dat=19280903&id=G5khAAAIBAJ&sjid=BJgFAAAAIBAJ&pg=5966,575689> (дата обращения 20.04.2013).
9. The Milkwaukee Journal [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://news.google.com/newspapers?nid=1499&dat=19360325&id=F7JQAAAAIBAJ&sjid=yEEAAAAIBAJ&pg=1992,4646198> (дата обращения 25.03.2013).
10. The Montreal Gazette [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://news.google.com/newspapers?nid=1946&dat=19260903&id=AcctAAAAIBAJ&sjid=AowFAAAAIBAJ&pg=2458,352504> (дата обращения 05.03.2013).

2.4. РОМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

ПРАГМАТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ЭКСПЛИЦИТНЫХ И ИМПЛИЦИТНЫХ КОМПЛИМЕНТОВ В АНГЛОЯЗЫЧНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИАЛОГЕ

Абрамова Евгения Юрьевна

*соискатель кафедры грамматики английского языка
романо-германского факультета
Одесского национального университета им. И.И. Мечникова
г. Одесса*

E-mail: abramovazhenya@yahoo.com

PRAGMATIC ANALYSIS OF EXPLICIT AND IMPLICIT COMPLIMENTS FUNCTIONING IN THE ENGLISH LITERARY DIALOGUE

Abramova Ievgeniia

*postgraduate of the Chair of English Grammar of faculty of Romance and
Germanic philology of Odessa I.I. Mechnikov national university,
Odessa*

АННОТАЦИЯ

Работа посвящена актуальной проблеме современной лингвистики — вербальной эффективности диалогического общения. В статье исследуются коммуникативные особенности функционирования эксплицитных и имплицитных комплиментов в персонажном диалоге современного английского романа. В статье проводится комплексный анализ и сравнение эксплицитных и имплицитных комплиментов в плане их роли обеспечения эффективности речевой коммуникации.

ABSTRACT

The work is dedicated to the urgent problem of modern linguistics — verbal efficiency of dialogical communication. In the article there are studied communicative peculiarities of functioning explicit and implicit

compliments in the characters' dialogue of modern English novel. The article contains a complex analysis and comparison of explicit and implicit compliments in the aspect of granting efficiency of the speech communication.

Ключевые слова: диалог; имплицитный комплимент; эксплицитный комплимент; прямой и косвенный речевые акты.

Keywords: dialogue; explicit compliments; implicit compliments; direct and indirect speech acts

В современном языкознании широкий размах получили исследования диалогического взаимодействия людей в рамках антропоцентрического и когнитивного подходов. Настоящая работа посвящена изучению комплимента как особой тактики речевого взаимодействия в плане оптимизации вербального общения.

Объектом данной работы являются комплиментарные высказывания, выполняющие в процессе общения ряд функций, направленных на гармонизацию и дисгармонизацию человеческих отношений. Предмет исследования — эксплицитные и имплицитные конструкции комплиментов в художественном диалоге.

Цель данного исследования состоит в выявлении коммуникативных особенностей функционирования имплицитных и эксплицитных комплиментов в диалогической речи современного английского романа. Особое внимание в работе уделяется реализации плана регулирования речевого общения, гармонизации межличностных отношений и выражения вежливых отношений в процессе коммуникации. В соответствии с поставленной целью в работе решаются следующие задачи:

1. дать определение эксплицитному и имплицитному комплиментам;
2. найти корреляцию между эксплицитной конструкцией и прямым речевым актом, а также имплицитной конструкцией и косвенным речевым актом;
3. определить способы формирования и выражения комплимента с учетом принципа эксплицитности / имплицитности на материале современного английского языка;
4. провести комплексный анализ и сравнение эксплицитных и имплицитных комплиментов в плане достижения коммуникативной интенции.

Во время диалогического общения коммуниканты извлекают из памяти и обрабатывают информацию не только на уровне

ее вербальной текстовой репрезентации, но и, используя фоновую информацию, сведения из более глубоких уровнях памяти, что в целом образует пресуппозицию восприятия [4]. Следовательно, в процессе диалогизирования идет постоянная обработка информации, поступающей из внутренних когнитивных запасов коммуникантов и внешней ситуации общения. В связи с этим в теоретических исследованиях проводится различие между эксплицитной, конвенциональной, буквальной информацией и имплицитной, подтекстовой информацией [5].

Исходя из общих принципов кодирования любого сообщения, комплименты можно подразделить на имплицитные и эксплицитные. При этом, эксплицитные комплименты выражают одобрение и восхищение собеседником прямо и непосредственно, а имплицитные — путем логического следствия.

По определению Розенталь Д.Э. и Теленковой М.А., имплицитная конструкция содержит «подразумеваемую, скрыто содержащуюся неразвернутую информацию» [7, с. 88]. Импликации, заключенные в высказывании, выводятся адресатом на основе общих пресуппозиций и фоновых знаний. Например:

— *Armida!* — *Mr Hutton addressed to a Neapolitan girl (A. Huxley).*

Используя метафорическое обращение к девушке, автор комплимента переносит и свое отношение к адресату, его красоте. Восприятие данного речевого акта в качестве комплимента возможно только на основе пресуппозиций, разделяемых коммуникантами, что подразумевает владение информацией следующего характера: Армида — героиня поэмы «Освобожденный Иерусалим». Своей чарующей красотой она обольщает крестоносца Ринальдо.

Эксплицитная конструкция содержит «явно и определенно выраженную, развернутую информацию [7, с. 392]. Здесь автор комплимента дает эксплицитную положительную оценку каких-либо качеств, внешности, поступков, личных вещей и т. д. адресата комплимента. Например:

— *Dear Sally, what I like about you is your beautiful honesty (D.M. Lessing).*

В приведенном примере говорящий явно и открыто восхищается честностью своей собеседницы.

Отметим, что по способу выражения интенции комплименты могут выражаться прямым и косвенным речевыми актами. В отличие от исследователей, рассматривающих эксплицитный комплимент и прямой речевой акт, а также имплицитный и косвенный речевой акт как синонимичные термины для одного и того же явления, мы считаем такой подход не совсем корректным. В соответствии с результатами

нашего исследования, оба указанных выше типа речевых актов могут выражать как имплицитные так и эксплицитные комплименты.

По определению Дж.Р. Серля, «если в определенной коммуникативной ситуации смысл, который вкладывает говорящий при использовании той или иной формулы речевого этикета и который соответственно декодирует слушающий, не изменяется, то, согласно теории речевых актов, совершается прямой речевой акт» [6, с. 135]. Часто, такие комплименты отражают экспрессивную оценку, чувства и психологическое состояние говорящего. Например:

— ...*You are so good and gentle and understanding; there's nobody like you.* — *Mr. Hutton was touched with shame and remorse. To be thanked like this...* (A. Huxley).

В данном прямом речевом акте выражается эксплицитный, ярко эмоционально окрашенный комплимент, который смущает собеседника. Следующий комплимент является примером прямого речевого акта, выраженный имплицитно. Например:

— *Look at you, now you look like a director!* — *noticed Morgan.* — *Where did you buy this folder, Jim?* (E. Queen).

Обобщая известные в лингвистике определения косвенных речевых актов, приведенные в работах И.М. Кобозевой, Н.Д. Арутюновой, Е.В. Падучевой и др., можно заключить, что косвенный речевой акт — явление речевой многозначности, когда имеет место «нарушение сущностного условия успешности» — «условия назначения речевого акта» [3, с. 39].

Степень косвенности может варьироваться от низкого уровня, в котором она определяется лексическим составом предложения, до высокого уровня, где прагматическое значение высказывания может быть определено только с подключением окружающего контекста [8].

В приведенном ниже примере степень косвенности невелика:

- *You make me think of delightful things.*
- *You paint a pretty picture.*
- *You are like that* (T. Dreiser).

Данный косвенный комплимент можно свести к прямому речевому акту: *You are delightful*. То, что говорящий имеет в виду именно это, следует из его реплики *You are like that*, т. е. *delightful*. В следующем примере можно говорить о значительной степени косвенности. В этом случае эксплицитный комплимент выражен косвенным речевым актом:

— *Where would I be without your optimism?* — *Marshall Burr addressed to West* (J. Abercrombie)

Установлено, что реакции на эксплицитный комплимент отличаются многообразием: они могут реализовывать максимум Экспликации эмоциональной реакции, выражающей эмоциональную солидарность коммуникантов; максимум Скромности, имеющую коммуникативно-вынужденный характер; максимум Позитивного отношения; максимум Снижения негативной реакции и максимум Взаимности [2].

Коммуникативно-семантические различия прямых и косвенных речевых актов приводят к необходимости различать собственный (семантический) и прагматический компоненты высказываний [1, с. 15].

Особенностью имплицитных комплиментов следует считать то, что адресат вынужден сам обнаруживать комплимент в скрытой семантической форме высказывания. Например:

— *I'll take you to my club. They are a bunch of oldfogies, and they are not used to beautiful young women (S. Sheldon).*

В данном случае адресант, выражая свои мысли имплицитно, предоставляет адресату комплимента возможность диалога с самим собой. Существенную роль при декодировании речевой акт «комплимент» играют контекст, коммуникативная ситуация и учет эксплицитного содержания высказывания.

В любом сообщении может содержаться известное, которое выражено непосредственно и составляет содержание эксплицитного компонента, но, кроме того, существует известное, которое прямо не высказано и не нуждается в выражении. Это — пресуппозиции высказывания, которые не имеют статуса сообщаемой информации. Основу пресуппозиций составляют знания языка, мира, контекста и особенностей коммуникативных ситуаций: в конкретной речевой деятельности часть этих знаний актуализируется и становится пресуппозициями высказывания. Так, содержание комплимента:

— *You were a hundred-million-times better than Elvis Presley or Cliff Richard (S. Sheringham)*

может быть правильно понято только на основе следующих пресуппозиций. Владая знаниями о популярной музыке, собеседникам известно, что Элвис Пресли и Клиф Ричард — одни из самых известных исполнителей рок-н-ролла XX века. Отсюда очевидно, что в данном речевом акте посредством сравнения выражена мысль о том, что адресат обладает незаурядным музыкальным талантом.

На основе анализа фактического материала можно сделать вывод, что эксплицитные комплименты, выраженные прямым или косвенным речевыми актами, превышают имплицитные конструкции примерно в 3,6 раза. Объяснение данной закономерности мы усматриваем в том,

что делая комплимент, говорящий осознанно или неосознанно стремится облечь его в форму максимально понятную собеседнику. Отсюда ясно, что прямой речевой акт, выражающий эксплицитный комплимент «работает» значительно эффективнее любого имплицитного комплиментарного высказывания.

Список литературы:

1. Гак В.Г. Прагматика, узус и грамматика речи // Иностр. яз. в шк. — 1982. — № 5. — С. 11—17.
2. Грайс Г.П. Логика и речевое общение / Т.П. Грайс // Новое в зарубежной лингвистике. — М.: Прогресс, 1985. — № 16. Лингвистическая прагматика. — С. 217—237.
3. Кобозева И.М. О первичных и вторичных функциях вопросительных предложений // Текст в речевой деятельности (перевод и лингвистический анализ). — М., 1988. — С. 39—46.
4. Лузина Л.Г. Виды информации в дискурсе // Дискурс, речь, речевая деятельность. — М.: ИНИОН РАН, 2000. — С. 137—151.
5. Макаров М.Л. Интерпретативный анализ дискурса в малой группе. — Тверь: Изд-во Твер. гос. ун-та, 1998. — 200 с.
6. Сёрль Дж.Р. Что такое речевой акт? Зарубежная лингвистика. II: пер. в англ. / Общ. ред. В.А. Звегинцева, Б.А. Успенского, Б.А. Городецкого. — М.: Изд-я группа «Прогресс», 1999. — 268 с.
7. Розенталь Д.Э. Словарь-справочник лингвистических терминов / Д.Э. Розенталь, М.А. Теленкова. — М.: Просвещение, 1985. — 399 с.
8. Davison A. Indirect Speech Acts and What to Do with Them // Syntax and Semantics. — N.Y., 1975. — Vol. 3: Speech Acts. — P. 143—185.

К ВОПРОСУ О СЕМАНТИЧЕСКИХ ХАРАКТЕРИСТИКАХ ОБРАЗА ИИСУСА ХРИСТА В БИБЛЕЙСКИХ ТЕКСТАХ

Денисенко Людмила Григорьевна

канд. филол. наук, профессор

*Пятигорского государственного лингвистического университета,
г. Пятигорск*

E-mail: ludmiladenisenko@yandex.ru

THE SEMANTIC FEATURES OF THE IMAGE OF JESUS CHRIST IN THE BIBLICAL TEXTS

Denisenko Lyudmila

candidate of philological sciences,

*professor of Pyatigorsk State Linguistic University,
Pyatigorsk*

АННОТАЦИЯ

В данной статье анализируются теории номинаций и семантики для составления семантического портрета библейского персонажа — Иисуса Христа на материале текстов канонических книг Ветхого и Нового Завета в переводе на испанский язык. Образ Иисуса Христа является сложным и многогранным, вследствие этого к выделенному референту относятся многочисленные номинации, которые за счёт своей множественности содействуют более точному пониманию его личности.

ABSTRACT

This article analyzes the semantics and nominations theories for compiling the semantic portrait of Biblical character — Jesus Christ, on the material of the texts of the canonical books of the Old and New Testament, which were translated into Spanish. The image of Jesus Christ is a complex and multi-faceted phenomenon, due to this, to the selected referent we can attribute the numerous nominations, which are due to its multiplicity, contribute to a more clear understanding of his personality.

Ключевые слова: герменевтика; семантика текста.

Keywords: hermeneutics; the semantics of the text.

Современная наука характеризуется активным развитием антропоцентрического направления, а именно, усилением роли «человеческого фактора», что в конечном итоге приводит к смещению основного фокуса исследовательских усилий с проблематики описания структуры языка в область, ядром которой является человек, его идеалы (этические и эстетические), внутренний мир, и взаимодействие с окружающей реальностью. В подобном ракурсе тексты Священного Писания являются наиболее интересными для лингвистов, так как их центральной темой становится человек, его отношение к Богу, к себе, его место в мире. В связи с этим, описание и характеристики образа человека в Библии соответствует общей парадигме современного антропоцентрического знания [2, с. 79].

Знания и представления, касающиеся человека и представленные в Библии, могут быть изучены через анализ языкового материала, который используется в Библии для обозначения различных аспектов физической и духовной жизни, а также свойств личности и описания различных видов взаимоотношений с окружающим миром. В данной статье мы предпримем попытку выявить некоторые семантические характеристики образа Иисуса Христа на основе библейских текстов: книг Нового и Ветхого Завета. Для описания семантического портрета Иисуса Христа мы проанализировали Его номинации, с помощью которых был создан Его образ в переводах библейских текстов на испанский язык.

Актуальность исследования обусловлена тем, что герменевтика Библии становится всё более популярной и является объектом многих лингвистических исследований. Причиной тому является особенность её текстовых характеристик — это гипертекст, который создавался на протяжении веков, уникальный культурный и художественный памятник.

Данное исследование — попытка охарактеризовать с точки зрения семантики образ Иисуса Христа на материале библейских текстов, так как одна из главных задач языкового анализа системы языка заключается в раскрытии смыслового наполнения слова, а «...проблема языковых контактов является сегодня одной из актуальных и дискуссионных как в отечественном, так и в зарубежном языкознании» [1, с. 149].

Объектом исследования в данной статье стали номинации, характеризующие образ Иисуса Христа. Эти номинации и составляют Его тематическую линию в данном переводе на испанский язык. Предметом настоящего исследования явились семы, входящие в состав номинаций Иисуса Христа. Эти семы конструируют семантический

портрет Иисуса Христа. Данное исследование было проведено на материале перевода Библии на испанский язык, содержащего тексты канонических книг Ветхого и Нового Завета. Мы остановили свой выбор на этой версии, так как она является одним из самых распространённых современных переводов Ветхого и Нового Заветов.

В данной работе были рассмотрены и использованы теории номинаций и семантики для составления семантического портрета библейского персонажа — Иисуса Христа на материале книг Ветхого и Нового Завета в переводе на испанский язык. При этом к выделенному референту относятся многочисленные номинации, которые за счёт своей множественности содействует более точному пониманию личности Иисуса Христа.

В ходе семантического анализа были выявлены следующие группы номинаций:

А. **Имена собственные** (Jesus, Cristo, Jesucristo).

Б. **Имена нарицательные**: 1) *неметафорические номинации* — то есть прямые (Hijo, Maestro, etc.), а также такие косвенные номинации, в основе которых лежит любой стилистический прием кроме метафоры (Todopoderoso, Nazareno, etc.); 2) *метафорические/символические номинации* — (Pastor, Redentor, etc.).

Наиболее частотными номинациями (68% употреблений) стали *Jesus, Cristo, Jesucristo*. Данные номинации составили **ядро образа**. Семантика этих имен не полностью совпадает. В ходе анализа мы обнаружили область, состоящую из сем, общих для номинаций *Jesus u Cristo*, расположенной в зоне пересечения полей — *Jesucristo*.

Менее частотные номинации, составившие **ближнюю и дальнюю периферию образа** (22 % и 10 % соответственно) составили только имена нарицательные.

Для анализа семантики метафорических номинаций Иисуса Христа, мы исследовали только контекстуальные значения, способные включать в себя дифференциальные семы словарного значения данных номинаций. Для определения и выявления семантики метафорических номинаций образа Иисуса Христа мы изучили область пограничных значений номинаций.

Рассмотрим одну из метафорических номинаций Иисуса Христа — *La Piedra angular*, дословно означающую «краеугольный камень». Словари предлагают различные определения для данной номинации:

Piedra angular 1. f. *La que en los edificios hace esquina, juntando y sosteniendo dos paredes.* 2. f. *Base o fundamento principal de algo* [4].

La Piedra angular — *El concepto de piedra angular (o piedra base) se deriva de la primera piedra en la construcción de una base de una cimentación de albañilería, importante, ya que todas las otras piedras se establecerán en referencia a esta piedra, lo que determina la posición de toda la estructura. Con el tiempo se convirtió en uno de los pilares de mampostería de piedra ceremonial, o la réplica, situada en un lugar destacado en el exterior de un edificio, con una inscripción en la piedra que indica la fecha de construcción del edificio y el nombre del arquitecto, constructor y otras personas significativas* [3].

В данном случае в приведённых определениях вызывают интерес не денотативные компоненты значения, такие как «камень», «часть стены или угла», а сигнификативные, также называемые периферийными, а именно: «формальная церемония», «основа», «начало», которые лежат в основе метафорического сравнения. Следует отметить, что в то время как в прямом значении слова “*la Piedra angular*” имеется в виду некая формальная церемония, относящаяся к началу строительства, метафора при этом означает начало и основу мира и христианского вероучения, а также может использоваться по отношению к религиозным церемониям.

*Pero El, mirándolos fijamente, dijo: Entonces, ¿qué quiere decir esto que está escrito: “La piedra que desecharon los constructores, esa, en **piedra angular** se ha convertido”* [9, 20: 17].

Очевидно, что приведённые метафоры являются неявными/стертыми, при употреблении в другом типе дискурса, они могут пониматься читателем только при наличии достаточного контекста, так как выполняют идентифицирующую функцию. При отсутствии достаточного контекста существует возможность неоднозначной референции этих номинаций. Например, номинация “*piedra*” употребляется в Библии и относительно других людей, таких как, апостол Пётр.

Выделенные нами семы метафорических номинаций Иисуса Христа составляют основу для сопоставления признаков номинации и референта. Следует отметить тот факт, что определённые семантические признаки в метафорических номинациях могут совпадать с соответствующими семами неметафорических номинаций.

Метафорические номинации соединяются в единую систему связанных образов, позволяющих проектировать общий смысл художественного текста. Главный эффект от метафорического использования слов в номинациях Иисуса Христа заключается в активировании единой системы общепринятых ассоциаций, так как многие из подобных метафор являются новыми и свежими (*La Vid*

Verdadera, Juez, Príncipe de paz, etc.), и, в большинстве случаев, для того, чтобы их понять нужно прилагать определенные когнитивные усилия. Например, “*Alfa y Omega*” [6, 1: 8; 22: 13] — сочетание первой и последней букв классического (ионического) греческого алфавита, которое является наименованием Иисуса Христа или Бога в *Книге Откровения Иоанна Богослова*, символами Бога как начала и конца всего сущего, что позволяет сделать вывод о том, что лингвистическая причина сохранности текста, заключается в системе образов и символов, относящихся к тексту и зависящих друг от друга, что помогает им раскрыться друг в друге.

Один из наиболее распространённых способов систематизировать семы — это создать семантический портрет, представляющий собой определённую структуру из групп сем, объединённых по тематическому принципу, поэтому мы объединили выделенные семы в характеристики портрета Иисуса Христа. Проведённый анализ позволил нам расположить семы, составляющие Его номинации, по 17 тематическим характеристикам:

(Sabiduria) Мудрость, (Infinitud) Бесконечность, (Santidad) Святость, (Trinidad) Троица, (Omnisciencia) Всеведение, (Fidelidad) Верность, (Amor) Любовь, (Omnipotencia) Всемогущество, (Auto-existencia) Самосуществование, (Auto-suficiencia) Самодостаточность, (Justicia) Правосудие, (Inmutabilidad) Неизменность, (Misericordia) Милосердие, (Eternidad) Вечность, (Bondad) Доброта, (Gracia) Изящество, (Omnipresencia) Вездесущность.

Полученный семантический портрет состоит из сем всех, обнаруженных нами, номинаций Иисуса Христа в библейских текстах. Анализ на семантическом уровне в данном случае понимается как нечто, относящееся ко всему социуму, принадлежащее всем носителям языка, а смыслы всегда зависят только от личного опыта человека и потому являются индивидуальными.

Кроме того, была выполнена систематизация по тематическому принципу:

1. La Naturaleza de Cristo/ Сущность Иисуса Христа

La Piedra angular (краеугольный камень)

“...edificados sobre el fundamento de los apóstoles y los profetas, siendo Cristo Jesús mismo la piedra angular” [7, 2: 20].

2. Su posición en la Trinidad/ Его положение в Троице

Alfa y Omega

“Yo soy el Alfa y la Omega, principio y fin, dice el Señor, el que es y que era y que ha de venir, el Todopoderoso” [6, 1: 8; 22: 13].

Иисус Христос объявляет себя началом и концом всех вещей, а подобное обращение может применяться только по отношению к истинному Богу.

3. Su Obra en la tierra/ Земная жизнь

El Autor y Consumador de nuestra Fe

“...puestos los ojos en Jesús, el autor y consumador de la fe, el cual por el gozo puesto delante de él sufrió la cruz, menospreciando el oprobio, y se sentó a la diestra del trono de Dios” [8, 12: 2].

Спасение достигается через веру, которая является даром Бога.

Итак, распределение сем по группам, как и сами названия групп являются достаточно условными. При этом некоторые номинации могут обозначать два противоположных понятия, например — Божественная и Человеческая сущность. Группам, отражающим божественную сущность, противопоставляются те, в которых указывается человеческая сущность Иисуса Христа, Его служение Богу Отцу. Это противопоставление выражено в семах с противоположным значением: “*superior*” — “*inferior*”, “*humano*” — “*divino*”. Так как для религиозного дискурса в целом характерны подобные парадоксальные сочетания, то и в семантическом портрете Иисуса Христа мы находим этому подтверждение.

Проведённый анализ позволил нам расположить семы, составляющие номинации Иисуса Христа, по различным тематическим характеристикам, однако выявить градацию или взаимосвязь между этими подгруппами нам не удалось. Настоящее исследование может помочь выявить динамику развития значения слов в различных дискурсах, а созданный семантический портрет образа Иисуса Христа может быть использован для сопоставления разных переводов Библии в синхроническом и диахроническом аспектах.

Описанный нами семантический портрет Иисуса Христа существует объективно в тексте Библии. Каждый читатель имеет в сознании свое понимание Иисуса Христа, которое не будет совпадать полностью с представленным нами семантическим портретом. Оно будет зависеть от социально-культурного опыта читателя и личных переживаний. Отметим, что понимание Личности Иисуса Христа ни в коем случае не ограничивается Его семантическим портретом. Для этого есть целый ряд причин. Личность Иисуса Христа и Его учение лежат в основе христианской культуры и связаны со многими ее концептами и ценностями, которые раскрываются не только в Библии, но и в других книгах канонической и литургической литературы, христианских праздниках, иконах.

Список литературы:

1. Гурова Н.В., «Теоретические и прикладные вопросы испанистики», выпуск 2, Пятигорск 2010, с 149.
2. Яковенко, Е.Б. Библейский человек глазами лингвиста / Е.Б. Яковенко // Человек. М., 2007. № 1. С. 79—92.
3. Diccionario de Maria Moliner [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.diclib.com/>.
4. DRAE [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://lema.rae.es/drae/>.
5. La Biblia Reina-Valera Bible, RVR [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.biblestudytools.com/rvr/>.
6. La Biblia, Apocalipsis.
7. La Biblia, Efesios.
8. La Biblia, Hebreos.
9. La Biblia, Lucas.

2.5. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

ЯЗЫК И ПОЛИТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ В ИССЛЕДОВАНИЯХ ВИЛЬГЕЛЬМА ФОН ГУМБОЛЬДТА

Кожанов Александр Александрович

аспирант очного обучения

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

г. Брянск

E-mail: kozhanov32@yandex.ru

LANGUAGE AND POLITICAL TEXT IN RESEARCH BY WILHELM VON HUMBOLDT

Kozhanov Alexandr

postgraduate of Bryansk State Academician I.G. Petrovsky University,

Bryansk

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена политическому тексту, который является неотъемлемым атрибутом языка. Предмет рассмотрения — исследования В. Фон Гумбольдта, касающиеся языковой картины мира, представляющие в приведенных условиях политический текст как отражение языковой картины политического мира.

ABSTRACT

The article is devoted to political text that is an integral part of language. In the article author reviews the W. von Humboldt's researches of language picture of world, representing the political text as a reflection of the language picture of the political world.

Ключевые слова: язык; языковая картина мира; политический текст; В. Фон Гумбольдт.

Keywords: language; language picture of world; political text; W. von Humboldt.

Особым объектом лингвистики выступает текст, как высшее и независимое языковое единство, который, являясь результатом целенаправленного речевого творчества, представляет собой целостное речевое произведение, коммуникативно-обусловленную речевую реализацию авторского замысла, касаясь той или иной сферы жизнедеятельности человека: политики, экономики или другой важной для человека области. Политические тексты, как источники сведений о естественной политической ситуации в жизни общества, обладают особенной ценностью. Текст влияет на политические отношения, так как он обращен к массовой аудитории, содержит актуальные политические проблемы, для которых характерна включенность в повседневную практическую жизнь, а также является достоверным показателем отражения сознания и жизни этноса.

На сегодняшний день лингвисты рассматривают «текст» с различных точек зрения. Под текстом понимаются любые речевые произведения, как в письменной, так и в устной речи. Так, Е.А. Реферовская рассматривает коммуникативную структуру текста и проводит его лингвистическое исследование, А.С. Штерн изучает вопросы восприятия текста в речевой деятельности.

Политический текст является неотъемлемым атрибутом языка и общей картины его существования, развития и функционирования. Как отмечает С.Г. Катаева, «политические процессы, являясь в первую очередь процессами коммуникативными, конституируются в значительной мере с помощью языка» [3, с. 9], из чего следует, что политический текст является также важным звеном политики.

Следует отметить, что вопросы взаимодействия политики и языка интересовали еще основоположников лингвистики как науки, в частности известного языковеда В. Фон Гумбольдта. Выделяя язык как часть круга фундаментальных свойств человека, не только предназначенных для удовлетворения элементарных жизненных потребностей, но также интересов и целей более высокого порядка знаменитый лингвист и прусский политический деятель, Вильгельм Гумбольдт рассматривал актуальные вопросы права, политики, философии, «сохраняя идейную самостоятельность», которая проявлялась в созданных им учениях [2, с. 7].

Гумбольдт считал, что создание языка обусловлено внутренней потребностью человечества. Язык — не просто внешнее средство общения людей, поддержания общественных связей, но заложен в самой природе человека и необходим для развития его духовных сил и формирования *мировоззрения*, которое достигается во взаимосвязи индивидуального мышления с общественным мнением. Так,

по Гумбольдту, язык, охватывающий всякое понятие и превращающий предметы, образуя *«языковую картину мира»*, тесно переплетен с духовным развитием человечества и сопровождает его на каждой ступени его локального прогресса и регресса, выступая средством не для того, чтобы представлять уже открытую истину, но чтобы раскрывать до того не открытую.

И, как невозможно исчерпать содержание мышления во всей бесконечности его связей, так неисчерпаемо множество значений и связей в языке. Гумбольдт считает, что «помимо своих уже оформившихся элементов, язык в своей гораздо более важной части состоит из способов (Methoden), дающих возможность продолжить работу духа» [1, с. 82], представляющего собой звено длинной цепи взаимодействия поочередно обуславливающих друг друга причин и следствий, продлевающих через долгие столетия до современности и отражающих в политике, праве, искусстве и науке, одну большую стихию «духовной силы» народа.

Известен тезис Гумбольдта «Язык есть не продукт деятельности, а деятельность». Гумбольдт выдвигает динамическую концепцию, рассматривающую язык как порождение (Erzeugung), как деятельность (Tätigkeit), как энергею (Energiea), причем деятельность трактуется из энергеи, понимаемая не просто, как речевая деятельность индивида, а как действие более глобального масштаба, тем самым отмечая, что язык — одно из тех явлений, которое стимулирует человеческую духовную силу к постоянной деятельности.

Так, под влиянием философско-лингвистических учений предыдущих столетий и множества работ известных политиков, государственных деятелей, мыслителей, В. фон Гумбольдт погружается в определение цели государства и рассмотрение спектра политических проблем сквозь призму потребностей индивидуума, выделяя вопрос о конституции, касавшийся всех политиков Пруссии и Германского союза. Занимаясь конституционной проблемой, Гумбольдт рассуждал о достижения единства и целях сословно-земельных учреждений, их формировании, вводе и деятельности, а также, вследствие падающего авторитета дворянства выделял стремление людей попасть в ряды государственных чиновников, приобретающих больший вес. На этом фоне было необходимо решить ряд важных вопросов: обретение человеком гражданского смысла своей деятельности, улучшение управления, уменьшение затрат на деятельность государственных учреждений, повышение нравственности, благ сограждан.

Вместе с канцлером Гарденбергом В. фон Гумбольдт принимал участие в проекте создания единого немецкого государства, который был представлен в дальнейшем Венскому конгрессу, и где Вильгельм великолепно проявил свои дипломатические способности, отмечая, что «правительство — орган, ограничивающий влияние сословных учреждений, что и ведет к равновесию властей, где законодательная, контролирующая и административная деятельность разделяются между органами государства и органами народа, выбранными в различных политических подразделениях, чтобы те и другие, находясь всегда под верховным надзором правительства, имея точное разграничение прав, сходились в общей работе» [4, с. 192].

Гумбольдт связывал свои политические идеи с идеалом гуманности, нравственной индивидуальностью. Государство, в исследованиях немецкого ученого, было не только результатом борьбы всех против всех, но и средством для просвещения человека. Так, в ходе просветительской деятельности В. фон Гумбольдт написал такие работы, как «Идеи к опыту, определяющему границы деятельности государства», «Об учреждении земельных сословных конституций в прусских государствах»; в целях формирования общественного мнения — известное сочинение «О пределах государственной деятельности», структурообразующим принципом которого была индивидуальная свобода. Политик обращал внимание на отдельные законодательные акты Германского союза, заявляя о необходимости сочетания большей свободы и «непоколебимой бдительности».

Размышляя о государственной власти, жизнедеятельности человека и устройстве государства, В. фон Гумбольдт не забывал о тесной связи с языком, уделяя особое внимание буквенному письму и его связи со строением языка. По его мнению, первое находится в прямом соотношении с качествами последнего, и его изобретение зависит от степени совершенства языка, а, в конечном счете — от языковых предпосылок. Возвращаясь к действительной сущности языка, как не продукта деятельности, а деятельности, В. фон Гумбольдт отмечал, что письмо, помимо пользы от его употребления в той или иной сфере жизнедеятельности и распространения знаний, играет важную роль в отражении языковой картины мира. Это подтверждают множество работ В. фон Гумбольдта, посвященных различным проблемам в сфере языкознания и политики: «Идеи к опыту, определяющему границы деятельности государства», «О буквенном письме и его связи со строением языка», «Характер языка и характер народа». В них В. фон Гумбольдтом усматривается, как проблема языковой картины

мира, так и вопросы, касающиеся существующего баланса сил власти, политической ситуации в стране, что свидетельствует о том, что мы сталкиваемся не просто с текстами, а именно с политическими текстами.

Так, например, труд В. фон Гумбольдта «О пределах государственной деятельности» наполнен индивидуальными приемами и смысловой нагрузкой, выполняющими свою конкретную задачу. Имея в себе систему стереотипов, сценариев, ценностей, политический текст выступает атрибутом политического мира, а, поскольку В. фон Гумбольдт выделяет в своих исследованиях языковую картину мира, то, в приведенных условиях, политический текст представляет собой языковую картину политического мира.

Таким образом, с точки зрения современной лингвистики, можно с уверенностью сказать, что Вильгельм фон Гумбольдт, как языковед, философ, занимающийся политической деятельностью и создающий труды, в которых затрагиваются актуальные политические проблемы, убеждая оппонентов в правильности поставленных проблем и предложенных путей их решения, а также, обращаясь к массовой аудитории, занимался политическими текстами. В подтверждение сделанному выводу стоит привести слова А.Е. Фалилеева: «Политический текст есть многомерная конструкция, в которой сочетаются фактологическая основа — политические события, явления в общественной жизни страны, государства, мира, способы их интерпретации политическим лидером, оценка, стилистические приемы» [5, с. 117].

Следует отметить, что В. Гумбольдт является одним из первых ученых-гуманитариев, искавших ответ на волнующий мир вопрос на стыке наук: рассмотрение политико-правовых идей во взаимосвязи с историей и лингвистикой, а также другими науками. Изучение наследия В. Гумбольдта является важным моментом для постановки конкретной проблемы своеобразия политического текста с точки зрения лингвистических традиций европейских исследователей, а значит, и актуализирующегося вопроса сохранения европейской идентичности в целом. В настоящее время труды немецкого ученого являются предметом оживленных дискуссий и затрагивают важнейшие аспекты обще языковедческого, политического и философского характера.

Список литературы:

1. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. М., 2000. — 396 с.
2. Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. М., 1985. — 450 с.

3. Катаева С.Г.Немецкий политический язык: основные направления и тенденции развития: на материале политической лексики: автореф. дисс...д-рафилол. наук. М., 2009. — 42 с.
4. Ростиславлева Н.В. Основатель Берлинского университета В. фон Гумбольдт как мыслитель и политик // Новая и новейшая история. — 2009. — № 3. — С. 192.
5. Фалилеев А.Е. Политический текст как феномен культуры: лингвокультурологический анализ :дисс... канд.культурологии. Саранск, 2009. — 143 с.

НЕО-РИТОРИКА Х. ПЕРЕЛЬМАНА КАК ОСНОВА ПЕРСУАЗИВНО-КОНВИНСИВНОГО МЕТОДА АНАЛИЗА УБЕДИТЕЛЬНОСТИ РЕЧИ

Сухарева Ольга Эдуардовна

*канд. филол. наук, доцент кафедры иностранных языков
и межкультурной профессиональной коммуникации
Тюменского Государственного Университета,
г. Тюмень*

E-mail: ol_suhareva@inbox.ru

PERELMAN'S THEORY OF NEW RHETORIC AS THE BASIS OF EMOTIONAL AND RATIONAL TECHNIQUE OF PERSUASIVE SPEECH ANALYSIS

Sukhareva Olga

associate professor of Department of Foreign Languages and Cross-cultural Professional Communication of Tyumen State University, Tyumen

АННОТАЦИЯ

Рассматривается неориторический персуазивно-конвинсивный метод Х. Перельмана для анализа убедительности речи. Анализируются аргументативные модели, представленные в виде двух основных супер-паттернов: ассоциации и диссоциации. В качестве конкретного материала для демонстрации возможностей

неориторического метода Х. Перельмана выбрана речь М.Л. Кинга “*I Have a Dream*”.

ABSTRACT

The author considers Perelman's theory of New Rhetoric as the basis of emotional and rational technique to analyze persuasive value-oriented public speech. The article gives an account of argumentative models represented in the form of two main super patterns: association and dissociation. The “*I Have a Dream*” speech by M.L. King is taken as an example to demonstrate possibilities of Perelman’s method.

Ключевые слова: нео-риторика; анализ убедительности речи; аргументация.

Keywords: new rhetoric; persuasive speech analysis; argumentation.

Убедительность речи рассматривается в проекции на триаду «инвенция-диспозиция-элокуция». Поскольку соотношение конвинсивного (рационального) и персуазивного (эмоционально-психологического) аспектов в разных РС (риторическая ситуация) варьируется, можно считать, что есть методы анализа в разной степени пригодные для изучения каждого из этих составляющих.

Метод Х. Перельмана, наиболее близко соприкасающийся с инвенцией, ориентирован на этос и лучше объясняет персуазивно-конвинсивный аспект.

Для Х. Перельмана «Новая риторика» — это своего рода дополнение к теории демонстрации (логического вывода), обеспечивающее тем самым комплексность рефлексивного подхода. В ней аргументация — неформальное рассуждение, нацеленное на получение или закрепление союза с аудиторией. Различаются универсальная и частная аудитории. Мышление (рассуждение) направляется особыми аргументационными моделями. Важную роль в аргументации играют принимаемые иерархии ценностей (напр.: *человек важнее животного* и т. п.).

В качестве конкретного материала для демонстрации возможностей нео-риторического метода Х. Перельмана выбрана речь М.Л. Кинга “*I Have a Dream*”.

Речь М.Л. Кинга занимает временной промежуток (с прерывающими ее аплодисментами публики) в 14 мин. 28 сек. В разных источниках транскрипт речи содержит неодинаковое (хотя и очень похожее друг на друга) разделение речи на абзацы. В настоящей статье используется вариант, предложенный в [8, с. 397], и проводится анализ, исходя из него.

Персуазивно-конвинсивный анализ речи (по системе Х. Перельмана) дал следующие результаты.

Аргументы, основанные на ассоциации понятий.

Квази-логическая аргументация представлена неформальными категориями:

(А) противоречия (противопоставления с помощью союза *but* — абзацы речи (2)—(1), (6)—(5), (10)—(8), (9) и антонимов — абз. (8));

(Б) тождества (рассуждение о равенстве всех людей перед Богом (абз. (7), (18), (26), (36)), и сопоставления: *black as well as white* (абз. (4)), *their destiny is tied up with our destiny; their freedom – our freedom* (абз. (12)); *to march ahead – not to turn back* (абз. (13));

(В) взаимности (*дружба взрослых негров с белыми – дети тоже дружат* (абз. (19)); *little black boys and girls – little white boys and girls* (абз. (23)); *their freedom is bound to our freedom; their destiny is tied up with our destiny* (абз. (12));

(Г) транзитивности (абз. (1): *signing Emancipation Proclamation → hope; hope → end of captivity; signing Emancipation Proclamation → end of captivity*);

(Д) части — целого (в абз. (2), где говорится об отсутствии гражданских свобод у негров и эксплицируются его манифестации; в абзацах (10) (целое — неправомерные деяния) VS. (11) (части — экспликация деяний); в абзацах (13) — (15), (22), когда автор перечисляет отношение властей штатов к неграм (с имплицитный выводом о практической его повсеместности); в абз. (16), где говорится о страданиях негров и описываются эти страдания; в абзацах (18) (целое) VS. (19)—(23) (части), где эксплицируются детали мечты; в абзацах (26) (целое) VS. (27)—(35) (части), где дается всеохватывающее звучание голоса свободы);

(Е) сравнения (в абз. (1) *as a great beacon light of hope; as a joyous daybreak*) и противопоставление (в абз. (6): *bankruptcy – sufficient funds*; в абз.(10): *gaining rightful place – wrongful deeds*; в абз. (11): *thirst for freedom – bitterness and hatred, creative protest – physical violence, physical force – soul force*; в абз. (13): *satisfaction – police brutality*; в абз. (14): *tiredness – rest, presence – absence of mobility*; в абз. (15): *selfhood – discrimination*; в абз. (16): *suffering – redemption*; в абз. (19): *slavery – brotherhood*; в абз. (20): *injustice – justice, oppression – freedom*; в абз. (21): *color of skin – content of character, nullification – law for all*; в абз. (23): *lower – exalt, high – low, rough – plane, crooked – plane, oblivion – revelation*; в абз. (25): *despair – hope, discord – brotherhood*);

(Ж) пожертвования — абз. (16), повествующий о страданиях негров ради будущего блага (... *unearned suffering is redemptive*));

(З) вероятности (структуры с языковыми сигналами *It is obvious ... insofar as* (абз. (5)), *It would be fatal* (абз. (8)), *as long as* (абз. (13)—(15)), *somehow* (абз. (17)), *one day* (абз. (18)—(23), 26).

Аргументы, основанные на структуре реальности:

Отношения следования:

(А) каузальная связь (последовательность *segregation and discrimination — crippled life of the Negro* (абз. (2)), невыносимая жизнь — желание заявить об этом (абз. (3); призыв ненасильственного сопротивления к достижению реальной независимости — абз. (10) и (11)); (Б) прагматический аргумент (в соотношении абзацев: (1), (4) — от принятия Декларации о независимости к реальной независимости негров как к тому, что должно быть; (17) — от возвращения домой к благоприятному разрешению ситуации; комплекс (27) — (35) → (36) от свободы в отдельных штатах к свободе в стране в целом); (В) аргумент ущерба (призыв продолжать борьбу, несмотря на страдания (абз. (16)); (Г) аргумент неограниченного развития (с гиперболой *all flesh shall see it together* (абз. (23))).

Отношения сосуществования:

(А) человек — его действия (регулярное подчеркивание оратором общности с аудиторией — это все абзацы, где используется местоимение *we*; принадлежность человека к группе как величина скалярная, предусматривающая, что он менее типичный представитель группы — описание одного из губернаторов Юга (абз.22)); (Б) к авторитету (в этой речи он ориентирован на закрепление общих с аудиторией мнений — на Бога (абзацы (7), (26), (36)), на авторитет Прокламации об освобождении (абз. (1)), на американскую мечту (абз. (18)), на себя (абз.(10), (21)); (В) двойная иерархия (в абз. (1) — (документ :: свет — пламя); сюда примыкают, по Х. Перельману, аргументы степени и упорядоченности: абз. (2) — (несвобода :: кандалы — цепи), (3) — (задворки — ссылка :: родина)).

Аргументы, устанавливающие структуру реальности.

Аргументация посредством конкретного случая:

(А) пример (он должен обладать статусом факта или явления, считающегося фактом; языковым сигналом здесь могут служить высказывания типа *мы часто наблюдаем, что...* — ср. абз. (16); (Б) иллюстрация (абз. (14), (15), где в качестве общего (принимаемого аудиторией) иллюстрируемого правила выступает дискриминация негров); (В) модель/антимодель (абз. (11)).

Аргументация посредством аналогии: если принять, что на аналогии основана метафора, то речь М.Л. Кинга изобилует этим видом аргументации — ср. абзацы речи (1)—(9), (11), (20), (23), (25).

Аргументы, основанные на диссоциации понятий.

К ним можно отнести аргументы в абзацах (1)—(9), (11), (20), (23), (25). Однако важнее другое. Диссоциация может проявляться между реальной внутренней силой аргументов и их видимой силой. Представляется, что именно принцип диссоциации лежит в основе известной аргументативной неполноты разбираемого дискурса. Нарушена триада «факт-оценка-действие», которая, по представлениям аргументативно-риторического направления в коммуникативистике США, должна лежать в основе аргументации. В речи М.Л. Кинга аргументативный акцент перенесен на первые два компонента, и в стратегическом отношении в триаде явно диссонирует последний компонент. Хотя он и именуется автором речи *the new militancy* (абз. (12)), его акциональная сущность невелика, поскольку предусматривает пассивный протест.

Оценивая нео-риторический персуазивно-конвинсивный метод Х. Перельмана, следует отметить, что особенностью подхода и, соответственно, результатом такого анализа является то, что в нем не применяется разделение текста на аргументативные единицы (Ходы, Шаги и т. п.), а поэтому не используется противопоставление стратегического и тактического уровней анализа.

Модель Х. Перельмана в известном отношении представляет собой глобальную модель усмотрения аргументации в тексте, во всяком случае, так она интерпретируется в пан-аргументативном подходе французской школы О. Дюкро, который получил дальнейшую разработку в докторской диссертации Н.Ю. Фанян [1, 2]. Поэтому аргументативные компоненты, выделяемые в результате анализа, могут не совпадать с компонентами, получаемыми в рамках тактико-стратегического подхода.

Следует отметить, что концепция, представленная Х. Перельманом, несовершенна в собственно системном отношении, в ней много наложений и перекрещиваний в классификации, и сама классификация не основана на строгих критериях [4]. Поэтому в ее рамках возможны случаи двойной интерпретации одних и тех же языковых примеров — они могут попадать в разные категории.

Заметим также, что теория Х. Перельмана ориентирована преимущественно не на публичную речь в общем, а на публичную речь в *genus iudicale* — юридическом дискурсе. В этом смысле

становится понятна ее специфическая трактовка аудитории — как не просто внимающей оратору, а как участвующей в дискуссии хотя бы косвенно (потому что оратор вынужден ориентироваться на суждения, выносимые аудиторией), в виде рационального судьи или коллегии присяжных.

Тем не менее, модель Х. Перельмана остается на сегодняшний день наиболее детально разработанным риторико-аргументативным подходом.

Список литературы:

1. Сухарева О.Э. Западно-риторическая традиция и проблема убедительности монолога (на материале публичной речи): Автореф. дис. на соискание ученой степени к. филол. н. — Ижевск, 2010. — 22 с.
2. Фанян Н.Ю. Аргументация как лингвопрагматическая структура: Автореф. дис. д-ра филол. наук. Краснодар: Кубанск. гос. ун-т, 2000(а). — 49 с.
3. Фанян Н.Ю. Многомерность аргументации. — Краснодар: Кубанск. гос. ун-т, 2000(б). — 233 с.
4. Eemeren F.H. van, Grootendorst R., Kruiger T. Handbook of Argumentation Theory: A Critical Survey of Classical Backgrounds and Modern Studies. — Dordrecht: Foris, 1987. — 333 p.
5. Eemeren F.H. van, Grootendorst R., Henkemans F. Snoeck. Fundamentals of Argumentation Theory: A Handbook of Historical Backgrounds and Contemporary Developments. — Mahwah (N.J.): Erlbaum, 1996. — 424 p.
6. Perelman Ch., Olbrechts-Tyteca L. The New Rhetoric: A Treatise on Argumentation. — Notre Dame; London: University of Notre Dame Press, 1969. — 566 p.
7. Perelman Ch. The New Rhetoric and the Humanities: Essays on Rhetoric and Its Applications. — Dordrecht: Reidel, 1970. — 174 p.
8. Perelman Ch. The New Rhetoric: A Theory of Practical Reasoning // The Rhetoric of Western Thought / Ed. by Golden J., Berquist G., Coleman W. — Dubuque (Iowa): Kendall / Hunt, 1983. — P. 403—425.
9. Vasile A.J., Mintz H.K. Speak With Confidence: A Practical Guide. — New York: HarperCollins, 1996. — 420 p.

2.6. СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О КРАСОТЕ В РУССКИХ И АНГЛИЙСКИХ ПАРЕМИЯХ

Аверина Марина Анатольевна

*канд. филол. наук, зав. кафедрой лингвистики,
ФГБОУ ВПО «Южно-Уральский государственный университет»
(национальный исследовательский университет),
филиал в г. Озёрске Челябинской области
E-mail: marina651@mail.ru*

Петер Ирина Георгиевна

*преподаватель кафедры лингвистики,
ФГБОУ ВПО «Южно-Уральский государственный университет»
(национальный исследовательский университет),
филиал в г. Озёрске Челябинской области
E-mail: irpeter@mail.ru*

CONCEPT OF BEAUTY IN RUSSIAN AND ENGLISH PAREMIAE

Averina Marina

*candidate of philological science, the head of the department of linguistics
of Federal State Budget Educational Establishment of Higher Professional
Education “South-Ural State University” (National Research University),
branch in Ozersk, Chelaybinsk region*

Peter Irina

*lecturer of the department of linguistics of Federal State Budget
Educational Establishment of Higher Professional Education “South-Ural
State University” (National Research University), branch in Ozersk,
Chelaybinsk region*

АННОТАЦИЯ

В статье анализируется представление о красоте в русских и английских паремиях, которое является выражением культуры этноса и основной единицей языкового сознания. Оценочность заявленного понятия тесно связана с ценностными ориентирами поведения общества.

ABSTRACT

The article analyses the concept of beauty in Russian and English proverbs being the expression of ethnic culture and the main unit of linguistic consciousness. The attitudinal meaning of the declared concept is closely connected with the society behavior value navigators.

Ключевые слова: паремия (пословица), фольклор, красота, языковое сознание.

Keywords: proverb (paroemia), folklore, beauty, linguistic consciousness.

Актуальность нашего исследования обоснована тем фактом, что представление о красоте относится к числу важнейших ориентиров человеческого поведения, при этом сопоставление обиходного понимания красоты в русской и английской этнокультурах позволит более четко представить систему ценностных приоритетов разных языковых сообществ.

Семантике эстетической оценки посвящено немало лингвистических исследований. Выявляются общие и дифференциальные признаки понятий в сравниваемых лингвокультурах в работах Я.В. Зубковой [5], С.В. Зайкиной [4], Ю.В. Мещерякова [7], А.С. Солохиной [8].

Данная статья является продолжением работы кафедры над проблемой вербализации концепта в фольклорной картине мира, объективированной пословицами и поговорками [1].

Объект нашего исследования — фрагмент языковой системы русского и английского языков, представленный фольклорным жанром — паремиями. Под паремиями мы понимаем воспроизводимый в речи оборот назидательного характера, структурно равный предложению, в котором получают отражение и оценку культурно значимые феномены народной жизни.

Цель работы — выявить субъективно-оценочные смыслы, стереотипные представления о красоте в русских и английских паремиях.

Нами было проанализировано 350 языковых единиц, объективирующих понятие «красота» в русских паремиях [2], и 650 языковых

единиц, объективирующих понятие «красота» в английских паремиях [3, 8].

Проведённый анализ показал, что и в русском, и в английском языках наиболее употребительными оказались паремии, характеризующие внешность человека.

На хороший цветок и пчелка летит. Встречают по одежке. Не в сказке сказать, не пером описать. Хороша, как писаная миска.

A pretty man looks pretty in every clothing / Красивый человек выглядит красиво в любой одежде. If you're beautiful, whatever you do is fine / Если ты прекрасен, что бы ты ни делал, будет красивым. Good clothes open all doors / Встречают по одежке. Good face is a letter of recommendation / Встречают по одежке.

Как в русском, так и в английском языковом сознании главное место отводится духовной красоте человека, его внутренним качествам и поступкам. При этом в русском языке наиболее употребительными оказались паремии, указывающие на благородные поступки человека:

Красив тот, кто красиво поступает. Доброе дело без награды не остается. Если уж делать, так делать хорошо. За доброе дело жди похвалы смело.

В английском языке преобладают паремии, отражающие положительные внутренние качества человека:

Good fame is better than a good face / Добрый нрав лучше красивого лица. A clear conscience shines not only in the eyes / Чистая совесть светит не только в глазах.

В английском языковом сознании особое место занимают паремии, выделяющие красоту женщины:

- внешность женщины противопоставляется нравственным качествам. *Every woman would rather be handsome than good / Любая женщина предпочтет красоту доброму нраву;*

- красота женщины меркнет, если преобладают ее пороки. *Every woman is beautiful till she speaks / Женщина красива, пока рот не откроет. A fair woman without virtue is like palled wine / Красавица без добродетели как мутное вино.*

В русских паремиях народная мысль акцентируется на красоте девушки: *Девичья краса — на всю Москву краса. Коса — девичья краса. Красней красного солнышка, ясней ясного месяца.*

Главное богатство женщины в русской языковой культуре — ее ум: *Красавица без ума — что кошелек без денег. Красавице ум не помеха. Красота выступает приданым девушки. Не бери приданое, бери милу девицу.*

В русском фольклорном сознании некрасивая внешность противопоставляется внутренним качествам человека (*Глазами и кос, да душою прям. Мужичок неказист, да в плечах харчист. И не ладно, да угодно*), при этом замечается, что красота женщины бывает обманчива:

В праздник — белоличка, а в будень — чумичка. В праздник — Груша, а в будень — клуша. Лицом красавица, а нравом только черту нравится.

В английском языковом сознании красота является истинной, если ей сопутствует здоровье:

Good health is the sister of beauty / Здоровье — сестра красоты. Health and cheerfulness make beauty / Здоровье и рвение составляют красоту. Health and gaiety foster beauty / Здоровье и радость укрепляют красоту.

Для русских и англичан внешность не является залогом счастливой жизни: *И некрасива, да счастлива. Не родись красивым, а родись счастливым. Every bean has its black / И на солнце есть пятна. Every man has his faults / У каждого есть недостатки.*

В русском языковом сознании преобладает восприятие красоты через проявление любви. Именно красота является следствием любви, проявлением чувств:

Красота — в глазах влюбленного. Милому мила — и без белил бела. Не красивая красива, а любимая. Не та мила, что хороша, а та мила, что по сердцу пришла.

Внешняя красота признается источником возникновения любви: *Любовь начинается с глаз. Глазами влюбляются. Где больно, там рука; где мило, тут глаза. Тоска западает на сердце глазами, ушами и устами.*

В народном английском сознании красота является проявлением чувств и следствием любви:

Beauty lies in lover's eyes / Красота в глазах влюбленного. Beauty is in the eye of the beholder / Красота в глазах влюбленного. He who loves at one — eyed girl thinks that one-eyed girls are beautiful / Тот, кто любит убогую, думает, что все убогие — прекрасны.

Недостатки человека заметны, когда нет любви: *Faults are thick where love is thin / Недостатков много там, где любовь мала.*

В русском языковом сознании паремии, вербализующие понятие «красота» через восприятие природных артефактов, более частотны, чем в английском языке. Для русского языкового сознания красота служит эстетической оценкой, параметром измерения качественных характеристик артефактов:

В хороший год хороши и приплод. Весна красна, да голодна; осень дождлива, да сыта. Красна весна цветами, осень — снопами. Хоть хлеба и хороши, а паинню паши! Готовые хлеба хороши, а на лето, по старому, паинню паши! Красиво поле снопами, а гумно — скидром.

Паремии русского языка направлены на человека, его внутреннее ожидание благополучного исхода дел.

Не все ненастье — проглянет и красное солнышко. Грело бы красное солнышко, а частые звезды колом прибыю. И красное солнышко на всех не угождает.

Благополучный исход дел человека отражают и английские паремии:

A blustering night, a fair day follows / Серенькое утро — красненький денек. After rain comes fair weather / Не все ненастье, будет и красное солнышко. A clear sky fears not the thunder / Ясное небо не боится грома. Rain at seven, fine at eleven / Серенькое утро — ясненький денек.

Англичане считают, что всегда следует уповать на благополучное стечение обстоятельств: *A fair day in winter is the mother of a storm / Ясный день зимой сулит плохую погоду.*

Как в русском, так и в английском языках подчеркивается значимость красивой речи человека. Пословицы указывают на важность добрых слов. А существенную роль в русском и английском фольклорном сознании играет краткость речи:

Коротко да ясно, оттого и прекрасно. Краткая речь — хорошая речь. Не долго думано, да хорошо сказано. Слова хороши, если они коротки. Beauty is silent eloquence / Красота — молчаливое красноречие.

В английских паремиях провозглашается ценность речи (*Fair words break no bones / Доброе слово костей не ломит. A bird is known by its note and a man by his talk / Птицу узнают по полету, а молодца — по речам*), но отмечается, что красивые слова могут быть лживыми: *Fine words dress ill deeds / Под красивыми словами прячутся худые слова. Great talkers are great liars / Кто много говорит, тот много лжет.*

В английском народном сознании человек ценится не по словам, а поступкам.

Better to do well than to say well / Лучшие красиво поступать, чем красиво говорить. Doing is better than saying / Делать лучше, чем говорить.

Для русского и английского языкового сознания характерно преобладание паремий, вербализующих концепт «красота» через восприятие времени.

В русском сознании красота воспринимается как недолговечное явление (*Красуйся, краса, пока вдоль спины коса: под повойник попадет, — краса пропадет*), но вечны её чары: *Прекрасное пленяет навсегда*.

В английском языковом сознании красота не обладает вечной ценностью:

Age before beauty / Красота не вечна. What blossoms beautifully, withers fast / Красота быстро увядает. All that fair must fade / Все красивое увядает. Beautiful roads never go far / Красота недолговечна.

Таким образом, представление о красоте являются выражением культуры этноса и основной единицей языкового сознания. Оно имеет языковое выражение в паремиях. Оценочность заявленного понятия в паремиологических единицах русского и английского языков тесно связана с ценностными ориентирами поведения общества.

Общие представления о красоте в русской и английской паремиологии сводятся к признанию моральных недостатков при внешней красоте.

Основные специфические представления о красоте в русских паремиях — это противопоставление красоты внутренней и внешней.

Основные специфические представления о красоте в английских паремиях — это акцентирование выбора как условия для признания чего-либо соответствующим критериям красоты, осознание взаимосвязи между красотой и здоровьем.

Список литературы:

1. Аверина М.А. Концепт «радость» в русской фольклорной картине мира / М.А. Аверина, К.С. Шишкова // Инновации в науке: материалы XX международной заочной научно-практической конференции. (20 мая 2013 г.). — Новосибирск: Изд. «СибАК», 2013. — С. 33—40.
2. Даль В.И. Пословицы русского народа/ В.И. Даль. — М.: «АСТ, Астрель, Хранитель», 2008. — 736 с.
3. Дубровин М.И. Английские и русские пословицы и поговорки в картинках / М.И. Дубровин. — М.: АСТ, 2008. — 352 с.
4. Зайкина С.В. Синтаксическая прагматика английских и русских пословиц и поговорок, объективирующих страх/ С.В. Зайкина // Проблемы современной лингвистики. Сборник науч. труд. Вып. 2 — Волгоград: Перемена, 2003 — С. 22—27.

5. Зубкова Я.В. Временная точность в русской и немецкой лингвокультурах/ Я.В. Зубкова // Аксиологическая лингвистика: проблемы изучения культурных концептов и этносознания / Под ред. Н.А. Красавского. — Волгоград: «Колледж», 2002. — С. 120—125.
6. Кунин А.В. Большой англо-русский фразеологический словарь / А.В. Кунин. — М.: Русский язык, 1984. — 944 с.
7. Мещерякова Ю.В. Концепт «красота» в английской и русской лингвокультурах: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Волгоград: Перемена, 2004. — 24 с.
8. Митина И.Е. Русские пословицы и поговорки и их английские аналоги / И.Е. Митина. — СПб.: КАРО, 2009. — 336 с.

РЕЧЕВЫЕ СРЕДСТВА ВЕЖЛИВОСТИ В РУССКОМ И ЯКУТСКОМ ЯЗЫКАХ

Федорова Вера Сергеевна

канд. филол. наук,

доцент Северо-Восточного федерального университета,

г. Якутск

E-mail: feddana@mail.ru

SPEECH MEANS OF POLITENESS IN THE RUSSIAN AND YAKUT LANGUAGES

Fedorova Vera Sergeevna

candidate of philological sciences,

associate professor of North-Eastern federal university,

Yakutsk

АННОТАЦИЯ

Представление о речевом этикете характерно для всех народов мира. Успехи, достигнутые в области речевой коммуникации в русистике, создали надежный фундамент для изучения этикетной стороны речевого общения других народов России, в частности, народа саха.

В предлагаемой статье предпринимается попытка сравнительного сопоставления русского и якутского речевого общения в пределах категории вежливости.

ABSTRACT

The speech etiquette concerned language phenomenon which I characterized all the nationalities in the world. The progress achieved in the field of the speech communication in the rusistic created the solid base to the learning the etiquette side of the speech relations of other people living in Russia, particularly the people of the Republic Sakha.

In this article Fyodorova V.S. tries to compare and correlate the Russian and Yakut speech relations within the limits of the category of the politeness.

Ключевые слова: этикет, вежливость, категория, языковые средства

Keywords: etiquette, politeness, category, language means

Национальные особенности общения воплощаются в речевом этикете народов.

Как известно, этикет любого народа является своеобразным этнокультурным феноменом, сложившимся на протяжении многовековой истории этноса. Каждый народ имеет свои специфические особенности этикета, в той или иной степени отличные от этикета других народов и, благодаря этому, являющиеся специфическими этническими маркерами их носителей. Такое положение традиционного народного этикета в системе этнокультурных ценностей предполагает разносторонний, комплексный подход к его изучению.

Универсальность категории вежливости позволяет заметить как большие сходства в русском и якутском речевом поведении, так и безусловные различия. В русском речевом этикете (РЭ) предпочтительны Вы — формы общения к старшему по возрасту, незнакомому лицу или в официальной обстановке. В то время как в якутском РЭ предпочтительны Ты — формы общения.

Обращения к незнакомым в русском РЭ разнообразнее и многообразнее, чем в якутском, сопровождаясь специальными актуализаторами вежливости. В якутском РЭ в обращении к незнакомым адресатам применяются номинации родства с изменением семантического компонента родственности. Система русского обращения по именам также богаче и разнообразнее, чем в якутском. Специфические особенности таких обращений вытекают из тройного собственного имени, тогда как у саха раньше обращение осуществлялось

исключительно по собственному имени. Характерной особенностью русских обращений по именам являются, с одной стороны, наличие парадигматического ряда, по-разному ориентированного на степень вежливости, с другой – обилие диминутивных суффиксов, придающих различные оттенки вежливости. В русском РЭ со стороны родителей по отношению к детям применяются ласковые обращения с диминутивными суффиксами. В той же ситуации в обиходе саха применяются модально-оценочные слова, например *Огом эрэйдээх! Огом барахсан!*

Анализ соотношения факторов, обуславливающих речевую реализацию формул приветствия в конкретных ситуациях общения, также показывает их значительное различие. Так, в русском РЭ оформление приветствия может предстать как единичный речевой акт. В РЭ саха приветствие предстает как целый речевой жанр. Традиционные приветствия довольно пространны и представляют собой диалог адресата с адресантом о наличии новостей, только потом последует вопрос о здоровье и благополучии адресата.

Следует уточнить, что традиционное приветствие в якутском языке носит форму диалога (вопроса — ответа). Полная форма диалога-приветствия представляет собой беседу, состоящую из ряда вопросов и ответов — встречных вопросов и ответов. Подобные диалоги-приветствия в настоящее время встречаются в речи представителей старшего поколения, хорошо знающих друг друга и долгое время не встречавшихся.

Прощание в русском РЭ частотны, ситуативно дробны. В отличие от русского, в якутском РЭ прощания оформляются общими высказываниями фатического характера, так как табуизация вербальной формулы ситуации прощания явилась причиной отсутствия в якутском языке однословной типизированной модели формулы прощания, аналогичной нейтрально-вежливой русской формуле *До свидания!* Но в якутском РЭ существуют также пространные формулы прощания фольклорного происхождения (алгыс), в известной мере восполнявшие свободную языковую нишу ситуации прощания.

Просьба в русском РЭ отличается разнообразием средств выражения интенций, выступает как начальная реплика дискурса, нередко оформляясь косвенными речевыми актами. Просьбе в якутском речевом поведении предшествуют высказывания фатического характера, она часто облекается в формы косвенных высказываний. Отмечается большое количество безэквивалентных фразеологизированных единиц просьбы, восходящих к устному народному творчеству саха с обилием употребления парных слов, осложненных

синтаксическими параллелизмами, повторами и синтаксическими конструкциями, свойственными поэтическим произведениям. Просьба, не требующая срочного ответа, выражается побудительно-вопросительной структурой предложения будущего времени.

Ситуации благодарности в русском РЭ гораздо частотнее, чем в якутском. В якутском обиходе благодарность в кругу семьи или родных не характерна. Compliments встречаются редко, обычно в смешанном виде, в сочетании с другими интенциями.

В единицах речевого этикета, обслуживающих ситуацию благодарности, особенно ярко проявляется функция вежливости. Цель благодарности — выразить признательность адресату за оказанное добро и внимание.

В русском языке речевой акт благодарности выражается прежде всего иллокутивным глаголом *благодарить*, который квалифицируется как:

1. глагол со значением социальной активности (Арутюнова, 1976, 126);
2. глагол со значением активно проявляемого чувства;
3. глагол эмоционально-оценочного значения.

В якутском языке благодарность в основном выражается иллокутивным глаголом *махтан* (в 1 лице ед. ч. *махтанабын*), мотивированный существительным *махтал*.

В сопоставляемых языках перформативное высказывание может иметь в своем составе факультативные компоненты или сенсibilizаторы, модификаторы (сердечно, горячо, от всей души (сердца)).

Кроме того, в сопоставляемых языках возможна аналитическая форма, эксплицирующая иллокутивную цель высказывания: *выражаю (приношу мою/свою благодарность)*, *махталбынтиэрдэбин*, *махталбынэтэбин* в сахаэтикете. Являясь средством косвенной номинации, это сочетание представляет собою повышено-вежливое выражение благодарности.

В русском языке прежде всего следует отметить модальные модификации, состоящие в том, что перформативный глагол принимает форму инфинитива, подчиненного модальному слову в определенной грамматической форме, а именно:

<i>Я хочу / хотел(а) бы</i>	<i>поблагодарить вас за помощь</i>
<i>Мне хочется / хотелось бы</i>	<i>поблагодарить вас.</i>

По сравнению с исходной формулой (*благодарю вас за помощь*) здесь имеются три преобразования: 1) введение модального глагола в форме 1 лица ед. ч. настоящ. времени; 2) допустимость его постановки

в сослагательном наклонении; 3) возможность использования модального глагола в безличной форме при косвенной представленности говорящего субъекта формой дат.падежа личного местоимения. Прагматическая мотивированность данных модификаций проявляется в том, что они свидетельствуют о повышенной степени вежливости, важности выражения благодарности, а не о желании (*хочу поблагодарить — благодарю*) или же в предполагаемом действии (*хотел бы поблагодарить — благодарю*) [3, с. 74]. Наиболее вежливой является безличная форма модального глагола в сослагательном наклонении (*мне хотелось бы*), так как сослагательное наклонение и безличная форма некатегоричны.

К модальным модификациям модели перформативного предложения можно отнести и конструкцию:

<i>Разреши (те)</i>	<i>поблагодарить вас за внимание</i>
<i>Позволь (те)</i>	<i>поблагодарить вас.</i>

Это официальная, присущая речи интеллигентов старшего поколения формула благодарности. Модификация основана на введении в конструкцию волютивного глагола в повелительном наклонении и подчинении ему перформативного глагола в форме инфинитива. Однако в данном случае имеет место десемантизация императивной формы, которая в сочетании с инфинитивом превращается в стилистически маркированное (вежливое, официальное) выражение благодарности.

К стилистически маркированным относится также конструкция, которую можно считать модификацией исходной формулы:

Прими (те) / прошу принять мою благодарность за ...

Вместо перформативного глагола здесь употреблено глагольно-именное сочетание. Аналогичные формулы этих повышенно-вежливых формул благодарности русского языка в якутском отсутствуют.

В качестве факультативных компонентов могут употребляться интенсификаторы: *очень, так, глубоко, чрезвычайно, крайне* и др. Высказывание с предикатом *признателен* учтиво-вежливое, характерно для речи интеллигентов.

Самым употребительным нейтрально-вежливым способом выражения благодарности является имплицитно-перформативное высказывание: *спасибо* в русском, *махтал* в якутском.

В саха этикете широко распространены имплицитные формы благодарности. Довольно часто в функции благодарности в языке саха выступают формулы пожеланий.

Немного реже, чем в русском, употребляется в якутском языке сложноподчиненные конструкции, главная часть которых содержит утверждение говорящего о том, что он не знает, как выразить

благодарность, или утверждает, что адресат благодарности не знает, насколько важна благодарность говорящего.

Еще одна модификация благодарности основана на введении в конструкцию сочетания притяжательного существительного в исходном падеже с таким же существительным в дательном падеже со значением усиления признака благодарности от гипертрофированного размера в фольклорных произведениях: *сиртэн халлаанна диэри махтанабын* до умеренного в обыденной жизни: *баскыттан атаххар диэри барга махтал*.

Среди особенностей саха этикета можно отметить сдержанность выражения благодарности вербальными средствами. В нем чаще, чем в русском, применяются косвенные способы по отношению к адресату, похвала адресата и его действия, предметы и поступки.

Рассмотрение реализаций речевого акта благодарности в русском и саха языках позволяет отметить следующие моменты:

- самым употребительным, нейтрально-вежливым способом выражения благодарности является имплицитно-перформативное высказывание (семантический перформатив). *Спасибо* в русском, перформатив — *махтан* в якутском языках.

- в русском и якутском языках акт благодарности выражается каноническим перформативом *благодарю / махтанабын*.

- перформативная формула благодарности может расширяться за счет факультативных компонентов, сенсibilизаторов (горячо, сердечно, итиитик, истинник), повышающих степень вежливости высказывания.

- наиболее вежливой формой благодарности в русском языке является безличная форма модального глагола в сослагательном наклонении (*мне хотелось бы*), при перформативном глаголе *поблагодарить*. Сильная степень вежливости высказывания заложена в конструкциях с десемантизированными императивными формами *разреши(те), позвольте*.

- в отличие от русского в якутском обиходе благодарность, в основном, выражается косвенно и невербально (приношение даров охоты и рыбалки, оказание других разнообразных услуг и помощи в работе и быту).

- в саха речевом этикете появилось новое парное слово, объединенное в системно организованную коммуникативно-семантическую группу благодарности: *махтал—басыыба*.

- следует отметить разнообразие аналитических форм выражения благодарности, составляющих основное ядро экспрессивных стилистически маркированных форм благодарности в саха

этикетe, восходящих к устному народному творчеству. Многие из них можно отнести к формулам олонхо, языковым явлениям, описанным у П.А. Слепцова в разделе «Формульность олонхо» [2, с. 209—212].

Таким образом, специфические отличия в количестве и качестве речевых ситуаций позволяют отметить существенные различия в русском и якутском речевом поведении при реализации категории вежливости, состоящие в том, что русский РЭ выражается в достаточной мере впрямую и четко. Якутский РЭ, в отличие от русского, более комплексный. Формулы русского и якутского РЭ градуируются по степени вежливости, особенность градуирования обусловлена различиями языковых систем, флективным и агглютинативным строем языков.

Список литературы:

1. Арутюнова Н.Д. Предложение и его смысл. Логико-семантические проблемы. — М., 1976. — 126 с.
2. Слепцов П.А. Якутский литературный язык. Истоки становления норм. Новосибирск: Наука, 1986. — С. 209—212.
3. Формановская Н.И. Русский речевой этикет: лингвистический и методический аспекты. — М., 1982. — 74 с.

СЕКЦИЯ 3.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

3.1. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ЗНАЧИМОСТЬ МЕТОДА ВОКАЛЬНОЙ И ФИЗИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ ЮНЫХ АРТИСТОВ-ПЕВЦОВ В ПРАКТИКЕ ХОРОВОГО ТЕАТРА

Редько Анатолий Максимович

*педагог Пермского музыкального колледжа г. Пермь
соискатель ученой степени кандидата педагогических наук,
лаборатория «Музыкальное искусство»
ФГНУ Института художественного образования, г. Москва
E-mail: Redkob1@mail.ru*

THE IMPORTANCE OF THE METHOD OF VOCAL AND PHYSICAL PREPARATION OF YOUNG ACTORS- SINGERS IN PRACTICE OF CHORAL THEATRE

Redko Anatoly

*teacher Perm Musical College Perm
the competitor of a scientific degree, the candidate of pedagogical sciences
Laboratory «Musical art» Institute of Art education Moscow*

АННОТАЦИЯ

В статье рассмотрен комплексный метод вокальных и упражнений для движений, апробированный на самостоятельном коллективе автором данной статьи. Цель и задача — приведение голосового и корпусного аппаратов артистов-певцов в рабочее состояние.

ABSTRACT

Short summary: in article the complex method vocal and exercises for movements approved on amateur collective the author of this article is considered. The purpose and task — reductions of voice and case devices of actors-singers in a working condition.

Ключевые слова: метод, хоровое распевание вокально-голосового аппарата у юных певцов хорового театра, физическая подготовка юных артистов хорового театра к занятиям по движению.

Keywords: method, choral singing of the vocal and voice device at young singers of choral theater, physical preparation of young actors of choral theater for classes in movement.

Младшее подростковое поколение информировано благодаря ТВ-сети, радио, компьютерным сетям и его неустанным нагнетания что, безусловно, характерно и ухудшение восприятия, памяти, и излишняя — на грани взвинченности — подвижность или, наоборот, заторможенность, а это требует изменения традиционных педагогических методов для реализации, в том числе их творческих способностей. Художественная деятельность, в которую включается младший подросток, обладает интеграционными возможностями влияния на его духовный рост и в частности на совершенствование его личности. Важно, чтобы подрастающее поколение действовало заинтересованно, с достаточной долей самостоятельности, иными словами, творчески, а креативный подход к деятельности — основа воспитания, поэтому активный досуг существует только при условии расширения спектра предпочтений также за счёт дополнительного образования. Тем актуальнее становится то, что современная эпоха диктует и инновационные подходы к формированию творческих их способностей. Хоровой детский коллектив даёт возможность самовыражения и самореализации, и именно обеспечение состояния эмоционального подъёма выступает как своего рода мотивационный посыл, порождающий артистов-певцов потребностью в совершенствовании творческих способностей, т. е. развивает внутренний мир и позволяет на рациональном уровне познавать духовную глубину личности. Значение в организации креативной деятельности играет, прежде всего, театральный компонент, поэтому младшему подростковому возрасту свойственно разыгрывать роли действующих лиц, что требует творческой активности от самих личностей — внимания, воображения, логики, эмоциональной памяти, мимики.

Исследователем Редько А.М., хормейстером хора «Мелодия» МУ ДОД ГДД(Ю)Т г. Пермь в течение последних двух учебных годов был апробирован на своём коллективе комплекс вокальных и упражнений для движений с целью приведения голосового и корпусного аппаратов артистов-певцов в рабочее состояние.

Степень эмоциональной возбудимости актёра, внутренний темп-ритм и способ существования в нём, подлинность и яркость физического самочувствия, эмоциональность мышления, его действенность, *«перспектива роли и перспектива артиста»*, тренинг актёрской техники, импровизационное самочувствие в этюдах, а затем в режиссёрском решении действия. В отличие от вокальных данных функциональные признаки, проявляющиеся в движении (*жестикуляция, мимика, осанка, образно-сценическая походка*) формируются в процессе обучения юных артистов-певцов. На различных этапах работы на основе комплексного обучения (*правильной осанки; пространственно-временной координации; артикуляционного аппарата; вокально-голосового аппарата; вокально-моторной координации; согласованное соединение движения и вокала; эмоциональности; вербальной, зрительной, слуховой и мышечной памяти; коммуникативной сферы*) осваиваются приёмы актёрства через зрелищное раскрытие художественного образа. Неотъемлемой частью развития артистизма является движение. Этюды на движения дают возможность хормейстеру с артистами детского хора выразить восприятие музыки и помогают направить духовное понимание на поэтические миры произведений, вместе с этим движения на раннем этапе позволяют, прежде всего, раскрепоститься от ненужных зажимов во время исполнительского процесса для слушателей.

Комплексный метод вокальной и физической подготовки артистов хорового детского театра:

1. артикуляционные упражнения;
2. упражнения на снятия мышечных зажимов;
3. дыхательно-голосовые упражнения;
4. упражнения на развитие звуковысотного голоса;
5. упражнения на звукообразование;
6. упражнения на логичное, образно эмоциональное действие словом */на тексте пословиц и стихотворных текстах/* с переносом на хоровое пение.

Ритмическая разминка начинается с движений всего тела, корпуса, ног, рук, головы. Необходимым условием является большая и полная амплитуда движений, при котором каждый сустав подвижен. Это создаёт ощущение красоты, гибкости, выразительности, пластич-

ности. Артистам-певцам предлагаются варианты разнообразных движений: руки могут двигаться к себе, от себя, в стороны, вверх, вниз, назад, волнообразно, винтообразно, с лёгкими изгибами в суставах, похожими на движения индийских танцовщиков. Такое разнообразие движений придумывается и для ног (приседания, разведение ног в стороны, выразительные движения на цыпочках, пружинистые шаги), и для корпуса (поднятие плеч, прогибы назад, вперёд, в стороны, растягивание боковых мышц тела). Ритмические разминки достигают своей цели при условии многократного повторения (с целью выработки ритмичности действия), эмоциональной насыщенности и экспрессивности деятельности. Отметим, что дети младшего подросткового возраста располагают определёнными задатками художественного, артистического развития. Ведь дети артистичны от природы. Естественно, что каждый ребёнок имеет свой уровень артистических способностей. Шаг в развитии артистизма — это работа в плане развития эмоционально-экспрессивной и художественно-эстетической сторон. Основополагающим фактором здесь является преподнесение музыкально-художественного материала в яркой эмоционально насыщенной форме. Работа по формированию артистизма продолжается в процессе сценической практики (*выступления на концерте-действе*). В процессе «*сценических выступлений*» у детей развивается навык сценического артистизма («*чувство сцены*»), формируется музыкально-эмоциональная культура поведения и ситуации сценического выступления.

Более подробно и детально рассмотрим распевание детского хора. Оно основывается на чередовании напряжения и расслабления различных групп мышц на вибрационных движениях, а также движениях увеличивающих гибкость и подвижность всего тела. Важным при их выполнении становится целостность движений. Другими словами «включение» в работу всего тела; развитие пластичности необходимое для совершенствования двигательных возможностей хоровых артистов; осознание работы двигательного аппарата. Каждое упражнение имеет название, в котором заложено образно-смысловое содержание предполагаемых движений. Обращение к ним на языке «детских» образов помогает сближению и лучшему пониманию друг друга. Использование приёма образности восприятия на основе наиболее стойких приобретённых в раннем детстве ассоциаций способствует поиску движений и созданию непринуждённой креативной атмосферы на репетиции. Свобода движений делает процесс работы по расширению голосовых возможностей певцов органичным, интересным и увлекательным.

Процесс освоения законов сценического творчества, а именно: связь внимания и воображения, закон мышечной свободы, отношение темпа и ритма, — требуют соблюдения принципов комплексности и построения тренинга. Разогревающие упражнения проводятся в течение 10—15 минут, цель — эмоционально-творческая: разминка отдельных частей тела, повышение мышечного и эмоционального тонуса, активизация восприятия, мышления, воображения. Ценность во время воспитания навыков его развития представляют упражнения в релаксации мышц и шеи (*мимических, жевательных, речевых мышц*), упражнения на мышечное расслабление развивают процесс торможения, увеличивают выносливость нервно-мышечного аппарата и способствуют профилактике заболеваний голосов. Цель — воспитание навыков ощущения релаксации органов артикуляции, подготовка голосового аппарата к свободному резонированию, когда активно работает внутри глоточная артикуляция (полость глотки) и совершенно раскрепощена внешняя артикуляция. Мелодика вокально-хоровых голосов ведь зависит от:

- органов артикуляции: зубы, губы, язык от которых зависит ясность и чёткость мелодики голоса;
- размеров носовой и ротовой полости влияющих на основные компоненты мелодики голоса;
- длины, толщины, натяжения, подвижности и эластичности голосовых связок, которые характеризуют тембр и высоту вокального голоса;
- размера гортани, что зависит от пола;
- типа дыхания.

Комплекс включает в себя мимические упражнения и упражнения для голоса, развивающие артикуляцию диапазон звучность и выразительные возможности голоса. Разучиваемая часть мимических упражнений активизирует и разминает мышцы лица. В дальнейшем подростки додумывают самостоятельно сочетания любые комбинации движений, тренирующие мышцы лица по всем направлениям: вертикально, горизонтально, диагонально. Раздел артикуляционных упражнений без звука направлен на освобождение и тренировку мышц, с помощью которых совершается артикуляция, развивается подвижность мышц языка, губ верхней и нижней челюсти. Освобождение тела от мышечных зажимов налаживает процесс свободного глубокого дыхания необходимого для правильного голосообразования. Вокальные упражнения расширяют диапазон голоса, развивают силу, объём и подвижность голоса.

Упражнения на развития мышц лица.

1. Нижняя челюсть — одна из самых подвижных частей лица:

- движение из стороны в сторону;
- движения вперёд и в себя; оттягивание вниз;
- сжатие зубов;
- зажать челюсти и пошевелить желваками.

2. Губы:

- зажать верхними зубами нижнюю губу;
- зубами нижней челюсти зажать верхнюю губу;
- поджать две губы в ниточку; поцелуй;
- нижней губой постараться дотянуться до носа;
- то же самое двумя губами;
- в этом положении пошевелить вверх и вниз, из стороны

в сторону.

3. Щёки:

- надуть поочерёдно то одну, то другую щёку; надуть две щеки;
- втянуть две щеки.

4. Нос:

- сморщить и расслабить;
- приподнимание ноздрей по очереди (как будто вдыхаю нюхательный табак).

5. Веки:

- нервный тик;
- моргнуть двумя глазами;
- моргаю поочерёдно.

6. Глаза — одно из выразительных средств лица:

- закатить вверх и опустить вниз;
- движения из стороны в сторону;
- движения по кругу в одном направлении и в другом;
- скосить и развести.

7. Брови:

- поднятие вверх;
- опускание вниз.

Это основные элементы движений разминки. Проходят они по принципу постепенного увеличения темпа и усложнения координации. Мы придумываем и свои движения вплоть до шевеления ушами.

1. Радостная, улыбчивая:

• рот растянуть в улыбку, губы и зубы приоткрыты, глаза широко открыты.

2. Удивление:

- нижняя челюсть оттягивается «вниз», рот раскрывается буквой «О» до отказа, брови поднимаются вверх, глаза раскрываются изо всех сил.

3. Испуг:

- голова втягивается в плечи, глаза сильно зажмуриваются, губы поджимаются.

4. Кокетство

- голова слегка наклонена или повёрнута, губы поджаты, глаза смещены до отказа в сторону вверх или вниз.

5. Ненависть:

- губы и зубы сжаты, голова наклонена вперёд, глаза смотрят из-под лобья.

Маски фиксируем, используя при этом музыкальную основу. Постепенно увеличиваем скорость возникновения и исчезания маски. Потом добиваемся быстрых переходов из одной маски в другую. Лицо не застывает в маске, а находится в движении. Здесь подключаются руки, корпус, наклоны и поворот головы. Голос один из основных элементов хорового пения, несущий большую долю нагрузки. Но при этом не нужно забывать про корпус, руки, голову и лицо. Если считать человеческое тело оркестром, а части тела — инструментами, то чем больше задействованы все инструменты, тем богаче, ярче, красочнее наше хоровое пение.

Примерные упражнения на снятие мышечного напряжения:

- Сбросить тело вниз при наклоне плеч, руки, шея свободны;
- Стоя — поникшая голова, плечи опущены /поза усталости/;
- Сидя, свесить голову вниз, руки мягко лежат на коленях.

Примерные упражнения для снятия напряжения около гортанной мускулатуры:

- Поворот головы влево одновременно с глазами вдох, в исходное положение выдох;
- Запрокинуть голову назад — вдох, одновременно глаза поднять вверх, опустить голову на грудь — выдох, одновременно глаза опустить вниз;
- Руки сложены на груди, полу наклон вперёд, спина и голова прямые — вдох, вернуться в исходное положение — выдох;
- Контрастные ощущения — заставить подростков до предела напрячь ту часть тела, ту группу мышц, которые зажаты, а затем дать команду расслабиться.

Артикуляционная гимнастика (примерные упражнения):

- Верхнюю губу подтянуть кверху, обнажив верхние зубы /на улыбку/; дёсны верхних зубов не должны быть видны, в момент

подтягивания губы мышцы лица находятся в спокойном состоянии, зубы не сжаты, нижнюю губу оттянуть к нижним дёснам, обнажая нижние зубы, челюсть не напряжена;

- Мягко опустить до отказа нижнюю челюсть, /проверяя пальцем образование около ушной впадины/, затем открыть рот, после этого произнести вслух слово с ударным гласным «А» /арка, барка/, снова опустить челюсть, закрыть рот, затем произнести вслух слово, проверяя на слух лёгкость звучания;

- «Улыбка — хоботок» определяет двигательные возможности губ. Улыбнуться, затем вытянуть губы вперёд «хоботком» (трубочкой). Выполнить смену позиций несколько раз;

- «Лошадка». Открыв рот щёлкать языком при неподвижной нижней челюсти. Необходимо следить, чтобы работала не спинка языка, а вся передняя часть. Способность к активной работе его передней части и кончика языка (шипящие, л, р).

Гимнастика для языка:

а, э, о, а, э, и, ы; и, э, а, о, у, ы; эе, ая, ое, ую, ый; яй, яэ, яа, яо, яу, яу, яы; бэ, ба, бо, бу, бы; би, бе, бя, бё, бю; дэ, да, до, ду, ды; ди, де, дя, дё, дю; вэ, ва, во, ву, вы; ви, ве, вя, вё, вю; ля, ла, ло, лу, лы; рэ, ра, ро, ру, ры; ри, ре, ря, рё, рю.

Скороговорки:

Бык тупогуб, тупогубенький бычок, у быка бела губа была тупа.

Стоит поп на копне, колпак на попе. Копна под попом, поп под колпаком.

Верзила Вавила весело ворчал вилы.

Ткёт ткач ткани на платки Тане.

На меду медовик, а мне не до медовика.

Хвалю халву.

У нас на дворе-подворье погода размокропогодилось.

Наш Полкан из Байкала лакал. Полкан лакал, не мелел Байкал.

Жужжит жужелица, жужжит, да не кружится.

Поезд мчится, скрежеща: ж, ч, ш, щ; ж, ч, ш, щ.

Сенька, Санька с Сонькой на санках лавировали, лавировали, да не вылавировали. Санки скок, санки скок, санки скок! Сеньку с ног, Сеньку с ног, Сеньку с ног! Саньку в бог, Саньку в бог, Саньку в бог! Соньку в лоб, Соньку в лоб, Соньку в лоб! Все в сугроб, все в сугроб, все в сугроб!

Следует отметить, что в процессе воспитания вокального голоса правильная осанка развивает именно те мышцы, которые принимают активное участие в акте дыхания, постоянная проверка за своей осанкой (коррекция осанки) и свободы мышц около гортанной

мускулатуры помогает освоить в короткий срок полное дыхание. Звуковая волна хорошо массирует внутренние стенки гортани, глотки, носа, где в слизистой оболочке пролегает гладкая мускулатура, не подлежащая нашему управлению.

Упражнения:

- При вдохе небольшой наклон вперёд от исходного положения, стоя ноги на ширине плеч, руки на бёдрах, спина прямая. При таком положении перебор дыхания исключён, а брюшные мышцы подтянуты;
- Активизированный выдох, т. е. медленное выдыхание между сомкнутыми губами;
- Вдох через нос, выдох, пауза /момент отдыха/. На выдохе поднять руки и развести в стороны, ходьба на месте;
- Упражнения в процессе движения: исходное положение ноги вместе, руки на бёдрах, корпус подтянут, плечи отведены назад. Начинать движение по кругу: на выдохе (размер 2/4) первый такт — два шага /четвертями/; второй такт — четыре шага /восьмыми/ пауза, вдох.

Носовое дыхание:

- Взять носом воздух постепенно выдыхать между сжатыми зубами, медленно считая (мысленно) или поэтический текст произносить, фиксируя внимание на тоненькой струйке воздуха;
- Прижать правую ноздрю пальцем, вздохнуть левой ноздрёй; зажав левую ноздрю, выдыхать через правую, протяжно произнося согласный н и постукивая пальцами по левой ноздре. Повторить поочередно несколько раз.

Тренировка опорных дыхательных мышц:

- Руки лежат на нижнебрюшных мышцах произносить текст: с толчком на ударном слоге; с толчком на словах, на которые падает логическое ударение: «*Андрей воробей, не гоняй голубей...*».

Используются упражнения, которые способствуют развитию полного дыхания и направленности голоса в резонаторы, мы проверяем правильность при произнесении отдельных звуков, звукосочетаний, фраз или небольших стихотворных текстов, которые подбираю с расчётом на постепенное усложнение задач, требующее усиления или ослабления звука, изменения темпа, длинного выдоха, использования всего объёма диапазона. Для ощущения звука в резонирующих полостях используются следующие упражнения: закрыть раскрытой ладонью ноздри, оставляя небольшое отверстие для воздуха, протянуть звук «н» или «м», затем отнять руку и произнести вслух. Подбираем отдельные звуки «зи», «ли» звукосочетаний «ди —

ли — *дон*», фраз «*ди — на — ми — ка*», стихотворные тексты, например: Ф. Тютчева «Весенние воды». На усиление и стихания звука мы берём упражнения по группам, т. е. одна группа начинает петь очень тихо, постепенно усиливая звук, доводя до яркой звучности, вторая группа ярко начинает и постепенно стихает, доведя до первоначального звучания первой группы. В качестве проверочного материала используем произведение О. Лассо «Эхо». Владение этими упражнениями вырабатывает настойчивость в выполнении и творческое единство в процессе совместного исполнения.

В самом начале занятий юным хористам предлагается продемонстрировать элемент «*сценическое внимание*» и необходимость его освоения. Хормейстерская работа строится следующим образом: оттачивая сценическое внимание, стараемся «*вплести*» его механизм образования сценического действия, объединив с другими элементами. Проследим взаимосвязь: сценическое внимание — этюд. Мы тренируем сценическое внимание. Это элемент верного сценического действия, которые постепенно из элементарной части складываются в нечто целое, т. е. другими словами в этюд — в слияние различных элементов.

Для развития навыков выразительности вокально-хоровой речи используем упражнения из театральной педагогики, чтение стихотворений с мимикой и жестами тем самым вырабатываем координацию вокально-хоровой речи с движениями. В процессе образного раскрытия вокального слова раскрепощаются движения, вокально-хоровая речь становится более интонированной выразительной. Опираясь на известный в физиологии факт, рассматривающий кисть руки как орган речи такой же, как артикуляционный аппарат в упражнениях с голосом активно используется движение рук.

Существуют два принципиально способа борьбы с зажимом, т. е. иными словами освобождение мышц. Первый — это сознательное практическое изучение законов мышц напряжения. Сюда входят: изучение строения мышечной системы, выражение навыков раздельного управления различными группами мышц, т. к. предстоит довести привычку до сознательного освобождения мышц, до автоматизма. Мышечный «контроль» должен стать второй натурой. Если этого не произойдёт, если педагог остановится на полпути, то это даст обратный эффект. Второй путь — синтетический. Это путь к освобождению мышц. Такие упражнения дают возможность почувствовать и практически проиллюстрировать серию специальных упражнений на свободу мышц. Наш опыт тренинга по освобождению мышц привёл к убеждению, основное внимание следует направить на то, чтобы

в любом упражнении (хоть оно, и не рассчитано непосредственно на освобождение мышц) уловить зажим, отыскать его причину и устранить её. Главный критерий в такой технологии — это слух помогает определить, где, и в чём нет полноценного внутреннего оправдания того или иного движения, той или иной мизансцены. Именно в этих фальшивых участках сценического действия коренятся зажимы. Подчеркнём, что замеченный зажим можно выправить путём напряжения той части тела, той группы мышц, которые зажаты, а затем дать команду полностью расслабиться. Контрастные ощущения помогут подросткам сориентироваться, они ощутят разницу всех стадий напряжения и самостоятельно найдут затрату мышечной энергии.

Релаксация, или расслабление мышц является важным фактором, т. к. упражнения на расслабление развивают ощущения перехода мышц от напряжения к расслаблению и наоборот, следовательно, вырабатывают навыки управления мышечной системой. Управление мышечным тонусом исполнительского аппарата артиста детского хора, особенно плечевого пояса, приобретает решающее значение на первоначальном этапе обучения.

Упражнения на развитие навыков движения.

- Разминка плечевого пояса. Ноги на ширине плеч, прямые руки подняты на уровне плеч, кулаки сжаты. Делаем максимально широкие круговые вращения руками, постепенно увеличивая скорость от самой медленной до максимально быстрой.
- Научить напрягать и расслаблять попеременно мышцы рук в кистях, локтях и плечах. «Выросло дерево» - правую руку вытянуть вверх, потянуться за рукой, посмотреть на неё. «Завяли листья — уронить кисть. «Завяли ветви» - уронить руку от локтя. «Завяло всё дерево» - уронить руку вниз.
- Тренировать попеременное напряжение и расслабление мышц плечевого пояса и рук. Поднимаем «тяжёлую штангу» потом бросаем её, отдыхаем.
- Научить напрягать и расслаблять мышцы шеи, рук, ног и всего корпуса. Превращение в «снеговиков»: ноги на ширине плеч, согнутые в локтях руки вытянуты вперёд, кисти округлены и направлены друг к другу, все мышцы напряжены. Педагог говорит: «Снеговик тает». Подростки постепенно расслабляют мышцы: опускают бессильно голову, роняют руки, затем сгибают их, опускаются на корточки, падают на пол, полностью, расслабляясь.
- Научить напрягать и расслаблять мышцы во взаимодействии с партнёром. Подростки делятся на пары. Один — «надутая кукла»,

из которой выпущен воздух, он сидит на корточках, все мышцы расслаблены, руки и голова опущены, второй «накачивает воздух в куклу» с помощью «насоса», наклоняясь вперёд, при каждом нажатии на «рычаг», он выдыхает воздух со звуком «с-с-с», при вдохе выпрямляется. «Кукла», наполняясь воздухом, медленно поднимается и выпрямляется, руки раскинуты вверх и немного в стороны. Затем «куклу» сдувают, воздух выходит со звуком «ш-ш-ш», подросток опускается на корточки, вновь расслабляя все мышцы. Затем подростки меняются ролями.

- Научить ориентироваться в пространстве, равномерно размещаться на площадке, не сталкиваясь, друг с другом. Двигаться в разных темпах. Тренировать внимание. По хлопку подростки начинают хаотически двигаться, не сталкиваясь, друг с другом и стараясь, всё время заполнять свободное пространство. Выработать хорошую координацию движений, чувство ритма. Движения совмещаются с ходьбой и поворотами головы вправо и влево. Выработать плавную походку. Хождение по кругу, корпус прямой, голова свободно посажена, руки не напряжены.

Понятие «ритмичности» непременно включает навык ориентировки, развивающийся при помощи упражнений, тренировочная задача которых заключается в планировке движения в пространстве. Развитие навыка ориентировки в коллективе начинается упражнений, построенных на фигурных перестроениях, что не только даёт в результате техническую подготовку для групповых мизансцен, но и развивает ценные качества — музыкально-слуховое внимание, чувство ансамблевости. (*Дрейзер «Берёзка»*).

Ассоциирование вокального звука с движением и жестом неизбежно сопутствует музыкальному восприятию и присутствует в работе мускульного аппарата. Поэтому ощущение движения в мелосе непосредственно и элементарно. Перевыражение аудиальной информации на язык движений и жестов, соощущение кинестетического и энергетического начал вокально-хоровой интонации происходит интуитивно, на дорефлекторном уровне музыкального сознания, тем самым, активизируя первичные мыслительные процессы и способствуя более невербальному постижению художественного образа, поэтому для более полного выражения в художественном движении эмоционального переживания вызванной хоровой музыкой мы развиваем у хоровых артистов навыки осознанного движения. Осознанное движение как адекватное воплощение музыкального образа усиливает эмоциональное переживание содержание вокальной музыки. Хормейстерская работа по развитию выразительного

движения осуществляется как продолжение по совершенствованию естественной формы движения, которая в соединении с правильным подбором упражнений и этюдов сохраняет и подчёркивает благородную простоту движений и гармоничность внешнего облика обучающихся. Дальнейшее совершенствование голосовой культуры и культуры движения юных исполнителей происходит в процессе практической работы над разнохарактерным репертуаром, исполнение подразумевает органичное триединство: вокальный голос, декламационность, движение.

Таким образом, разработанный нами метод вокальной и физической подготовки юных артистов-певцов в практике хорового театра позволяет спланировать хормейстерскую работу и определить наиболее приемлемые формы интеграции художественных видов деятельности по формированию вокально-хоровых, декламационного и движений навыков на репертуарной основе.

В обучении применение метода вокальной и физической подготовки артистов-певцов играет актуальную роль в настоящее время. Органичное сочетание метода подготовки артистов способствует сюжетному действию в приобретении его содержательной динамичности. Кроме того, вокальная и физическая подготовка артистов хора развивает художественный вкус, что полезно для выразительного сочетания вокального языка и языка тела с эмоциональным состоянием. Таким образом, повсеместное введение в учебную практику систематического тренинга для исполнителей позволит заложить прочный фундамент в исполнительское мастерство хоровых актёров.

3.2. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ГУЦУЛЬСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ СЕЦЕССИЯ И «СТИЛЬ ЗАКОПЯНСКИЙ»

Вавренчук Ирина Андреевна
аспирант III года обучения
кафедры «Музыкальной украинистики и медиивистика»
Львовской национальной музыкальной Академии им. Н. Лысенка,
г. Львов
E-mail: iryna_vavrenchuk@mail.ru

HUTSUL MUSIC ART NOUVEAU AND «STYLE ZAKOPYANSKYU»

Vavrenchuk Iryna
graduate III year students of the Department "Music for Ukrainian and
mediivistika" Lviv National Music Academy. Lysenko, Lviv

АННОТАЦИЯ

В предложенной статье очерчены основные принципы гуцульской сецессии. Сделана попытка экстраполяции характерных приемов гуцульской сецессии с визуальных видов искусств на музыкальное. Проведенные параллели подкреплены анализом отдельных композиций Н. Ныжанковского и Н. Колессы.

ABSTRACT

The article deals with the described main principles of Hutsul Secession. The attempt was made to extrapolate specific methods of Hutsul Secession from visual art types to musical ones. The made parities were supported by the analysis of separate works by N. Nyzhankivskyj and M. Kolussy.

Ключевые слова: гуцульская сецессия; «стиль закопянский»; декоративизм; стилизация; коломыйка.

Keywords: Hutsul Secession; "style zakopyanskyu"; decorativism; stylization; kolomyjka.

Сецессия как художественный стиль конца XIX начала XX века, несмотря на полинациональный характер в каждой стране, имела свое, национальное отражение. Это проявилось не только в различных названиях стиля, но и главным образом в широком охвате различных видов искусств со специфически присущими национальными особенностями.

Не исключением стала и Украина. В силу политически сложной ситуации и условно территориального деления страна на Востоке и Западе отмечалась разным уровнем восприятия этого европейского стиля. Так, если на Востоке и в Центральной Украине прослеживается более тесная связь с русской культурой, то на Западе, безусловно, ощущаются влияния Западной Европы.

Даже само название стиля — сецессия, которое адаптировалась в терминологии украинских художников, обозначено штампом австрийской культуры. Это прежде всего связано с географическим расположением Галичины, с ее центром во Львове, который был «особенно открытым для взаимодействия с центрами Венгрии и Польши, имея коммуникативные, торговые, культурные связи с западноевропейскими городами, с Германией и Францией» [8, с. 7]. Как справедливо отмечает Ю. Легкий, «Украинский модерн — суть феномена границы, живет в рефлексиях Запада и вместе с тем он — явление глубоко национальное и самобытное» [9, с. 105]. Восприняв идейные веяния Запада, украинские художники сумели поставить их на собственную национальную почву и создать свой, неповторимый, оригинальный инвариант европейского модерна. Особенность украинского модерна заключается в том, что «осуществляемое обновление художественного кода происходило без аффективного отторжения как рудимента романтического модуса мышления» [7, с. 134]. Напротив, произведения целой плеяды художников демонстрируют возрождение древних этнохарактерных элементов в новом сецессийном видении.

Кроме мощного западноевропейского влияния, тогдашнее украинское искусство переживало период самостоятельного становления, что обозначено большим динамизмом развития. Об этом красноречиво свидетельствует фраза Владимира Винниченко: «Мы, украинцы, потрясены своим собственным, неожиданно быстрым ростом. Забывая все законы развития, мы с нетерпением порываемся заранее в первые ряды наций» [3, с. 32]. Такой активный культурный подъем повлиял и на устройство всей художественной жизни. В это время начинают образовываться различные художественные объединения, артистические кафе, литературные группировки. Все эти

события освещаются на страницах многочисленных газет и журналов, в частности «Зори» (1881), «Дело» (с 1898), «Воскресенье» (1911—1912), «ЛНВ» (с 1898), календарях «Просвиты», «Иллюстрированной Украины» (1913), «Путь» (с 1899), «Tygodniku ilustrowanomu», «Zycie i sztuka» (1904)» [13, с. 3]. Отдельно следует упомянуть львовский журнал «Артистический вестник», созданный И. Трушем в 1905 году. Журнал особенно важен для украинского искусства, ведь он был первым русскоязычным журналом, широко освещал культурные события того времени. На страницах этих изданий, как и в отдельных работах исследователей конца XIX начала XX века, находим много сведений о новом европейском стиле — сецессии, что как-то незаметно, но одновременно мощно вошел в украинское искусство. Безусловно, как и в Европе, в Украине проявления сецессии наиболее ярко отражены в прикладных видах искусства.

Эмилия Сидор, исследуя влияние народного искусства в «архитектурном металле» Львова начала XX века, указала на различные названия сецессии, присутствующие на страницах тогдашней прессы. «Руський стиль, украинский модерн, восточно-галицийский стиль, гуцульская сецессия, гуцульский образ» [14, с. 133] — такое многообразие названий очерчивает единственное мощное европейское направление, адаптированное на украинских землях. Заметим, что на территории западных земель «венская сецессия распределилась на два национально-художественных течения: польский (закопянский) и украинский (гуцульский). Культурная и обрядовая близость двух народов придавала ей черт монолитного характера» [15, с. 4]. Поэтому во многих журналах под термином «закопянский» определяют вариант восточной Галиции, который органично соединил истоки польской и гуцульской традиции. Как отмечает Х. Харчук, «на территории восточной Галиции вначале XX века» закопянский стиль «постепенно трансформировался в своеобразный украинский народный стиль с характерными чертами карпатской деревянной архитектуры, который стал называться украинским модерном» [15, с. 4]. Такое родство двух национальных вариантов модерна приводит к подобным архитектурным воплощениям, становится возможным за счет единой творческой подоплеки. Творческой основой и источником вдохновения для художников служило искусство Гуцульщины. Произведения народных мастеров настолько захватили окружающих, что дали толчок развитию отдельных национальных школ декоративно-прикладных искусств. Такая творческая генерация представлена именами Павлины Цвилик, Анны Василяшук, Василя Девдюка, Олексы Бахматюка, семьи Шкриблякив, Кахникевичив и многих других.

Использованные этими художниками народные орнаменты, узоры, даже отдельные цветочные моменты, которые проявляются в различных декоративно-прикладных искусствах (вышиванке, керамике), выделяясь, становятся самостоятельным выражением национальной идентичности. Популярность гуцульского искусства того времени растет с большой динамичностью. Заинтересованность гуцульскими произведениями выходит из сугубо локальной среды и разрастается до пределов всемирного интереса, о чем свидетельствуют различные местные, всеукраинские и международные конкурсы и выставки. Важное значение в «художественной жизни Галичины сыграла выставка художественно-строительного промысла во Львове в 1892 году, а также Краевая выставка. В ней «гуцульская сецессия» проявлялась через выразительную конструкцию народного прототипа, приобретала текучесть абрисов (гарнитуры, выполненные в Коломые по проектам Прокופовича в 1902 И. Рутковского в 1905—1909 гг. в Косове по эскизам А. Кульчицкой в 1906 г.)» [4, с. 33]. Такие публичные экспозиции имели большое культурно-просветительское значение и для самой Украины, ведь они способствовали «распространению народного стиля во всех областях профессионального искусства Галичины» [12, с. 50]. Стоит также вспомнить конкурс на создание рисунка на керамической плитке в 1901 году, который проводился на керамическом заводе «Дзевульський и Ланге» в Варшаве. Среди сотни польских, российских, австрийских работ жюри отметило работу, выполненную по украинским мотивам под названием «Коломыя». Своеобразной публичной демонстрацией Гуцульщины, а в конечном итоге и искусства западной Украины в Европе служила всемирно известная выставка в 1900 году в Париже. Напомним, что галицкий павильон был представлен двумя частями. Первая была выполнена в «закопьянском стиле», вторая — в «гуцульском», проект которого изначально разрабатывал Ю. Захариевич, а дорабатывал Е. Ковач.

Отметим, что «темпорализация и динамизация культурной жизни порождали чувство исключительности нового времени для украинства, воспринимались как становление, а также новорожденность нации» [3, с. 32]. Таким образом, активный культурный подъем на почве осознания национальной самоидентификации мог уже самостоятельно привести к вызреванию эстетики «нового стиля». А европейское влияние служило своеобразным идейным импульсом, адаптировалось через культурный взаимообмен. Напомним, что большинство художников в то время получили образование в странах Западной Европы, в том числе в Чехии, Польше, Франции, Германии:

возвращаясь назад, в родные края, адаптировали их в своих произведениях.

Подобные сдвиги наблюдаем и в музыкальном искусстве. С одной стороны, открытие специализированных музыкально-учебных заведений, которые воспитали плеяду талантливых исполнителей, дирижеров, композиторов. С другой, — открытые границы Львова позволяли учиться композиторам в лучших европейских центрах. Львов как условная столица Западной Украины был взаимнооткрытым и для европейских композиторов. Таким важным в музыкальном смысле событием стали выступления немецких композиторов и дирижеров Р. Штрауса и Г. Малера. Заметим, что в немецком музыковедении этих композиторов относят к художникам, в выбранных композициях которых ярко адаптированы отдельные сецессионные черты.

Композиторы Западной Украины, обратившись к глубоким народным истокам и традициям, сумели соединить их с новыми средствами музыкальной выразительности, то есть, как и в других видах искусств, «произведения народных мастеров из объекта внешней этнографической обсервации стали источником вдохновения для художников нового времени, определили национальное своеобразие стиля [...]» [10, с. 10].

По выражению А. Козаренко, «подобно «Коломыйщине», в керамике (как совокупности типичных колористических признаков «гуцульской сецессии») артифиционным сгустком фольклорного коломыйкового мышления стал жанр коломыйки в творчестве галицких композиторов» [6, с. 147].

Благодаря популярности, жанр коломыйки стал «общезначимым символом Галичины в национальной музыкальной речи» [7, с. 180]. Это привело к тому, что почти все «финалы развернутых композиций у галичан есть коломыйками» [6, с. 149]. Стоит вспомнить яркие примеры, в частности, в творчестве В. Барвинского (финал секстета), М. Колессы (финал первой симфонии, скерцо и финал второй симфонии, четвертая часть оркестровой сюиты «В горах»), С. Людкевича (финал трио) и многие др. Однако срабатывает не только принцип активной популяризации этого жанра, но и то, что сам жанр коломыйки открывает широкое пространство для воплощения собственных идей, инспирированных воздействиями современных художественных веяний.

Интересно, что жанрово-танцевальная природа коломыйки органически вписывается в эстетическую концепцию сецессионного стиля. Напомним, что одной из тем иконографии, которая заполонила сюжеты художников, скульпторов этого времени, была тема вихревого

танца, наполненного эмоциональной жаждой и страстью. Сецессионный танец был «знаком естественного, стихийного начала в человеке, символом внутренней свободы, освобождения скрытых сил» [5, с. 189—190]. В западноукраинском искусстве таким прототипом послужила коломыйка, которая, по определению В. Гошовского, «сопровождалась импровизированным пением, криками и топотом ног [...] и продолжалась до полного изнеможения танцовщиков» [2, с. 33].

Весьма широкая популярность коломыйки в крестьянских кругах не оставила равнодушными и композиторов Галичины, которые в своем творчестве продемонстрировали индивидуальное видение этого жанра. Кроме финальных частей развернутых циклических форм, коломыйка становится жанровой доминантой многих самостоятельных музыкальных композиций. В частности, среди вокальных произведений следует назвать романс «Три Дубики» В. Барвинского, «Засумуй, трембито» Н. Ныжанкивского. В фортепианном творчестве ярким примером воплощения гуцульской музыкальной сецессии является цикл «Пяти коломыек» М. Колессы.

Понимая всю условность проведения параллелей со смежными видами искусств, все же определим наиболее характерные признаки гуцульской сецессии в архитектуре, изобразительном искусстве и музыке. Одним из главных признаков гуцульской музыкальной сецессии, который также ярко проявляется в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве, является богатство орнаментики. Для сооружений гуцульского варианта характерны «архитектурные формы на основе народной гуцульской и бойковской архитектуры — своеобразный силуэт арочных и дверных проемов, декорирование фасадов, выполненных рельефными вставками и цветными панно, стилизованными под народные орнаменты» [12, с. 56]. Известный исследователь Львовской сецессии Ю. Бирюлов отмечает, что «во Львове была заметна некоторая стилевая стадиальность. В 1897—1907 годах сецессия прошла орнаментальный этап. Для сооружений этого времени характерной была концентрация декоративной экспрессии на фасадной поверхности, большое значение имела орнаментальная красота функционально полезных деталей» [1]. Как пример, назовем санаторий К. Солецкого, спроектированный А. Лушпинским (ул. Лычаковская, 107) или дом общества «Днестр» (ул. Руськая, 20), в котором «рядом декорированные орнаментальной лепниной и живописными цветными вставками плоскости, ориентация на славянские формообразующие символы и гуцульскую орнаментiku» [12, с. 56]. Кроме декоративной лепнины, архитектурные сооружения эстетически обогащались облицовочной плиткой. Известным мастером этого дела

был Ю. Лебищак. Создав в Галиче собственную керамическую мастерскую, художник «делал тематические и орнаментальные плитки, в основу которых были положены принципы украинского декора» [12, с. 57]. Наряду с внешним украшением декор начинает широко использоваться также внутри помещений. Фактически элементы экстерьерной отделки становятся неотъемлемой частью интерьера, в котором «особое распространение приобретают панно, подушки, украшения для мебели, вышитые ширмы». Среди мастеров в деле декорирования мебели наиболее известны П. Михайло, В. Девдюк, М. Пителяк, М. Кищук и др. Особенно отметим резчиков по дереву Юрия и Василия Шкриблякив. В творчестве этих художников орнаментальные мотивы, по мнению исследователей, разделились на простые и сложные, где они будучи «заклочены на плоскость в определенном порядке, создают орнаментальную композицию, а каждый мотив, в свою очередь, имеет значительное количество интерпретаций» [4, с. 34].

Подобный принцип проецируется и на музыкальное искусство. Совокупность выразительного декора с внутренне наполненным музыкальным мотивом создает совершенное, художественное творение в типичном гуцульском стиле. Так, у В. Барвинского, Н. Ныжанкивского, Н. Колессы такой орнаментализм проявляется на разных формообразующих уровнях музыкальной композиции, имеющих самостоятельное выразительное значение.

Еще одной характерной чертой гуцульской сецессии, которая ярко проявляется в смежных видах искусств, а затем адаптируется и в музыкальном искусстве, — назовем внимание художников к цвету. Художники относятся к выбору цвета как к одному из важных компонентов в создании непревзойденного сецессийного образа. Как отмечает М. Дьяков, «важным фактором отделки является внимание к цвету, что проявляется в употреблении ограниченной палитры теплых красок» [4, с. 34]. Пастельные тона становятся господствующими в художественных композициях М. Жука, А. Новаковского и др. Так, например, Ю. Лебищак отдает предпочтение желтым, зеленым и белым цветам. Таким образом художник стремится максимально воспроизвести тона окружающей природы, где желтый символизирует багрянность золотистого колоса пшеницы, зеленый выражает силу энергии травы, деревьев белый — гуцульского дома. С другой стороны художники как на собственных полотнах, так и на росписях, например, керамики пытаются продемонстрировать всю колоритность красок украинской орнаментики, которую встречаем в пысанках, вышиванках и т. д.

Углубленное внимание к цвету наблюдаем и в музыкальной сфере, что наиболее проявляется в гармонии. Как и в произведениях смежных искусств, музыкальные художники уделяют значительное внимание музыкальным краскам, которые также служат выражением национальной идентичности. С одной стороны, при гармонизации рельефно выразительной мелодической линии композитор использует типичные диатонические гармонии. Однако во многих других моментах встречаем «наслоения» современности, что происходит из-за вкрапления альтерированно-диссонирующих гармоний.

В жанровую модель коломыйки галицкие композиторы приносят индивидуальное творческое видение. Через внутреннюю форму композиций проявляется стремление соединить народные истоки и современное видение. Музыкальная ткань, насквозь пронизываемая гуцульским колоритом, получает современную окраску. Моменты звукоподражания народно-инструментального ансамбля сопровождаются острыми, а иногда вяжущими аккордовыми звуками. Ладовые окраски способствуют тональной разработанности за счет вычленения характерных интонационных оборотов. Народный принцип одновременного сопоставления нескольких тональных устоев перерождается в принцип расщепления тонов, т. е. появляется двенадцатитоновая хроматика. Следовательно, именно новизна сецессионного стиля и его органическое сочетание с народным материалом создали непревзойденный и ярко национальный стиль гуцульской музыкальной сецессии.

Список литературы:

1. Бирюлов Ю. Сецессия во Львове / Ю. Бирюлов. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.ji.lviv.ua/n29texts/biruliov.htm>.
2. Гошовский В. У истоков народной музыки славян — М.: Сов. Композитор, 1971 — 304 с.
3. Гуменюк Т. «Commencement de siecle» як культурний феномен. Український варіант // науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського: Музика ХХ століття погляд із ХХІ: збірник наукових праць, присвячених ювілею професора Тамари Гнатів / гол. ред. В. Рожко. — Київ: Автограф, 2006. — Вип. 44 — С. 29—46.
4. Дяків М. Світські меблі східної Галичини кінця ХІХ початку ХХ століття // Вісник ХДАДМ — 2008. — № 5 — С. 29—37.
5. Калашникова А. черты стиля модерн в «скифской сюите» С. Прокофьева // Мистецтво та освіта сьогодення: Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: збірник наукових праць. — Харків: Кортес, 2006. — Вип. 18 — С. 186—194.

6. Козаренко О. Гуцульська музична сецесія: національний відгук на європейський виклик // Музична україністика: сучасний вимір. зб. статей на пошану доктора мистецтвознавства А. Терещенко / Ред.-упорядник М. Ржевська. — Київ — І. Франківськ, 2008. — Вип. 2 — С. 146—152.
7. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. — Львів: Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 2000. — 284 с.
8. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ ст.: загальноєвропейські тенденції та національні особливості розвитку: автореф. дис. ... док. мистецтвознавства: спец. 17. 00. 05 «Образотворче мистецтво»; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. Т. Рильського, НАН України. — Київ, 2008. — 20 с.
9. Легенький Ю. Украинский модерн. Киев, 2004. — 304 с.
10. Лобановський Б.Б., Говдя П.І. Українське мистецтво: Нариси з історії українського мистецтва другої половини ХІХ — початку ХХ століття — Київ: „Мистецтво”, 1989. — 209 с.
11. Молчко У. Фортепіанна творчість Н. Нижанківського — Дрогобич: Коло, 2001. — 66 с.
12. Нога О. Іван Левитський. — Львів: Основа, 1993. — 78 с
13. Семчишин-Гузнер О. Художнє життя в Галичині кінця ХІХ — початку ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.05 «Образотворче мистецтво» — Львів: Львівська академія мистецтв, 2000. — 8 с.
14. Сидор Е. Впливи народного мистецтва в архітектурному металі Львова початку ХХ століття // Вісник Львівського університету. — 2007. — Вип. 7 — С. 132—137. — (Серія: Мистецтво).

ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ФАГОВОЙ ШКОЛЫ В УКРАИНЕ И ЕЁ ВЗАИМОСВЯЗЬ С РУССКОЙ ФАГОВОЙ ШКОЛОЙ

Старко Владимир Григорьевич

*старший преподаватель кафедры духовых и ударных инструментов
Львовской национальной музыкальной академии им. Н.В. Лысенко,
г. Львов, Украина*

E-mail: bozhena.sumnikova@gmail.com

GENESIS OF THE BASSOON SCHOOL IN UKRAINE AND ITS INTERCONNECTION WITH RUSSIAN BASSOON SCHOOL

Starko Vladimir

*Head teacher of The Winds and the Percussions Department of Lviv
National Musical Academy, Lviv, Ukraine*

АННОТАЦИЯ

Эта статья посвящается истории развития фаготовой школы в Украине от истоков и до начала XX в. Также прослеживается неразрывная связь с истоками фаготовой школы в России, общие пути их становления.

ABSTRACT

This article is devoted to the history of bassoon school development in Ukraine from the very start to the beginning of 20th century. There is also observed an inextricable connection with the beginnings of a bassoon school in Russia and their common ways of development.

Ключевые слова: фагот, музыкальные цеха, национальная профессиональная школа, оркестровая музыка, профессиональная музыкальная культура, фаготисты-педагоги, исполнительское искусство.

Keywords: bassoon; music workshop; national vocational school; orchestral music; vocational music culture; bassoon teacher; performing art.

Упоминания о фаготе, сконструированным путём усовершенствования басовых поммеров и бомбард в первой половине XVI в.,

в Украине имеют относительно «молодой» возраст. В сравнении с другими деревянными духовыми, в частности с флейтой, древний образец которой обнаружен при археологических раскопках в бассейне реки Днестр в селе Молодове Черновицкой области (возраст приблизительно 18 тысяч лет), и гобоем, изображение которого находим на фреске северной башни Софиевского собора в Киеве (XI в.), первые сведения о фаготе принадлежат к первой половине XVI в.

Основные формы музыкальной жизни, деятельность духовых ансамблей и оркестров этого периода регулировались корпоративными организациями музыкантов-профессионалов — музыкальными цехами. Их широкое распространение по всей Украине свидетельствовало о значительном спросе на духовую музыку. Музыкальные цеха формировались в городах с Магдебургским правом и получили распространение в Украине, начиная с западных земель: в 1578 г. — в Каменец-Подольске, в 1580 г. — во Львове, в 1677 г. — в Киеве, и только во второй половине XVIII в. на Черниговщине (1770) и Харьковщине (1780). Особенный интерес представляет устав Львовского музыкального цеха¹, в который в 1634 г. внесен пункт о функционировании двух коллективов Инструментальной музыки — «сербской капеллы» и «итальянской капеллы». Если «сербская капелла» была предназначена для обслуживания свадеб и светских развлечений как ансамбль народной музыки (цимбалы, скрипки, дудки), то «итальянская капелла», очевидно, объединяла профессионалов-специалистов. Исходя из названия «капеллы», В.О. Богданов высказывает предположение, что «состав капеллы «итальянской музыки» был принципиально близок к составу венецианских коллективов, а потому обязательно включал и фаготы наряду с флейтами, шалмеями, бомбардами, корнетами, трубами и тромбонами» [1, с. 85].

Среди инструментария казацких военных оркестров XVII—XVIII вв. (трубы, горны, валторны, гобои, литавры и бубны) фаготы не встречаются. Из ревизионной книги 1723 г. можно узнать, что «музыка войсковая» Стародубского полка казацкого состояла из семи человек: четырёх «тренбачей», одного «довыша» и двух «пищалок» [6, с. 9]. После ликвидации Запорожской Сечи (1775 г.) музыканты были вынуждены служить в вооружённых корпусах Левобережья, а на Правобережье — в польских капеллах. Это привело

¹ История сохранила всего три устава музыкальных цехов — Львовского (1580), Киевского (1677) и Литковского (1770). «Все уставы имеют много общего, что приводит к мысли об общем их источнике» [1, с. 83].

к изменению форм духового исполнительства, обогащению состава инструментов фаготами и значительному обновлению репертуара. Оркестр принимал участие в театральных спектаклях и концертах. Состав военных духовых оркестров систематически пополнялся студентами университетов.

XVIII—XIX столетия — время формирования национальной профессиональной школы во всех областях культурной деятельности, которое нашло отображение и в области фаготного исполнительского искусства. Начиная с 40-х гг. XVIII в., концертная духовая музыка сосредотачивается в дворянских поместьях, о чём свидетельствуют воспоминания и мемуары, музыкально-исторические документы, эпистолярные труды, описания вечеров и дивертисментов, а также сборники нот, каталоги общеупотребляемых культурных традиций. Появляются оркестровые переложения популярных танцев и песен, а также самостоятельные инструментальные произведения. О духовых оркестрах влиятельных магнатов «Будлянского, П. Румянцова-Задунайского в Вишеньках на Черниговщине, Г. Потёмкина на юге Украины, Лопухина в Киеве, П. Галагана из Сокиринцев, К. Разумовского в Глухове, А. Иллинского в Романове и Станислава Щенско-Потоцкого с Тульчина» упоминает в диссертационном исследовании Ю.А. Рудчук [6, с. 5]. Фагот наряду с другими деревянными (флейта, гобой, кларнет) и медными (труба, валторна, тромбон) духовыми использовался «в аристократических кругах, помещичьих усадьбах, городских и военных оркестрах... репертуар оркестров этого периода был преимущественно западноевропейским, о чём свидетельствует музыкальная коллекция Разумовских» [6, с. 1].

Распространение капелл и крепостных оркестров при дворянских поместьях ознаменовало важный этап развития духового исполнительства в украинской музыкальной культуре XVIII — первой половине XIX вв.

Время подъёма крепостных оркестров в Украине охватывает три фазы:

- I фаза — (до 1776 г.) функционирование оркестров у магнатов, знати, гетманов Б. Хмельницкого, И. Брюховецкого, И. Мазепы, И. Скоропадского, Д. Апостола, К. Разумовского, Г. Потёмкина и других.

- II фаза — (1796—1830 гг.) период максимального расцвета и значительного художественного уровня, когда распространение оркестров и капелл достигло своего апогея, даже среди помещиков со средним достатком Правобережной, Левобережной и Слободской

Украины. Оркестры европейского образца возникли у А. Ильинского, О. Будлянского, М. Комбурля, В. Попова, П. Галагана.

- III фаза — (1830—1861 гг.) период спада и уменьшения количества оркестров, обусловленный общим упадком феодального помещичьего хозяйства. Высокий исполнительский уровень остаётся неизменной особенностью оркестров Г. Тарновского и П. Лопухина.

Распространение фагота относится ко второй фазе развития оркестровой музыки в усадьбах помещиков и магнатов. Инструмент постоянно принимает участие в ансамблях духовых в составе 2-х флейт, 2-х кларнетов, 2-х фаготов и 2-х валторн, иногда в двойном совмещении. В таком составе духовых звучали многочисленные переложения популярной оркестровой музыки, музыки из опер, а также обработки народных танцев и песен. Лишь только из одних духовых и ударных инструментов состояла капелла П. Болюбаша (одного из пращуров Н.В. Лисенко).

Кроме наёмных музыкантов-иностранцев значительную часть оркестров при дворянских поместьях составляли хорошо образованные крепостные музыканты. Некоторые из них имели возможность учиться за границей. Граф А. Ильинский, «используя своё высокое положение в Риме, с разрешения наисвятейшего отца отправил несколько десятков мальчиков и девочек в его столицу учиться пению и музыке» [1, 148]. Возвратившись из Италии, они способствовали быстрому распространению итальянской инструментальной и оперной эстетики в украинской культурной среде. В репертуар оркестра А. Ильинского входили высокохудожественные, виртуозные европейские произведения, которые исполняли первоклассные исполнители духовики (среди них фаготист Солецкий). Об уровне оркестра свидетельствует упоминание постановки силами крепостных оперы В. Моцарта «Дон Жуан». Данный факт даёт основание высоко оценить уровень владения духовыми инструментами и относится, в частности, к партии фаготов, которые колоритно подчёркивают образную характеристику героев. В репертуаре оркестра П. Галагана числились увертюры и симфонии Бетховена, у Г. Тарновского — произведения Дж. Мейербера, Дж. Россини, М. Глики, у Томары — оперы В. Моцарта, Г. Доницетти, Л. Галеви, В. Беллини. Нотное собрание Разумовских охватывало 299 симфоний и увертюр, 58 опер, 69 концертов, более 300 камерно-инструментальных произведений, 200 сонат и 104 камерно-вокальных сочинений. Оно по сей день является бесценным историографическим источником, который воспроизводит достаточно полную картину музыкальной жизни того времени и репертуарного спроса, направленного на культурное наследие Западной Европы.

Фагот вошел в украинское музыкальное искусство вместе с формированием профессиональной музыкальной культуры и занял стабильное место в капеллах Украины европейского образца. Интересным в данном аспекте является путь профессионального исполнительского становления Киевской магистратской капеллы. Если история капеллы XVII — начала XVIII вв. неизвестна, то с 1768 г. есть свидетельства о составе капеллы, который состоял только из духовых инструментов без фаготов. А функциональное предназначение коллектива ограничивалось обеспечением музыки праздников, развлечений и церемоний. С 1768 г. при капелле функционировала музыкальная школа.

Более подробные ведомости сохранились со времени возобновления капеллы после пожара 1814 г. Это контракты музыкантов, где указывается, что трое из девяти участников капеллы владели фаготами, а также другими инструментами, а именно: капельмейстер Готлиб Фихтнер — «играет на всех инструментах и делает аранжировки», Иван Малиновский — «скрипка, бас, фагот» и Иван Гаврилов — «кларнет, фагот и бас» [1, с. 105]. В обновлённом составе капеллы (1817 г.) на фаготе играли Ян Захаржевский (а также на скрипке, виолончелию и валторне) и Григорий Ольгуткин (а также на виолончели и контрабасе) и ученик школы — Иван Волосовский (а также на скрипке). В списке инструментов капеллы за 1814 г. числятся 2 фагота, а продолжительное их использование свидетельствует о редком употреблении. В это время инструмент был редким, а специальность фаготиста особенно редким. Фагот для исполнителей выступал дополнительным инструментом, которым овладевали после основного, преимущественно струнного. В 1820 г. наряду с другими инструментами для капеллы была приобретена ещё одна пара фаготов, а репертуарный материал свидетельствует о значительном профессиональном уровне. Хотя подавляющее большинство исполняемых произведений принадлежала зарубежным композиторам: «увертюры Дж. Россини, К. Курпинского, К. Глюка, В. Моцарта, М. Мегуля, Ф. Буальдьё, Дж. Винтера; симфонии П. Враницкого, И. Плейеля, Ф. Паера, и только увертюра «Москаль-чародей» украинского композитора Ф. Лепехи» [1, с. 113]. Учёба в школе при капелле имела практический характер, однако совмещала овладение инструментом с изучением основ элементарной музыкальной грамоты.

К началу XIX в. принадлежит первое воспоминание об организации в Киево-Могилянской академии «капеллы инструментальной музыки», которая просуществовала до 1817 г. — начала реформ и изъятия инструментальной музыки из учебного процесса за несоот-

ветствие духу и морали православной церкви и академии. Состав оркестра академии по аналогии с городской магистратской капеллой включал флейты, гобои, кларнеты, фаготы, валторны, трубы, литавры и струнные. Академическая капелла принимала участие в праздниках, торжественных ритуалах, учёных диспутах, при встречах высокопоставленных гостей, по замечанию В. Аскоченского, была наилучшей во всём Киеве [1, с. 65].

Исполнительское творчество постепенно покидает границы поместных и театральных оркестров и перемещается в общественные заведения, парки, усадьбы, а с 60-х гг. XVIII в. распространяется традиция ярмарочных выступлений, спустя некоторое время — гастрольная практика, которая активизировала обмен опытом музыкантов и дирижеров в области исполнительского мастерства. Основной репертуар составляли оперные и симфонические партитуры, увертюры, сонаты, концерты и разные ансамбли зарубежных композиторов: Дж. Сарти, Дженао Астарита, Л. Бетховена, Й. Гайдна, В. Моцарта, Я. Стамца, К. Вебера, Й.Х. Фишера. Господствующим в развитии духового исполнительства XVIII в. оставалось коллективное оркестровое и ансамблевое музицирование.

Нормой среди профессиональных музыкантов осталась универсальность, разносторонность в практике музицирования. Часто игрой на фаготе овладевали совместно с другим основным инструментом. Есть пример скрипача Ивана Александровича Лозинского, который мастерски владел не только скрипкой, но и фаготом, флейтой, кларнетом, а также маэстро И. Витовского, который знал на практике и преподавал игру на всех (!) оркестровых инструментах, в т. ч. фаготе [5]. Ученик Й. Гайдна — творца классического типа симфонического оркестра в Европе — И. Витовский возглавил музыкальные классы в Харькове в 1804 г. Он намеревался создать оркестр европейского образца. Исследователь Слободской Украины Д. Багалий приводит перечень приобретённых музыкальных инструментов — полный состав деревянной духовой группы, в т. ч. фаготы. В музыкальной библиотеке числились произведения А. Гировеца, И. Плейеля, Ф.-А. Гофмейстера, Л. Бетховена; оперные увертюры Л. Керубини, В.А. Моцарта, Дж. Россини, К.М. Вебера и др., что свидетельствует о высоком уровне техники исполнительства на фаготе.

XIX столетие наряду с романтическими веяниями знаменовало индивидуализацию исполнительского искусства. Активизировался этот процесс в области скрипичной и клавишной музыки (конец XVIII — начало XIX вв.), а спустя некоторое время распространился

на духовые инструменты. История доносит до нас первые имена виртуозов-фаготистов в Украине: искусного мастера Солецкого, выходца из оркестра сенатора Ан. Ильинского, а также представителей плеяды киевских солистов — С. Дуды, Шамрая, Галлера, Мейстера, которые своей исполнительской деятельностью презентировали этап становления фаготового искусства в Украине.

Анализируя ситуацию перехода от коллективного музицирования к сольному, Ю. Лошков замечает: «С 20-х годов XIX века прогрессивная методика музыкального обучения дает поразительные результаты: пресса засвидетельствовала качественный рост уровня индивидуального исполнительского мастерства, что привело к активному задействию солистов к оформлению торжеств» [4, с. 79].

Т. Ярославенко среди свидетельств влияния западноевропейской культуры вспоминает о фабриках, которые производят духовые музыкальные инструменты: «Больше всего фабрик музыкальных инструментов находится в Австрии, Чехии и в Германии, в Саксонии, откуда инструменты расходятся во все стороны света» [3, с. 25]. В обозрении деревянных духовых инструментов Ярославенко обращает внимание на флейты и кларнеты как мелодические инструменты, только лишь бегло упоминая гобой и фаготы. Данный факт свидетельствует о вспомогательной роли фагота на время написания исследования в украинских оркестрах (львовского региона).

Таким образом, предпосылки для создания в Украине собственной духовой школы на основании национальных музыкальных традиций возникли во второй половине XIX — начале XX вв.

В то время, когда в Западной Европе исполнительские и педагогические школы активно формировались к началу XIX в., о чём свидетельствует открытие консерваторий в Париже (1795 г.), Праге (1811 г.), Варшаве и Вене (1821 г.), Лондоне (1822 г.) и Лейпциге (1843 г.), подготовка украинских исполнителей, в частности духовиков, до второй половины XIX столетия не носила профессионального, систематического характера. Музыкальное образование осуществлялось в полковой музыке, роговых и крепостных оркестрах и капеллах, Киевской магистратской капелле, в музыкальных классах некоторых коллегиумов, Киевской академии, Харьковского университета и других учебных заведений в контексте системы общего образования.

Русское музыкальное общество (РМО), образованное в 1859 г. по инициативе А. Рубинштейна и названное в 1873 г. императорским (ИРМО), имело целью музыкально-просветительскую деятельность и открытие множества отделений и музыкальных классов, реорганизо-

ванных позже в музыкальные училища. Именно они сыграли ведущую роль в становлении основ фаготного исполнительства в Украине.

В классах при отделении РМО всё-таки ещё не уделялось надлежащее внимание духовому искусству. Одной из основных причин была невозможность приобретения учениками для личного пользования слишком дорогостоящих инструментов. Проблема была разрешена в классах духовых инструментов организованных при ИРМО музыкальных училищ: не только путём обеспечения учебного процесса нужным инструментарием, но и освобождения учеников от оплаты². Такие классы появляются в Киевском училище в 1870 г., в Харьковском — в 1886 г., в Одесском — в 1887 г.

Хотя музыкальной школе при Киевском отделении ИРМО и были переданы инструменты упразднённой Киевской магистратской капеллы, однако работа наладилась не сразу. В 1868 г. школа была реорганизована в Киевское музыкальное училище, которое стало первым специальным музыкальным учебным заведением среднего уровня и самым старым музыкальным учреждением не только в Украине, но и в России. С 1870 г. был открыт класс кларнета, с 1872 г. — класс флейты, гобоя, валторны, тромбона и трубы. Класс фагота открылся только лишь в 1885 г., благодаря личному ходатайству директора училища В. Пухальского, который настоял на открытии **всех** классов духовых инструментов.

Первыми педагогами-фаготистами в Киевском музыкальном училище были солисты оркестра Киевской российской оперы Шамрай, а позже — Галлер. С 1888 г. в училище преподавал легендарный Сергей Дуда, который оставил заметный след в истории Киевской фаготной школы как педагог-методист и композитор — автор значительного количества произведений для фагота. По данным 1889—1890 учебного г., в классе фагота училось всего три ученика. В программу класса фагота входили фантазии, концертино Якоби, Ф. Давида, произведения Р. Коха, Меркера, Вайсенборна, Й. Кюфнера и С. Дуды. Важным аспектом учебной работы выступает участие фагота в камерном ансамбле, о чём свидетельствует репертуар ученических вечеров, которые организовывались в училище в разные г.

² Однако, как замечает Богданов, «материальные трудности были в некотором роде тяжёлой хронической болезнью, которая мучила училища долгие годы и даже десятилетия (ощутимое облегчение в этой области настало только в начале XX века) [2, с. 11].

В 1897 г. класс С. Дуды окончил Иван Иосифович Костлан — в будущем основатель московской фаготовой школы.

Высшие учебные музыкальные заведения открывались в Украине в начале XX в.: консерватории в Киеве и Одессе в 1913 г., в Глухове Черниговской губернии (Сумская область), во Львове и Донецке. Первыми преподавателями-фаготистами консерваторий были С. Дуда и Г. Гауэр. Таким образом, процесс развития исполнительского мастерства игры на фаготе в Украине вышел на новый этап, шагая к новым горизонтам профессионального совершенства.

Список литературы:

1. Богданов В.О. Історія духового музичного мистецтва України (від витоків до початку XX ст.): Монографія. — Харків: ФОП Сілічев, 2007. — 350 с.
2. Богданов О.В. Деякі загальні міркування про роботу класів духових інструментів у музичних училищах при відділеннях ІРМТ Києва, Харкова та Одеси (1870—1917 рр.) 8/2006.
3. Григор'єв Г.М. Характеристика і класифікація духових та ударних музичних інструментів та правила їх використання: Методичний посібник / Г.М. Григор'єв. — Київ, 2007. — [Електронний ресурс] — Режим доступу. — URL: <http://www.culturalstudies.in.ua/PDF/grigoriev2/pdf>.
4. Лошков Ю.І. Диригентське оркестрове виконавство і вітчизняне аматорське музикування (початок XIX ст.)/Ю.І. Лошков. — 2006. — № 10. — С. 75—84, — [Електронний ресурс] — Режим доступу. — URL: <http://www.nbuv.gov.ua/articles/2006/061jibxc.pdf>.
5. Миклашевський І. Музична і театральна культура Харкова XVIII—XIX ст. / І. Миклашевський. — К.: Наукова думка, 1967. — 160 с.
6. Рудчук Ю.А. Духова музика України у XVIII—XIX століттях: автореф. дис. канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / Ю.А. Рудчук; Держ. акад. керів. Кадрів культури і мистец. — К., 2001. — 19 с.

3.3. ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

СОВРЕМЕННОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО В ФИЗИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ ДЕВУШЕК 15—16 ЛЕТ

Клеменчук Светлана Петровна

ст. преп. кафедры хореографии

Ставропольского государственного педагогического института,

г. Ставрополь

E-mail: svetipulik@mail.ru

MODERN CHOREOGRAPHY IN PHYSICAL EDUCATION OF GIRLS 15—16 YEARS

Klemenchuk Svetlana

head lecturer of choreography cathedra

Stavropol State Pedagogical Institute, Stavropol

АННОТАЦИЯ

Статья содержит теоретические материалы по проблеме снижения уровня мотивации девушек 15—16 лет к занятиям физической культурой и необходимостью поиска нового, современного средства. Использование средств современного хореографического искусства соответствуют интересам девушек данного возраста, что позволит решить проблему снижения двигательной активности, развитию двигательных навыков, но самое главное прививает основы нравственной культуры, которая способствует формированию восприятия прекрасного, развитию нравственных качеств личности.

ABSTRACT

The article contains theoretical materials on the issue of reducing the level of motivation of girls 15—16 years to the physical training and the need to find a new, modern facilities. Using the tools of the modern choreography correspond to the interests of the girls of this age, that would solve the problem of reducing physical activity, the development of motor skills, but most importantly instilling moral foundations of culture, which

contributes to a perception of the beautiful, the development of the moral qualities of the individual.

Ключевые слова: мотивация; физическое воспитание; современное хореографическое искусство; современный танец; техника импровизации.

Keywords: motivation; physical education; modern choreographic art; contemporary dance; the technique of improvisation.

За последние десятилетия, возникла огромная проблема снижения мотивационного уровня к занятиям по физической культуре у учащихся старшего школьного возраста. Снизился объем физкультурно-спортивной деятельности по весьма разнообразным причинам, одна из которых фактор социально-экономического характера. Огромное влияние на данный показатель жизни общества оказывают социально-мотивационные установки, доминирующие в обществе, в которых находится человек, отсутствие развитой физкультурно-спортивной инфраструктуры, свободного времени и т. д. [3, с. 43].

Современные исследования в области физического воспитания отмечают высокие информационные и эмоциональные нагрузки на женский организм, и в то же время низкий уровень культуры здорового образа жизни связанный с неспособностью эффективно организовывать свой труд и отдых, а порой и не желанием к самостоятельным занятиям физической культурой и спортом. Синдромы «ранней и хронической усталости» возникают на фоне снижения двигательной активности данной возрастной категории девушек, что усугубляет и так существующую отрицательную ситуацию. Все это сказывается на утрате культурных ценностей в общественном сознании, а также возрастающей гиподинамией, курении, употреблении алкоголя, то есть факторы риска, отрицательно влияющие на физическое состояние, и особенно на репродуктивное здоровье женского организма [4, с. 102].

Исследования данной проблематики выявило устоявшиеся либерализационные в системе образования процессы, которые предопределяют стремление к отказу от устоявшихся физкультурно-спортивных традиций школах и необходимостью формирования новых идентификационных стереотипов различных проявлений двигательной активности, оптимально соответствующих стилю, образу жизни, социально-психологическому и морфофункциональному статусу, особенностям ментальности девушек 15—16 лет.

Решение проблемы в совершенствовании физического воспитания девушек 15—16 лет предпринимались многими учеными, специалистами и педагогами (В.К. Бальсевич, 1996, 2002; Г.Л. Драндров, 2004, 2007, Л.И. Лубышева, 1996, 2003; В.И. Лях, 1990; В.И. Лях, Г.Б. Мейксон, Л.Б. Кофман, 1996; А.П. Матвеев, 1996; А.В. Островский, 2007 и др.). Ученые отмечают, о необходимости изменений содержания, занятий физического воспитания девушек на основе организации условий свободного выбора (Л.Б. Андриющенко, 2002; И.М. Быховская, 1997; Л.И. Лубышева, 1992; и др.). Значит, уровень двигательной активности зависит от соответствия учебных программ интересам, мотивам и потребностям склонностям, занимающихся девушек [2, с. 12].

Так в исследовании Безвергих Г.В., при опросе старшеклассниц, основным пунктом повышения уровни мотивации является: «необходимость музыкального сопровождения, что делает занятия физическими упражнениями более эмоциональными и привлекательными для девочек» [1, с. 26]. Действительно, эмоциональная сфера является центральной среди сил, определяющих внутреннюю жизнь и поступки человека. Следовательно, учитывая эмоциональную составляющую и стремлению подростков к самопознанию, самоидентификации, самовыражению, в качестве современного физического воспитания, мы обращаемся к современному хореографическому искусству, главной функцией которого является экспрессивная функция или функция самовыражения, средством развития творческой индивидуальности [8, с. 197].

Современное хореографическое искусство — это направление искусства танца, включающее танцевальные техники и стили XX — начала XXI вв., сформировавшиеся на основе американского и европейского танца Модерн и танца Постмодерн. В данном направлении его рассматривают как современный танец, в котором «человек и его душа через движения, свободно выражают свои чувства, эмоции, переживания и стремления, без каких либо рамок и ограничений». Современный танец обладает характерными чертами: чередование плавных и ломаных движений, классической постановкой корпуса (осанкой), ног и рук, резкие и плавные прыжки, падения и расстановка акцентов. Активно используют специальные техники, различные дыхательные методики. В парном или групповом танце используются поддержки, которые придают танцу неземную легкость, почти невесомость [5, с. 16]. Огромная роль отводится импровизации. Техника импровизации — это техника восприятия импульсов движения и внутренних сигналов, осознание собственного тела, пространства

и времени в качестве элементов, из которых рождается композиция. В основу импровизации заложен принцип единения с природой, пересечения с миром теологии. Главным отличием импровизации современного танца от других направлений хореографии является спонтанность, которая не имеет прогнозируемую структуру, и исполняется непрерывно и без повторений. Следовательно, спонтанность является безусловным атрибутом импровизации и позволяет развиваться свободе творчества, т. е. использовать любые образы и выразительные средства. Импровизация исходит из мечты о безусловной свободе и демиургической жажде человека. Она предполагает, что мир может стать любым — именно таким, как мы сами его сотворим, и танец предлагается здесь в качестве инструмента, который позволит подрастающему поколению найти смысл жизни [6, с. 630].

Современный танец для девушек 15—16 лет — это возможность реализовать себя. Так как овладение собственным телом помогут девушкам с помощью движения выразить любое состояние своей души, оттенки чувств, свои мысли и переживания (И.А. Борзенко, Т.Ю. Кулешова, В.Ю. Никитин, М.Н. Юрьева и др.).

По мнению ряда ученых и педагогов-практиков занятие танцем, в частности современным, стимулирует развитие мотивации к творческой деятельности, которая является ядром индивидуальности (О.С. Гребенюк, С.Л. Рубинштейн, П.В. Симонов), воли, способностей, интеллекта (Т. Барышникова, А.Н. Беликова, О.В. Кветная, Т.В. Пуртова, С.Д. Руднева, Э.М. Фиш, Е.Н. Фокина).

Синкретичность хореографического искусства не только предполагает развитие музыкальных, двигательных навыков, но и прививает основы нравственной культуры, которая способствует формированию восприятия прекрасного, развитию нравственных качеств личности, а также гармонично развивает пластику тела [5, с. 20].

Современные танцы как вид хореографической деятельности с их стремительными ритмами, необычными и сложными положениями тела хорошо тренируют выносливость, вестибулярный аппарат, систему дыхания и сердце. Кроме того, современные танцы исполняются под любой музыкальный материал: инструментальные композиции (классическая музыка) или звуки природы (грозу, шум волн, пение птиц) песни (зарубежных и отечественных исполнителей) или музыка без слов. Отбор музыки осуществляется от композиционной мысли (философии), которую чувствует постановщик или исполнитель. Такая свобода музыки и движения становятся привлекательными в индивидуальном развитии девушек 15—16 лет [8, с. 198].

Современное хореографическое искусство способствует выходу отрицательной энергии у девушек, наполняет их бодростью, удовлетворяет потребность в массовом общении со сверстниками, дает возможность содержательно провести время, познакомиться, подружиться.

Таким образом, использование современной хореографии основанной на учете психоэмоциональных характеристик и физических возможностей девушек 15—16 лет, их мотиваций и интересов, обеспечивает более высокий, чем в обычных условиях урока физической культуры, прирост уровня физической подготовленности, способствует улучшению самочувствия и настроения, повышает функциональные возможности и снижает заболеваемость.

Список литературы:

1. Безверхняя Г.В. Возрастная динамика мотивационных приоритетов школьников к занятиям физической культурой и спортом // Зб. наук. праць під ред. Ермакова С.С. — Харків: ХХІІІ, 2000. — № 22. — С. 26—32.
2. Батт С.Д. Формирование потребности в физическом совершенствовании старшеклассников как основа содержания школьной программы/ канд.дис... пед. наук, СПб., 1998 — 190 с.
3. Кривцова С.В. Подросток на перекрестке эпох М.: Генезис, 1997. — 98 с.
4. Клеменчук С.П. Физическое воспитание девушек 15—16 лет (Антропологический подход)/ Антропологические основы современного педагогического образования: Материалы V международной научно-практической конференции (17—20 декабря 2008 год Ставрополь, СГПИ), 2009. — 485 с.
5. Никитин В.Ю. Модерн-джаз танец: Этапы развития. Метод. Техника Текст. / В.Ю. Никитин. М.: ИД «Один из лучших», 2004. — 414 с.
6. Рунин Б.М. О психологии импровизации // Психология художественного творчества. Хрестоматия/ Сост. К.В. Селченков. Минск.: Харвест, — 1999. С. 626—641.
7. Тришкина Т.Д. Дифференцированный подход к формированию активного отношения учащихся старших классов к физической культуре / Вестник спортивной науки № 2. — 2009. — С. 65—68.
8. Щугарева И.Н. Развитие творческих способностей детей средствами танцевальной культуры. /И.Н. Щугарева// Непрерывное образование: региональный аспект: Материалы конференции. — Ростов-н/Д: ИПО ПИ ЮФУ, 2007. — С. 197—200.

3.4 ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И ДИЗАЙН

ЯЗЫК СОВРЕМЕННОГО ПЛАКАТА: ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ

Гладун Ольга Дмитриевна

*канд. искусствоведения, доцент,
директор Черкасского областного художественного музея,
г. Черкассы
E-mail: gladunol@ukr.net*

MODERN LANGUAGE POSTER: DEVELOPMENT TRENDS

Gladun Olga

*candidate of Art, Associate Professor, Director of the Cherkasy regional
museum of Art, Cherkasy*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается знаковая специфика плаката, функции и задачи визуального языка. Выявлены некоторые тенденции развития на современном этапе.

ABSTRACT

The article discusses the specifics of the sign poster, functions and tasks of the visual language. Identified some trends at present.

Ключевые слова: графический дизайн; плакат; знак; визуальное сообщение.

Keywords: graphic design, poster, sign, a visual message.

Увеличение информационных потоков — характерная черта настоящего времени. В силу своего постоянного уплотнения информационно-коммуникативное пространство прибегло к визуализации информации, способной обеспечить ее лучшую концентрацию и эмоциональное, энергетическое воздействие. Благодаря эмоциональности визуальные тексты способны к гораздо большей мотивации и манипуляции.

Основной чертой новой картины мира становится коммуникативность. Соответственно, претерпевает изменения визуальный язык искусства как средства коммуникации в принципе [2]. Известно, что определяющую роль в изменении языка изобразительного искусства и дизайна играют социально-культурные трансформации. Наступление массовой культуры, с ее демократичностью, всеобщностью и доступностью, привело к поиску языка универсальной коммуникации, не обусловленного стилистическими, культурными, политическими и другими правилами и требованиями. Эти процессы актуализировали развитие знаков, символов.

Создание знака — древнейший творческий опыт, идущий со времен прошлого всех культур и народов. Знак обеспечивает универсальность и динамику прочтения информации — за несколько секунд знак должен привлечь внимание, быть декодированным и остаться в памяти [1].

Благодаря исторически сложившимся условиям, изобразительное искусство сформировало особую знаковую систему, благодаря которой можно хранить идеи во времени. Благодаря знаку, информация становится лаконичной, универсальной, доступной: человек привык символизировать явления бытия в знаковой форме.

В современных условиях непонятное человеку и им непознанное, имеет свойство сначала становиться знаком. Пример тому — современная реклама, в которой, чем креативнее выбрано решение, тем вероятнее, что массовая аудитория начнет воспринимать его как знаковую единицу.

Плакат — быстрое, энергичное, знаковое сообщение, вместе со своими производными (билборд, банер, рекламная листовка) — стал неотъемлемой частью новейшего визуального пространства. Он активно формирует зрительные стереотипы в рекламе, городской среде, социальной сфере. Свидетельством того, что плакат развивается и востребован, есть многочисленные международные выставки: их темы охватывают практически весь спектр социальных, экологических, культурных и нравственных проблем общества, что делает актуальной тему исследования.

Так, исследуя изобразительный аспект визуального языка графического дизайна, Е. Калашникова делает выводы, что современный плакат был создан на знаковой основе, фундамент которой закладывался в 1960 годы. А графический дизайн своим интернациональным характером обязан не столько современным информационным технологиям, как возникновению «знакового фундамента», на котором основывается его современное развитие. Генезис знаковости

современного плаката (1960-е годы) — время создания социальных и понятийных визуальных символов [3, с. 12]. Исследовательница отмечает, что степень условности в плакате гораздо больше, чем в станковой графике и живописи. Здесь визуальные символы являются опознавательными знаками. Она обращает внимание на то, что в конце 50-х и в 60-х годах XX века получили изобразительную форму, стали классикой, символы общечеловеческих ценностей: голубь, оливковая ветвь, лавровый венок, сердце, планета [там же].

По своей природе и функциям плакат есть визуальный message, максимально доступный и простой для прочтения-понимания. Главная его цель — оперативно и результативно донести конкретную идею-информацию. Автор плаката, выделяя лишь необходимое в изображении, создает визуальный знак, потом воспринимаемый зрителем. Используя символы, знаки, хотя и по-разному стилизованные, но обобщенно ясные для понимания, дизайнеры всего мира создали унифицированную знаковую систему, легко доступную и понятную большинству зрителей. Хотя, за счет новейших тенденций (элементы игры, интерактивность), сообщающих плакату и его производным дополнительные функции, плакат может считываться не так легко и быстро. Различные виды и уровни информации требуют разного внимания к объекту-коммуникации [1].

Для большей эффективности воздействия плаката ведутся поиски новых методов привлечения внимания. Сегодня они все чаще основаны на знании психологических механизмов восприятия информации, требуя от зрителя интеллектуальной деятельности, побуждая осмыслить и запомнить увиденное. Привлекая психологию к созданию плаката, современные авторы ненавязчиво, не напрямую создают условия для изменения настроения зрителя, вызывают необходимые эмоции, нужные для коммуникативного процесса.

Основная идея плаката должна быть выражена максимально ясно и доступно, поскольку время его непосредственного воздействия на зрителя ограничено. Оперативность по срокам создания и процессам восприятия предъявляет особые требования к образному строю плаката и стилю его выполнения. Поэтому современный плакат начал тяготеть к простым и лаконичным художественным решениям. Авторы пользуются такими приемами, как сокращение глубины пространства, ограничения планов до одного-двух, минимально используют светотени, принимают локальные цвета, используют силуэтность изображения, простоту и резкость контура. Потому современные плакаты часто содержат максимально близкие и понятные знаки и символы, такие, как глаза, кисти рук, части тела, цветы, деревья,

звезды, кресты и т. д. Довольно часто в работах художников разных стран наблюдаются повторы, использование авторами определенных символов, знаков, фигур. Это еще раз свидетельствует об «интернациональном характере единого информационного пространства» [3, с. 16].

Следует заметить, что современные плакаты многофункциональны, они выполняют рекламную, агитационную, информационную, справочную функцию. С каждым годом увеличивается объем работ, расположенных в виртуальной среде.

Современные плакаты разнообразны и по решению, как правило, они всегда повышено эмоциональны, метафоричны. Авторы используют сочетание различных тонов, фактур, создавая многообразие, многослойность (полифонию) изобразительного плана.

Плакатам присущи общие тенденции единого информационного поля, а именно: тенденция превращения с однозначного визуальнопластического сообщения в многозначное, которое, кроме актуальной, начинает содержать и потенциальную информацию; тенденция использования симулякров — вместилищ символических, знаковых изображений, лишенных конкретного основания.

Новые формы развития плаката обусловлены развитием современной коммуникации: сейчас плакат может взаимодействовать с видео- и медиа-объектами, интерактивными акциями. Трансформируясь через медианосители, плакат меняется, становясь новым по форме, интерактивным.

Синтезируя новые возможности графики, используя фотографию, типографику, новейшие технологии, создаются интерактивные плакаты. Формируется пространственная среда, в которой скрыто большинство поверхностной информации, благодаря нынешним технологиям ее можно увидеть благодаря компьютеру, или даже мобильному телефону.

Одной из тенденций развития современного плаката является технология дополненной реальности. Плакаты с технологией дополненной реальности используют в афишах кино. Зритель поднимает телефон к плакату и с помощью специальной программы может видеть рекламный клип этого фильма в телефоне: плакат «оживает» и объекты в нем начинают двигаться. Используют эту технологию и в рекламе продуктов: на упаковках ставят не только QR-код, но и плакат с возможностью использования технологии дополненной реальности. Усиливая эмоциональное восприятие, плакат переходит в динамическое средство воспроизведения образа: анимацию, видео,

в основе которых заложен единый с плакатом изобразительный принцип.

Сочетание плакатов с современными технологиями, такими как QR-код, анимация, позволяют утверждать, что современный плакат, благодаря расширению своих функционально-морфологических рамок, является перспективным объектом дизайнерских инноваций.

В основном QR-код используется как несамостоятельный знак, входящий в состав многосложного знака. Его размещают, сочетая с рекламным образом-изображением, текстом и ссылкой на сайт. Но, современные плакаты используют QR-код и как самостоятельный знак, не требующий дополнительной визуальной и текстовой трактовки. Графический вид кода со временем меняется, сейчас можно увидеть не только черно-белое изображение, но и цветные решения этого явления современной информационной культуры.

Использование закодированной информации, а именно QR-кодов, позволяет плакатам выйти на другой уровень информативности и интерактивности. Появление «отзыва» от плаката, возможности взаимодействия с ним, поднимает плакатное искусство на новый уровень развития и способствует удержанию его актуальности. QR-код помогает привлечь внимание, позволяя закодировать и получить гораздо больше информации. Можно предположить, что со временем использование QR-кодов и других, еще не известных технологий кодирования информации, поможет решить проблемы экологической чистоты информационного пространства посредством уменьшения рекламного визуального «мусора».

В заключение, опираясь на исследование Е. Калашниковой [3], можно утверждать, что плакат был одним из источников возникновения современных визуальных знаков, символов-стереотипов, принятых сегодня во всем мире. Существование знаковой структуры единого информационного пространства, наличие универсальных кодов, которыми современные авторы пользуются в своих работах, подтверждают интернациональный характер языка плаката.

Таким образом, современному плакату присущи общие тенденции единого информационного поля: тенденция превращения однозначного сообщения в многозначное, тенденция использования знаковых конструкций, лишенных конкретного значения. Одной из ведущих тенденций развития визуального языка плаката может оказаться технология дополненной реальности. Появление «отзыва» от плаката, возможности взаимодействия с ним, переносит плакатное искусство на новый коммуникативный уровень развития. QR-код, позволяет выйти плакатам на другой уровень информативности.

Список литературы:

1. Гладун О. Візуалізація інформації: інфографіка // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В.Я. — Харків: ХДАДМ, 2012. — № 4. — С. 11—14.
2. Гладун О.Д. К национальному вопросу в визуальном языке графического дизайна // Строгановские чтения. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Материалы межвузовской научно-практической конференции. — М., Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова, 2010. — С. 196—199.
3. Калашнікова О.А. Зображальний аспект візуальної мови графічного дизайну (на матеріалі плаката): Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.07. — Х., 2011. — 20 с.

РОЛЬ УЧЕБНОГО МАКЕТИРОВАНИЯ В ОСВОЕНИИ КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ ПРОЕКТИРОВАНИЯ В ПРОМЫШЛЕННОМ ДИЗАЙНЕ

Луговский Александр Федорович

старший преподаватель

Черкасского государственного технологического университета,

г. Черкассы, Украина

E-mail: saga-al@ukr.net

E-mail: innayakovets@ukr.net

THE ROLE OF EDUCATIONAL MODELING IN THE MASTERING OF COMPUTER TECHNOLOGY IN INDUSTRIAL DESIGN

Lugovsky Alexander

lecturer of Cherkasy State Technological University,

Cherkasy, Ukraine

АННОТАЦИЯ

В образовательную сферу давно пришло осознание того, что с внедрением цифровых технологий состоялось, по сути, изменение парадигмы производства, и эти изменения должны повлиять на учебный процесс. Студенты-дизайнеры активно осваивают инновационные технологии дизайна, и возникает проблема баланса между освоением и внедрением новейших технологий и качеством дизайна. Появляется вопрос, какими знаниями и навыками должен обладать студент для того, чтобы как можно эффективнее овладеть компьютерной грамотой. Роль макетирования в материале остается влиятельным фактором в этом процессе.

ABSTRACT

The realization that introduction of digital technology changes the paradigm production has come in the education field. Students-designers explore innovative design technology actively and the problem of balance between development and introduction of new technology arises because the quality the workload increases all time. Therefore, the question "what knowledge and skills must student possess in order to most effectively capture computer literacy" arises. The role of modeling in the material remains significant factor in this process.

Ключевые слова: компьютерные технологии; макетирование, промышленные материалы.

Keywords: computer technology; modeling; industrial materials.

В настоящее время многие зарубежные компании активно внедряют цифровые технологии дизайна, такие как computer-aided styling (CAS), с целью упорядочить процесс разработки и выпустить продукты на рынок быстрее и с меньшими затратами. Между тем, хотя возможность повышения производительности проектного процесса сама по себе очень привлекательна, менеджеры должны предвидеть последствия, к которым такие технологии могут привести корпоративную культуру, процессы проектирования и, в конечном итоге, стратегическое позиционирование продукта на рынке. Это особенно справедливо и в отношении управления дизайн-группами, когда технологии и процесс разработки непосредственно влияют на сложную систему творческих поисков [2].

Решение таких вопросов является рабочим моментом на предприятии в условиях эффективно действующей экономики. К сожалению, реалии постсоветского пространства часто позволяют скорее лишь гипотетически рассматривать вероятность решения

такого рода вопросов, поскольку эти задачи часто даже не озвучиваются. Между тем образовательные учреждения готовят ряд специалистов, которые могли бы приобщиться к решению упомянутых вопросов. В частности, это касается дизайн-образования.

Внедрение цифровых технологий в учебный процесс, как считают многие исследователи, предоставляет большие творческие возможности в художественном формообразовании. Впрочем, следует отметить, что границы этих возможностей определяются исключительно творческим потенциалом самого дизайнера. И очевидно, что сегодня сдерживающим фактором в создании художественной выразительности предметной среды являются не технические возможности компьютеров, а уровень профессионально-художественного мастерства дизайнера [1, с. 124].

Возвращаясь к теме публикации, напомним, что с позиций дизайна разработка проекта любого изделия предполагает решение триединой задачи, а именно: наряду с разработкой оптимального стиля и эстетики изделия необходимо обеспечить его максимальную функциональность и осуществить рациональный выбор материала и технологии его изготовления. Две последние задачи решаются посредством осознанного логического мышления, на основании объективных данных о свойствах проектируемого изделия и материала, из которого это изделие предполагается изготавливать [4].

Таким образом, в процессе проектирования дизайнер действует, опираясь на комплекс объективных знаний об объекте своих творческих поисков. В результате получаем продукт не только красивый и эстетичный, но и функциональный, эргономичный, экологически безопасный и т. д. Создаваемый таким образом предметный мир является продолжением нас самих в пространственном окружении. Очевидно, что познавать этот мир, а тем более наполнять качественным продуктом квалифицированный дизайнер способен, лишь тактильно почувствовав каждую вещь, материал, из которого она произведена, и усвоив характеристики материала [3]. Так налаживается механизм интуиции, благодаря которому у дизайнера возникает возможность оперативно реализовывать свои творческие замыслы, уже с применением цифровых технологий.

На специализации «Промышленный дизайн» кафедры дизайна ЧГТУ учебный процесс построен таким образом, чтобы в сложившихся условиях студенты получили необходимую подготовку для полноценной профессиональной деятельности после окончания учебы. Свообразными «срезами» знаний, уровня профессиональной подготовки и выявления эффективности междисциплинарных связей

в учебном процессе является участие студентов в различных выставках. Именно тогда студенты, которых их здоровые амбиции побуждают быть лучшими в своем деле, максимально мобилизуют все свои знания и умения. Научные руководители получают прекрасную возможность сделать выводы относительно организации учебного процесса. В нашем случае — выявить взаимосвязь между работой с макетными материалами и освоением цифровых технологий дизайна.

Для участия в выставке студенческих работ в Черкасском краеведческом музее в июле 2013 г. по специализации «Промышленный дизайн» были привлечены два студента-третьекурсника Остапов Е. и Ножко В. Перед ними стояла задача создать макет объекта промышленного дизайна, который представлял бы специализацию в нужном свете и соответствовал бы духу события. В качестве макетного материала выбрали гофрокартон: заложенные в нем конструктивно-технологические свойства и цвет нас вполне удовлетворили.

Сроки для полноценного поиска возможных вариантов решения задачи оказались сжатыми, поэтому выбор пал на изготовление макета транспортного средства. После продолжительного поиска было принято непростое решение остановиться на варианте, представленном на рис. 1. Следует отметить, что еще на этапе предварительного вариантного поиска, был очевиден разрыв между «смелыми» и порой «революционными» предложениями студентов в цифровых версиях и пониманием работы в материале, а также работы материала в конструкции в том или ином из рассматриваемых случаев. Руководитель настоял на более простом и менее выгодном, с точки зрения дизайнера, варианте. Как показала практика, решение оказалось правильным. И вот почему.

Представленные на изображении виды (рис. 1) оказались не вполне пригодными в качестве рабочих чертежей. К тому же элементарно отсутствовали размеры. Времени на эту работу не оставалось, поэтому пришлось прибегнуть к использованию простых измерительных инструментов и, пропорционируя и масштабируя имеющийся материал, вышли на оптимальные размеры объекта. В процессе выполнения разверток оказалось, что некоторые участки поверхности, представленные на изображении в виде плоскости, на самом деле таковыми не являются. Приходилось исправлять выявленные несоответствия в процессе работы непосредственно с материалом.

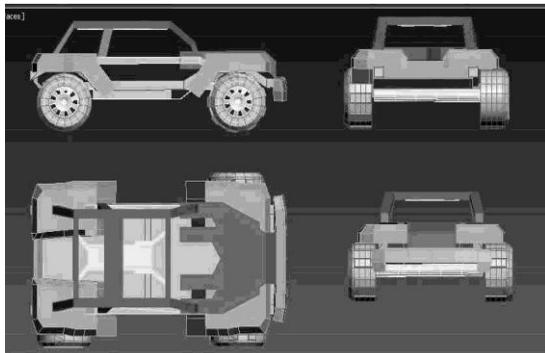


Рисунок 1. Цифровая версия объекта макетирования

В результате получился объект (рис. 2), который по многим критериям следует рассматривать как поисковый макет. С точки зрения учебного проектирования, методически он выполнил все возложенные на него задачи. Среди прочего — визуализация дизайнерской идеи, выявление несоответствий в чертежах, знакомство со свойствами листовых макетных материалов в процессе реализации формы и структуры объекта проектирования. Главное же, по нашему мнению, — наглядность междисциплинарных связей для всех участников учебного процесса.

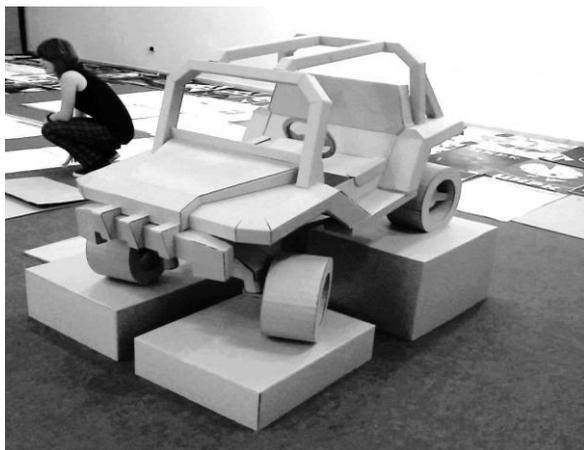


Рисунок 2. Макет, выполненный в материале гофрокартон

Таким образом, напрашивается очевидный вывод, что важнейшие векторы образования дизайнера: развитие творческого потенциала личности, самостоятельного критического мышления, ценностных ориентаций, формирование спектра жизненных компетентностей, адекватных социокультурным реалиям, — формируются зачастую и в макетных мастерских учебных заведений. Выполняя практические задания в материале, студент становится активным участником познавательных процессов, формирующих механизмы интуиции. Эти механизмы необходимы для обучения студента компьютерным премудростям, которые помогут в будущем овеществлять творческую мысль дизайнера.

Список литературы:

1. Звенигородский Л. Проектно-графическое моделирование: современное состояние и перспективы развития // Материалы научно-практической конференции «50 лет Харьковской школы дизайна». — Харьков: ХДАДМ, 2012. — С. 122—124.
2. Мелехов И. Управляя цифровым дизайном на BMW. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://ilyamelekhov.com/thomke_bmw/ (дата обращения: 04.07.13).
3. Михайлова А. Растворение или поглощение? // Дизайн-ревью — научно-практический журнал по дизайну и архитектуре. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://design-review.net/index.php?show=articles&year=2004&number=1> (дата обращения: 04.07.13).
4. Пирайнен В. Материаловедческие и технологические основы дизайна художественных и технических изделий: Автореф. дис. доктор технических наук. — М., 2005. — 18 с.

К ВОПРОСУ О РАЗРАБОТКЕ КОНЦЕПЦИИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

Яковец Инна Александровна

*канд. искусствоведения, доцент кафедры дизайна
Черкасского государственного технологического университета,
г. Черкассы, Украина
E-mail: innayakovets@ukr.net*

CONCERNING THE DEVELOPMENT OF THE CONCEPT OF DEVELOPMENT CONTEMPORARY ART MUSEUM

Yakovets Inna Aleksandrovna

*candidate of arts, associate Professor of the chair of design
Cherkassy State Technological University,
Cherkassy, Ukraine*

АННОТАЦИЯ

В статье рассмотрены современные тенденции деятельности и развития музейных учреждений. На материалах конкретного регионального музея проанализирована концепция развития художественного музея как динамичной институции нового типа.

ABSTRACT

The article considers the modern trends of the activity and development of Museum institutions. On materials of a particular regional Museum of the conception of the development of the art Museum as a dynamic institution of a new type.

Ключевые слова: музей; концепция развития; музейный проект; инновационные формы работы; Черкасский областной художественный музей.

Keywords: Museum; concept development; project of Museum, innovative forms of work; Cherkassy region art Museum.

Исследование места и роли музея в современном поликультурном пространстве определяется, прежде всего, актуальностью этого вопроса, а также появлением новых контекстов его обсуждения; обусловлено потребностями общества и активизацией музейной деятельности, ее трансформацией, изменением миссии музея, которые продиктованы требованиями времени, с одной стороны, и отсутствием

глубоких научных исследований, с другой. Развитие информационно-коммуникативных технологий, в свою очередь, обусловило их распространение и в музейной сфере, что стало одной из главных причин трансформации музейных учреждений. На современном этапе перестройка отношений между музейными учреждениями и обществом заключается в том, что на смену пассивному отражению действительности приходит активное воздействие на нее [4].

Как известно, именно музей является сокровищницей исторического и культурного наследия, а музейные экспонаты — носителями бесценной информации об истории, культуре, искусстве края. Состояние современного социума, как в Украине, так и в мире, все чаще позволяет говорить о нашем времени как о поворотном моменте в истории. В связи с этим возникает необходимость поиска новых ориентиров, направлений развития. Одним из путей решения этой задачи может служить создание музеев нового типа, в частности, художественных, которые выполняют не только традиционную функцию, но являются научными и духовными центрами, музеев, которые предлагают новое видение, новое осмысление той или иной проблемы, музеев, которые развивают новую тему.

Музей, а особенно художественной, является сложным и многоплановым феноменом. В западноевропейской культуре музей не только выполняет функции по сбору и хранению артефактов, но и является отражением определенной социокультурной ситуации во всем многообразии ее научных, эстетических, педагогических, идеологических, рекреационных, экономических аспектов.

Сегодня музеи в их привычном формате (стена, картина, музейная бабушка под ней) практически изживают себя, постепенно превращаясь в мультимедийные центры, арт-клубы, которые объединяют любителей самых разных форм искусства.

Во второй половине XX — начале XXI вв. проблема музея в Украине приобретает особую остроту. Это связано, в первую очередь, с тем, что его традиционные формы, окончательно сложившиеся в конце XIX — начале XX вв., перестали соответствовать изменившейся культурной ситуации, что привело к переосмыслению основных принципов музейной работы и поисков ее новых форм. Результатом данного процесса явилось возникновение в современном искусствоведении и музееведении ряда новых теоретических концепций, которые пересматривают много ключевых моментов музейной практики.

Так, создание современного художественного музея требует разработки новой научной концепции развития, которая определяется

его общественным назначением. Социальные функции музея вытекают из самого понятия «музей». Международный совет музеев (ICOM) дает следующее определение: «музей — это неприбыльная постоянно действующая организация, которая служит обществу и его развитию, и для этого собирает, хранит, исследует, популяризирует и экспонирует материальное и нематериальное наследие человечества, а также объекты окружающей среды, с целью изучения, обучения и для эстетического удовольствия» [1, с. 16]. Статья 1 Закона Украины «О музеях и музейном деле» определяет музей, как научно-исследовательское и культурно-образовательное учреждение, созданное для изучения, сохранения, использования и популяризации музейных предметов и музейных коллекций с научной и образовательной целью, привлечения граждан к ценностям национального и мирового культурного наследия [3].

«Одним из важных условий существования современных музеев является их способность реализовать свою новую миссию. Перед музеем стоит задача мыслить на высоте своего времени, отвергнув аргументы типа «так было всегда», то есть не использовать не актуальные еще вчера методы и мерки, а понимать музей как часть мировой динамики, резонирование с миром» [5, с. 69].

Ярким примером современного художественного музея, который стоит на пути активной модернизации своей деятельности, можно считать Черкасский областной художественный музей (Украина), который находится на новом этапе развития.

Черкассы, украинская провинция с нечеткими контурами собственной культурной и экономической специфики, благодаря выгодному географическому положению, могучему потенциалу и активности нового поколения искусствоведов, педагогов, ученых, художников, дизайнеров, творческой молодежи сегодня постепенно превращается в город, который претендует на роль культурного центра не только Среднего Поднепровья, но и становится одним из самых оживленных художественных «перекрестков» всей Украины, активно сотрудничает с современными музеями России, Европы, США.

Возможность достижения поставленных стратегических задач региональной экономической и культурной политики неразрывно связано с уровнем развития коммуникационной инфраструктуры города Черкассы. В понятие инфраструктуры при этом включаются и энергетические, транспортные, информационные и культурные коммуникации. Одно из ключевых мест среди них должен занять главный музей региона, а именно — художественный музей.

Согласно поставленной музеем цели — трансформация деятельности на новом этапе его развития и создание динамичной институции — новой Концепцией развития Черкасского областного художественного музея (2010 г.) определены следующие задачи деятельности:

- дальнейшее развитие направления музейной работы как социально востребованной формы сохранения, изучения и трансляции историко-культурных смыслов, воплощенных в музейных экспонатах;
- разработка научной доктрины деятельности на основе новой концепции деятельности музея путем комплексного подхода к ее реализации;
- доработка новой концепции образовательной деятельности музея как коммуникативной системы, возможности оптимального сочетания социальной, культурной, традиционной и инновационной составляющих деятельности;
- изменения кадровой политики — от классического руководителя-ученого — к эффективному менеджеру;
- экспериментирование; использование «немuseumных» видов деятельности: менеджмента, маркетинга, фандрайзинга, Паблик Рилейшнз; включение междисциплинарных контекстов в опыт музейной работы;
- пополнение знаний из инновационных методов работы со зрителем; внедрение нового инструмента адаптации музейных объектов для различных категорий посетителей, разных способов и уровней их восприятия; применение новых средств отображения информации: формирование электронных экспозиций, использование интерактивных систем для посетителей и средств мультимедиа в художественных экспозициях и т. п.;
- развитие музейного персонала и просветительской деятельности: повышение квалификации путем обучения в аспирантуре с целью получения ученой степени кандидата искусствоведения; стажировки и профессиональные поездки как в Украине, так и за ее пределами; приглашение отечественных и зарубежных специалистов для проведения семинаров, тренингов и ведущих современных украинских экспертов по выставочной деятельности и музейному делу; рабочие встречи с музейщиками ведущих музеев мира по целию обмена опытом; организация четвертой и пятой культурно-образовательных программ художественной направленности по странам Европы для музейщиков Черкасс и студенческой молодежи с посещением ведущих музеев различного профиля;
- комплексное обновление музейных экспозиций: разработка новых экспозиционных художественных решений (дизайна выставоч-

ных помещений и нового выставочного оборудования), информационного наполнения экспозиций с учетом проекта новой общей навигации музейного пространства;

- дальнейшее интенсивное развитие коммуникации с посетителями, СМИ, потенциальными донорами; развитие партнерства: привлечение социальных сетей, активизация познавательных программ (проведение круглых столов и лекций, разработка новых телепрограмм, в частности на ТРК «Рось» и др.); проведение совместных выставок с музеями Украины и зарубежными музеями современного искусства и творческих пленэров для художников разных регионов Украины с привлечением иностранных художников;

- осознание специфики статуса музея, особенностей реагирования на законы рыночной экономики и превращение музея в успешное предприятие;

- разработка методики развития современного музея с целью превращения его в динамичную культурную институцию.

Рассмотрим более подробно некоторые аспекты работы черкасского художественного музея. Его деятельность за последние два года существенно изменилась: началось внедрение новых информационных технологий, музей получил выход в интернет-пространство; расширились научные связи музея с учеными других музеев, с кафедрами и преподавателями черкасских университетов и колледжей, высших учебных заведений Киева, Харькова, Херсона. В музей все чаще стали обращаться как к центру, обладающему культурологической и художественной информацией, которая хранится в собраниях музея. На расширение информационной базы музея была направлена научно-исследовательская работа последних двух лет; издание печатной продукции вышло на новый профессиональный уровень [2].

Одним из традиционных направлений исследовательской работы музея является научная разработка выставочных проектов. Приведем перечень названий наиболее значимых и весомых проектов музея в течение 2010—2012 годов: «Три крапки» — фестиваль современного актуального искусства и графического дизайна; «Визуальность в контексте культурных практик» — Всеукраинская научно-практическая конференция; сотрудничество с арт-центром «Я Галерея», основатель и директор П. Гудимов (мероприятия: (художественный проект, круглые столы, творческие встречи) в рамках II Фестиваля современного актуального искусства и графического дизайна «Три крапки»; Всеукраинский форум «Дизайн-образование 2010»; ежегодная областная выставка детского изобразительного искусства

школ эстетического воспитания Черкасской области ко дню рождения Т. Шевченко (проводится в течение 20 лет); «Это любовь» — социально-художественный проект ко дню Святого Валентина; «Про хвосты» — областной художественно-экологический проект, посвященный животным; «Художественная карта Черкащины»; «Диалоги» — молодежный художественный проект; ежегодная выставка «Новые поступления»; «Летняя школа»: серия лекций и мастер-классов по мультимедийному дизайну (М. Опалев, Харьковская государственная академия дизайна и искусств); выставки экологического плаката; Международная акция «Ночь в музее»; благотворительные аукционы; художественные проекты в рамках сотрудничества с дирекцией художественных выставок Министерства культуры Украины и многие другие.

Таким образом, можно сказать, что сегодня работа музея, определяемая новой концепцией его развития, музейные проекты и разнообразные мероприятия, которые проводятся в нем, направлены на охват различных целевых и возрастных аудиторий. Поскольку, музей должен быть интересным для всех, его развитие должно быть разномасштабным. Все инновационные формы работы эффективны только в комплексе, неотделимые одна от другой, а главная задача трансформации музейных учреждений заключается в сохранении сущности музея (изучение и хранение культурных, исторических, художественных и других ценностей) при значительном видоизменении форм и методов его деятельности.

Эффективность взаимодействия музея с обществом и социальными институтами зависит от его переосмысления как открытой формы, что требует нового понимания его социальной роли, расширение социальных функций музея и музейного менеджмента и маркетинга, т. е. такое преобразование отношений между музейными учреждениями и обществом, когда музей уже не является пассивным отражением культуры, а он является ее создателем.

Список литературы:

1. Аартс Г. Що таке музей? / Герман Аартс // Музей: менеджмент і освітня діяльність. — Львів: "Літопис", 2009. — С. 16—22.
2. Гладун О.Д., Пушонкова О.А., Яковець І.О. Стратегія діяльності: динамічний музей // Музейний альманах. Наукові матеріали: статті, есе / Черкаський обласний художній музей. — Черкаси: Брама-Україна, 2012. — № 3. — С. 7—10.

3. Про музеї та музейну справу. Закон України від 29 черв. 1995 р. № 249 / 95-ВР // Культурна спадщина України. Правові засади збереження, відтворення та охорони культурно-історичного середовища: зб. офіц. док. — К.: Істина, 2002. — С. 49—58.
4. Яковець І.О. Експозиційна діяльність та дизайн експозиції в музеях: особливості сучасного стану в Україні // Музейний альманах. Наукові матеріали: статті, есе / Черкаський обласний художній музей. — Черкаси: Ю.А. Чабаненко, 2010. — № 1. — С. 12—15.
5. Яковець І.О. Концепція розвитку сучасного музею: динамічний музей / І.О. Яковець, О.Д. Гладун // Вісник ХДАДМ: Зб. наук. пр. — Харків: ХДАДМ, 2012. — № 7. — С. 68—71.

3.5 ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

ЖИВОТНЫЕ В ПОЭМЕ «ЛЕЙЛИ И МЕДЖНУН» НИЗАМИ ГЯНДЖЕВИ

Байрамова Алла Гаджи Агаевна

*канд. искусствоведения, доцент,
заведующая Кафедрой английской филологии Западного университета,
г. Баку*

E-mail: bayramova_ally@mail.ru

ANIMALS IN NIZAMI GANJAVI'S LEYLI AND MAJNUN

Alla Bayramova

*PhD in the Arts, Assoc.prof., Head of The Department of English Philology,
Western University, Baku*

АННОТАЦИЯ

Своеобразие претворения темы животных в поэме «Лейли и Меджнун» Низами Гянджеви не совпадает с реалистическим в целом характером произведения. Роль животных автор статьи связывает с символикой и присущей исламскому искусству орнаментальности, отразившейся в художественном мышлении Низами. Анализируя особенности поэмы, можно сделать определённые выводы о других синхронных искусствах, таких как музыка и ковровое искусство XII в., образцы которых не сохранились.

ABSTRACT

The realistic character of the poem "Leyli and Majnun" by Nizami Ganjavi does not coincide with the manner in which the theme of animals is presented in the work. The author of the article explains the animals' role as related to specific features of Islamic art such as symbolism and ornamentality, which is also reflected in Nizami's artistic thinking. Analysis of the poem's peculiarities leads to several conclusions related to music and of the XIIth century, which did not survive to present day.

Ключевые слова: Низами Гянджеви; Лейли и Меджнун; взаимосвязи искусств; литература; мугам; ковровое искусство; орнаментальность; азербайджанское искусство; XII-й век.

Keywords: Nizami Ganjavi; Leyli and Majnun; interart relations; literature; mugham; the art of carpet weaving ; ornametality; Azerbaijani art; the XIIth century.

I

*«Лишённый покоя, он в обществе своих зверей,
Дышал с усилием и рыдал»*

Низами Гянджеви, «Лейли и Меджнун» [10, с. 311]

За единственным исключением, всё, описанное Низами Гянджеви в его поэме «Лейли и Меджнун», реально. Притом, что особенностью поэмы являются иносказательность, аллегория, метафоричность, призванные провести суфийскую идею любви к недостижимому Богу через описание платонической любви Меджнуна к Лейли, все события этого творения могли иметь место в действительности в мусульманской среде арабского средневековья. Долгожданный единственный наследник в состоятельной семье мог влюбиться в девушку до безумия и слагать о ней стихи, которые, будучи талантливыми, становились популярными и быстро распространялись в народе, которыми зачитывались и заслушивались. Это, однако, не могло понравиться родне юной девушки, поскольку тогдашним мусульманским менталитетом никак не одобрялось ославление женского имени на всех перекрёстках. Неадекватность поведения Гейса была замечена и другими и стала причиной того, что он заслужил в народе прозвище — Меджнун. Поэтому, когда любящий отец юноши попытался посватать своего сына, естественным был отказ семьи девушки выдать её замуж за Меджнуна, пока тот не излечится от своего психического недуга. Вполне в духе того времени отец отправляется с сыном в паломничество, где просит сына вымаливать у Всевышнего избавление от болезни, являющейся препятствием на пути соединения его со своей возлюбленной. Однако Меджнун возопил у святилища, что если его болезнь – это любовь, то пусть она умножится. Всё это вполне могло происходить в жизни, как и последующее отшельничество Меджнуна, уход которого в себя неуклонно прогрессировал. Также и все сопутствующие события реальны и правдоподобны: сочувствие людей, навещающих и старающихся подкормить его в его уединении, их стремление помочь ему соединиться с Лейли, их посредничество и заступничество, вплоть до двух вооружённых

конфликтов с племенем Лейли; её вынужденное замужество и последующее вдовство, её стремление наладить контакт с возлюбленным, сознание которого уже настолько помутилось, что он уже не в состоянии жить в обществе; бесплодные попытки вернуть его в нормальную жизнь безмерно любящих его и безутешных родителей, их слёзы и смерть; помрачение памяти Меджнуна, который, доведя себя до физического изнурения недоеданием и будучи пожираем душевным томлением, с отвращением отвергает для себя саму возможность плотской любви; страдания, болезнь и смерть Лейли и, наконец, смерть самого героя.

В отличие от очень многих произведений мировой литературы, как написанных много ранее, так и много позже этой поэмы, в том числе и других поэм самого Низами, где в огромном количестве присутствуют самые разнообразные проявления сверхреального, в «Лейли и Меджнуне» почти ничего из области потустороннего нет. Обратимся к некоторым хрестоматийным литературным образцам. К примеру, а рассматриваемой поэме нет монстров (как в «Беовульфе»), видений (как в «Видении о Петре Пахаре» Уильяма Ленгленда, привидений (как в «Гамлете»), галлюцинаций и голосов (как в «Кентерберийских рассказах» Чосера, в частности рассказе приорессы), чудес (как в «Сказке о рыбаке и рыбке» Пушкина), фатальных пророчеств (как в «Царе Эдипе» Софокла), превращений (как в «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда» Р. Стивенсона), говорящих животных (как беседующие о приданом совы в «Сокровищнице тайн» Низами), исцелений (как в некоторых сказках, рассказанных его семьёю красавицами), вознесений (как в Новом Завете), воскрешений (как в мифе об Осирисе), чертей (как в «Ночи перед рождеством» Гоголя), ведьм (как в «Макбете»), джиннов (как в «Сказках тысяча и одной ночи»), балансирования на грани потустороннего (как в «Мастере и Маргарите» Булгакова), посещения мира мёртвых (как в «Божественной комедии» Данте), телепатической передачи (как в «Джейн Эйр» Шарлотты Бронте), перемещения во времени (как в «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» Марка Твена), посещения несуществующих в реальности мест (как в «Приключениях Гулливера» Дж. Свифта) — список «сверхъестественностей» в литературе можно продолжать бесконечно, даже если ограничиться лишь одним примером из фольклора и литературы на каждую «сверхъестественность», как мы и сделали. Ничего из перечисленного в поэме «Лейли и Меджнун» нет, а, напротив, всё объяснимо и находится в причинно-следственной взаимосвязи.

Единственным диссонансом является то, как проявляют себя животные в обществе Меджнуна. Исключительным является не то, что он дружит с ними, а то, как они ведут себя по отношению друг к другу — травоядные не боятся хищных, мелкие хищники не боятся больших, и никто из плотоядных не ест других зверей. Низами многократно акцентирует на этом внимание. Даже его ремарки насчёт того, что такое стало возможным оттого, что Меджнун делился с ними приносимой ему едой, не способны объяснить такое содружество — даже регулярные поставки продовольствия в таком объёме, чтоб можно было досыта прокормить этот зоопарк не обеспечили бы искоренения звериных инстинктов и не принудили бы животных везде сопровождать Меджнуна, охранять его, повиноваться его командам и сидеть у его мёртвого тела всем вместе целый год. Даже если это аллегория, то она выбивается из убедительно правдоподобной иносказательности всей поэмы, что нуждается в объяснении. Отход от реалистичности в презентации животных был отмечен и Й.-Х. Бюргелем: «Нежность Низами к животным происходит из его любви и уважению к каждому созданию. ... Он наделяет особыми мифическими либо магическими свойствами определённых зверей и даёт сверхъестественное измерение зверино-человеческим отношениям. Современному критику, конечно, является очевидным, что такой реалистический в других случаях поэт переходит границу, за которой начинается царство магии и сказок» (здесь и далее перевод мой — А.Б.) [12, с. 19].

Для того чтобы показать любовь к животным и ненасилие по отношению к ним достаточно и тех строк из начала поэмы, где говорится о том, что за всю свою жизнь из-за него не пострадала даже лапка муравья, а также двух фрагментов о спасении Меджнуном газели и оленя. Но Низами идёт дальше и показывает жизнь в кругу животных, которые не трогают как его самого, так и других животных, которые в естественных условиях стали бы их добычей. «Это известный мотив, уходящий корнями в сагу об Орфее, а также к пророчествам Старого Завета о будущем царстве мира. Многие из величайших мусульманских живописцев иллюстрировали этот сюжет. В исламе его также связывают с Соломоном и его властью над животными» [12, с. 20].

Как известно, Низами взял сюжет трагической любви двух влюблённых из фольклора и переработал его в поэму, ставшую в свою очередь, источником, вдохновившим других поэтов на её авторский пересказ. Всего по мотивам «Лейли и Меджнун» написано более ста подражаний на фарси и тюркских языках [4]. Интересно сравнить то, как в легендах, бытовавших до Низами, о двух влюблённых и как

у поэтов после Низами трактуется звериная тема в их подражаниях «Лейли и Меджнуну».

В ранних версиях переработанной Низами легенды живущий в уединении Меджнун «добывается дружбы с газелями, которые напоминают ему Лейли, покупая им свободу у охотников и убивая атакующих их волков» [17, с. 261], что укладывается в рамки правдоподобного.

Из «ответов» на «Лейли и Меджнуну» особо выделяются несколько, в частности, поэмы Алишера Навои, Амира Хосрова Дехлеви и Мухаммеда Физули. (К сожалению, автор данной работы не знаком с претворением этого сюжета другими авторами, в частности, с текстом «Эшк-наме» Ашрафа Марагаи, поэтом XV в., написавшим «полный ответ» на «Хамсу» Низами, хоть и заменившим названия поэм, которые, тем не менее, «написаны в аналогичном стиле, сюжете и даже художественном размере» [7, с. 84]). У Дехлеви и Физули Меджнун тоже, как и у Низами, находит смешанное общество плотоядных и травоядных. Однако эти поэты лишь отдают дань канону, т. е. следуют Низами в представлении жизни Меджнуна в отшельничестве. Но при этом они, сказав об этом единожды, не возвращаются к теме животных вновь и вновь, не акцентируют на ней внимание, не детализируют подробности жизни и, что важно, смерти в окружении животных, как это делает Низами. Т. Магеррамов обратил внимание на неправдоподобность факта сосуществования Меджнуна и хищников в поэме Амира Хосрова Дехлеви, считая, что у Низами это выглядит более естественно, т. к. последний даёт информацию, что герой прикармливал зверей, которой нет у Дехлеви [14].

Другие исследователи, говоря о теме животного мира у Низами, отмечают, что, если взаимоотношения людей с окружающей средой интересовали мусульманских философов еще в VIII—IX веках, то своё художественное освещение впервые эта тема получила у Низами [3]. «По мнению поэта, вся природа — цельный, неделимый организм. Каждая часть этого организма выполняет свою, определенную ей Творцом функцию» [3]. Учёные фокусируют внимание на теме любви и нежности к животным [12, с. 19], характерной для Низами как представителя восточного гуманизма, и на проводимой им суфийской доктрине, согласно которой всё сущее есть проявление бога. Но если главную идею произведения — любовь к богу — Низами описал через любовь хоть и всепоглощающую, но земную и прекрасно с этим справился без применения художественных средств из арсенала мистики и мираклей, то тогда зачем для проведения другой идеи (или развития той же) ему вдруг понадобилась неправдоподобная метафора?

Для сравнения: Навои отказался от следования канону в пользу правдивости описываемого. У него Меджнун дружит только с газелями и птицами, что ближе к реальности. Также ни у Навои, ни у Дехлеви, ни у Физули, герой не приходит к могиле возлюбленной со зверьми, к тому же остающимися там даже после его смерти в течение продолжительного времени.

II

«Сближения между искусствами и изучение их расхождений между собой позволяют вскрыть такие закономерности и такие факты, которые оставались бы для нас скрытыми, если бы мы изучали каждое искусство (и в том числе литературу) изолированно друг от друга»

Д. Лихачёв [6]

Раскрывая особенности суфийской поэзии, Бертельс отмечал: «Самодовлеющей ценности образ в ней не имеет вовсе, назначение его — служить своего рода словесным **иероглифом, значком** (выделено мною — А.Б.), прикрывающим собой истинное философское значение... Образы должны перестать быть только образами, должны стать соответствующими философскими понятиями, иероглифическое прикрытие должно быть снято» [2, с. 109—110]. Интересно не только то, что Низами многократно упоминает о звериной компании Меджнуна, но и то, *как* он её описывает, с точной наглядностью отмечая расположение ‘значков’ — Меджнуна и зверей — по отношению друг к другу. Фигуры Меджнуна и зверей взаимодействуют друг с другом подобно мотивам *орнамента* — индивидуально различимые они многократно повторяются, располагаются согласно определённой конфигурации друг относительно друга, на расстоянии или вплотную, соприкасаясь и переплетаясь, когда один элемент находит опору в другом. Вот примеры строк, где звери на некотором расстоянии от Меджнуна (сверху, сбоку, впереди, позади):

*Крылья орла служили ему балдахином,
Кости свои он вверил под защиту грифа.*

.....
*Он шёл, поддерживая душу ладонью,
А они шли рядом, впереди и сзади*

.....
Кучка зверей брела за ним [10, с. 259]

.....
*За ним шествовали войска верных зверей,
Словно за шахом его верные войска.*

.....
*Сел он под условленной пальмой,
На видном месте, далеко от зверей.* [10, с. 265]

.....
*В сопровождении этих обитателей пустыни
Шествовал он, словно пастух со стадом.*

Пример «орнаментального» соприкосновения и взаимодействия фигур Меджнуна и зверей:

*Его ложе для сна, если изредка он спал,
Лиса хвостом подметала и стирала с него пыль.
Газель расторопно служила ему тёрщицей
И массировала его ноги своей грудью.
Он опирался на спину онагра
И на бёдра оленя он клал голову.
За спиной его на коленях стоял лев...* [10, с. 217]

Это очень перекликается с описанием принципа прорастания и принципа цепляемости в характеристике конструирования орнамента, приводимой музыковедом Л. Кязимовой, прослеживающей связь между азербайджанской поэзией, мугамом и искусством азербайджанского ковра и указывающей на орнаментальную природу азербайджанского искусства в целом: «Орнаментальность является важным феноменом азербайджанского искусства. Орнаментальность восточной и, в частности, азербайджанской поэзии общеизвестна... Орнаментальность в мугаме имеет много общего и с орнаментальностью искусства ковра... Например, весьма популярны виды геометрического орнамента схожие с принципом прорастания в музыке. Аналогичен принцип цепляемости в спиральном растительном орнаменте. Основа его базируется на следующей конструкции – каждый последующий элемент имеет опору в точке касания в кривой предыдущего завитка. Идентична схема в мугаме. Здесь можно говорить о развитии, в основе которого лежит интонационный подхват каждого предыдущего мелодического звена» [5, с. 115]

Но чаще звери Меджнуна *окружают*. Примеры строк, где животные образуют круг, в центре которого – Меджнун:

*Подобно государям, закрыв свои фланги,
Он сидел посреди зверей...*

.....
А тот, сидевший в крепости из львиных шкур....

.....
Звери бегали вокруг него..... [10, с. 217—219]

Он находился в окружении двух-трёх диких зверей [10, с. 250]

*Наконец, он нашёл его у подножия какой-то горы,
Лежавшего печально на земле.
Вокруг него несколько зверей
Охраняли его, словно сокровище. [10, с. 263]*

*Вокруг него группа зверей
Стояла кольцом, словно обручем.
От страсти и тоски по любимой
Он словно образовал из круга [зверей] кольцо рабства [10, с. 274]*

*Он отправился в путь, читая стихи,
И всю дорогу источал сахар.
А звери – хищные и травоядные –
Словно войско сопровождали его спереди и сзади.
Он прибыл к обители своей возлюбленной
Со своим войском, да ещё с каким войском! [10, с. 302]*

*Лежали двое возлюбленных, лишившись чувств,
И уши их не воспринимали мирских голосов.
Кровожадные хищники стояли вокруг них,
Заострив когти, чтобы погубить [посторонних].
Вокруг двух измождённых влюблённых
Они кольцом стояли, словно горная гряда. [10, с. 303]*

*Он, словно кольцо двери, сидел у шатра
В окружении зверей [10, с. 304]*

*Он был поглощён своим делом и горестями,
А звери и хищники стояли вокруг.
Он образовал из своих слёз целый источник воды,
А они образовали неприступную крепость вокруг него.
Они не отрывали своих взглядов от него
И никого не подпускали к нему [10, с. 327]*

*[Труп] его лежал в том же состоянии [у могилы]
Слышал я, то ли месяц, то ли год,
Ибо добровольно сторожившие звери
Кольцом окружили его [10, с. 336]*

Обрамляющий центр (читай — Медждуна) звериный орнамент, представленный у Низами, как минимум, двумя основными составными («хищные и травоядные») с их разнообразными, сосуществующими элементами (разные виды зверей — орёл, гриф, лиса, лев, волк, собака, газель, онагр, олень, заяц), может быть многократным:

Эти звери, обитатели пустынь,

Стояли на страже вокруг него в два-три ряда.

Сопоставим это с высказыванием Л. Кязимовой относительно искусства ковра и мугама: «Известна многочисленность примеров орнаментального вращения вокруг основного мотива. Так, кайма в азербайджанских коврах обрамляет центр медальона в несколько этапов. В свою очередь, в схеме мугама существует ряд каденционных зон...» [5, с. 117].

Интересно, что чудесное содружество хищных и травоядных вокруг Медждуна, появляется в поэме (в 62 главе) после его прощания с не сумевшим уговорить его вернуться в мирскую жизнь отцом и смерти последнего, т. е. когда кровные, земные узы почти оборваны (мать тоже вскоре умрёт) и уже бесповоротно перейдён рубеж в другое измерение. Покидают же звери Медждуна уже тогда, когда останки его успевают истлеть и охранять, кроме костей, нечего (глава 91). То есть, драматургия поэмы напоминает движение от края к центру, от каймы ковра к его медальону и к самой центральной точке, от основания конуса по спирали к его вершине. «Суфийскую конусообразную модель универсума» прослеживают «во многих видах традиционных искусств» Азербайджана Р. Тагиева и Т. Байрамов [11, с. 5]. Они, говоря об азербайджанской культуре XIV-XVI вв., отмечают, что в это время «резко возрастает значение «центрального»... В миниатюре, архитектуре, музыке, ... орнаменте, ковровом искусстве концентрическая упорядоченность приобретает новое сакральное значение. В ковре «Шейх Сефи» медальон-гёль превращается в символ святости великого Шейха. Тебризские медальонные ковры классического периода являют собой яркие образцы концентрической символики ислама и суфизма» [11, с. 6—7]. Разделяя эту же точку зрения, отметим, однако, что, по нашему мнению, концентрическая символика прочно внедрилась в исламское искусство ещё раньше — не позднее в XII в. Поскольку ковры того времени не сохранились, исследователи датируют появление мономедальонных ковров на основании их изображений в искусстве миниатюры — начиная со второй половины XV-го в. [13, с. 126]. Однако стоит заметить, что отсутствие более ранних образцов книжной миниатюры с подобными коврами не означает, что их не было.

Концентрическая символика обнаруживает себя в поэме «Лейли и Меджнун» многократно подчёркнутой демонстрацией избавившегося от земных связей героя *окруженным* (животными), что в искусстве ковра подобно «акцентированию автономности «медальона» над равноправностью остального коврового текста» [9]. Академик Д. Лихачёв отмечал: «Многие явления в развитии искусства одновременны, однородны, аналогичны и имеют общие корни и общие формальные показатели. Литература и все виды других искусств управляются воздействием социальной действительности, находятся в тесной связи между собой и составляют в целом одну из наиболее показательных сторон развития культуры... Одни и те же **приемы изображения** (выделено мною — А.Б.) могут сказаться в литературе и в живописи той или иной эпохи, им могут соответствовать некоторые общие формальные признаки зодчества того же времени или музыки» [6]. Расцвет орнаментальности в архитектуре и прикладном искусстве Азербайджана, приходящийся по справедливому утверждению Р. Мамедовой на XII в. [15, с. 8], отразился и в художественном мышлении автора «Лейли и Меджнуна».

В свою очередь, экстраполяция характерных черт поэзии XII в. прослеживается и в других синхронных искусствах, в частности, музыкальном и декоративно-прикладном. Более того, согласно убеждению учёных, «значение воздействия поэзии на формирование художественного мышления народов региона далеко выходит за пределы видов искусства, непосредственно связанных со словом — мугама или книжной миниатюры... Истоки закрепления в культуре (региона)...родственных эстетических категорий восходят именно к поэтической традиции, к таким произведениям, как «Шахнаме» Фирдоуси и «Хамса» Низами» [1, с. 72]. Возвращаясь к *окружению* Меджнуна животными, к теме концентрической символика: на самых ранних из дошедших миниатюр имеет место обведение кружком персонажа, правда, не всей фигуры, но головы, подобно нимбам святых в христианстве, хотя персонажи миниатюр святыми являются далеко не всегда. Так, на миниатюрах в наиболее ранних из известных иллюстрированных книг исламского мира, датированных первой четвертью XIII-го в., хранящихся в David Museum (Копенгаген) [16], головы как правителя, так и обычных людей — врача, пациентов, рулевого на пароме, гребцов и пассажиров — обведены кружками (нимбами, почти полностью исчезнувшими из искусства восточной миниатюры более позднего времени). Стены мавзолеев, воздвигнутых в Нахчивани, выдающимся современником Низами — зодчим Аджеми также *окружают* захоронения: будучи восьмиугольниками в плане,

они почти приближаются к кругу. В оформлении обложек книг и рукописей приблизительно в то же время часто использовали, согласно К. Эрдману, схему с концентрическими элементами — прямоугольник с кругом в центре и его четверть-сегментами по углам [13, с. 126], что соответствует и архитектонике поэмы «Лейли и Меджнун». Ведь в ней помимо главного — центра, т. е. Меджнуна, окружённого животными, прослеживаются во главе *углов* ещё именно четыре тематических блока: 1) семья Меджнуна, 2) Лейли и всё с ней связанное, 3) Заступничество (Ноуфаль) и 4) Навещающие Меджнуна.

Хотя образцы коврового и музыкального искусства XII-го в. не сохранились, можно, в силу вышеизложенного, выразить уверенность, что такие характерные для азербайджанского мугама черты как вращение вокруг основного мотива, опевания *центральных* звуков, когда «выдвинутый на передний план звук становится центром интонационного движения — опеваемым, а другие — сопутствующими» [8, с. 23], и т. п., а также мономедальонные ковры (возможно, с четверть-сегментами по углам) получили распространение в ту же эпоху — в эпоху Низами Гянджеви.

Список литературы:

1. Абдуллаева Р., Салам-заде Э. Единство художественного мышления в восточной культуре: истоки, проблемы // «Шахнаме» Фирдоуси — величайшее художественное творение в истории мировой цивилизации. Тезисы симпозиума, Душанбе, 1994, с. 72.
2. Бертельс Е. Заметки по поэтической терминологии персидских суфиев // Суфизм и суфийская литература. Избр. труды, т.3. Гл. ред. восточной литературы, М., 1959, с. 109—125.
3. Короглы Х. Низами Гянджеви. М., 1991, — 62 с.
4. Кулиева Ш. Философские и эстетические взгляды Низами Гянджеви в поэме «Сокровищница тайн». [Электронный ресурс] — Режим доступа. URL: <http://sibac.info/2009-07-01-10-21-16/8294-----1-g> (дата обращения 01.07.2013)
5. Кязимова Л. К вопросу о взаимосвязи некоторых видов азербайджанского искусства // Mûqayisəli sənətşünaslıq. “Elm”, Bakı, 2011, с. 113—119.
6. Лихачёв Д. Поэтика древнерусской литературы. [Электронный ресурс] — Режим доступа. URL: http://anastasiya-schulgina2011.narod2.ru/book_115/02.htm (дата обращения 01.07.2013)
7. Магеррам Т. О неизученной «Хамсе» Ашрафа Марагаи // «Шахнаме» Фирдоуси – величайшее художественное творение в истории мировой цивилизации. Тезисы симпозиума, Душанбе, 1994, — с. 84.

8. Мамедбеков Д. Азербайджанский мугам: музыкальный язык, форма, симфоническая интерпретация. Автореф. канд. искусств. Москва, 1996. — 33 с.
9. Мамедова Р. О едином функциональном содержании азербайджанского искусства. [Электронный ресурс] — Режим доступа. URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&xtid=363> (дата обращения 01.07.2013)
10. Низами Гянджеви. Лейли и Меджнун. Перевод с фарси, предисловие и комментарии Рустама Алиева. Элм, Баку, 1981. — 386 с.
11. Тагиева Р., Байрамов Т. Концентрическая символика ислама в азербайджанских медальонных коврах // *Təsviri və dekorativ-təbii sənət məsələləri*, № 2—3 (4—5), 2010, — с. 5—10.
12. Bürgel J.-C. Nizami's World Order // *A key to the Treasure of Hakim. Artistic and Humanistic Aspects of Nizami's Khamsa*. Ed. J.-C. Bürgel, Christina Ryumbeke. Leiden University Press, 2011, p. 17—52.
13. Erdman K. XV əsr Türk xalısı. (Türk dilindən tərcümə) // “Azərbaycan xalçaları”, cild 2, № 5, 2012, s. 110—143.
14. Мəһəггəмов Т. Əmir Хосров Дəһлəвинин “Мəснун вə Leyli” роeması. “Elm”, Bakı, 1970. — 154 s.
15. Мəммədova R. Azərbaycan xalçasının və muğamın bədii əlaqələrinə dair // *Təsviri və dekorativ-təbii sənət məsələləri*, № 1 (7). Bakı, 2011, s. 4—9.
16. The David Collection. [Электронный ресурс] — Режим доступа. URL: <http://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/materials/miniatures> (дата обращения 01.07.2013)
17. Würsch R. “Let Even a Cat Win Your Heart!” Nizami on Animal and Man. // *A Key to the Treasure of Hakim. Artistic and Humanistic Aspects of Nizami's Khamsa*. Ed. J.-C. Bürgel, C. Ryumbeke. Leiden University Press, 2011, p. 253—266.

СИНТЕЗ «ТРЕХ УЧЕНИЙ» В КОРЕЙСКОМ КЛАССИЧЕСКОМ ПЕЙЗАЖЕ

Гутарёва Юлия Ивановна

*соискатель кафедры зарубежного искусства
Российской Академии Художеств Федерального государственного
бюджетного образовательного учреждения высшего
профессионального образования «Санкт-Петербургский
государственный академический институт живописи, скульптуры
и архитектуры имени И.Е. Репина» (Институт имени И.Е. Репина),
искусствовед по специальности
«История и теория изобразительного искусства»
г. Санкт-Петербург
E-mail: gutayule@mail.ru*

SYNTHESIS OF 'THREE DOCTRINES' IN KOREAN CLASSICAL LANDSCAPE

Gutareva Yuliya

*applicant of Foreign Art Chair of The Russian Academy of Arts of Federal
SBEIHVE
Saint Petersburg State Academic Institute of Arts, Sculptural Arts and
Architecture named after I.E. Repin (Institute named after Repin), art
historian with a degree in History and theory of art, Saint Petersburg*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается художественно-эстетический канон, присущий корейской классической пейзажной живописи, возникший в результате синтеза трех главных религиозно-философских учений стран Дальнего Востока: даосизма, буддизма и конфуцианства. Данный синкретический комплекс идей, подкрепленный влиянием древних корейских верований, явился «идейным стержнем» классического пейзажа Кореи, обусловив эстетическую природу и художественно-стилистическую основу жанра, с момента его зарождения в первых веках н. э. и до конца периода Средневековья (начало XX века).

ABSTRACT

In the article there is briefly reviewed an artistic and aesthetic canon typical of Korean classical landscape painting. It appeared as a result of the synthesis of three main Far East religious systems of philosophy: Taoism, Buddhism and Confucianism. Supported by the influence of the ancient

Korean convictions, this syncretistic system turned up as ‘the inner core’ of Korean classical landscape and determined aesthetic nature and artistically stylistic stem of the genre from its origin in the first centuries A.D. to the end of Middle Ages (beginning of XX c.).

Ключевые слова: корейская классическая пейзажная живопись, художественно-эстетический канон, даосизм, буддизм, конфуцианство.

Keywords: Korean classical landscape painting, art-aesthetic Canon, Taoism, Buddhism, Confucianism.

С глубокой древности в искусстве Кореи в русле древнейших религиозных и миропознавательных представлений, во многом заимствованных из китайской культуры и синтезированных местными обычаями, начали складываться особые императивы, которые впоследствии образовали художественно-эстетический канон корейской пейзажной живописи. Именно эти императивы, лежащие в основании последующих эстетических установок и концепций, разработанных уже в рамках философских школ, оказывали огромное влияние на природу и функции художественного творчества корейских пейзажистов.

Уже на ранней стадии существования корейского пейзажа проявляется одна из его важнейших особенностей, закрепленная дальнейшей традицией, во всей полноте раскрывающая специфичность восточной эстетики, — обостренное восприятие природных форм. Важнейшим качеством традиционной корейской пейзажной живописи является ее «нерасторжимость и органичное слияние с природой» [10, с. 8], прежде всего с горным рельефом. Истоки этого явления прослеживаются в древних национальных верованиях, тесно связанных с шаманизмом — народной религией корейцев, основу которого составляет вера в «десять тысяч духов» *мансин*. Согласно корейской традиции, одухотворенная видимая природа была населена бесчисленным множеством духов, которые в основном не были персонифицированы и не несли определенных иконографических образов, но их символами и воплощением считались природные объекты — деревья, камни, земля и горы [6, с. 86—87].

Тенденция рассматривать окружающий ландшафт как нечто живое нашла выражение в *пхунсу* — национальной форме науки *феншуй*, основанной на народном опыте и древнейшем памятнике философской мысли Китая «Книге перемен» (*Ицзин*, кор. *Ёккён*), в которой ученые справедливо видят начало эстетики живописи [8, с. 324]. Шаманистские воззрения продолжили свое развитие в учении даосизма (*тогё*), попавшего на Корейский

полуостров в VII веке. «Его распространение в значительной мере было обусловлено тем, что в этом учении многое перекликалось с древнейшими космогоническими представлениями корейцев» [4, с. 399]. Дуальный взгляд на мир, сформированный под влиянием натурфилософии и закреплённый образным видом, передающий «Женское» космическое начало *ым* (кит. *инь*) — вода и «Мужское» *ян* — горы, олицетворяющие космическую вертикаль, твердость мира и вечность природы, занял центральное место в корейском искусстве Средневековья, получив свое наивысшее воплощение в пейзажной живописи, которая в оригинальной терминологии так и называется «живопись гор и вод» — *сансхва*.

В Корее, как и в других странах Дальнего Востока, во многом благодаря даосским идеям сложилась универсальная система символов, являющаяся «самой устойчивой космогонической системой» [3, с. 24], которая во многом повлияла на характер живописного образа и построение пространства в пейзажной живописи. Содержательным стержнем даосской философии является учение о «Пути» *Дао* (кор. *До*), базирующейся на отношении «человек-природа», где целью человека является достижение состояния полной идентичности с трансцендентной сущностью мира через растворение своей самости в природе. Значимость «неприсутствующего», одно из самых очевидных символических качеств *До*, было блестяще воплощено в пейзажной живописи. Применительно к пейзажному произведению данная категория означала передачу в нем обеих форм — «наличествующего» и «отсутствующего» бытия, для чего использовались семиотические лакуны — пустое пространство в живописной композиции. Превратив «нейтральные пустоты» пейзажа в «одухотворенную пустоту», художники придали отсутствующему пространству такую обостренную значимость, «что пустоты в их картине стали красноречивее устойчивых форм» [7, с. 16].

В понимании даосской философии, пейзажу должны быть присущи незавершенность и недосказанность — качества, которые предоставляли зрителю свободу в понимании глубинного смысла художественных творений. Таким образом, настаивая на предельно субъективном восприятии окружающей действительности и выражении этого восприятия, даосизм признавал эстетическую ценность любых художественных искажений внешнего облика предметов и явлений, таких как эскизность, гротеск и гиперболизация, которые проистекают из понимания художником не внешней формы, а внутреннего смысла увиденного.

На корейской почве идеи, почерпнутые из даосизма, нашли свое отражение в буддийских взглядах. Изначально, будучи индийской религией, учение буддизма (*путьё*) пришло в Корею из Китая в IV веке, уже будучи трансформированным и подготовленным для сравнительно быстрого распространения в корейской культуре. Гибкость и возможность адаптироваться позволила буддизму вобрать в себя огромное количество местных верований, культов, народных обрядов: культурных, литературных и художественных традиций, что послужило мощным стимулом для развития многих областей корейской культуры.

Процесс распространения буддизма сопровождался созданием различных школ. Исповедовавшая крайне мистифицированные интуитивные методы постижения религиозной «истины», наследующая традиции китайской школы *чань-буддизма* (японский *дзэн-буддизм*), корейская школа *сон-буддизма* была тесно связана с природой и оказала глобальное влияние на развитие корейской пейзажной живописи. Исходный постулат эстетической программы этой школы, заключенный в том, что «постижение сокровенных глубин буддийского учения представляет собой процесс мгновенного психологического интуитивного озарения, а не теоретического мышления, основанного на речевых или текстологических факторах» [9, с. 44] позволял даже незначительному предмету стать объектом художественного внимания и источником вдохновения. *Сон-буддистские* эстетические идеи о спонтанности вдохновения, моментальности творческого акта, повышенной семантической значимости и энigmatичности произведения искусства, во многом совпадающие с натурфилософскими и даосско-философскими художественными воззрениями, получили широкое распространение в корейском пейзаже, обусловив все формальные особенности: от семиотической организации произведения до отдельных техник.

В системе формирования культуры и искусства Кореи значительная роль принадлежит конфуцианству (*юхак/югё*), которое прижилось на Корейском полуострове вместе с распространением китайской иероглифической письменности в первых веках нашей эры и на протяжении многих столетий выполняло функции государственной идеологии. Основоположителем учения считается великий мыслитель Кун Цю (кор. Кончжа, 551—497 г. до н. э.), известный в западном мире как Конфуций, заложивший «Три устоя — пять правил» (*самган орюн*) — фундамент конфуцианской этики, где главным смыслом человеческого выступает *хё*, т. е. сыновняя почтительность.

Выдвигая в центр внимания проблемы природы и бытия человека и общества, конфуцианством был сформулирован так называемый дидактико-прагматический подход к художественному творчеству, в котором произведения искусства служили для «воспитания личности в духе морально-этических ценностей путем совершенствования ее врожденных положительных качеств» [5, с. 328].

Получив статус придворной религии, конфуцианство в Корею превратило его в обязательное для членов социальной и интеллектуальной элиты страны занятие. Официальное государственное учреждение живописи *Toxvaso* способствовало развитию академического стиля Северной школы Китая (*Пукчонхва*), основу которого составили императивы, теоретически обоснованные идеями конфуцианства и натурфилософии, обуславливающие авторитет и действенность художественного творчества в качестве элемента системы государственных и предназначенные для удовлетворения духовных потребностей общества. Северный академический стиль, который изначально являлся частью контурной живописи танского Китая и корейской династии Корё характеризовался иллюстративностью в символике и некоторой дидактичностью, рассматривался как вершина профессионального мастерства, демонстрируя в пейзажной живописи воплощение тщательности и тонкой графичности в отображении безграничного пространства в реальной временной протяженности.

В основе пейзажной живописи художников — лежали принципы строгой идеализации, подкрепленные четкими градациями пространственных решений, где все природные явления подчинялись определенному порядку и (кит. *ли*), вынося на первый план произведения эпическое начало. «Величественные пейзажи этих мастеров, отражавшие покой и внутреннюю уравновешенность, были лишены каких-либо эмоций» [2, с. 160].

Мастера пейзажа Северной школы стремились воссоздать естественный мир как всеобъемлющую систему, сопоставимую с системой самого космоса. Используя движущийся фокус, избегая композиционных осей, они, изображая открытые виды по краям обозреваемого пространства, создавали безбрежный простор мироздания. Отсутствие линейной перспективы, замена её так называемой рассеянной перспективой без единой точки схода; стремительная устремленность ввысь горных вершин и простирающаяся гладь водного пространства, где в слитном единстве с природой едва заметны крошечные фигурки людей, обеспечивали грандиозное впечатление возвышенности и величия природы.

Наибольшее значение в корейской пейзажной живописи Северная школа Китая имела в эпоху Ранний и Средний Чосон (XV—XVIII вв.). В более поздний период (XVIII — начало XX вв.) корейские художники все более склонялись к стилю Южной школы (*Намчонхва*), пытаясь привнести большую эмоциональность и свое личностное миропонимание. Это направление образовали императивы, идущие от идей даосизма и *сон-буддийских* устремлений, направленных на обоснование индивидуализированной творческой деятельности. Предназначенное для удовлетворения исключительно персональных духовных запросов человека, художественное творчество способствовало раскрытию его психоэмоционального состояния. Преследуя ту же цель, что и художники Северной школы — создание пейзажа как отображение космической картины мира — но прямо противоположными средствами, мастера Южной школы создавали простые пейзажные композиции, акцентируя один или несколько элементов, особыми штрихами кисти и монохромными размытиями, отличающихся экспрессией и внутренней мощью.

Таким образом, корейской культурой в первых веках нашей эры были восприняты важнейшие мировоззренческие концепции трех восточных учений: конфуцианства, даосизма и буддизма, которые, сплетаясь с местными верованиями, образовали сложный синкретический комплекс идей, определивший особенности стиля корейской пейзажной живописи вплоть до начала XX века. Важно при этом отметить, что все три основные философские направления — конфуцианство, даосизм и буддизм — не существовали изолированно, они пользовались практически одними и теми же категориями, которые получали конкретную окраску только в контексте. Формула «три учения» [4, с. 398] явилась главной основой художественно-эстетического канона корейской пейзажной живописи, в русле которого сформировались противостоящие друг другу стилистические линии, выражающие интуитивность и рациональность, оформившиеся под воздействием даосско-буддийского и конфуцианского мировосприятия. Различаясь в технике исполнения и идейной содержательности, художественные направления отображали общие установки философских концепций, «образуя достаточно цельную систему эстетических взглядов» [3, с. 17], воплощенную в корейской классической пейзажной живописи, где «дух изображаемого пейзажа и его элементы находились в постоянной неразрывной связи со всей природой» [1, с. 163].

Список литературы:

1. Воробьев М.В. Очерки культуры Кореи. — СПб.: Издательство Российской Академии Наук, 2002. — 182 с.
2. Глухарева О.Н. Искусство Кореи с древнейших времен до конца XIX. — М: Искусство, 1982. — 255 с.: ил.
3. Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. — М.: Искусство, 1975. — 439 с.: ил.
4. Зеленев Е.И., В.Б. Касевич. Введение в востоковедение: общий курс. — СПб.: КАРО, 2011. — 584 с.
5. Кравцова М.Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая. — СПб, 2004.
6. Марков В.М. Республика Корея. Традиции и современность в культуре второй половины XX века. Взгляд из России. — Владивосток: Издательство Дальневосточного университета, 1999. — 446 с.
7. Роули Дж. Принципы китайской живописи. — М.: Наука. Гл. ред. Восточной литературы, 1989. — 160 с.: ил.
8. Симбирцева Т.М. Владыки старой Кореи. — М.: РГГУ. — 640 с.
9. Чон Чинсок, Чон Сон Чхоль, Ким Чхан Вон. История корейской философии. — М.: Прогресс, 1966. — 413 с.
10. Yi Song-me. Korean Landscape painting. Continuity and innovation through the ages. — New Jersey: Hollym International Corp., 2006. — 221 p.

«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КАРТИНА МИРА» — ОДНА ИЗ ИДЕЙ ПРЕПОДАВАНИЯ ИСТОРИИ ИСКУССТВА

Золотарева Лариса Романовна

*канд. пед. наук, профессор, КарГУ им. Е.А. Букетова,
г. Караганда, Республика Казахстан
E-mail: zolotareva-larisa@yandex.ru*

ART VIEW OF THE WORLD IS ONE OF THE IDEAS OF TEACHING HISTORY OF ARTS

Zolotareva Larissa Romanovna

*candidate of Pedagogical Sciences, professor of Karaganda State
University named after E.A. Buketov, Karaganda, Kazakhstan*

АННОТАЦИЯ

В статье обосновывается «художественная картина мира» как одна из идей преподавания истории искусства. Дается краткий очерк различных представлений о «художественной картине мира» в философии, культурологии и искусствоведении. Разработана авторская концепция смысловых оснований «художественной картины мира»: мировоззрение эпохи; эстетическая мысль и художественная теория; взаимосвязь и синтез искусств; стиль как идеальная модель синтеза искусств; художественный универсализм творческой личности. Предлагается модель «художественной картины» русской рубежной эпохи конца XIX — начала XX века.

ABSTRACT

In the article «Art view of the world is one of the ideas of teaching history of arts». There is a brief essay of various notions about «art view of the world» in philosophy, cultural science and fine art. The conception of semantic grounds of the «art view of the world» is developed: Weltanschauung of the epoch, aesthetic idea and art theory; correlation and synthesis of arts; style as a perfect model of the art synthesis; art universalism of the creative personality. There is a model of the «art view» of Russian boundary epoch of the end of the XIX century and the beginning of the XX century.

Ключевые слова: история искусств; художественная картина мира; авторская концепция смысловых оснований; модель «художественной картины»

Key words: history of arts; art view of the world; the conception of semantic grounds; model of the «art view»

Представления о культурной универсалии. Понятие «художественная картина мира» давно и широко употребляется в гуманитарных науках, хотя его значение остается неясным. Ученые отмечают, что эта категория призвана способствовать снятию разрыва между двумя типами исследования художественной сферы жизни общества: эмпирико-описательным и концептуально-теоретическим. Данная диспропорция, безусловно, сказывается и в системе гуманитарного образования специалиста.

Становление культурной истории за последнее столетие свидетельствует о чрезвычайной плодотворности использования художественной картины мира в качестве некоего систематизированного предпосылочного знания. Традиции такой методологии связаны с именами Я. Буркгардта, К. Лампрехта, В.Г. Рила, Й. Хейзинги, М. Вебера. Художественная картина мира того или иного социального состояния обнаруживает себя как предпосылка и герменевтический элемент воссоздания целостного представления об истории, об эпохе. В качестве интегративного понятия подобной целостности выступает категория, выполняющая роль культурно-исторической универсалии. Так, в трудах античных философов такой категорией является «пайдейя», обозначающая как непосредственно воспитание, обучение, так и в более широком смысле, — образование, образованность, просвещение, культуру. В трудах Я. Буркгардта, в частности, в «Культуре Италии эпохи Ренессанса», универсалией является «индивидуализм», идея человека, «каков он есть и каким он всегда был и должен быть». Эта идея, по мнению Буркгардта, «привела к открытию мира и человека», представлению о преимуществах «ценностей духовных над материальными». Для ученого ценность искусства выше научной «философской рефлексии» [1, с. 101].

Согласно культурологической концепции И. Канта, высшее проявление культуры есть ее эстетическое проявление; для И.Г. Гердера — принцип «национального» в культуре, перерастающий в идею «равноценности эстетических систем» и «многообразия эстетического идеала» в различных цивилизациях и в различные периоды истории человечества: «Печать народа — это для истории замечательная в своем роде особенность» [2, с. 292]. Идея восхождения духа

к творчеству выполняет универсальную культурную функцию в культурологии и эстетике Г.-В.Ф. Гегеля: «во всяком истинном творчестве подлинная свобода предоставляет господство духу» [3, с. 309]. Интегративной идеей в трудах В.Г. Рилиа оказалось понятие «характер — портрет эпохи»; Ф. Ницше — концепция «сверхчеловеческого»; в исследованиях К. Лампрехта — «коллективная психика», единство социально-психологических факторов в культуре. В центре концепции К.Г. Юнга — «коллективное бессознательное», содержанием которого являются общечеловеческие первообразы-архетипы как культурные образования. В научной программе Й. Хейзинги в качестве синтезирующей категории культуры провозглашена «игра» [4, с. 172]. В исследованиях по герменевтике всеобщим понятием выступает «язык». Х. Гадамер исходит из осмысления герменевтики как учения о бытии: бытие, которое может быть понято, представляет собой язык.

В современных исследованиях Л.М. Баткина ключевым понятием исторической целостности предстает «образ культуры» [5, с. 108], М.С. Кагана — «предметная деятельность, общение, искусство (художественное творчество)» [6, с. 138], Б.С. Мейлаха — «художественная картина мира» [7, с. 296], в коллективной монографии крупных ученых Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств В.П. Толстого, Д.О. Швидковского, Е.И. Кириченко и других — «художественная модель мироздания» [8, с. 5]. Следовательно, как особенности художественной реконструкции реальности, так и внутринаучные процессы требуют всесторонней философско-культурологической и искусствоведческой рефлексии понятия «художественная картина мира».

Смысловые основания «художественной картины мира». Художественная картина мира ставит своей целью создать синтетическое, целостное представление о многогранном художественном мире той или иной эпохи, носит многомерный характер. Дать логически жесткую схему, какую бы то ни было словесную формулу художественной картины мира, из которой разворачивается ее богатство, — сложная задача. Но культуролог, историк искусства вправе попытаться высказать представление о понятии «художественная картина мира» через свой способ отбора и организации материала, создавая исследовательский образ художественной картины мира, концепцию, необходимую для точки опоры, так как речь идет о научном описании. Мы опирались на исследования Л.М. Баткина о типе культуры как исторической целостности; И.А. Азизян, использующей вслед за Л.М. Баткиным понятие «образ культуры»;

Т.Ф. Кузнецовой; И.В. Коняхиной; Б.С. Мейлаха; В.П. Толстого, О.А. Швидковского, А.Н. Шукурова и других.

Общефилософский анализ художественной картины мира в контексте гуманитарного образования дает Т.Ф. Кузнецова: интегральным систематизирующим фактором построения художественной картины мира выступает духовность как конкретно-исторически воплощенная субъективность [9, с. 105]. И.В. Коняхина показывает, каким образом концептуальное понимание культуры дает ключ к анализу историческому; выделяет смысловые доминанты, триады понятий, дающие представление об этапах истории культуры: картина мира, целостное представление о мироздании, времени, пространстве, соотношении мира и человека; образ человека, представление о том, какие черты личности доминируют, насколько развитым и ценным для культуры является личностное начало; принципы формообразования, система изобразительно-выразительных средств, которыми пользуется культура для воплощения смысла, языковая, стилистическая определенность культуры, проходящая через всю систему ее текстов [10, с. 57]. По определению Б.С. Мейлаха, «художественная картина мира» — воссоздаваемое всеми видами искусства синтетическое панорамное представление о конкретной действительности тех или иных пространственно-временных диапазонов» [7, с. 296].

Исходя из теоретических выводов исследователей, мы пытались создать образ «художественной картины мира» в системе искусствоведческого знания применительно к изучению истории искусства, включив в него следующие смысловые основания: *мировоззрение эпохи; эстетическая мысль и художественная теория (философия искусства); взаимосвязь и синтез искусств в развитии видов, доминантный вид искусства; стиль как идеальная модель синтеза искусств; художественный универсализм творческой личности.* Однако предлагаемая модель не претендует на решение «всех проблем», ибо прав В. Альфонсов, что «синтетическая история искусств — дело времени и многих практиков, и искусствоведов» [11].

Модель «художественной картины мира» русской рубежной эпохи конца XIX — начала XX века

Мировоззрение эпохи. «Время — интереснейшее пестротой своих противоречий» (А.М. Горький). «Последняя цель культуры — пересоздание человечества, в этой последней цели встречается культура с последними целями искусства и морали; культура превращает теоретические проблемы в практические» (А. Белый). «Пересоздание» жизни — главное направление культурологической программы эпохи.

Философия искусства. Возрождение идеи Р. Вагнера о «синтетическом произведении искусства». В. Соловьев и В. Иванов — философские авторитеты неоромантиков и символистов. Стержневая линия философско-эстетических воззрений: вера в высокую миссию искусства в «пересоздании» действительности, в осуществлении «цельной жизни». «Совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле, — должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь», — писал В.С. Соловьев в своей работе «Общий смысл искусства» (1890) [12, с. 89].

Концепция человека. Философские источники художественной антропологии: влияние «опытного учения о душе» антропологии романтизма; воздействие философских воззрений Ф.М. Достоевского, В. Соловьева, В. Иванова, Ф. Ницше. Будучи полярными в конечных устремлениях, В. Соловьев и Ф. Ницше сходились в одном: желании не столько объяснить мир, сколько изменить его своим «жизнетворческим порывом».

Проблема «пересоздания», обновления жизни и человека определяла творческое самочувствие представителей художественной интеллигенции. Различные аспекты решения проблемы. Лучезарный образ юности и красоты, выражающий поэтично-взволнованное отношение к миру, состояние «отрадного» в «девушках» молодого В. Серова («Девочка с персиками» — портрет В. Мамонтовой; «Девушка, освещенная солнцем» — портрет М. Симонович). Эстетизм представителей «Мира искусства», основанный на «восемнадцатом веке», на «галантном веке» пушкинской поры (К. Сомов «Дама в голубом» — портрет художницы Е.М. Мартыновой). Проблема «пустынничества» как определенного условия духовной цельности человека: в естественной гармонии с природой человек может найти внутреннюю сосредоточенность и ясный смысл своей жизни — в творчестве М. Нестерова. Влияние философии Ф. Ницше, зовущей к «сверхчеловеческому», на М. Врубеля: «За человека цепляется воля моя..., ибо влечет меня ввысь, к сверхчеловеку»... «Созидающий», по словам пророка Заратустры, должен отпраздновать «свой путь к закату, как свою высшую надежду», ибо только таким образом наступит «новое утро» [13, с. 43]. В «Демониане» выражено «многое сильное, даже возвышенное в человеке»; «зло наскучило ему». Демон — персонификация философских и нравственных идей художника, в котором «открывается сердце пророка». «Он вестник; весть его о том, что в сине-лиловую мировую ночь вкраплено золото древнего вечера» [14, с. 270]. Для русских символистов закат — символ

больших перемен, связывающий конец с началом, символ обновления человечества.

Общая концепция взаимосвязи и синтеза искусств. Синтез искусств — программная идея художественной культуры рубежа эпох. Живопись — доминирующий вид искусства в области пластических; ее многосторонние формообразующие влияния в пределах своего вида и на другие виды искусств. Взаимосвязи изобразительного искусства (живописи), поэзии и музыки в поэтике символистов. Влияние живописи, ее основного выразительного начала — цвета на архитектуру модерна, скульптуру и прикладное искусство (живописная полихромность), на театральное-декорационное искусство. Взаимовлияние изобразительного и театрального искусств: с одной стороны, момент театральности (в творчестве художников «Мира искусства», «Бубнового валета»), с другой, — пластическая, графическая и цветочная культура в театральном искусстве. Воздействие новейших течений живописи на искусство временное, на творчество поэтов-футуристов: связи В. Хлебникова, В. Маяковского с Д. Бурлюком.

Основные звенья взаимосвязи и синтеза искусств. Абрамцевский художественный «кружок», где формируется новый тип художника, развивающего в себе творческий артистизм, доходящий до универсальности, по аналогии с художниками эпохи Возрождения. Универсальность как прообраз синтеза искусств. Стремление к синтезу искусств в области театральной декорации, превращение эскизов декораций в самостоятельный жанр (позже закреплённый в «Мире искусства» и антрепризе С. Дягилева).

«Мир искусства» — культурное явление с широким диапазоном художественных интересов (станковая живопись и графика, работа в театре, искусство книги, оформление интерьеров, художественная критика (А. Бенуа). Влияние «Мира искусства» на другие области искусств: «Вечера современной музыки»; предприятие «Современное искусство», выступившее с проектами интерьеров; «Русские балеты». *Символизм «Голубой розы»:* близость голуборозовцев поэтам-символистам, творческое сотрудничество в журналах «Весы» и «Золотое руно», личное знакомство и дружба; «Голубая роза» — «весенний цветок мистической любви», символ недостижимой Красоты: «Голубой цветок» Новалиса, «Синяя птица» М. Метерлинка и др. Цвет имеет символическое значение. Выставка 16-и молодых художников в Москве (1907): ее основная цель — создание целостного живописно-пластического образа мира, наполненного духовностью и гармонией, преображенного на основе символов и сложных ассоциаций. «Казалось, что всем участникам была предложена общая гамма,

в которой решено было выдержать всю выставку» (И.Э. Грабарь). *Новейшее искусство*: примитивизм «Бубнового валета»; искусство русских авангардистов (В. Кандинский, М. Шагал, К. Малевич, П. Филонов). К. Малевич: мечта о полном обновлении облика мира, о слиянии всех искусств на основе супрематизма; «витебский Ренессанс».

Стиль как идеальная модель синтеза искусств. Проблема стиля — одна из главных в исследовании художественной жизни эпохи. «Модерн» среди других художественных явлений рубежа веков. Стиль модерн и символизм как художественное направление, складываясь одновременно, оказывали друг на друга влияние. Формула модерна: красота и польза, преобразование, эстетизация жизненной среды; активное воздействие на процесс формообразования изобразительного искусства и прикладных искусств. *Театральный синтез*. Особое место театра в художественной жизни рубежной эпохи. А. Бенуа, Л. Бакст, А. Головин, М. Добужинский, М. Врубель, К. Коровин — крупнейшие театральные мастера. Частная опера С.И. Мамонтова — новое явление в художественно-музыкальной жизни России: Н.А. Римский-Корсаков — М. Врубель — К. Коровин — Ф. Шаляпин — Н. Забела. «Символистский театр» В.Э. Мейерхольда: театр зрительного впечатления-символа, «синтетического представления»; декоративно-пластический образ спектакля. *Синтетический характер спектаклей «Русских сезонов»* (1909—1914) в Париже. «Не Бородин, и не Римский; и не Шаляпин, и не Головин, и не Рерих, и не Дягилев были триумфаторами в Париже, а вся русская культура» (А. Бенуа). *Художественный универсализм творческой личности*. Идеал всеобъемлющего художественного синтеза, основанного на выражении универсальности и свободе личности творца. «Среди новых художников нет таких мощных, как Врубель» (А. Блок). «Мирискусники»: художественный синтез, основанный на историко-культурном ретроспективизме. А.Н. Бенуа — живописец, график, театральный художник, критик и историк искусства. Н.К. Рерих — ученый, философ, общественный деятель, живописец, график, театральный художник и монументалист-декоратор, литератор, теоретик искусства («Радость искусству», 1908). Художественный универсализм В.В. Кандинского. В. Кандинский — теоретик-исследователь искусства, живописец и график, монументалист-декоратор, поэт. Реализация синтеза искусств в знаменитых «Созвучиях». Поиски синтетического стиля; новые «жанры» в живописи Кандинского: «импресси», «импровизации», «композиции». Художественно-синтетическая полифония в театре. Универсальное пластическое творчество В. Кандинского в Баухаузе. Курс стенописи и его пространственное воплощение в проекте «музыкального

салона». Идея создания «всемирного здания искусств», обращенного к «новому человеку» (В. Кандинский. Всемирное здание утопии).

Обосновывая педагогическую целесообразность, подчеркнем, что введение идеи «художественной картины мира» в контекст освоения истории искусства существенно обогащает ее эвристический потенциал.

В настоящее время, когда актуализируется задача гуманитарного знания, становится очевидным, что в системе полихудожественного образования работа с категорией «художественная картина мира» является значительным фактором подготовки современного специалиста в области искусствоведения и культурологии — «человека культуры».

Список литературы:

1. Аверинцев С.С. Культурология Й. Хейзинги // Вопросы философии. — 1969. — № 3. — С. 169—174.
2. Альфонсов В.Н. Слова и краски: Очерки по теории творческих связей поэтов и художников. — СПб.: Сага, 2006. — 309 с.
3. Баткин Л.М. Тип культуры как историческая целостность // Вопросы философии. — 1969. — № 9. — С. 99—108.
4. Блок А. Об искусстве // Сост., вступ. ст. и примеч. Л.К. Долгополова. — М.: Искусство, 1980. — 503 с.
5. Буркгардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения / Пер. с нем. А.Е. Махова. — М.: Интрада, 2001. — 543 с.
6. Гегель Г. -В.Ф. Эстетика. — М., 1968. Т. 1. — 312 с.
7. Каган М.С. Системный подход и гуманитарное знание: Избр. ст. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1991. — 384 с.
8. Коняхина И.В. Проблемы теории культуры: Курс лекций. — Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 2000. — 72 с.
9. Кузнецова Т.Ф. Философия и проблема гуманитаризации образования. — М.: Филос. общ., 1990. — 117 с.
10. Мейлах Б.С. Художественная картина мира как комплексная проблема // Процесс творчества и художественное восприятие: Комплексный подход: опыт, поиски, перспективы. — М.: Искусство, 1985. — 318 с.
11. Очерки по истории мировой культуры / Под ред. Т.Ф. Кузнецовой. — М.: Языки рус. культуры, 1997. — 496 с.
12. Сарычев В.А. Эстетика русского модернизма: Проблема жизнетворчества. — Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1991. — 320 с.
13. Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика / Вст. ст. Р. Гальцевой, И. Роднянской. — М.: Искусство, 1991. — 701 с.
14. Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры / Отв. ред. В.П. Толстой, Д.О. Швидковский. Кн. 1. — М.: НИИ теор. и ист. изобразит. иск. РАХ, 1997. — 400 с.

СЕКЦИЯ 4.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

4.1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ТРАВЕЛОГ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII — НАЧ. XIX В.: ТРАНСФОРМАЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЫ

Мамуркина Ольга Викторовна

*ассистент кафедры литературы и русского языка
Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина,
г. Санкт-Петербург
E-mail: elkala@inbox.ru*

TRAVELOGUE IN RUSSIAN LITERATURE OF XVIII — EARLY XIX CENT.: TRANSFORMATION OF AESTHETIC PARADIGM

Mamurkina Olga Viktorovna

*assistant professor of Russian Language and Literature,
Leningrad State University named after A. S. Pushkin,
Saint-Petersburg*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается динамика стратификации текстов путевой прозы в русской литературе XVIII — нач. XIX в. в рамках трех модусов словесности: художественной, документальной и художественно-документальной литературы. Показано, что литература путешествий — это сложное политекстовое образование, в рамках которого осуществлялось формирование нарративных структур русского романа.

ABSTRACT

The article considers dynamics of stratification of travelogue in Russian literature of XVIII — early XIX cent. within three modes of language arts: art, documentary and nonfiction. It is shown that travelogue is a complex politextual unit, within which the formation of the narrative structures of the Russian novel was carried out.

Ключевые слова: трaвeлог, художественно-документальная литература.

Key words: travelogue, nonfiction.

Путевая проза XVIII — нач. XIX в. представляет собой неоднородную сферу исследовательских практик. Обширный корпус текстов, объединенных условной номинацией «литература путешествий», может быть дифференцирован по разным показателям. Как правило, в качестве основного классификационного критерия используется дихотомия «художественное — документальное».

Основной проблемой, связанной с практическим применением данного критерия, является зыбкость границ между художественной и не-художественной словесностью. Результатом многочисленных попыток разграничить данные понятия стало появление еще одной категории — художественно-документальный текст. Анализ смыслового поля указанных терминов помогает скорректировать определение понятий «художественная литература», «документальная литература» и «художественно-документальная литература». Так, в этом случае литературу в целом следует рассматривать как совокупность определенным образом зафиксированных текстов, признанных данной культурой (несколькими культурами) социально значимыми и реализуемых в различных модусах: художественном, документальном, художественно-документальном.

Художественная литература трактуется нами как разновидность литературы, обладающая признаками эстетической цельности, завершенности, соответствия творческому замыслу, образного осмысления действительности. Документальная литература понимается как разновидность литературы, в основе которой лежит описание достоверного сведения (факта) разноплановыми языковыми средствами. Она оказывается тесно связанной с явлениями внелитературного порядка: деловым письмом, историографией, нарративом повседневности. Наконец, под художественно-документальной литературой мы будем подразумевать разновидность литературы, совмещающую при-

наки художественной и документальной словесности путем накопления элементов эстетического в описаниях реально бывшего и должного.

Исходя из этого мы можем разделить на три неравные группы и корпус литературы путешествий. Объективно большим в данном случае будет массив *собственно документальных текстов*. Применительно к XVIII в. это путевые дневники ученых, отправлявшихся в академические экспедиции — таков путевой журнал Л. Делиля (1685—1741), экспедиция 1727—1730 гг. на Кольский полуостров; путевой дневник исследователя Арктики В. Беринга (1681—1741); «Описание морских путешествий по Ледовитому восточному морю» (1758) его спутника по второй Великой Северной экспедиции Г.Ф. Миллера (1705—1783); «Дорожный журнал» (1737) С.П. Крашенинникова (1711—1755), «Дневные записки» исследователя Сибири Н.П. Рычкова (1746—1784); «Путешествие по разным местам российского государства» (1768—1774) П.С. Палласа.

Особой тематической разновидностью путевых записок можно признать отчеты студентов-стажеров, направляемых с начала XVIII в. учиться в Европу (Г.У. Райзер, Д.И. Виноградов, М.В. Ломоносов в 1736 г., С.К. Котельников, А.П. Протасов, С.Я. Румовский, М. Софранов в 1751 г., С.Е. Десницкий, И.А. Третьяков, Ф. Каржавин в 1760—61 гг. и др.).

Очевидно, что большинство дневников, путевых заметок и писем имеют все же утилитарный характер, и были созданы авторами с целью решения практических задач передачи актуальной информации, фиксация сведений для памяти и т. д. Более того, задача атрибуции и последующей оценки степени «литературности» подобных текстов связана с проблемой сохранности, консервации и доступа к архивам, большинство из которых личные.

Путевая проза *в системе художественной литературы* представлена закрепленными культурной традицией текстами: это «Путешествие из Петербурга в Москву» (1790) А.Н. Радищева, «Письма русского путешественника» (1791) Н.М. Карамзина и «Письма из Франции» Д.И. Фонвизина (опубл. в 1830). Подчеркнем, что в данном случае речь идет именно о *литературном путешествии*, что обуславливает потребность разграничения понятий.

Если опираться на одно из наиболее полных определений жанрового инварианта, сформулированное В.М. Гуминским, то *путешествием* следует признать текст, «в основе которого лежит описание путешественником (очевидцем) достоверных сведений о каких-либо, в первую очередь, незнакомых читателю или малоизвестных странах,

землях, народах в форме заметок, записок, дневников, журналов, очерков, мемуаров» [1, с. 314—315].

В свою очередь, *литературное путешествие* — это текст, удовлетворяющий наряду с базовыми и следующему требованию, — наличию способности решать «дополнительные — эстетические, политические, публицистические, философские и другие задачи» [1, с. 314—315]. Особым видом литературных путешествий признаются «повествования о вымышленных, воображаемых странствиях <...> с доминирующим идейно-художественным элементом, в той или иной степени следующие описательным принципам построения документального путешествия» [1, с. 314—315].

Из сказанного следует, что и литературные путешествия могут быть классифицированы в зависимости от решаемых автором задач. В категории литературоведения это трансформируется в особую художественную систему — литературное направление. Магистральным (хотя и дискуссионным в своей автономности) направлением в литературе к XVIII — нач. XIX вв. является сентиментализм; ряд исследователей выделяет еще одно идейно-художественное направление — просветительский реализм, связанный с именами Фонвизина и Радищева.

Традиции сентиментального путешествия, проработанные Н.М. Карамзиным, продолжают и писатели-сентименталисты начала XIX в. — таково «Путешествие в полуденную Россию» В.В. Измайлова; «Путешествие по всему Крыму и Бессарабии в 1799 году» (1800), «Досуги крымского судьи, или Второе путешествие в Тавриду» (1803) П.И. Сумарокова; «Путешествие в Малороссию» (1803), «Другое путешествие в Малороссию» (1804), «Путешествие в Таганрог, Одессу и Крым» (1812) П.И. Шаликова; «Путешествие в Казань, Вятку и Оренбург в 1800 году» (1803) М.И. Невзорова и др.

Художественно-документальные путешествия оформляются во второй половине XVIII в. Это связано прежде всего с перестройкой жанровой системы прозы, в которую включается новый жанр — оригинальный русский роман. Генезис романного жанра оказывается тесно связанным с формированием новых модусов путевой прозы — неслучайно первые русские романы строятся именно по модели путешествия. Романский и путевой нарратив обнаруживает общность как на формальном, так и на содержательном уровне, что проявляется в единстве жанровой формулы (путевой дневник, эпистолярный, мемуарно-автобиографический нарратив), подходов к составлению портретных и пейзажных описаний, организующей роли маршрута, наличию элементов, разрушающих линейность наррации (вставные

конструкции, дублирование композиционной структуры и пр.). С этой позиции к числу художественно-документальных путешествий можно отнести ряд текстов различной тематики.

Так, например, продолжается традиция научно-познавательных экспедиций в части подготовки кругосветного путешествия русских («Журнал путешествия мичмана Никифора Полубояринова в Индию (1763—1764); «Журнал» (1793—1800) Ю.Ф. Лисянского). Впечатлениями от успешного путешествия делится уже И.Ф. Крузенштерн в «Путешествии вокруг света в 1803, 1804, 1805 и 1806 годах на кораблях „Надежда“ и „Нева“» (1809—1813).

События русско-турецких войн 1768—1774 и 1787—1791 гг. находят отражение в текстах ориентальной путевой прозы: это «Странствование Филиппа Ефремова» (1786), «Нещастные приключения Василия Баранщикова» (1787), «Плен и страдание россиян у турков» (1790), «Цареградские письма» (1789) П.А. Левашова, «Объяснения» Хрисанфа Неопатрасского (1795), Цебриков Р.М. Вокруг Очакова. Дневник очевидца (1895) и др.

Не прерывается и традиция путешествий образованного дворянства по Европе, так называемых «гранд туров»: таков «Дневник» (1782—1783) А.У. Болотникова и Н.Я. Озерецковского; «Дневник графа Бобринского, веденный в кадетском корпусе и во время путешествия по России и за границу» (1779—1786); «Дневник путешествия неустановленного лица по немецким землям» (1786); «Описание двухлетней петербургской жизни» (1785—1787) Р.М. Цебрикова и др.

Наконец, появляется особая категория женских мемуаров, в которых описываются путешествия представительниц привилегированного сословия за рубеж; таковы, например, «Путешествия одной российской знатной госпожи по некоторым Англинским провинциям» Е.Р. Дашковой, ставшие впоследствии частью ее знаменитых «Записок» (опубл. в 1840); «Журнал моего путешествия». Е.П. Бяратинской; «Заметки о моих путешествиях» Н.П. Голицыной; «Заметки о моем путешествии в 1789 году» А.И. Толстой и др.

Суммируя вышеизложенное, отметим, что путевая проза XVIII — нач. XIX в. представляет собой политекстовое образование, реализуемое в трех основных модусах — художественном, документальном и художественно-документальном. Маргинальное положение художественно-документальной словесности обуславливает ее тесную связь с оригинальным русским романом как на уровне жанрово-композиционного единства, так и содержательной общности, что свидетельствует о главенствующей роли таких текстов в литературном процессе эпохи.

Список литературы:

1. Гуминский В.М. Путешествие // Литературный энциклопедический словарь. — М.: Сов. энциклопедия, 1987. — С. 314—315.
2. Стефко М.С. Европейское путешествие как феномен русской дворянской культуры конца XVIII — первой четверти XIX веков: автореф. дис.... канд. ист. наук. — М., 2010. — 28 с.

4.2. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ

ПРОБЛЕМА ХАРАКТЕРА ЧЕРНОКОЖЕГО АМЕРИКАНЦА В СБОРНИКЕ РАССКАЗОВ Ч.У. ЧЕСНАТА «ПОДРУГА ЕГО ЮНОСТИ» И ДРУГИЕ ИСТОРИИ О РАСОВОМ БАРЬЕРЕ»

Кормилицына Анна Николаевна

*ст. преподаватель, филологический факультет,
кафедра зарубежной литературы и сравнительного культуроведения,
Кубанский государственный университет,
г. Краснодар*

E-mail: korvasanna@yandex.ru

PROBLEMS OF BLACK CHARACTER IN CHARLES CHESNUTT'S COLLECTION OF STORIES «"THE WIFE OF HIS YOUTH" AND OTHER STORIES OF THE COLOR-LINE»

Kormilitsyna Anna Nickolaevna

*assistant professor, Philological Department, Foreign Literature and
Comparative Studies, Kuban State University, Krasnodar*

АННОТАЦИЯ

В статье рассмотрены проблемы характера афро-американца в сборнике рассказов Ч. Чесната «"Подруга его юности" и другие истории о расовом барьере» в контексте литературных традиций американской литературы рубежа XIX—XX вв. Дана оценка образу чернокожего американца в рассказах, позволяющему автору поставить новые для поствоенной литературы проблемы расового дискурса.

ABSTRACT

The article analyzes the problems of African-American character in Charles W. Chesnutt's stories «"The Wife of His Youth" and Other Stories of the Color-Line». The context of literary traditions at XIX—XX centuries

is taken into account. The Negro character is examined regarding the author's new approach to race discourse in post-war American literature.

Ключевые слова: характер чернокожего американца; аболиционистская литература; шоу менестрелей; областническая литература; образ «трагического мулата»; мотив «выдавания»; расовый барьер; самоидентификация афро-американцев.

Keywords: African-American character; abolitionary literature; minstrel show; local color literature; “tragic mulatto”; “passing” motif; color line; self-identification of African-American.

На фоне возросшего внимания к вопросам культурной и литературной самобытности афро-американцев на рубеже XIX—XX веков, о чем свидетельствует всплеск деятельности афроамериканских литературных журналов «Англо-африкан мэгезин» (*Anglo-African Magazine*, 1859) и «Журнала американских цветных» (*Colored American Magazine*, 1900), публиковавших очерки, биографии и материалы по культуре афро-американцев, проблема осмысления характера чернокожего становится особенно актуальной в творчестве американских писателей.

В сборнике рассказов «”Подруга его юности” и другие истории о расовом барьере» (*“The Wife of His Youth” and Other Stories of the Color-Line*, 1899) [10] Чарльза Уоддела Чесната (*Charles Waddell Chestnut*, — 1932), афроамериканского писателя конца XIX — начала XX вв., появляется новый образ чернокожего американца, для создания которого автору пришлось преодолевать рамки канонов как областнической, так и аболиционистской литературы.

Однако еще до того как стать литературным персонажем характер чернокожего американца получает свое осмысление в речах и эссеистике выдающихся афроамериканских общественно-политических деятелей и литераторов — Буккера Вашингтона (*Booker Washington*, 1856—1915), Фредерика Дугласа (*Frederick Douglass*, 1818—1915) и Алена Локка (*Allain Locke*, 1886—1954), а так же в массовой культуре.

У. Дюбуа в работе «Устремления Чернокожего народа» (*The Strivings of the Negro People*, 1897) [12] поднимает вопрос о «двойственности сознания» (*double-consciousness*) и сложности самоидентификации для чернокожих, которые являются одновременно африканцами и американцами в расистском обществе. А. Локк в эссе «Новый Негр» (*The New Negro*, 1925) [15], призывая современников оставить в прошлом практику социального унижения, сентиментальность, стереотипы и карикатуры, указывает на необходимость создания

образа «нового Негра» с иным представлением о себе и своих возможностях: «В Америке для сознания нескольких поколений *Negro* был больше формулой, чем человеческим существом — чем-то, о чем можно спорить, кого нужно ругать или защищать, «держат в подчинении» на «своем месте» или «помочь подняться»... кто нуждается в опеке, является источником социального напряжения и бременем» [15, p. 5].

Свое осмысление характер афро-американца получает и в массовой культуре. Популярность шоу менестрелей (*minstrel show*) в середине XIX века — развлекательных представлений с участием белых актеров и музыкантов, переодетых в негров, которые «разыгрывали веселые сценки из негритянской жизни юга на диалекте» [2, с. 601], способствовала созданию комического образа негра, говорящего на диалекте. Имитируя, приписываемую чернокожим интеллектуальную и лингвистическую несостоятельность, авторы песен менестрелей (*Minstrel songs*) (См. например, *Gussie L. Davis, When They Straighten All the Colored People's Hair, 1894, Stephen Foster, Uncle Ned, Albert E. Wier, Songs of the Sunny South*) [18], изображали негров как лингвистических анархистов, искажающих все правила литературного языка, или как комиков, рассуждающих на языке, выходящем за рамки их понимания.

Обозначенные в публицистике и массовой культуре два ракурса рассмотрения характера чернокожего американца, находят свое художественное осмысление в творчестве писателей различных литературных направлений на рубеже XIX—XX вв. — от писателей реаллистов М. Твена, Г. Бичер-Стоу и южных областников Дж. Ч. Харрисона, Т. Н. Пейджа, Дж. Кейбла, Г. Симмса, Дж. Кеннеди — до негритянских писателей Р. Хилдрета, У. Брауна, Е. Харпер и П. Данбара.

Стерлин А. Браун в своем исследовании «Характер негра в изображении белых авторов» (*Negro Character as Seen by White Authors, 1933*) [7] подчеркивает влияние сложной социально-политической ситуации, сложившейся на юге в период Реконструкции, вынуждавшей писателей больше потворствовать сложившимся представлениям о неграх, чем создавать правдивый их образ. Исследователь выделяет следующие стереотипные образы чернокожих, сложившиеся в поствоенной литературе: довольный раб, жалкий освобожденный раб, негр — комик, негр — грубое животное, трагический мулат, негр в литературе местного колорита (*the local color Negro*) и негр как первобытное экзотическое существо (*exotic primitive*). Эстетическое восприятие образов афро-американцев белыми авторами и их идеологическая значимость для американского

культурного самосознания оказала заметное влияние на процесс стереотипизации образов чернокожих в американской литературе.

Традицию сатирического изображения чернокожих, положенную шоу менестрелей, продолжают юмористические рассказы и скетчи на диалекте, такие как «Лекция о френологии на диалекте» (*A Black Lecture of Phrenology*) или «Высказывания старого Си» (*Saying of Old Si*) Сэма У. Смолла, сотнями публикуемые ведущими печатными изданиями на севере «Атлантик Мансли» (*Atlantic Monthly*), «Харперс» (*Harpers*), «Марикэн Ревью» (*North American Review*), «Сэнчури» (*Century*) [16]. Изображение чернокожих в подобных произведениях варьировалось от пасквильно-карикатурного до образов, призванных вызвать снисходительно-покровительственное к ним отношение.

Обратившись к устно-поэтическому творчеству, писатели реалисты и южные областники М. Твен, Дж.Ч. Харрисон и Г. Бичер-Стоу, как отмечает А.В. Ващенко, «создают целую галерею вечных образов, навеянных афроамериканской культурой: дяди Тома, негра Джима, дядюшки Римуса и брата Кролика» [3, с. 938]. Колористы Дж.В. Кейбл, Т.Н. Пейдж, Г. Симмс, Дж. Кеннеди, делая «акцент на юморе негров, их музыкальности и жизнерадостности» [5, с. 63], создают образы чернокожих, преданных слуг, связанных идиллическими семейными отношениями с белыми хозяевами. Тиражирование подобных образов, несущих черты фольклорных героев, особенно в «литературе плантации» (*plantation literature*) приводит к их стереотипизации и лишению самостоятельной значимости.

Чернокожие герои в произведениях писателей-аболиционистов «Раб, или Воспоминания Арчи Мура» Ричарда Хидрета (*The slave: or Memoirs of Archy Moore*, 1836) [16], «Клотель, дочь президента» У. Брауна (*Clotel, or The President's Daughter*, 1853) [17] и «Юла Лерой» Фрэнсис Харпер (*Iola Leroy, or Shadows Uplifted*, 1878) [17] были также весьма условны и изображались в качестве центральных персонажей с целью пробудить сочувствие читателя и восстановить его против рабства. По мнению известного американиста А. Зверева, будучи «лишь абстрактными жертвами социального зла, они не обретали черты живой личности со своим особым духовным миром, этикой и культурой» [4, с. 832].

Рассматривая сборник рассказов «"Подруга его юности" и другие истории о расовом барьере» Ч.У. Чесната в контексте сложившейся социально-политической обстановки и литературного окружения, исследователь отмечает для себя прежде всего новаторство его автора и важность поставленных задач. Девять рассказов, вошедших в сборник: «Нянька из Виргинии» (*Her Virginia Mammy*), «Жены

дядюшки Веллингтона» (*Uncle Wellington's Wives*), «Подруга его юности» (*The Wife of his Youth*), «Как Грандисон стал белым» (*The Passing of Grandison*), «Паутина обстоятельств» (*The Web of Circumstance*), «Дети шерифа» (*The Sheriff's Children*), «Букет» (*The Bouquet*), «Мечта Сисли» (*Cicely's Dream*), «Дело принципа» (*A Matter of Principle*) демонстрируют обращение писателя к социально-психологической проблематике, связанной с новой концепцией личности афро-американца.

Ч.У. Чеснат сосредотачивает внимание на вопросах морали, поведения, жизненных принципах и внутренних ориентиров сознания афро-американцев в эпоху роста расового самосознания, усилившегося благодаря новым социально-политическим возможностям на рубеже XIX — XX вв. Вопрос «самоидентификации, которому предстояло стать вечным вопросом негритянской литературы» [1, с. 243], по мнению Тони Моррисон, становится для многих героев рассказов главным в обретении своего истинного «Я».

Главным действующим лицом в большинстве рассказов становится мулат. Новая культурная среда, образовавшаяся в результате отмены рабства и последовавшей за ней массовой миграцией «черного пояса» на юг, выдвинула и нового героя. Интерес Ч. Чесната к американцам смешанного происхождения связан, конечно же, с его собственным статусом негра, которого легко можно было принять за белого. В решении расового вопроса Чеснат возлагает большие надежды на просвещение и образование — вот почему ему так интересен светлокожий американец, возможности которого в деле адаптации и самореализации были более высокими, чем у чернокожих.

Обратившись вслед за писателями аболиционистами У. Брауном и Ф. Харпер к образу «трагического мулата» (*The Tragic Mulatta*) (это определение по отношению к чернокожему персонажу впервые появляется в рассказах Лидии Марии Чайлд «Квартироны» (*The Quadroons*, 1842) и «Милый дом рабства» (*Slavery's Pleasant Homes*, 1843) [8]), Ч. Чеснат раскрывает потенциал характера светлокожего афроамериканца, обнаруживающий немало противоречий. Если в произведениях У. Брауна и Ф. Харпер драматизм положения мулата возникал из-за невозможности найти свое место в американском обществе, разделенном по расовому признаку на белых и черных, то Ч. Чеснат использует образы мулатов, чтобы раскрыть двойственность их сознания, усвоившего расовую идеологию белых. Таким образом можно отметить, что заслуга писателя состоит в более глубоком психологизме образов.

В рассказе «Нянька из Виргинии» повествуется о личной истории женщины-мулатки, расовое происхождение которой таит загадку. Клара Хофедрел обнаруживает, что люди, воспитавшие ее, не являются ее биологическими родителями, а та личность, за которую ее принимали окружающие, для нее теперь (без знания своего происхождения), нечто внешнее — «не часть ее самой». Найдя свою мать Миссис Харпер, она по-своему интерпретирует ее рассказ о своем происхождении. Миссис Харпер называет себя «мамушкой» (*mammy*), что на диалекте означает «мать», Клара же интерпретирует это как «чернокожая няня». Мать заверяет Клару, что она «принадлежала» (*belong*) к одной из самых известных семей в Виргинии, что обозначает еще и быть чьей-то собственностью. Однако Клара делает вывод, что ее мать также член благородной семьи, обретая новое представление о своем происхождении — такое же ложное, как и ее предыдущее. Культурный же контекст предполагает другую интерпретацию фактов из биографии Клары — рассказ о трагической судьбе мулатки, разлученной с ребенком после смерти ее хозяина.

В рассказе «Белые одежды» (*White Weeds, 1901*), не вошедшем в сборник, но написанном в том же году, используется похожая сюжетная линия. Главный герой рассказа Джон Маршал Карсон, профессор математики в Новоанглийском колледже, накануне свадьбы получает анонимное письмо, где говорится, что его невеста по своему происхождению чернокожая; мучимый сомнениями он сходит с ума и умирает. Две причины, являющиеся, по сути, порождением культурной традиции, препятствуют тому, чтобы Джон смирился с происхождением Мэриан Трейси. Первый миф о врожденном благородстве белого аристократа и второй о так же врожденном вероломстве чернокожей женщины.

В обоих рассказах сделан акцент не на расовые различия как таковые, а на проблему их восприятия человеческим сознанием: именно личные и социальные установки персонажей оказывают решающее влияние на их судьбы. Расовая самоидентификация для героев метисов оказывается ничем иным, как социальным определением и не может соответствовать истинной ценности личности.

Ч.Чеснат идет дальше в своих размышлениях о расовой самоидентификации как о личном выборе или выборе общества, а не о биологической или правовой данной, указывая на комплекс психологических проблем, которые влечет за собой нарушение расового барьера.

В рассказе «Подруга его юности» повествуется о разделении по цвету кожи внутри афроамериканского сообщества. Мистер Райдер,

принадлежит к привилегированному меньшинству светлокожих афроамериканцев, «лидеров расы», является членом общества «Голубая кровь» (*Blue Vein Society*), копирующего социальное разделение в белом обществе. Во многом разделяя расовые предрассудки по отношению к чернокожим, Райдер все же признает в старой необразованной негритянке Лизе Джейн свою бывшую жену, что становится возможным, когда он признает свою «истинную личность» как Сэма Тейлора. Это было имя, данное рабу его хозяином, и у Райдера нет ни моральных ни правовых обязательств признавать их. Он делает это исключительно из благородства и солидарности, потому что сам выбирает эту «личность» и соответствующие ей обязательства.

Если в произведениях писателей-аболиционистов образ «трагического мулата» использовался исключительно для привлечения сочувствия читателя, то Ч. Чеснат впервые заостряет внимание на проблеме самоидентификации афроамериканцев, которая становится для них вопросом морального выбора. Демонстрируя всю условность расовых различий, Ч. Чеснат изображает мулатов прежде всего с точки зрения их моральных и личностных качеств.

Тема нарушения расового барьера, связанная со сквозным мотивом «выдавания» (“*passing*”) себя мулатами за белых в рассказах «Нянька из Виргинии», «Белые одежды», «Жены дядюшки Веллингтона», получает неожиданную трактовку в рассказе «Как Грандисон стал белым». Невероятная история чернокожего слуги Грандисона о его героическом побеге обратно на юг, хитроумном спасении от аболиционистов — это вывернутое наизнанку «повествование беглых рабов», о котором даже полковник Оуэнс, считающий себя экспертом в отношении характера чернокожих «изучавший их ... так много лет и ... совершенно их понимающий» [10, р. 167—177], восклицает «нонсенс». «Мистеру Симмсу или другим нашим южным писателям следует написать об этом» [10, р. 199], заявляет Оуэнс. Рассказ Грандисона и в самом деле повторяет образцы произведений южных писателей романтиков Г.У. Симмса и Дж. Кеннеди, которые изображали довольных рабов, боящихся аболиционистов, и мечтавших вернуться или действительно возвращавшихся на юг. Грандисон сознательно воспроизводит модель поведения, ожидаемую белыми от чернокожих. Неграмотный Грандисон, само воплощение преданного чернокожего слуги, который громко провозглашает, что раб счастливее свободного, возвращается на плантацию лишь для того, чтобы несколько недель спустя сбежать от туда со всей своей семьей.

Личность Грандисона таит в себе загадку, которая не раскрывается автором, но рассматривая его историю ретроспективно, можно

предположить, что в данном случае автор ставит проблему мифологического сознания.

Проблемы, с которыми сталкиваются чернокожие в южном обществе, связаны не только с пересечением расового барьера или сложным восприятием личности афро-американца, но также с неготовностью общества принять его как равного. Поиск своего места в социуме заходит в тупик в рассказе «Паутина обстоятельств». Предприимчивый чернокожий кузнец Бэн Дэвис, пытаясь воплотить американскую мечту об успехе и преуспеть, сталкивается с антагонизмом в маленьком южном городке, как со стороны белых, так и со стороны менее трудолюбивых чернокожих. Несправедливо осужденный за кражу лишь на том основании, что он «нигер», он продолжает верить в правосудие, но заявления Бена о невиновности оборачиваются против него. Он слишком амбициозен для чернокожего, а это угроза для расовой доктрины на юге. «Ты не невежественный, ленивый парень ... У тебя нет жалкого оправдания что ты украл повинуюсь чувству голода... Я могу расценить твоё преступление лишь как склонность к преступлениям такую обычную среди твоего народа» [10, р. 311], — заявляет судья. В финале рассказа неправильная трактовка поведения Бена достигает кульминации. После освобождения из тюрьмы он пускается бегом, поддавшись естественному порыву, и в него стреляет белый человек, расценив его поведение как побег. Показывая в рассказе всю иллюзорность американской мечты для жизни бывшего раба, Ч.У. Чеснат заменяет слово «барьер» (*line*) в метафорическом названии сборника на слово «паутина» (*web*) в последнем рассказе. Образ паутины становится символом расистской идеологии и той системы ценностей, в которой живет общество. Трудно избежать аналогии с понятием «занавеса» (*veil*) у У. Дюбуа [13], который является образом расовых взаимоотношений.

Ориентированные на интеграцию с литературой основного потока (*mainstream*), негритянские писатели 90-х годов XIX века, зачастую следовали сентиментально-романтическим шаблонным образцам характера чернокожего, создаваемых как литературой местного колорита, так и аболиционистской литературой. В сборнике рассказов Ч. Чесната «Подруга его юности» и другие истории о расовом барьере» впервые в литературном произведении получают воплощение новые концепции личности афро-американца, до этого заявленные лишь в публицистике. Неоднозначность трактовки образа афро-американца и глубина психологических проблем, связанных с пересечением расового барьера и самоидентификацией героев

в сложной системе расовых взаимоотношений, позволяет не только преодолеть шаблонные представления о чернокожем у белой литературной аудитории, но и создать новые образы афро-американца — как мулата, так и темнокожего, намечая ключевые темы расового дискурса для афроамериканской литературы в XX веке.

Список литературы:

1. Анциферова О.Ю. Репрезентация расы и литературное воображение по Тонни Моррисон // Америка: слово, образ, судьба. Сб. науч., Иваново, 2008, с. 243—260.
2. Американа: англо-русский лингвострановедческий словарь / Г.В. Чернов. — Смоленск: Полиграмма, 1996. — с. 1185.
3. История литературы США: в 5 т. Т. 4. Литература афро-американцев в послевоенный период / отв. ред. П.В. Балдицын, М.М. Коренева. — М.: ИМЛИ РАН, 2003. — с. 988.
4. История всемирной литературы: в 9 т. Т. 7. / отв. ред. У.А. Гуральник, А.Б. Куделин, Н.С. Надъярных, З.Г. Османова и др. — М.: Изд-во АН СССР, 1991. — с. 832.
5. Яценко В.И. Литература юга США 1865—1900 / В.И. Яценко. — Иваново: Ивановский Государственный Университет, 1984. — с. 79.
6. Booker T. Washington: The Wizard of Tuskegee, 1901—1915 / ed. Louis R. Harlan. — N.Y.: Oxford University Press, 1983. — P. 548.
7. Brown Sterling B. Negro Character as Seen by White Authors // Journal of Negro Education. 1933. № 2.
8. Child Lydia Maria The Quadroons // The Liberty Bell. 1856. № 1.
9. Charles W. Chesnutt Marrow of Tradition // Chesnutt Charles W. The future American / ed. Nancy Bentley and Sandra Ganning. — Boston, N.Y.: Bedford, ST. Martin's. — 2002. — P. 457.
10. Chesnutt Charles W. The Wife of His Youth and Other Stories of the Color Line / Charles W. Chesnutt. — Boston, New York : Houghton, Mifflin & Company, 1972. — P. 311.
11. Там же. P. 167—77.
12. Там же. P. 199.
13. Douglass Frederick Selected Speeches and Writings / Frederick Douglass. ed. Philip S. Foner, Yuval Taylor. — N.Y.: Lawrence Hill Books, 1999. — P. 789.
14. Du Bois W.E.B The Strivings of the Negro People, 1897/ W.E.B Du Bois. — Washington: The Atlantic, 2010. — P. 7.
15. Du Bois W.E.B. The Souls of Black Folk / In Three Negro Classics. — N. Y.: Avon, 1965.
16. Hidreth Richard The Slave: or Memoirs of Archy Moore / Richard Hidreth. — Boston: Kessinger Publishing, 2008. — P. 240.

17. Locke Alain *The New Negro // Voices of the Harlem Renaissance*. — N. Y.: Atheneum, 1992, P. 5.
18. North Michael *The Dialect of Modernism: Race, Language and Twentieth-Century Literature / Michael North*. — N.Y.: Oxford University Press, 1994. — P. 272.
19. Three Classic African-American Novels: *Clotel; or The Presedent's Daughter* by William Well Brown; *Iola Leroy, or Shadows Uplifted* by Frances E.W. Harper; *The Marrow of Tradition* by Charles W. Chesnutt / ed. by Henry Lois Gates, Jr. — New York : Random House, 1990. — 747 p.
20. Wier Albert E. *Songs of the Sunny South / Albert E. Wier*. — N.Y.: Appleton and Company, 1929.

ФОЛЬКЛОР И МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК СЕМИОСФЕРЫ

Романенко Елена Витальевна

канд. филол. наук, доцент, докторант

Киевского национального университета имени Тараса Шевченко,

г. Киев, Украина

E-mail: ukrlit@bigmir.net

FOLKLORE AND POPULAR LITERATURE AS SEMIOSPHERE

Romanenko Olena

candidate of philological sciences,

associate professor of Taras Shevchenko National University of Kyiv,

Kyiv, Ukraine,

АННОТАЦИЯ

Исследуются общие и отличительные черты фольклора и массовой литературы как семиосфер.

ABSTRACT

The general and distinctive attribute of folklore and popular literature are probed as semiospheres.

Ключевые слова: семиосфера, фольклор, массовая литература.

Keywords: semiosphera, folklore, popular literature.

«Эта книга — попытка постановки вопроса. Создание общей исторической семиотики культуры было бы ответом» [1, с. 390]. Так завершается труд «Внутри мыслящих миров» Ю. Лотмана, который является первой попыткой описать семиотические структуры как особое пространство взаимодействия разных знаков, кодов, идей, жанров и текстов. Идеи ученого заложили основы теории семиосферы, но их практическое приложение осталось преимущественно за пределами этого труда. Однако литературный процесс XX в. дает много интересных примеров перемещения, столкновения и обновления семиотических кодов в разных семиосферах, особенно если идет речь о фольклоре и массовой литературе, ведь «после фольклора наиболее проникающим объектом для семиотики стала массовая литература и поэтика сугубо традиционных жанров» [2, с. 47].

Эстетические системы массовой литературы и фольклора обнаруживают много общих черт, в частности, можно говорить о близости нарративных структур романов массовой литературы и волшебных сказок. И там и там наблюдается использование повторяемых мотивов: на уровне сюжета, образов, архетипов. Особенность фольклорной поэтики и стилистики — повторяемость. На этих же принципах основывается и массовая литература, в которой, кроме того, срабатывает еще и принцип максимальной тождественности и достоверности изображаемого — жизни и наиболее распространенным культурным кодами или стереотипам. Общее направление эволюции жанровых модификаций массовой литературы, в частности конца XX — начала XXI в., свидетельствует о близости двух семиосфер — массовой литературы и фольклора — и в то же время о наличии у них отличительных признаков. Но этот вопрос остается недостаточно освещенным в литературоведении, нуждается в систематизации, что и предопределяет *актуальность* избранной темы. *Цель статьи* — проанализировать особенности взаимодействия семиосфер фольклора и массовой литературы, обнаружить общие и отличительные черты и границы, отделяющие их.

Массовая литература и фольклор — две особенные семиосферы, динамические и стабильные одновременно, их внутренняя структура функционирует по разным законам, однако они имеют много общих признаков. Изучение маслита как семиосферы позволяет обнаружить не только исторические закономерности его развития, но и проанализировать ведущие типологические доминанты массовой литературы вообще или конкретного периода. Теоретико-методологической

основой такого исследования являются труды Ю. Лотмана [1], Е. Мелетинского [2], Т. Щириной [5], У. Эко [6], В. Проппа [4] и др.

История развития литературы убеждает: архетипные, фольклорные, мифологические сюжетные структуры со временем сочетались с различными социальными, гендерными, литературными кодами и символами, трансформируясь в новые жанрово-стилевые модификации массовой литературы. Именно в жанровых образцах массовой литературы можно выделить типы сюжетов, в которых реализованы традиционные современные сюжетные схемы, поведенческие модели, морально-дидактические установки, одновременно в них легко прочитываются сюжетные структуры, заимствованные из фольклора. Близость сюжетных структур народной, в частности волшебной, сказки с массовой литературой не раз отмечалась в литературоведческих исследованиях (Г. Черняк, Н. Купина, Г. Литовская, Н. Николина, С. Филоненко и др.), однако обычно подобные труды не содержат детального анализа этой проблемы — только указание на наличие генетического родства между фольклором и массовой литературой.

Если описывать массовую литературу и фольклор как семиосферы, то, безусловно, следует учесть, что «семиотические системы находятся в постоянном движении. Изменчивость — закон существования семиосферы. Она меняется в целом и постоянно меняет свою внутреннюю структуру» [1, с. 276]. Но есть признаки, которые в пределах определенной семиосферы остаются неизменными, они, собственно, и составляют семантическое ядро семиосферы. Фольклор как целостная и одна из самых древних семиосфер имеет такое свойство, как относительная инертность структуры (фольклор — наиболее устоявшаяся семиосфера, которая мало меняется в результате социокультурных трансформаций, фактически не испытывает влияния моды, это универсальная картина действительности, основанная на большом количестве архаичных семантических кодов, знаков, символов, прежде всего — национальных). Фольклор как особый тип семиосферы зиждется на структурно-смысловой жесткости всех элементов, их соотношений и вариаций комбинирования. Кроме того, еще одним семиотическим признаком фольклора является то, что в нем используется язык символов, знаков, архетипов, кодов, понятных всем членам общества, это язык, адресованный всем и каждому, язык, объединяющий нацию. «Фольклорный текст, — пишет С.Ю. Неклюдов, — ориентированный на коллективную, а не индивидуальную психологию, коллективный опыт, коллективное сознание. Традиция не выражает в нем никаких индивидуальных интенций, чувств или представлений, хотя, безусловно, его

выполнение и восприятие включает моменты активного сопереживания и самоидентификации с героями у исполнителя и слушателей» [3, с. 101]. Одним из существенных законов функционирования всех элементов системы фольклора есть принципы повторяемости; тождественности определенным логическим моделям, в том числе композиционно-сюжетным структурам, предвосхищения сюжетов, стремления к уподоблению содержания; обращение к архаичным образам, основанное на эксплуатации повторяемых ощущений и впечатлений («...фольклорная эстетическая норма есть повторение песни или сказки, воспроизведение ее такой, какой она жила в устах дедов и прадедов, тогда как даже средневековый книжный поэт колеблется между верностью традиции и стремлением воссоздать ее по-своему. При этом сказитель, ориентируясь на известные ему образцы стиля, знание сюжета и поэтической лексики, отдельные формулы и т. п., прежде всего воспроизводит определенные поэтические структуры (на всех уровнях), оставаясь строго в пределах символической моделирующей системы» [2, с. 43]).

Массовая литература как относительно молодая семиосфера имеет другие признаки. Она не столь инертна, как фольклор, имеет большую вариативность текстов, хотя тоже адресована массовой (читай: коллективной) аудитории и основана на принципах структурно-смысловой жесткости системы. Как и народная сказка, произведение массовой литературы обращено к известной каждому читателю или адресату драматичной ситуации, сюжетной коллизии, нарративному стереотипу, коду, символу, знаку или сюжетной структуре. Ориентированная, как и фольклор, на коллективный опыт, конструируется и воспринимается рядовым читателем на принципах тождественности с уже известными ему словесными, сюжетными или ролевыми формулами (стереотипами), образами и т. п.

Стрежневыми элементами повествования в волшебной сказке и тексте массовой литературы являются устоявшаяся сюжетная структура, четкое композиционное строение, использование простых и понятных для массовой аудитории художественных образов. Как семиосфера маслит зиждется на принципах повторяемости. Особенно выразительно эта его черта проявилась в эпоху модернизма, когда заострились противоречия между художественными открытиями и копированием, ведь модернистская поэтика основывается на отречении от классических образцов. В противовес этому практика массовой литературы основана на поэтике стандартизации, а следовательно, вечном повторении, а «избыток привлекательности, повторяемость, нехватка новизны воспринимались как своеобразный коммерческий

прием (продукт должен отвечать запросам потребителя), а не как провокационная ориентация на новое (и сложное для восприятия) миропонимание. Продукты массмедиа ассимилировались промышленностью в той мере, в которой они были серийными продуктами, а этот тип серийного производства считался чужим художественным открытием» [6, с. 52]. Художественная практика второй половины XX в. засвидетельствовала постепенное нивелирование острых противоречий между «инновациями и повторением» (Умберто Эко), в ней проявилось сближение высокой и массовой литератур. А это еще больше заострило проблему установления общих и отличных типологических доминант между массовой литературой как целостной семиосферой и другими художественными практиками, в частности, фольклором как семиосферой с отличительными эстетическими ориентирами. Это полностью разрушило те высокие заборы, которыми стремился отгородиться модернизм как высокая художественная практика от массового искусства, благодаря стиранию границ между новаторством и копированием, экспериментом и клишированными подходами. Повторение в этом контексте, по мнению У. Эко, имеет разные последствия для разных аудиторий: это может «заставить адресата вступить в конфликт с самим собой и с интертекстуальной традицией в целом»; а может дать читателю «успокоение, проектирование и беспроблемное узнавание» в прочитанном или увиденном известном [6, с. 69].

Эстетика повторения в практике массовой литературы частично созвучна повторению в фольклоре, в первую очередь потому, что в повторении реализуются многочисленные варианты, а художественная практика массовой литературы дает множество вариантов одного и того же сюжета, образа, персонажа, композиционных приемов, мотивов, идей и тому подобное. Так же и фольклор основан на воссоздании бесконечных вариаций, но характер повторения в фольклоре и массовой литературе разный. И предопределено это прежде всего тем, что эти две семиосферы формировались в разных семантических контекстах. Фольклор как коллективная память, система национальных кодов и ценностей, система первичных семантических кодов и знаков, язык которых понятен всем членам определенного сообщества, хотя и имеет определенные отличия, преимущественно национальные (в частности, украинский фольклор как семиосфера отличается от французского или полинезийского народного творчества, которые являются другими семиосферами).

Массовая литература — это коллективный социокультурный опыт, в котором переплелись, слились и трансформировались

разные семиотические коды и системы, став общими для всех народностей, социальных слоев, государств; она принципиально ориентирована на общий коллективный опыт всепланетарного уровня, который объединяет культуру и литературу всех народов и эпох. Общим и для фольклора, и для массовой литературы как семиосфер остается ориентированность на структурно-смысловую жесткость всех элементов, однако эти системы отличаются:

Восприятием времени и пространства. В фольклоре эти категории мыслятся как принципиально непрерывные, циклические, в массовой литературе пространство и время имеют серийные свойства; повторяемость и вариативность — один из ведущих признаков массовой литературы как семиотической системы. Соответственно, для массовой литературы присуще акцентирование начала и конца истории, а для фольклора начало и конец — это неотделимые части непрерывного потока существования истории, событий из жизни героев и т. д., то есть они включены во всеобщее время и пространство.

Отношением к социокультурным реальностям. В частности, в фольклоре как семиотической системе большое значение имеет ритуал в качестве особенной формы утверждения действий, событий и системы кодов и знаков, в то же время массовая литература абсолютизирует иные сферы — гендерные, социальные, культурные, ментальные, национальные и др. стереотипы.

Отличием в использовании символов, кодов, знаков, архетипов. В фольклоре они являются первичным структурным элементом, это особенная сфера закодированных сообщений, часто их значения уже отдалены от современного восприятия, зашифрованы, а в массовой литературе все они являются вторичными, заимствованными (часто из народного творчества разных народов, например, в фэнтези могут использоваться фольклорные образы англосакского, скандинавского и индийского фольклора). Еще один признак, который отличает массовую литературу и фольклор, — символы, знаки, коды, образы, сюжетные структуры в массовой литературе становятся тривиальными, свободно перемещаются из разных семиотических систем, в том числе не только фольклора как семиосферы, но и из других семиосфер (социума, массмедиа, высокой литературы, истории и др.).

Закрытость / открытость. Фольклор — принципиально закрытая система, свободное перемещение любых семиотических компонентов в нем фактически невозможно, а массовая литература — принципиально открытая знаковая система, в которой постоянно происходит пассивное усвоение знаков, адаптация, смещение центра и периферии. Универсальность фольклора как семиосферы основана

на неразрушимой целостности, жесткости знаковой системы, а универсальность маслита — на открытости знаковой системы, стабильность в ней достигается благодаря тому, что знаки в массовой культуре и литературе являются стабильно закрепленными за определенными понятиями, однако наделены свойством свободного перемещения в разных семиосферах, это касается в первую очередь сюжетных элементов, функций персонажей (в трактовке В. Проппа), композиционных приемов, мотивов и др.

Отношением к жанру. Фольклор тяготеет к жанровой нормативности, а массовая литература ориентирована на постоянное вторжение одного жанра в пространство другого, усвоение жанровых образцов, которые сформированы в высокой литературе.

Ориентацией на коллективное восприятие. В фольклоре — это коллективная архаичная память, а в массовой литературе — коллективный опыт восприятия архетипов, символов, кодов, знаков, к тому же тривиализованный, стереотипный. Все это предопределяет принципиальное отличие фольклора и массовой литературы как семиосфер: фольклор является монологической семиотической системой, а массовая литература — диалогической, однако и очерчивает их предельные границы, точки, в которых происходит процесс восприятия их разных элементов.

Взаимоотношения между фольклором и массовой литературой, очевидно, будут строиться в известной мере по схеме, описанной Ю. Лотманом: «...относительная инертность той или другой структуры выводится из состояния покоя потоком текстов, которые поступают со стороны связанных с ней определенными отношениями структур, находящихся в состоянии возбуждения. Следует этап пассивного насыщения. Усваивается язык, адаптируются тексты. При этом генератор текстов, как правило, находится в ядерной структуре семиосферы, а получатель — на периферии. Когда насыщение достигает определенного порога, приводятся в движение внутренние механизмы текстопорождения принимающей структуры, в том числе и своего «возбудителя». Процесс этот можно описать как смену центра и периферии» [1, с. 269]. Литература как целостная семиосфера вообще длительное время была получателем текстов, знаков, кодов, символов, архетипов, сюжетов от фольклора, они активно «встраивались в метакультурную сферу» [1, с. 272], приумножались переработки и адаптации. Древнейшие трансформации фольклора и массовой литературы связаны с усвоением знаковой системы волшебной сказки, в частности, сентиментально-мелодраматическим романом. Волшебная сказка о принцессе, которая отыскивает свое счастье, как «текст-

провокатор» (в терминологии Ю. Лотмана) давно и полностью растворилась в масле как знаковой системе, семиотические и культурные коды фольклора, сюжетные структуры превратились в оригинальную сюжетную структуру.

Однако есть и пример не полного растворения семиотического пространства фольклора и массовой литературы, а частичного. Идет речь о фэнтези как особой семиосфере, появившейся на границе соприкосновения фольклора и массовой литературы. Фольклорные тексты в фэнтези сохранили собственное лицо, семантику, однако стали частью массовой литературы, функционируют по законам серийности, стереотипности, тривиализации, клишированности, которые присущи массовой литературе. Особенно ярко это проявилось в творчестве Дж.Г. Толкиена, художественные произведения которого — пример оригинальной семиосферы, совмещающей влияние германо-саксонского эпоса, англо-саксонской книжной традиции, а также философских произведений античных авторов, средневековых представлений о действительности и приключенческой литературы. Эстетическое освоение действительности в фольклоре и в фэнтези родственно. В пределах фольклора происходит формирование культурных норм и ценностей, закрепляются ритуалы как составляющая бытия народа, обобщаются черты любого фольклорного образа, то есть формируется фольклорная семиосфера (Ю. Лотман) национального бытия. Фэнтези перекодирует культурные нормы и ценности национального, например кельтского или французского, фольклора, использует обобщенные образы для создания новых эстетических и этических значений. Так, жанровые модели волшебных сказок, легенд и мифов стали основой для «Властелина колец» Дж.Р. Толкиена или «Волшебника Земноморья» Урсулы Ле Гуин, отдельные упоминания о киммерийцах легли в основу произведений о Конане-варваре. В пределах этих произведений происходит своеобразная семантическая перекодировка фольклорных образов и жанровых моделей для создания новой традиции, нового мира. В то же время стоит различать семантическую перекодировку жанровых моделей фольклора и семантическую перекодировку фольклорных образов.

Список литературы:

1. Лотман Ю.М. Семиосфера / Юрий Михайлович Лотман. — СПб: «Искусство-СПБ», 2010. — 704 с.
2. Мелетинский Е.М. О применении структурно-семиотического метода в фольклористике / Елеазар Моисеевич Мелетинский // Избранные статьи. Воспоминания / Отв. ред. Е.С. Ноник. — М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. — 576 с.
3. Неклюдов С.Ю. Антитезисы к «Метафизике фольклора» И.П. Смирнова//Новое литературное обозрение. — № 52 (6/2001). — С. 97—102.
4. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки / Владимир Яковлевич Пропп. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. — 364 с.
5. Щиrowsкая Т.Н. Типология сюжетов в произведениях отечественной массовой литературы 1990—2000-х годов: Автореф. диссертации ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Татьяна Николаевна Щиrowsкая. — Армавир, 2006. — 18 с.
6. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна / Умберто Эко // Философия эпохи постмодернизма. Сб. обзоров и рефератов / Под ред. А. Усмановой. — Минск: Красико-принт, 1996. — С. 52—73.

**МИФОПОЭТИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ
ИЗОБРАЖЕНИЯ ОБРАЗА ЖЕНЩИНЫ-ФАУСТА
В ВИРТУАЛЬНОМ РОМАНЕ Г. ТАРАСЮК
«ГАСПИД И МАРГАРИТА»**

Фетисова Елена Сергеевна

*ассистент кафедры общеобразовательных
и фундаментальных дисциплин Восточно-украинского
национального университета имени Владимира Даля,
г. Луганск*

E-mail: sirin.666@mail.ru

**THE MYTHOPOETIC SINGULARITY OF THE WOMAN-
FAUST'S IMAGE DESCRIPTION IN VIRTUAL NOVEL
“HASPID AND MARGARET” BY G. TARASUK**

Fetisova Elena

*assistant of the Department of general and fundamental disciplines of the
Volodymyr Dahl East Ukrainian National University, Lugansk*

АННОТАЦИЯ

В статье «Мифопоэтическое своеобразие изображения образа женщины-Фауста в виртуальном романе Г. Тарасюк «Гаспид и Маргарита»» рассматривается мифопоэтический контекст сюжета продажи женщиной души Дьяволу. Применяя описательный, интертекстуальный и компаративный методы, а так же достижения мифокритики, было выяснено, что в романе происходит переосмысление фольклорного образа ведьмы, который эволюционирует в интеллектуальный и волевой образ женщины-Фауста. Моральные проблемы, затронутые в романе, делают его актуальным, а последующее изучение данной темы — перспективным.

ABSTRACT

In the article “The mythopoetic singularity of the woman-Faust’s image description in virtual novel “Haspid and Margaret” by G. Tarasuk” considers the mythopoetic context of the plot soul’s selling to the devil by woman. Applying descriptive, intertextual and comparative methods, as well as achieving of mythocritique, it was found that the novel is rethinking the folkloric character of the witch, which is evolving into an intelligent and

strong-willed character of female Faust. The moral challenge raised in the novel, make it relevant, and the subsequent study of the topic make it promising.

Ключевые слова: мифопоэтика; архетипный образ; народная демонология; ведьма.

Keywords: mythopoetics; archetypal image; folk demonology; witch.

Мотив искушения человека Дьяволом относится к одним из самых древних в европейской культуре. Однако постепенно библейский сюжет эволюционировал в историю о мыслящем и творческом Фаусте, который не просто нарушает запреты, а жаждет знания. Модернистские тенденции в литературе продолжили эволюцию этого образа, сделав участником сделки с Дьяволом женщину. Украинская литература тоже не осталась в стороне от этого процесса, пополнив список «женской» прозы романами с чертами мифологизма и фантастики.

Сюжетная канва, в которой есть элемент сделки с Дьяволом, присутствует в литературе вот уже четыре столетия. Мотив продажи души есть в поэзии Дж. Г. Байрона, И. В. Гёте, И. Бродского, прозаических произведениях В. Ирвинга, И. Тургенева, О. Уайльда, М. Булгакова, К. Манна, Т. Манна и многих других. В украинской постмодернистской литературе эту идею воплотила Г. Тарасюк в виртуальном романе «Гаспид и Маргарита». Творчество этой писательницы уже неоднократно становилось объектом литературоведческих студий, однако наиболее полно и обосновано оно было осмыслено в работах А. Галича, Н. Зборовской, Т. Качак, Ю. Ковбасенко, Е. Кононенко, Л. Мирошниченко В. Соболь, Д. Тишук и других. Внимание исследователей было обращено на жанрово-стилистические, образные, интертекстуальные, нарративные аспекты романистики Г. Тарасюк. Нашу задачу мы видим в рассмотрении мифопоэтического контекста её романа «Гаспид и Маргарита», чтобы на его примере изучить литературный образ женщины, продающей душу Дьяволу.

В европейской мифологии сюжет сделки с нечистой силой связан с архетипным образом мага или ведьмы, который в литературном тексте приобретает характерные индивидуальные черты. Так, в романе «Гаспид и Маргарита», договориться с дьяволом пытается ведьма, изображённая в лучших традициях украинского фольклора.

Согласно славянской традиции, кроме ведьм, наделенных природным даром, есть те, которые получили свои способности в результате сделки с нечистью. И те, и другие наделены способностью к превращению, исцелению, ночным полётам, воздействию на силы природы (вызывать засуху, дождь, град, ураган и прочее). Как пишет П.В. Иванов, «ученые ведьмы зловреднее природных; на их-то счёт и должно быть отнесено большинство сказаний о разного рода кознях и напастях» [2, с. 432]. Процесс обретения ведьмой сверхъестественных способностей у фольклористов описан по-разному: начиная от дружбы с чертом и заканчивая проведением сложных ритуалов, в которых присутствует десакрализация христианских святынь (закапывание иконы или чтение «Отче наш» наоборот). Однако, «образование» ведьмы заканчивается полётом на Лысую гору, которую ведьмы посещают по праздникам.

Народная демонология неоднозначно обрисовывают способность ведьм совершать добрые дела. Как правило, ведьм боялись и обвиняли в опасных преступлениях, но, в то же время, к ним обращались за помощью и получали её. Таким образом, «широкий размах народной фантазии захватил в представлении о природных и ученых ведьмах и ведьмачах оба великие начала жизни: начало добра и начало зла в их вечно длящейся борьбе, и олицетворяет идеи дуализма» [2, с. 432].

В литературе ведьмы, как правило, сохраняют черты дуализма и хтонического хаоса, хотя их поступки оправданы соответствующими мотивами. Характерной особенностью современной «женской» прозы является интеллектуализация главной героини. Её желание обрести потустороннюю силу продиктовано не беспорядочной жадной разрушения, а осмысленными серьёзными мотивами, которые, хоть и не всегда являются высокоморальными, но демонстрируют силу характера и интеллект героини. Это, вместе с наличием сделки с нечистой силой, позволяет нам назвать такую героиню женщиной-Фаустом.

Мы считаем, что обязательной особенностью такого образа являются факт заключения женщиной договора с Дьяволом; попытка познания мира отличным от общепринятого способом; наличие внутренней борьбы добра и зла в душе персонажа. Всё это в сочетании с фантастическим сюжетом, разворачивающемся в реальном или инфернальном пространстве, будет характеризовать женскую версию Фауста.

Так, Маргаритка из романа Г. Тарасюк уже в раннем возрасте понимает, что «люди — слабкі, тупі і беззахисні. Вони, як малі діти,

бояться всего... А найбільше вони бояться тих, від кого нібито залежить їхня доля» [5, с. 19]. Целью её сделки с Дьяволом становится приобретение власти, желание «панувати до смерті» [5, с. 18]. Под руководством бабы Арехты она осваивает технологии приготовления зелий, учит молитвы и заговоры, а потом создаёт личного Гаспида, черта, который впоследствии станет её помощником, советником и любовником. Мотив сотрудничества черта и ведьмы твёрдо укоренился в человеческом сознании, хотя плотская связь между этими сущностями чаще отрицается. Некоторые легенды свидетельствуют, что «ведьма, отрекшись от Бога и продав свою душу дьяволу..., живёт без души. Свою христианскую душу она до смерти прячет или под тем корытом, в котором даётся корм свиньям, или под дубовой колодой, на которой рубят дрова, живёт же нечистым духом, который входит в неё взамен души и сообщает ей способность к превращениям» [2, с. 485]. Несмотря на это, Маргарита и Гаспид становятся любовниками: «А з тобою справжнім, мармизо чортова, таки насолодше...» [5, с. 105]. Именно в его объятиях ведьма старается найти утешение, когда Князь Тьмы угрожает ей наказанием.

Однако верный помощник Гаспид иногда становится мучителем для Маргариты, напоминая ей о содеянных преступлениях (доведение до самоубийства подруги, разворовывание фондов, незаконная свалка радиоактивных отходов и т. д.). В ответ на упрёки ведьма называет его «гаспидська почвара», «клятий вилупку», «бісова личина», «виродок», «бридкий недоносок», «дідчий син» и уже сожалеет о его создании.

Дуализм и раздвоенность души Маргариты Г. Тарасюк демонстрирует, давая своей героине второе имя. Свою внучку, названную при рождении Людмилой, баба Арехта переименовывает в Маргариту, считая сочетание слов «людям милая» неподходящим: «Що за м'я таке — Людмила? На сім світі сам собі не милий, не те що людям... Проте... звися собі як хочеш, а для баби будеш Маргариткою» [5, с. 18]. Однако, окончательное превращение Людмы в Маргариту произойдёт после того, как героиня создаст своего Гаспида.

Благодаря личному черту Маргарита сумела добиться высокого социального положения, стать главой фонда «Народная идея», найти состоятельного мужа, который со временем (и не без помощи сатанинских сил) стал народным депутатом. На протяжении всего романа Маргарита и Гаспид полемизируют на темы национального возрождения, украинской независимости, продажности власти, обогащения нечестным путём, предательства и расплаты за свои грехи. Таким образом, героиня Г. Тарасюк предстаёт перед читателем как интеллек-

туальная личность, которая в то же время лишена всяческих моральных принципов и готова пойти на любые преступления ради власти.

Маргарита в произведении Г. Тарасюк не выглядит как однозначно отрицательный персонаж. Можно сказать, что её душа становится полем битвы добра со злом, но касается это не факта принятия ведьмовской силы (Маргарита всегда считала иррациональный способ познания мира единственным приемлемым), а оценки поступков, которые она должна совершить. Вред, который в результате наносят принятые решения Маргариты, приобретает национальные масштабы. Это пугает героиню и вызывает её сожаление. «Але вже надто спокусливою була солідна сума!» [5, с. 55], — оправдывает себя Маргарита. Осознавая последствия своих действий пытаюсь спасти свою дочь, ведьма восклицает: «Поможи моїй дитині покинути цю державу, вона хвора!» [5, с. 67], характеризую тем самым не только своё дитя, но и Украину.

Согласно народным верованиям, ведьма обречена на мучительную смерть, если не передаст свой дар. В. Скуративский пишет: «Помирають вони [ведьмы] в тяжких муках: від задухи ревуть бичим голосом, висолоплюють язика, блюють кров'ю, а очі набігають, як яйця. Таке може тривати декілька тижнів, доки не зірвати в хаті стелю чи вирити кулика на даху» [4, с. 170]. Подобным образом умирает баба Арехта, ведьма, воспитавшая и обучившая Маргаритку колдовскому ремеслу. «Вона лежала на широкому дерев'яному тапчані, застеленому прив'язим зіллям і старим, облізлим ліжником. Лежала чорна та темна, бо вже котрий день не могла переставитись за невидиму грань між тим і цим світом. Лежала баба одинока і всіма покинута. Сусіди боялися приступитися, бо вже котрий день круг бабиної хати коїлось щось незбагненне — то в комині крізь ніч вило, то гупотіло невидимим кінським табуном...» [5, с. 75]. Только Маргаритка смогла войти в дом и получить от умирающей ведьмы последние наставления вместе со всей силой. Именно там героиня слышит напугавшее её пророчество: она будет обязана отдать в ведьмы свою дочь. Это означает, что платой за могущество и покровительство тёмных сил станет её собственный ребёнок: «Така доля жінок нашого роду» [5, с. 20].

Это негласное правило ведьм из рода Маргариты на мифологическом уровне роднит роман Тарасюк с немецкой сказкой о Румпельштильцхене. По сюжету, дочь мельника под страхом смерти заставляют наткать из соломы золота. Выполнить это задание ей помогает карлик Румпельштильцхен, однако впоследствии женщина обязана отдать ему своего первенца. Похожие мотивы с участием злого волшебного существа есть в исландской сказке

«Гилиругт», английской сказке «Гом-Тит-Тот» и финской народной сказке «Мне везёт».

В записи братьев Гримм девушке удаётся спасти своё дитя, угадав имя волшебного помощника, однако в романе Г. Тарасюк события разворачиваются по другому сценарию: попытки уберечь дочь от судьбы ведьмы заканчиваются крахом, и Маргарита вынуждена отдать дочь Дьяволу взамен своего спасения. Гаспид утешает Маргариту: «А те що дияволу душу безневинну заклала, так же ж світ цей, і той, і поза той — торжище, де все продається, і все купується» [5, с. 99], и она признаёт его правоту. Таким образом, в романе «Гаспид и Маргарита» национально окрашенный мифологический образ ведьмы дополняется сюжетной канвой из европейской сказочной традиции.

Кульминация романа — шабаш на Лысой Горе, во время которого Маргарита стала свидетельницей посвящения её дочери в ведьмы, — является отражением её собственного посвящения в карпатских горах: «Все було як і колись: у високій темній траві роїлись світлячки і снували голубувато-молочні тіні. Торкнувшись землі, Маргарита теж стала тінню, і, як сомнамбула, пішла туди, де в мертвецько-синьому сяєві місяця чекав на неї Князь» [5, с. 101]. Мы уже говорили о том, что шабаш на Лысой горе становится обязательным локусом в жизни ведьмы. Интересно, что описание полёта героини очень похоже на сцену полёта другой литературной ведьмы — Маргариты М. Булгакова. У Г. Тарасюк читаем: «Вони летіли все далі й далі на захід. Позаду залишилось неонове сяєво столиці, внизу проминали дрібні розсипи нічних вогнів Фастова, Вінниці, Жмеринки, Хмельницького... Осяяні місячною повнею поля, ліси та переліски, кучеряві села, рухливі стрічки залізниць та автошляхів, тьмяні свічада ставків, лискучі змійки річок...» [5, с. 94]. Сравним с булгаковским: «Маргарита летела над самыми туманами росистого луга, потом над прудом. Под Маргаритой хором пели лягушки, а где-то вдали, почему-то очень волнуя сердце, шумел поезд. Маргарита вскоре увидела его. Он полз медленно, как гусеница, сыпя в воздух искры. Обогнав его, Маргарита прошла еще над одним водным зеркалом, в котором проплыла под ногами вторая луна, еще более снизилась и пошла, чуть-чуть не задевая ногами верхушки огромных сосен» [1, с. 511]. По одной из версий, шабаш, на который прилетает Маргарита, происходит на левом берегу Днепра, где героиня проходит своеобразный обряд «раскрещения».

Отметим, что параллель между двумя романами является очевидной: похожи их названия («Гаспид и Маргарита» и «Мастер

и Маргарита»), имена героинь (Маргаритка и Маргарита), в жизни обеих женщин есть свой Мастер и присутствует мотив сделки с Дьяволом. Здесь стоит упомянуть ещё одну героиню — Маргариту И. Гёте, возлюбленную Фауста. Но если в поэме немецкого классика Гретхен является символом чистоты, то у Г. Тарасюк Маргаритка является её антиподом, обретая при этом черты, свойственные Фаусту. Как отмечает Л. Мирошниченко, «У романі Г. Тарасюк «Гаспид і Маргарита», як і у творі М. Булгакова «Майстер і Маргарита», простежується своєрідне поєднання реального та інфернального простору, яке побудоване на «очудненні» персонажа загалом або будь-якої його риси, причому «дивним» є не тільки предмет зображення, але і власне спосіб зображення. «Дивні» герої обох романів сприймаються не тільки у зв'язку зі своїм часом. Завдяки гротеску вони стали типовими, узагальненими образами, котрі не втратили своєї актуальності й сьогодні» [3, с. 209].

Присутствие в романе Г. Тарасюк персонажа, названного Мастер, придаёт произведению ощущение контраста. Мастером в романе «Гаспид и Маргарита» назван официальный литератор, воспевающий социализм и достижения трудового народа. Но если булгаковская Маргарита спасает Мастера, становится его музой, а со временем — хранительницей его покоя, то Маргаритка, хоть и вдохновляет своего Мастера, в первую очередь преследует корыстные мотивы: получить творческое заступничество и привилегии, а так же следить за Мастером, выполняя секретные распоряжения правительственной организации. Такое поведение, как отмечает Л. Мирошниченко, роднит Маргаритку с булгаковской Низой, «що виконувала завдання римської таємної служби» [3, с. 206].

В романе Г. Тарасюк «Гаспид и Маргарита» происходит переосмысление фольклорного образа ведьмы, который эволюционирует в интеллектуальный и волевой образ женщины-Фауста. Стремясь к иррациональному познанию мира и обретению власти, главная героиня заключает сделку с Дьяволом, однако, в отличие от своей булгаковской тезки, Маргаритка Г. Тарасюк не сохраняет ни моральной чистоты, ни способности любить даже самых близких людей. Неспособность противостоять злу и предательству делает образ героини романа типичным, а исследование данной темы — перспективным.

Список литературы:

1. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. — К.: Молодь, 1989. — 670 с.
2. Иванов П.В. Народные рассказы о ведьмах и упырях // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. — К.: Либідь, 1991. — С. 430—497.
3. Мірошніченко Л.В. Своєрідність поєднання реального та інфернального простору в романах Г. Тарасюк «Гаспид і Маргарита» і М. Булгакова «Майстер і Маргарита» // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. — 2011. — № 24 (235). — С. 161—165.
4. Скуратівський В. Русалії. — К.: Довіра, 1996. — 734 с.
5. Тарасюк Г.Т. Гаспид і Маргарита // Жіночі романи. — Бовари: Відродження, 2006, — 288 с.

4.3. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ТЕКСТОЛОГИЯ

ПРОЕКЦИЯ АВТОРА В ЖЕНСКОМ ПИСЬМЕ, ИЛИ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НЕ-ДЕТСКОЙ (НЕ) СКАЗКИ «МОТЫЛЕК» ЛЕСИ УКРАИНКИ

Жаркова Роксолана Евгениевна

аспирант

*Львовского государственного университета им. Ивана Франко,
г. Львов (Украина)*

E-mail: roksa.bdzilla@meta.ua

PROJECTION OF THE AUTHOR IN WOMEN'S WRITING – OR – INTERPRETATION THE NON-CHILD (NON) FAIRY- TALE IN LESIA UKRAINKA'S "BUTTERFLY"

Zharkova Roksolana

Aspirant of Ivan Franko National University of Lviv, Lviv (Ukraine)

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена анализу проекции авторского «я» в женском письме, конкретно в произведении Леси Украинки «Мотылек». Предлагается интерпретация важных, с точки зрения автобиографизма, моментов жизни писательницы, показанных в названном тексте символически. Рассмотрена проблема жанрового определения произведения, его рецепции, сделана попытка оригинального прочтения его основных идей и их влияния на формирования личных и творческих самоидентификаций.

ABSTRACT

This article is devoted to an analysis of the projection of the author's 'self' in women's writing, specifically in Lesia Ukrainka's "Butterfly". Are symbolic interpretation of important moments in the author's life from an autobiographical perspective is proposed in this work. The problem of determining the work's genre, its reception, prior attempts at alternative

explanation of its principal ideas and their influence on the formation of personal and creative self-identification are considered.

Ключевые слова: автор; женское письмо; сказка; автобиографизм; автотематизм.

Keywords: author; women's writing; fairy-tale; autobiographism; autothematism.

Литературоведческие концепции отсутствия автора в тексте как «идеологической фигуры» (М. Фуко) привели не только к расширению границ «свободной игры до бесконечности» (Ж. Деррида), но и создали над-читателя, который стал, по выражению Р. Барта, «пространством, где отражаются все до единой цитаты, составляющие письмо» [4, с. 390]. Это пространство поглощено новыми смыслами, интерпретационными ключами, открывающими альтернативные миры понимания. Но автор, оставаясь в письме, не перестает интересовать исследователей, поскольку присутствующее в тексте авторское сознание «организует произведение, отыгрывая демиургическую и смыслотворительную функции, и растворяется в нем, в той или иной мере отображаясь и посредствуя суммой субъектных и вне-субъектных форм» [16, с. 133].

Могла ли предположить восемнадцатилетняя Леся Украинка, «отпуская в полет» своего «Мотылька», который появился в детском «Звонке» (№ 14, 1890), что сама «прилепит» ярлык, принятый большинством исследователей, о «целевом назначении произведения как сказки для детей» [15, с. 19]? О. Бабышкин [2, с. 59] и Т. Третьяченко [20, с. 82—85] назвали текст «аллегорическим рассказом», Л. Кулинская [15, с. 17] — «сказкой»; к литературе для взрослых «Мотылька» отнесли М. Гомон [10, с. 67] и М. Хмелюк [25, с. 22]. Также подчеркивают основной конфликт «между двумя мирами, между двумя пониманиями смысла жизни» [15, с. 18], поскольку писательница пересматривает «универсальные оппозиции» [3, с. 255]. Сравнивают сказку Леси Украинки с произведениями Х.К. Андерсена, О. Вальда, М. Горького [3, с. 258], например, Т. Иртуганова доказывает, что текст украинской писательницы близок «Мотыльку» Х.К. Андерсена [13, с. 239]. Однако возникает ряд вопросов: почему авторскую поэтику затмевает вовсе не обоснованная, по нашему мнению, генеалогическая характеристика произведения как сказки? Как малый эпический жанр сказка перешла в литературный оборот из устного народного творчества, где, собственно, значила «повесть, сказ», что «генетически сходит от мифа» [9, с. 283]. С ходом времени

«свободная выдумка избегает необходимости наследования точно фиксированных реалий мифа, внутренняя установка рассказчика (сказок) на забавное, а не мирозерцательное, познавательное, идейное задание сказки — это те истоки, из которых поэтапно возникает жанр» [9, с. 283]. Это жанр формируется после того, как «авторский, художественный, прозаический или рифмованный текст, основанный на фольклорных источниках, или целиком оригинальный; произведение фантастическое, волшебное, рисующее невероятные приключения вымышленных либо традиционных сказочных героев и обычно ориентированное на детей; [...] в котором невероятное чудо служит сюжетно формирующим фактором, основанием характеристик персонажей» [7, с. 234].

В рассказе Леси Украинки действуют аллегорические образы, но данный текст не отвечает вышеуказанной дефиниции. Кроме случайных совпадений с творческой манерой Х.К. Андерсена, мы не находим никаких общих черт с зарубежными сказочниками (братья Гримм, Ш. Перро, А. Лингрен, А. Милн). В 1889 г. вместе с «Мотыльком» писательница создала «Четыре сказки зеленого шума», а также прозу — «Жаль», «Чашка» [14, с. 100]. Через несколько лет в письме к брату М. Косачу (от 30.11.1893) она добавила, что переписывает «нечто с мелочей давних, («Мотылька»...) в «Звезду» [22, с. 184], но рассказ туда не был отправлен. Второй раз текст был напечатан в 1912 г., но не в «Звезде», а в журнале «Свет» (№ 12) с печатными ошибками» [20, с. 85]. Так первая публикация в детском издании спровоцировала и «детскую» интерпретацию. Автор, учитывая специфику жанра, спрятался в сказке за маской аллегорией и дидактики, исчез за своими героями, как Андерсен, по словам Л. Брауде, только «тихо пробирается в комнату и навевает, как добрый волшебник Оле-Лукойе, чудесные сны [...] плывет вместе с Дюймовочкой» [8, с. 6].

«Мотылек» Леси Украинки — это кусочек большой идеи, незаконченный *эскиз*, а не цельная картина, как этого требуют схемы фабульных произведений. Развязка есть, но она несчастливая: трагический финал отражает проблему **пути без начала и конца**, что вовсе не согласуется с жанровым определением сказки. Для нее уместны «традиционность структуры и композиционных элементов (начало, концовка и т. п.) [...] сюжет много эпизодный, с драматическим развитием событий, сосредоточием на герое и счастливым окончанием [...], характеризуется «замкнутым временем» и завершенным этапом, который соотносится с достижением героем своей цели и победой добра над злом» [17, с. 321].

Всего два персонажа — «бедный мотылек» [21, с. 15], желающий света/мира и «задумчивый лылык» (летучая мышь) [21, с. 15], привыкший к темноте влажного подвала настолько, что ему было «досадно от света» [21, 15]. Напрашивается, на первый взгляд, разделение героев на свет/тьму или добро/зло в соответствии со сказочной бинарностью. Однако Леся Украинка отказывается от подобного маркирования, в ее «сказке» нет двустороннего *противостояния*, потому и отсутствуют победитель/ побежденный. Главная дилемма сосредоточена на полюсах смерти (счастливая боль мотылька) и жизни (безрадостная тишина лылыка). В прозе Украинки слово «мотылек» встречается 11 раз в 6 текстах, но «символика его здесь иная, чем в традиционной народной символике (...близость к другому миру, воплощение души...)), это «обобщенный образ, душа, которая вырывается с темноты, тянется к свету, к новым впечатлениям и ощущениям и ради этого гибнет» [26, с. 533—535]. В этом образе «серого мотылька» [21, с. 15] «из детской сказки» можно попробовать отыскать собственное «я» писательницы, утверждая, вслед за С. Мыхидой, что «не всегда текст осознанного автобиографического характера имеет приметы особенностей психического бытия автора [...] в то же время вовсе далекий от фактов жизни писателя текст копит данные о протекании его психических процессов, эмоциональном состоянии, волевой активности, особенности темперамента, подсознательной сфере» [18, с. 210].

Писание и самописание несознательно переплетаются в тексте, строя мгновенные ассоциации, автобиографические намеки, что становится почвой для проекции автора в художественном произведении. В прозе Леси Украинки доминируют качественные признаки женского «почерка», поэтому акцент с автора-мужчины смещается к автору-женщине, в письме которой — «нерациональность, эмоциональность, сосредоточенность на глубинных процессах эмоций, на поворотах души, нежели на экстенсивных «обрисовках/завоеваниях» широкого внешнего мира, а также требуется ассоциативность» [1, с. 192].

«Мотылек» — это (не)видимая сторона Лесиной души, изображение того *уже-не-детского* себя-чувства, искания себя, через которые приходит само(о)сознание. Бытие на чашах весов «между летучей мышью и мотыльком» побуждает к выбору в пользу движения, а двигаться — это всегда беспокойство, борьба в (с) себе (собой), особенная возможность увидеть сквозь «смерть в сиянии» [21, с. 16] сияние в смерти. Неожиданно и точно совпадают психобиографические элементы текстопостроения. Сопоставьте

характеристики обеих персонажей: лылык (летучая мышь) — «неразговорчивый» [21, с. 15], «сидел тихо в своем угле» [21, с. 15], «ни о чем ни жалел» [21, с. 15], «ничего не желал» [21, с. 15], «он бы крылами свет погасил навеки» [21, с. 15], «ничего никогда ему не снилось» [21, с. 16] — это символ тьмы, тишины, немоты души, которая не может быть творцом (жалости, желаний, снов). Мотылек — **А)** «Серый» [21, с. 15] (не черный/ не белый — как намек на неопределенность, пребывание на перекрестке). **Б)** «Бедный» [21, с. 15] из-за своих «бедных крыльев» [21, с. 16] (неготовность к полету — это тонкий намек на переживания юной Леси, которая в 1889 г. (этим годом датирован «Мотылек») впервые едет далеко от дома — на лечение в Одессу). **В)** «Ночной» [21, с. 15] (саморефлексия), имеющий «темные крылья» [21, с. 15] (не от рождения, а от жизни в темноте — аналогия с обретенной, не врожденной болезни Ларисы Косач). **Г)** У него «недолгий возраст» [21, с. 15] (Лесе во время создания текста только 18(!)). **Д)** «Грустно ему было, хотя он и не был там одиноким — он имел соседа; сосед тот был лылык; но от такого соседства польза невелика: лылык был неразговорчив» [21, с. 15]. Сама Леся, имея большую семью и множество друзей, все время стремилась найти «равного» себе собеседника. Таковую (с)родную душу она увидела в писательнице О. Кобылянской, их очень трогательная переписка — осуществленное «хроническое» **желание говорить** с человеком, который может со-болеть и сочувствовать. В одном с первых писем (29.05.1899 г.) Леся Украинка осознает — «у меня натура «хроническая», потому что у меня все хроническое: и болезни, и чувства. Как анемия, туберкулез, истерия, так и приязнь, любовь и ненависть. Поэтому и наша дружба, надеюсь, будет хроническая» [23, с. 117]. Хроническая духовная связь материализовалась в текстах-письмах, где «элементом этой дружбы стал язык-как-творчество [...] имеющий идеальный платонически-эротический подтекст» [11, с. 74]. **Е)** Мотылек «еще не видел света, душой только чувствовал, что где-то есть сторона лучше, яснее, нежели его родной подвал» [21, с. 15]. Это сторона светлых свободных чувств, развевающих одиночество. Об этом она напишет Кобылянской после смерти близкого любимого друга С. Мерзжынского (1901) — «Мне хочется Ваших тихих фраз, Ваших нежных взглядов, Вашей еще не слышанной мною музыки, меня манят Ваши не увиденные пока горы и вся Ваша страна, что давно мечтой моей стала» [23, с. 216]. **Ж)** «Иногда из маленького окошка, что было в подвале, падал бледный лучик [...] в темном уголке лучик тот был едва виден — тоненький, как ниточка, и бледный, словно взгляд больного малыша» [21, с. 15].

Вновь ощущается связь с физическим складом Леси, для которой с детства спасающим лучиком была Поэзия (за 10 лет до «Мотылька» она сочинила первый стих «Надежда» (1879). Тоненький лучик — это и есть надежда для мотылька-Леси на то, что где-то есть множество таких лучиков — Солнце. Так и началась ее дорога: от лучика — к солнцу.

Символом освобождения от темноты был вовсе не лучик (динамической природный свет, свет света, посланный Богом), а свечка (свет статичный, сакральный, сделанный человеком-творцом), увидев которую *«мотылек забыл свое бессилье, забыл свою неведомость»* [21, с. 16]. Свечка — это метафора письма Ларисы Косач, которая с его помощью преодолевает время-пространство, свою неминуемую болезнь — «Ну что же делать, когда Dame Nature не дала мне ничего, кроме пера в руки, а рукам не дала даже столько силы, чтоб всегда держать перо и сказала: «Пиши...» [23, с. 132]. Осознав свой единственный шанс покинуть тьму, *«мотылек летел да улетел за этой свечой так быстро, сколько было сил в его бедных крыльях»* [21, с. 16]. Литературное самоопределение в Леси Украинки часто достигает форм радикальных заявок, например: «Что зависит от меня, я все сделаю, что же мне делать, как не это! Как бы там ни было, а литература — моя профессия» (письмо к М. Косачу, 8.12.1889) [22, с. 38], — или экзистенциальной нужности: «Да уже когда пишу, то живу (scribo, ergo sum)» (письмо к О. Косач, 26.06.1898) [23, с. 61]. В миг апогея своей тексто-сущности Лесья познала это «пишу-живу», работая над драмой «Одержима», текст-поиск и текст-зов, об этом она пишет Кобылянской: «Это странно: я усталая и разбитая, но меня что-то гонит в мир, куда-то, где я еще не была никогда, далеко, далеко, все дальше...» [23, с. 217].

3) Смена мест: *«подвал»* [21, с. 15] (бытие-в-себе) — *«комната»* [21, с. 16] (бытие-среди-других) обозначает переход от закрытости к открытости смысла женщины-писательницы в измерении самого письма. Видим *«большую комнату»* [21, с. 16], где *«сидело за столом большое общество»* [21, с. 16], но если у В. Вулф это «Собственная комната», **свое пространство**, то в Леси Украинки это **чужая территория**, где она так и останется мотыльком-странником. Ей хотелось всегда тишины, но не влажного подвала, а освещенной комнаты: «Не люблю, чтоб кто-то сидел возле меня, когда пишу... могу заниматься литературным делом, только когда сама в доме, и то, главное, вечером и ночью» (в письме М. Павлику, 7.06.1899) [23, с. 125]. **И** Градация света (как открытости письма для Человека-творца) в рассказе проходит в направлении: лучик (свет божественный) — свеча (свет человеческий) — лампа (свет

человеческий) — Солнце (свет божественный) — *«на столе была ясная-ясная лампа, — мотылек потерялся от этих блестящих лучей и бессилён упал на стол, двигая крыльями»* [21, с. 16]. В письме к сестре Ольге (28.11. 1899) Леся рассказывает: «Самый лучший товарищ, когда я пишу оригинальные беллетристические вещи, — это рабочая лампа (когда не коптит) и четыре стены, такой уже мой вкус» [23, с. 149]. «Лампа» — символ нового этапа рождения Писательницы, которая, побеждая боль своего тела, рождает «тело Текста». Множество эпистолярных воспоминаний о том, как трудно писать, а физическое бессилие становится бессилием психическим, например в письме к Л. Драгомановой (5.06.1899): «Пишу лежа, в надежде, что Вы разберете и такое писание. Хотя я теперь и сидя пишу плохо, никак мне истинная писательская поза не удастся, — может, бог карает меня за какие-то давние литературные грехи, новых грехов не может быть...ничего кроме писем не «творю», хирургия заедает мою музу» [23, с. 123]. Свое письмо Леся приравнивает к галлюцинациям, безумству: «Часто сидишь ночью среди этого хаоса мыслей и думаешь: «Хотя бы галлюцинация появилась!» Я б ей верила так, как раньше люди верили в чудеса» (из письма к Л. Драгомановой-Шышмановой, 2.10.1896) [22, с. 354]. Матери она объясняет: «Как уже наступает la folie divine, то все практические запреты отступают ... зато эта folie дает естественное счастье» [24, с. 363].

Поэтому наш мотылек *«пришел в себя, вновь сорвался и начал летать над лампой, все меньшими и меньшими кружками: хотел он увидеть ближе то ясное солнце, которым ему казалась лампа»* [21, с. 16]. Лампа стала Солнцем, стерлись границы между человеческим и божественным измерениями Творения. **И**) Мотылек имел одинаковую способность к эмотивным и когнитивным процессам — *«душой слышал»* [21, с. 15] и слал *«мысли в мир»* [21, с. 15], но, увы, в нем победило иррациональное (экспрессивно-безумное) начало: *«Мотылек летит все ближе, ближе к смертельному свету. Ох, это его погубит! Даром все отгоняли его от света. И вот — мотылек влетел в самое пламя. Тресь! Вот ему его смерть!»* [21, с. 16]. Писательница видит смерть-в-тексте сквозь мысль о тексте-как-смерти, что сжигает своего Автора: «Я беллетристики не думаю бросать, это уж моя натура не позволила бы, только я много писать беллетристики никогда не могла, она слишком сжигает меня» (к Кобылянской, 26.11.1900) [23, с. 194]. Письмо — одна из возможностей умирать поэтически в тексте, кодируя себя в системе знаков, которые будет разгадывать читатель, возвращая к жизни автора, у которого «она [смерть] хватает слова из-под его пера, обрывает язык; писатель уже

не пишет, он кричит и его невыразительный, неуместный крик не слышат либо им никто не интересуется» [6, с. 78]. Поэтому крик юной Ларисы Косач о **писании как умирании в пространстве текста** услышать непросто, это очевидно, поскольку «акценты содержания падают не на фабулу, а на фразы-лексии» [19, с. 14].

Мотылек — фрагментарная само-проекция писательницы, которая видит свою **дорогу к письму как дорогу к свету/миру без начала-и-конца**. Путь к себе соотносится с путем к своему дому, а одной из черт женского письма и есть «обращение к тематике дома, происхождения, путешествий, не-статичности, изгнания, что сближается с отображением «тождественности», обозначаемой как многозначная, распиленная, ассоциативная, неопределенная» [12]. «Мотылек» — произведение не только для детей. Это история о том, как стерлись границы между текстом и его (не Отцом) Матерью, как однажды «смерть-в-свете» кому-то поможет понять «свет-в-смерти» (смерть любимого Сергея Мержынского подарит Леси волнительную «Одержимую») и как «пережитый творческий полет, экстаз [...] переходит в вечность» [5, с. 223].

Список литературы:

1. Агеева В.П. Поэтесса перелома столетий. Творчество Леси Украинки в постмодерной интерпретации: Монография. — 2-е изд., стереотип. — К.: Лыбидь, 2001. — 264 с.
2. Бабышкин О.К. В путешествие столетий. Слово о Лесе Украинке. — К.: Рад. писатель, 1971. — 272 с.
3. Балабуха Н.В. Сказки Леси Украинки в контексте жанрового дискурса // Леся Украинка и современность: Сб. научных трудов. — Т. 2. — Луцк: Волинс. обл. изд., 2005. — С. 246—261.
4. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. — М.: Прогресс, 1989. — С. 384—391.
5. Бердяев Н.А. Самопознание (Опыт философской автобиографии). — М.: Книга, 1991. — 446 с.
6. Бланшо М. Пространство литературы / Пер. с франц. Л. Кононович. — Л.: Кальвария, 2007. — 272 с.
7. Брауде Л.Ю. К истории понятия «литературная сказка» // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. — 1977. — Т. 36. — № 3. — С. 234.
8. Брауде Л.Ю. К читателю // Андерсен Х.К. Сказки. Истории. — М.: Просвещение, 1988. — С. 5—6.
9. Галыч О.А., Назарец В.М., Васильев С.М. Теория литературы: учебное пособие. — 3 изд., стереотип. — К.: Лыбидь, 2006. — 488 с.

10. Гомон М.Л. «Мотылек» Леси Украинки и «*Attelea p̄ncips*» В.М. Гаршина // Украинское литературоведение. — Вып. 16, изд-во Львов. ун-та. — 1972. — С. 67—72.
11. Гундорова Т.И. *Femina Melancholica*: Пол и культура в гендерной утопии Ольги Кобылянской. — К.: Критика, 2002. — 272 с.
12. Землякова Т.А. Женское письмо как вид субверсии // [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://www.nbuuv.gov.ua|portal|Soc_Gum|Zemlyakova.pdf. (дата обращения 04.05.2012).
13. Иртуганова Т.Р. Особенности произведений Леси Украинки для детей // Леся Украинка и современность: Сб. научных трудов. — Т. 5. — Луцк: Волын. нац. ун-т им. Леси Украинки, 2009. — С. 235—241.
14. Косач-Кривынюк О.П. Леся Украинка. Хронология жизни и творчества. — Нью-Йорк, 1970. — 926 с.
15. Кулинская Л.П. Проза Леси Украинки. — К.: Высшая школа, 1976. — 168 с.
16. Лапко Е.А. Категория автора в свете художественной коммуникации и системного понимания художественного произведения // Вестник Львов. ун-та. Серия филол. — 2004. — Вып. 33. — Ч. 1. — С. 129—135.
17. Литературоведческий словарь-справочник / Под ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Ковалива, В.І. Теремка. — К.: ИЦ «Академия», 2006. — 752 с.
18. Мыхыда С.П. В психопоэтикальном мире Леси Украинки // Леся Украинка и современность: Сб. научных трудов. — Т. 4. — Кн. 1. — Луцк: РВВ «Вежа» Волын. нац. ун-т им. Леси Украинки, 2007. — С. 205—214.
19. Сирук В.Г. Нарративная стратегия «малой» прозы Леси Украинки // Слово и время. — 2006. — № 2. — С. 8—14.
20. Третьяченко Т.Г. Художественная проза Леси Украинки. — К.: Научная мысль, 1983. — 288 с.
21. Украинка Леся. Произведения: В 12-ти т. — Т. 7. Проза. Переводная проза. — К.: Научная мысль, 1976. — 576 с.
22. Украинка Леся. Произведения: В 12-ти т. — Т. 10. Письма (1876—1897) — К.: Научная мысль, 1978. — 544 с.
23. Украинка Леся. Произведения: В 12-ти т. — Т. 11. Письма (1898—1902) — К.: Научная мысль, 1978. — 480 с.
24. Украинка Леся. Произведения: В 12-ти т. — Т. 12. Письма (1903—1913) — К.: Научная мысль, 1979. — 696 с.
25. Хмельюк М.М. Леся Украинка — автор прозы из жизни Волынского Полесья // Науч. вестник ВДУ. Филологические науки. — 1999. — № 10. — С. 20—23.
26. Чырук Л.М. Насекомые и их символика в художественной прозе Леси Украинки // Леся Украинка и современность: Сб. научных трудов. — Т. 5. — Луцк: Волын. нац. ун-т им. Леси Украинки, 2009. — С. 530—537.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД: СОТРУДНИЧЕСТВО ИЛИ КОНФЛИКТ?

Павленко Елена Георгиевна

*канд. филол. наук, доцент кафедры английского языка
Мариупольского государственного университета,
г. Мариуполь, Украина
E-mail: pavlenkohelen.ru*

LITERARY TRANSLATION: COOPERATION OR CONFLICT?

Pavlenko Helen

*phD in Philology of the English Chair Mariupol State University,
Mariupol, Ukraine*

АННОТАЦИЯ

Цель статьи — выявить реляции автор-переводчик, анализируя процесс перевода с позиций переговоров, определить роль сторон на каждом из этапов переговорного процесса с использованием метода переводческого анализа. Вывод: для воссоздания образа автора во всей его индивидуальности доминантой переводчика должен выступить стиль сотрудничества.

ABSTRACT

The article aims to identify the relationships between the author and the translator analyzing the process of translation through negotiations as well as to highlight the role of the parties at each stage of the negotiation process by means of interpretative method. The researcher comes to the conclusion that cooperation proves to be the dominant feature to create the author's individual style.

Ключевые слова: переговоры; текст прибытия; сигнификат; сотрудничество; доминирование.

Keywords: negotiations; target text; significat; cooperation; domination.

Ещё со времен античности художественный перевод считают одним из основных факторов литературного взаимопознания, развития общественной мысли, важнейшей формой культурных связей в современном мире. Изучению этой проблемы в разрезе теоретическом

посвящены ряд исследований отечественных и зарубежных учёных (А. Бех, С. Басснет, О. Гайничеру, Н. Гарбовский, Д. Дюришин, Р. Зоривчак, В. Коптилов, Г. Кочур, А. Попович, П. Топер, А. Фёдоров, У. Эко и др.).

В их теориях по-разному раскрываются взгляды на возможности и цели перевода — от его нормативности (адекватности, эквивалентности, отображении национальной специфики оригинала) до осмысления его общелитературной роли. Такой широкий диапазон изучения проблем перевода, выступая весомым фактором формирования концепции национальной литературы, направлен на одновременное развитие своих традиций, обогащение их мировым художественно-эстетическим опытом и сводится к одной общей идее: максимально полному воссозданию подлинника в иноязычной среде. Иными словами переводчик должен воссоздать средствами другого языка содержание текста оригинала целостно и точно, сохранив все его экспрессивные и стилистические особенности. В этой связи нельзя обойти базовые понятия теории перевода — эквивалентность и адекватность. Как известно, в современном переводоведении существуют различные подходы к их определению, однако общепринятой считается теория уровней эквивалентности В. Комиссарова, которая устанавливает отношения эквивалентности между соответствующими уровнями оригинала и перевода. Согласно этой теории конечная цель перевода заключается в реализации максимальной степени эквивалентности на каждом уровне.

Отсюда следует, что переводчик должен выстроить такую текстуальную систему, которая может оказать аналогичное воздействие на читателя как в плане семантическом и синтаксическом, так и в плане стилистическом, метрическом, звуко-символическом, вызвать у него ту эмоциональную реакцию, к которой стремился текст-источник. Как известно, реализация вышесказанного на практике часто сопряжена с преодолением ряда трудностей в силу того, что образная система, языковые особенности оригинала и перевода детерминируются не только личностью писателя и личностью переводчика, но и социокультурной средой, в которой существует каждый из них, поэтому можно говорить об эквивалентности в формальном смысле. Подтверждением этого является позиция Н. Гарбовского о том, что «абсолютно точное, без каких бы то ни было искажений воспроизведение текста оригинала переводчиком невозможно; а перевод есть лишь приближение, более или менее полное, но никогда не абсолютное к тексту оригинала» [1, с. 179]. Продолжая эту мысль, литературовед-переводчик У. Эко утверждает,

что «любой перевод предполагает окраины неверности вокруг ядра безусловной верности, но решение о местоположении ядра и о ширине окраинного поля зависит от целей, поставленных перед собой переводчиком» [9, с. 17].

Учёный рассматривает концептуальные положения современного переводоведения (эквивалентность, адекватность, приверженность цели, верность, инициатива переводчика) под знаком переговоров.

В литературе существуют разные подходы к определению этого понятия, каждое из которых по-своему раскрывает его суть. Из многовекторности дефинитивных характеристик понятия «переговоры» выделяем те, которые в дальнейшем будем использовать для осуществления сопоставительного анализа переводов.

Итак, переговоры — это процесс, с помощью которого стороны непосредственно либо через своих представителей стремятся урегулировать спор или договориться об общих действиях путём обсуждения или аргументации своих позиций [7]. Традиционно различают пять стилей ведения переговоров:

- доминирование — агрессивный стиль, когда обе стороны отчаянно движутся к достижению цели, не проявляя зачастую стремления к сотрудничеству;
- уклонение — когда одна из сторон стремится уйти от проблем вместо того, чтобы разрешить их в ходе переговоров;
- уступка — метод, суть которого проявляется в том, что участник переговорного процесса демонстрирует высокую степень готовности к сотрудничеству с противоположной стороной. Такой шаг может быть оправданным и создать кредит доверия, который будет использован в дальнейших переговорах;
- компромисс — стиль, который характеризуется тем, что участник переговорного процесса проявляет определённую настойчивость и готовность к сотрудничеству в ходе переговоров с контрагентом. Тактика такого переговорного процесса сводится к формуле «ты — мне, я — тебе»;
- сотрудничество — стиль, который считается самым правильным для ведения переговоров, когда вместе с давлением на противоположную сторону и решительностью в достижении цели наблюдается высокий уровень готовности к сотрудничеству при поиске решений, принятых для обеих сторон [8].

В зависимости от того, какие цели преследуют участники переговорного процесса (в нашем случае автор и переводчик), различают следующие функции переговоров: информационную (стороны заинтересованы в обмене взглядами, но не готовы по каким-

либо причинам на совместные действия); коммуникативную (налаживание новых связей, отношений); регуляции и координации действий; контроля; пропаганды.

Принимая во внимание тот факт, что любые переговоры проводятся между сторонами, представляющими различные интересы, сочетание этих интересов делает участников переговоров взаимозависимыми, ограниченными в своих возможностях решать собственные задачи односторонним путём. Отсюда следует, что перевод также можно рассматривать с позиции переговоров, поскольку последние выступают «именно тем базовым процессом, в ходе которого, дабы нечто получить, отказываются от чего-то другого; и в конечном счёте договаривающиеся стороны должны выйти из этого процесса, с чувством разумного и взаимного удовлетворения, памятуя о золотом правиле, согласно которому обладать всем невозможно» [9, с. 19].

Так, в процессе переговоров (перевода), — рассуждает У. Эко, — участники порой лишены инициативы: с одной стороны, есть текст-источник со своими автономными правами, а порою и фигура эмпирического автора с его возможными притязаниями на контроль, а также вся та культура, в которой рождается данный текст; с другой стороны, есть текст прибытия (термин У. Эко) и та культура, в которой он появляется, с системой ожиданий его предполагаемых читателей, а порою даже с издательской индустрией, предвидящей различные критерии перевода в зависимости от того, для чего создаётся текст прибытия [9, с. 19]. Переводчик при этом выступает в качестве лица, ведущего переговоры между реальными и потенциальными сторонами, и в таких переговорах чётко выраженное согласие сторон, по мнению учёного, предвидится не всегда [9, с. 19].

К основным совместным решениям, которые принимаются по итогам переговоров, относятся: компромиссное, или срединное решение; асимметричное решение (относительный компромисс); нахождение принципиально нового решения путём сотрудничества. Рассмотрим их подробнее применительно к процессу перевода.

Первый тип решения — компромисс, при котором стороны идут на взаимные уступки, иногда предусматривает ситуации неопределённости и неточности (критерии сторон расплывчаты, и участники переговоров затрудняются найти ту «середину», по отношению к которой они могут достичь компромисса). В этом случае их интересы в полной мере не удовлетворены, результатом чего выступает асимметричное решение, где степень асимметричности может быть различной в зависимости от того, какая из сторон сознательно идёт на большие уступки.

Вышесказанное является следствием того, что автор и переводчик подходят к тексту с разных позиций. Автор синтезирует художественный мир, используя самые невероятные образы, вкладывая в текст частицу своих чувств и переживаний. Переводчик, читая оригинал, анализирует в нём всё до мельчайших подробностей: авторский стиль, систему мировоззренческих, этических и эстетических взглядов, его художественный метод, манеру письма. Такие незримые «переговоры» переводчика с автором оригинала включают в себя несколько этапов. На первом этапе доминирующая роль принадлежит автору: переводчик, будучи зависимым от автора оригинала, связан его идеями, во всём полагается на автора, нередко превращая подлинник в подстрочник. Критикуя такой перевод, М. Новикова пишет: «Подстрочник «алгебраизирует» переводимое произведение, начисто отторгает его от «гармонии» материнской культуры, от глубинных ассоциаций, как эстетических, так и философских» [5, с. 73].

На втором этапе переводчик осмысливает текст заново, анализирует его в синхронной и диахронной плоскостях, определяет его функциональные доминанты, раскрывая «затаённые» смыслы и «спрятанные» сюжеты. Его позиции сливаются с авторскими, и обе стороны выступают в качестве равноправных партнёров в переговорах.

На последнем этапе переводчик ещё больше подходит к автору, он более свободен в выборе средств для передачи его интенций, мироощущений, образов. И делая этот выбор, переводчик вольно или невольно ориентируется на собственное понимание художественного мира автора. При этом, отмечает Н. Гарбовский, — возникает противоречие: с одной стороны, чтобы осуществлять художественный перевод, переводчик сам должен обладать материальным талантом, владеть всем набором выразительных средств, т. е. по сути, быть писателем. С другой стороны, чтобы быть писателем, нужно иметь свою эстетическую позицию, стиль, манеру письма, которые могут быть отличными от авторских. В этом случае индивидуальность автора стирается, перевод становится автопортретом переводчика, а все переводимые им писатели начинают «говорить» его голосом [1, с. 79]. Отсюда следует, что переводчик, который до этого выступал равноправным партнёром в переговорах, занимает на этом этапе доминирующую позицию.

Обращаясь к идее переговоров для анализа процесса перевода, У. Эко излагает в свете этой концепции понятие сигнификата. Согласно его теории в ходе переговоров обсуждается значение, которое должен выражать перевод, и переводчик должен подобрать такой эквивалент, который удачнее передаст соответствующее ядерное

содержание, представляющее собой минимальные понятия, дающие возможность опознать тот или иной объект или понять ту или иную концепцию [9, с. 103]. При этом, проявив ядерное содержание того или иного слова, переводчик в своём стремлении сохранить интенции текста оригинала, принимает решение договориться «о серьёзных нарушениях отвлечённого принципа буквализма» [9, с. 106].

Сравним два перевода антонимичных каламбуров из романа Ч. Диккенса «Hard times» в переводе К. Шмыговского и Ю. Лисняка: «*She hadn't my advantages — disadvantages you would call'em but I call'em advantages so you'll not waste your power, I dare say*» [11, с. 136]. Лексемы «advantages — disadvantages», которые составляют эту антонимичную пару, различаются только префиксом dis- с пейоративной семантикой. К. Шмыговский употребляет этот каламбур буквально: «*Вона не має моїх плюсів, ви, можливо, вважаєте, що це плюс...*» [3, с. 118]. Ю. Лисняк очень точно отображает этот троп, отыскав соответствующий эквивалент в украинском языке: «*Вона ж бо не мала такого таланту, як я, — ви, може скажете безталання, а я таки кажу таланту, — тож я певен, ваші зусилля марно не пропадуть*» [2, с. 140].

Сложность перевода каламбуров заключается в том, что образование антонимов с помощью отрицательных префиксов типично для английского языка, в то время как в украинском этот способ не является широкораспространённым. В этом случае переводчик воссоздаёт этот стилистический приём либо путём замены частей речи, либо полностью игнорируя это явление. Примером такого стиля уклонения служит перевод отрывка из этого же произведения: «*It soon appeared that if Mrs. Sparsit had a failing in her association with that domestic establishment, it was that she was so excessively regardless of herself and regardful of others as to be a nuisance*» [11, с. 201] — «*Проте дуже скоро виявилось, що саме її невибагливість найтяжче вдовольнити: пані Спарсит*» [2, с. 190].

Частичная потеря ироничного эффекта прослеживается в переводе Р. Доценко романа Дж.К. Джерома «Трое в лодке, не считая собаки». Например: «*Rainwater is the chief article of diet at supper*» [12, с. 20] — «*Головна складова вашої вечері — дощова вода*» [4, с. 31] «*But methylated spirit is more wholesome when taken into the system in large quantities than paraffin oil*» [12, с. 31] — «*Та все ж спирт, навіть денатурований, у великих дозах корисніший для організму ніж гас*» [4, с. 45]; «*I always get red bathing drawers. They suit my complexion so*» [12, с. 58] — «*Купальні труси я завжди купую*

червоні. Я подобаюсь сам собі в червоних трусах» [5, с. 81]. «My complexion» — в переводе «цвет лица», т. е. цвет лица героя такого же оттенка, как и его плавки.

Переговоры, как считает У. Эко, не всегда приводят к равному распределению выгод и потерь между вовлечёнными в них сторонами. Учёный считает удачными и такие переговоры, в ходе которых одна сторона больше уступает противоположной: «Учитывая мою изначальную цель и зная, что исходил я из положения совершенно для меня невыгодного, — пишет У. Эко, — я могу чувствовать себя столь же удовлетворённым» [9, с. 109].

Подтверждением этой мысли служит перевод пародийного пафоса Дж. Олдингтона в романе «Смерть героя» о роли женщины в Британской империи, выполненный Н. Галь с частичной потерей на лексическом и эмоциональном уровнях, что приводит не только к семантическому «сдвигу», но и создаёт читателю барьер для понимания авторской интенции: «*A woman? A rag, a bone and a hank of hair. Get rid of the sexual problem by teaching men to deprise women, either by open scorn or by putting them on the pedestal of chastity...as the German Kaiser said at the gathering of the nations*» [10, с. 185]. — «Эту задачу решить не трудно (замість статевої проблему) — либо открыто презирайте женщину и насмехайтесь над нею, либо возведите её на пьедестал целомудрия;... заявил народам Кайзер Вильгельм» [6, с. 131].

Иногда с целью сохранения экспрессивной окраски оригинала, переводчик нарушает логическую структуру текста: «*Religious convictions are such an easy excuse for being nasty*» [10, с. 28]. — «Релігійні переконання — такий гарний привід для того, щоб отруювати життя іншим!» [6, с. 23]. В данном случае более точным соответствием “excuse” является лексема «виправдання», и замена её на «привід» приводит к нежелательной трансформации содержания целого предложения. Близким к оригиналу, по нашему мнению, был бы такой перевод: «Релігійні переконання легко виправдовують найогиднішу поведінку».

Приведём пример, когда переводческий выбор лексического соответствия в значительной степени меняет смысл целого предложения. Рассмотрим значение лексемы “epic” — (long poem narrating the adventures or deeds of one or more heroic or legendary figures; «book or film based on an epic narrative»; of or like an epic; “grand, heroic” (Greek epos song). Руководствуясь метонимичными связями между именем древнегреческого автора и эпическим жанром литературы, переводчик осуществляет замену английского “epic

contest” на «щось гомерівське», не учитывая при этом, что последнее вызывает у читателя устойчивую ассоциацию с широко известным крылатым выражением «гомерівський сміх» и придаёт украинской версии дополнительный смысл — что-то очень смешное, забавное. В оригинале заложено совсем другое значение — речь идёт об эпической битве, с использованием стилистического приёма иронии, в то время как в переводе используется нейтральный фразеологизм, что в определённой степени снижает экспрессивность высказывания: “*Then there was a blazing row, Elizabeth at George, and then Fanny at George, and then — epic contest — Elizabeth at Fanny*” [10, с. 42]. — «*Отоді-то зчинилася буря! Спочатку на Джорджа накинцлася Елізабет, потім Фанні, а врешті — і це вже було щось гомерівське — Елізабет на Фанні*» [6, с. 36].

Таким образом, анализ действия сторон (автор-переводчик) в процессе проведения переговоров даёт возможность выявить их динамику, приоритетные направления и основные стратегии, определить роли участников на различных этапах. На первом этапе переводчик подчинён автору и выполняет все его требования (стиль уступки), затем позиции сторон сливаются (стиль сотрудничества) и только на последнем этапе переводчик проявляет большую инициативу и занимает лидирующую позицию (стиль доминирования). Выбирая стратегию взаимного учёта интересов, стороны осуществляют сотрудничество, партнёрский подход к решению спорных вопросов, стремление к выработке решения, максимально удовлетворяющего интересы каждой из них.

Воссоздание в переводе образа автора во всей его индивидуальности возможно лишь при условии, если переводчик, будучи личностью творческой, с высокой степенью адаптивности и богатым личным опытом, придерживается стиля сотрудничества.

Список литературы:

1. Гарбовский Н.К. Теория перевода: Учебник. — М.: Изд-во М. Ун-та, 2004. — 544 с.
2. Діккенс Ч. Тяжкі часи / Пер. з англ. Ю. Лісняка. — К.: Дніпро, 1970. — 282 с.
3. Діккенс Ч. Тяжкі часи/ Пер. К. Шмиговського. — Харків: Державне видавництво України, 1930.
4. Джером К. Джером. Троє в одному човні (як не рахувати собаки). Київ: Основи, 2003. — 241 с.
5. Новикова М. Гений, парадоксов друг // Мастерство перевода. Сборник XI. / Под ред. Э. Ананиашвили. — М.: «Советский писатель», 1977. — с. 69—92.

6. Олдингтон Р. Смерть героя / Пер. з англ Ю. Лісняка; Передм. І. Кієнко. — К.: Дніпро, 1988. — 341 (Вершини світового письменства, том 62).
7. Переговори та їх роль у вирішенні публічно-правових спорів // Центр досліджень місцевого самоврядування. — [Електронний ресурс] — Режим доступу. — URL: <http://www.cdms.org.ua/index.php> (дата звернення 03.07.2013).
8. Психология и этика делового общения: Учебник для вузов / под ред. проф. Лавриненко В.Н. — М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2004.
9. Эко У. Сказать почти то же самое. Опыт о переводе / Перев. с итал. А.Н. Ковалю. — СПб.: «Симпозиум», 2006. — 574 с.
10. Aldington R. Death of a hero. — Moscow: Foreign language publishing house, 1958. — 443 p.
11. Dickens Ch. Hard times. — London: Penguin books, 1994. — 329 p.
12. Jerome K. Jerome. Three men in a boat. — London: Penguin books, 1994. — 185 p.

ДЛЯ ЗАМЕТОК

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

Материалы XXV международной
заочной научно-практической конференции

08 июля 2013 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 15.07.13. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 15,625. Тираж 550 экз.

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

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