



МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ ЗАОЧНОЙ  
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

**ФИЛОЛОГИЯ,  
ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ  
И КУЛЬТУРОЛОГИЯ:  
АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ  
И ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ**

Новосибирск, 2013 г.

УДК 008+7.0+8  
ББК 71+80+85  
Ф54

**Ф54 «Филология, искусствоведение и культурология: актуальные вопросы и тенденции развития»:** материалы международной заочной научно-практической конференции. (13 мая 2013 г.) — Новосибирск: Изд. «СибАК», 2013. — 176 с.

ISBN 978-5-4379-0284-4

Сборник трудов международной заочной научно-практической конференции «Филология, искусствоведение и культурология: актуальные вопросы и тенденции развития» 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. филол. наук, Мышьякова Наталья Михайловна;
- канд. филол. наук, Павловец Татьяна Владимировна;

ISBN 978-5-4379-0284-4

ББК 71+80+85

© НП «СибАК», 2013 г.

## **Оглавление**

<b>Секция 1. Культурология</b>	<b>7</b>
<b>1.1. Теория и история культуры</b>	<b>7</b>
К ПРОБЛЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ЕВРОПЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX СТОЛЕТИЯ Курасова Тамара Ивановна	7
КУЛЬТУРНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ: ОПРЕДЕЛЕНИЕ, СУЩНОСТЬ, СПЕЦИФИКА Шайхлисламова Лилия Ильясовна	11
<b>Секция 2. Языкознание</b>	<b>17</b>
<b>2.1. Славянские языки</b>	<b>17</b>
МЕТОДЫ И ПРИЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ДИАЛЕКТНОГО СЛОВООБРАЗОВАНИЯ В УКРАИНСКИХ ГОВОРАХ ЗАКАРПАТЬЯ Харьковская Олеся Васильевна	17
<b>2.2. Германские языки</b>	<b>25</b>
КОММУНИКАТИВНЫЙ АСПЕКТ ИЗУЧЕНИЯ НЕМЕЦКОГО БЫТОВОГО АНЕКДОТА Бассай Светлана Николаевна	25
РАЗНОУРОВНЕВЫЙ ПОЭТИЧЕСКИЙ ДЕЙКСИС В «ДУИНСКИХ ЭЛЕГИЯХ» Р.М. РИЛЬКЕ Гончарова Мария Вячеславовна	34
<b>2.3. Романские языки</b>	<b>39</b>
К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ И ОПРЕДЕЛЕНИИ ДЕТЕКТИВА Георгинова Наталья Юрьевна	39
<b>2.4. Теория языка</b>	<b>43</b>
ОСНОВНЫЕ ФУНКЦИИ ПОЛИТИЧЕСКОГО ИНТЕРНЕТ БЛОГА Алания Нино Карамановна	43
ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЛИНГВОКУЛЬТУРНОГО ТИПАЖА Непомнящих Наталья Максимовна	46
РАЗЛИЧНЫЕ ПОДХОДЫ К НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКИМ ЖАНРАМ Попова Таисия Георгиевна	51

<b>2.5. Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание</b>	<b>58</b>
К ВОПРОСУ О СОСТАВЛЕНИИ ДВУЯЗЫЧНЫХ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ТЕЗАУРУСОВ	58
Артемова Ольга Александровна	
АСИММЕТРИЯ ВОСПРИЯТИЯ ВРЕМЕНИ В РУССКОЙ И НЕМЕЦКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРАХ	63
Емельянова Светлана Михайловна	
<b>2.6. Прикладная и математическая лингвистика</b>	<b>69</b>
ПРОФИЛИРОВАНИЕ АВТОРА ПИСЬМЕННОГО ТЕКСТА: ПОДХОДЫ, МЕТОДЫ И ИХ ОПТИМИЗАЦИЯ	69
Литвинова Татьяна Александровна	
Середин Павел Владимирович	
Загоровская Ольга Владимировна	
Лантюхова Наталья Николаевна	
Шевченко Ирина Сергеевна	
<b>Секция 3. Искусствоведение</b>	<b>80</b>
<b>3.1. Театральное искусство</b>	<b>80</b>
«БОЛЬШОЙ СТИЛЬ» В ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ СТАЛИНСКОЙ ЭПОХИ	80
Изотов Дмитрий Владимирович	
ФЕСТИВАЛЬ ПАНТОМИМЫ «МИМОЛЁТ»: ОРГАНИЗАЦИОННЫЕ И ЭКОНОМИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ПРОВЕДЕНИЯ	84
Кунина Юлия Борисовна	
<b>3.2. Музыкальное искусство</b>	<b>90</b>
ПРОИЗВЕДЕНИЯ К. ШИМАНОВСКОГО 1910-Х ГГ. И ИХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПРОЕКЦИЯ	90
Андросова Дария Владимировна	
СПЕЦИФИКА ТРАНСФОРМАЦИИ КОНЦЕРТА С-MOLL Б. МАРЧЕЛЛО — И.С. БАХА В ПЕРЕЛОЖЕНИИ ДЛЯ БАНДУРЫ	98
Хмель Наталья Васильевна	

<b>3.3. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура</b>	<b>106</b>
ОБЪЕМНО-ПЛАНИРОВОЧНЫЕ И ВИЗУАЛЬНЫЕ РЕШЕНИЯ ПРИ ПРОЕКТИРОВАНИИ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЫ Плотникова Александра Николаевна Троепольская Наталья Евгеньевна	106
<b>Секция 4. Литературоведение</b>	<b>115</b>
<b>4.1. Русская литература</b>	<b>115</b>
ПРИНЦИПЫ «НАТУРАЛЬНОЙ ШКОЛЫ» В ТВОРЧЕСТВЕ Г.Ф. КВИТКИ-ОСНОВЬЯНЕНКО (ОЧЕРК «ЗНАХАРЬ») Бологова Ксения Олеговна	115
К ПРОБЛЕМЕ «ТИПОЛОГИИ» И «ТИПИЗАЦИИ» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ Булычева Вера Павловна	120
ЦИКЛИЗАЦИЯ РАССКАЗОВ В ПРОЗЕ Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ (НА ПРИМЕРЕ СБОРНИКА «ГДЕ Я БЫЛА») Марутина Ирина Николаевна	127
ВИДЫ ХРОНОТОПОВ В ПОЭТИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ Н.Н. ТУРОВЕРОВА Халяфкаева Айсылу Ильшатовна Божкова Галина Николаевна,	133
<b>4.2. Литература народов Российской Федерации</b>	<b>138</b>
ВОСПИТАНИЕ ЖИЗНЕСПОСОБНОЙ ЛИЧНОСТИ В ДУХЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ НА ОСНОВЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ А. ГИЛЯЗОВА «В ПЯТНИЦУ, ВЕЧЕРОМ» Вафина Люция Модарисовна	138
<b>4.3. Фольклористика</b>	<b>144</b>
ЧУДЕСНЫЕ ДИКОВИНКИ В ВОСТОЧНОЙ ВЕРСИИ СКАЗОЧНОГО СЮЖЕТА 707 ЧУДЕСНЫЕ ДЕТИ Хэмлет Татьяна Юрьевна	144

<b>4.4. Литература народов стран зарубежья</b>	<b>151</b>
ИДЕЙНО-ФИЛОСОФСКАЯ И ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩИЕ НЕОРОМАНТИЧЕСКОГО МЕТОДА В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ Р. КИПЛИНГА Зотова Людмила Ивановна	151
ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЧАРЛЬЗА ДИККЕНСА Мухаммедова Хулкар Элибаевна	158
МАНИФЕСТ КАК ФОРМА ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ФУТУРИЗМА (ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ) Рега Даниил Алексеевич	164

## СЕКЦИЯ 1.

### КУЛЬТУРОЛОГИЯ

#### 1.1. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

#### К ПРОБЛЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ЕВРОПЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX СТОЛЕТИЯ

*Курасова Тамара Ивановна*

*канд. культурологии, профессор кафедры фортепиано,  
Засл. артист РФ Московский государственный  
университет культуры и искусств,  
г. Москва*

*E mail: [musa3737@mail.ru](mailto:musa3737@mail.ru)*

В первой половине XX столетия произошла радикальная смена эстетических установок во всех областях европейского искусства. Это было время возникновения новых художественных направлений, появления различных музыкальных течений: импрессионизма, символизма, экспрессионизма, неоклассицизма и др., вызванных к жизни сложными процессами социально-исторической действительности данного периода. Первая половина XX века в мировой истории выделяется глобальными потрясениями: это Первая и Вторая мировые войны, террористические акты, революции, вооруженные местные и межгосударственные конфликты и т. д. Культура и искусство столкнулись с обострением социальных противоречий в общественном развитии, с конфликтами, глобальными проблемами, затрагивающими интересы всего человечества. Среди такого рода переломных эпох XX век являет особого рода примечательную картину — (мне кажется, что тире не надо) по редкому сплетению, сосредоточенности кризисных явлений в самых различных сферах, широких (культурно-философское и социальное развитие, политика) и узкоспецифических (например, стили в искусстве).

Изменения в общественном сознании в этот период революций и мировых войн, новые условия социальной действительности оказали воздействие на художественную культуру в целом, выявив, с одной стороны, преемственные связи с традициями прошлого, с другой — породив разные стили, направления и школы в музыкальном искусстве. Ц. Когоутек утверждал, что в музыке этого времени трудно ориентироваться, (не надо) и что еще никогда в истории музыки не возникало почти одновременно такого различия в стилях, часто полярно противоположных [2, с. 9]. Первая половина XX века к тому же представляет собой поистине уникальное явление, для которого характерна интенсивная творческая деятельность во всех сферах духовной и общественной жизни. Драматизм и трагизм в социально-культурной, экономической, политической жизни получил отражение в музыкальном искусстве стран Европы, именно это время дало миру крупнейших композиторов, вошедших в историю мировой музыкальной культуры: Игорь Стравинский, Пауль Хиндемит, Бела Барток, Арнольд Шенберг, Дариус Мийо, Артур Онеггер и др.

Одной из особенностей музыкального мышления этого времени было обращение к принципам музыкальных жанров, характерных для эпохи барокко, классицизма, позднего Возрождения, интерес к фольклору (стилистика некорректно: *обращение к принципам... и интерес к фольклору* — две особенности, а говорится о них как об *одной из...*). В музыкальной культуре первой половины XX столетия можно конституировать несколько линий музыкально-художественного сознания, которые явились основополагающими и определяющими в данный исторический период. Это, прежде всего, выступления большинства композиторов *против романтизма*, его эстетических установок, концепции программности. В данном контексте анализа музыкального мышления нашла отражение концепция диалогизма культуры М.М. Бахтина, позволившая по-новому подойти к исследованию проблемы взаимодействия культур [1, с. 93].

Взаимосвязь культур может быть *последовательной* (в данном случае — соотношение культур XIX и XX вв.) или *скачкообразной*, представленной, например, воссозданием некоторых принципов музыкальной культуры эпохи барокко XVII в. и классицизма XVIII в. В музыкально-художественном сознании XX века. Преемственность, взаимосвязь культур может быть также *положительной* или *отрицательной*. Именно второе наблюдается в музыкально-художественном сознании первой половины XX века — отрицательная преемственность во взаимосвязи культур эпохи романтизма и XX века.



Отрицательно оценивали романтизм в истории культуры и искусства Ф. Бузони, А. Онеггер, И. Стравинский, А. Швейцер и др.

Вторая линия музыкально-художественного мышления первой половины XX столетия — *преемственное обращение к наследию И.С. Баха*, иначе говоря, «третье рождение И.С. Баха». Заключается оно, прежде всего, в том, что основные репрезентирующие функции в музыкальном искусстве взяла на себя стилистическая концепция И.С. Баха. Творчество Баха часто относят к так называемому «духовному барокко». Его следует рассматривать в ретроспективе как современной ему духовной культуры, так и в контексте межкультурного взаимодействия прошлого и современного в их межкультурной целостности (Ф. Бузони, М. Рeger, И. Стравинский, П. Хиндемит, Т. Чанлер, А. Шенберг и др.).

В-третьих, доминирующей линией музыкально-художественного сознания во многих аспектах зарубежной культуры первой половины XX столетия явилось *возрождение полифонического сознания*. Принцип полифонического сознания, представляющий собой многоярусную структуру, отразил саму суть диалогической картины мира и мышления человека данного периода. Западноевропейское полифоническое сознание как таковое, то есть основанное на одновременном сочетании нескольких различных голосов, линий, явлений, отнюдь не является исключительным достоянием европейской культуры. В широком смысле оно известно во многих культурах, в том числе и древних, а европейский его вариант представляет собой лишь одно из многих проявлений данного культурфилософского принципа.

Западноевропейское полифоническое сознание представляет собой яркое явление. Смысл его объясняется не столько чисто техническими сторонами, сколько содержанием культурно-исторического времени, к которому оно относится. Диалогическую концепцию бытия, как сказано выше, развивал М.М. Бахтин; к контрапункту, в контексте философии художественного творчества, обращался Д.С. Лихачев, определяя контрапункт как совмещение нескольких стилей в одном произведении [3, с. 74—90]. Отличительная черта полифонического сознания первой половины XX века заключается в его *разнообразии и множественности* проявлений в культуре этого временного периода. Универсальный в своем общечеловеческом смысле полифонический способ художественного мышления облакался в разные формы, детерминированные в каждом виде искусства его природой. Полифонический *диалог музыкального искусства с культурой прошлых эпох* явился также определяющей чертой музыкальной культуры и художественного сознания первой половины XX столетия.

В-четвертых, в первой половине XX века искусство стиля барокко и эпохи Просвещения испытало «новое возрождение»: это неоклассицизм, (восстановивший прежде всего музыкальные жанры барокко), экспрессионизм, нововенская школа, обратившиеся к мастерам строгого стиля. Стили, жанры и формы музыки прошлого оказали влияние на творчество таких разных композиторов, как А. Шенберг, М. Рeger, И. Стравинский, Б. Барток, П. Хиндемит и др.

Музыкальный жанр в качестве универсалии играет значимую роль: композитор интуитивно или сознательно подходит к уже сложившейся художественной традиции. По выражению М.М. Бахтина, формирование жанра связано с кристаллизацией в нем определенных типов сюжета, ритмического строя, композиции. Жанр, по его мнению, выступает как представитель *«творческой памяти»*. К разным аспектам проблемы музыкальных жанров обращались А. Альшванг, Ф. Арзаманов, Б. Асафьев, А. Должанский, В. Клин, Л. Мазель, С. Скребков, В. Цуккерман и др. Из всего многообразия музыкальных жанров и форм эпохи барокко, например, выделяются те, которые были преемственно использованы в музыкальной культуре следующих эпох, в частности, в первой половине XX века (Контрапунктическая фантазия и fuga для двух фортепиано Феруччо Бузони, Партита Артюра Онеггера, Сюита «Шахматная серенада» Витторио Рieti, Шесть канонов-этюдов Шумана-Дебюсси и т. д. [4]).

Сонатная форма в первой половине XX в. стала одной из определяющих, доминирующих, основополагающих форм в музыкально-художественном творчестве многих композиторов: М. Рegerа, Г. Форе, К. Дебюсси, М. Равеля, И. Стравинского, Ф. Пуленка, А. Онеггера, П. Хиндемита, Б. Бартока, А. Хайева, Э. Кшенека и др. Следует подчеркнуть тот факт, что в сонатной форме эпохи Просвещения являлось обязательным соответствие заданной схеме, сонатные же формы первой половины XX века, (не надо) часто становятся импульсом для создания неповторимых, высоко художественных произведений: Соната (1943) и Концерт (1935) для двух фортепиано И. Стравинского, Соната П. Хиндемита (1942), Соната для двух фортепиано и ударных Б. Бартока (1937), Соната А. Хайева (1937) и т. д.

В заключение можно сделать вывод, что одна определяющая, доминирующая черта музыкального искусства присутствует во всех различных художественно-творческих направлениях: обращение к разным аспектам, чертам, видам художественно-эстетического прошлого, к стилям, формам и жанрам эпохи барокко, И.С. Баха, Просвещения и Венского классицизма, что способствовало появлению

в первой половине XX века шедевров мирового музыкального искусства (после двоеочия смысл не ясен; союз *что*, возможно, лишний)

### **Список литературы:**

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики /М.М. Бахтин. — М.: Худ. лит-ра, 1975. — С. 93.
2. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века /Ц. Когоутек. — М.: Музыка, 1976. — 367 с.
3. Лихачев Д.С. Контрапункт стилей как особенность искусства /Д.С. Лихачев //Очерки по философии художественного творчества. — СПб.: Блиц, 1999. — С. 74—90.
4. Первыми исполнителями в России Контрапунктической фантазии Ф. Бузони, Вариаций на тему Бетховена М. Регера, Сюиты «Шахматная серенада» В. Рieti Фуги «Вторая радостная мистерия» Т. Чанлера, Сонаты Г. Клебе для двух фортепиано был фортепианный дуэт в составе автора статьи и профессора Московской консерватории, засл. арт. РСФСР Анатолия Ивановича Ведерникова (1920—1993).

## **КУЛЬТУРНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ: ОПРЕДЕЛЕНИЕ, СУЩНОСТЬ, СПЕЦИФИКА**

*Шайхлисламова Лилия Ильясовна*

*специалист отдела культуры Администрации Кировского района  
г. Екатеринбург*

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

Понятие «культура» является одним из самых многогранных всеобъемлющих в гуманитарных науках. Восходя к латинскому «cultura» — возделывание, а позднее воспитание, образование, понятие «культура» имеет огромное количество значений в различных сферах общественной жизни. Культура является предметом изучения не только философии и культурологи, но и истории, искусствознания, психологии и педагогики, этнологии и этнолингвистики. Если обратится к трактовке данного термина, то можно увидеть все разнообразие авторских подходов и концепций по отношению к данному феномену.

Проанализировав более 150 определений культуры, американские антропологи А. Кребер и К. Клакхон [2, с. 2.] разделили их все на 5 основных типов. К первому типу определений относятся описательные определения. Впервые определение данного типа было

применено знаменитым антропологом Э. Тайлором. Согласно ему, «культура, или цивилизация, в широком этнографическом смысле складывается в своем целом из знаний, верований, искусства, нравственности, законов, обычаев и некоторых других способностей и привычек, усвоенных человеком как членом общества». Ко второму типу определений относятся исторические определения. При интерпретации культуры их сторонники делают акцент на процессах социального наследования и традициях. К следующему типу относятся нормативные определения. Они ориентируются на идею образа жизни, а также на представления об идеалах и ценностях. В качестве примера можно привести определения К. Уислера, Т. Карвера, У. Томас. Особую группу составляют психологические определения культуры таких исследователей как У. Самнер и А. Келлер, К. Янг, Р. Бенедикт и др. Заключительный тип определений это определения структурные. В них на первый план выходит структурная организация культуры.

Обобщая различные определения, культуру можно представить как совокупность устойчивых форм деятельности человека, которая включает в себя все формы и способы человеческого самовыражения и самопознания, и характеризуется накоплением отдельными индивидами и социумом в целом различных навыков и умений, а также воспроизводством индивидами всех основных структурных элементов и функциональных связей общества. Культура является набором кодов, предписывающих человеку определенное поведение с характерными для него действиями и переживаниями. Культура оказывает на человека управленческое воздействие. Отвечая за воспроизводство системы моральных норм и правил, она выступает в качестве системы, реализующей ограничения и запреты, которые были выработаны человеком и направлены на подавление нежелательных (девиантных) для общества форм поведения человека. Культура отвечает за воспроизводство и сохранение духовных и материальных ценностей, а также интеллектуальных продуктов человеческой деятельности.

Воспроизводство культуры теснейшим образом связано с таким понятием как культурный потенциал. Потенциал, от латинского *potentia* — сила, термин заимствованными гуманитарными науками из физики и использующийся ими в переносном значении. Потенциал представляет собой *совокупность всех имеющихся возможностей и средств в какой-то области или сфере*, которые могут быть использованы для решения какой-либо задачи, достижения определенной цели. Наиболее часто культурный потенциал рассматривают как одну из составных частей социального потенциала.

Культурный потенциал, таким образом, следует определять как совокупность накапливаемых ресурсов культуры, средств, источников, запасов и возможностей, которые с одной стороны находятся в природе или аккумулируются обществом в форме материальных и духовных результатов человеческого труда, а с другой стороны сохраняются в качестве культурных ценностей и объектов культурного наследия. С узкой точки зрения, культурный потенциал представляет собой совокупность объективных и субъективных возможностей или факторов, способствующих развитию культурного пространства города или региона. К объективным факторам относятся социокультурные институты. К субъективным факторам принадлежат отношения горожан к действующим социокультурным институтам, характер этно-культурных связей и взаимоотношений.

Основными источниками культурного потенциала Российской Федерации выступают ее территориальные образования, с размещенными на них объектами материальной и духовной культуры.

Можно выделить следующие составляющие культурного потенциала территорий: природно-ландшафтная уникальность, архитектурная уникальность, историко-культурную уникальность. Природно-ландшафтная уникальность территории включает в себя природные зоны с разнообразным ландшафтом, богатство и своеобразие флоры и фауны, наличие особых природных объектов, таких как пещеры, минеральные источники, гейзеры и вулканы и т. д. Освоение природных ресурсов территорий создает уникальную культурную среду, формирует совокупность естественноисторических достопримечательностей и памятников природы региона или области.

Природно-ландшафтная уникальность является основой архитектурной уникальности региона. Географические особенности, рельеф местности определяют архитектуру как отдельного города, так и области в целом., которые складываются как система населенных мест, расположенных в самых благоприятных в природном отношении местах. Нынешние самобытность и уникальность многих городов во многом связаны с их деревянными постройками, частными домиками, соседствующими с современными зданиями.

Основу историко-культурной уникальности региона составляют материальные и нематериальные памятники.

Для анализа культурного потенциала территориальные образования принято разделять на следующие объекты, каждый из которых характеризуется особой спецификой: регион, область, город, сельские поселения.

Регионы и области характеризуются наличием устоявшейся системы хозяйствования, экологии, социально-духовных отношений и ментальности. Каждый из таких объектов занимает особое место в истории, духовной и культурной жизни государства.

Отечественным исследователем З.А. Тифоновой [4, с. 1—3] была разработана специальная типология городов, позволяющая проводить более корректный анализ культурного потенциала данного территориального образования. Она выделила: города-миллионники, крупные и большие города, малые города. Города-миллионники являются традиционными лидерами социально-культурных и этнических движений, происходящих как на территории, возглавляемых ими республик, так и в соседних регионах и национальных образованиях России. Крупные и большие города подразделяются на города, выполнявшие в прошлом функции уездных центров и города, имеющие непродолжительный опыт управленческих функций, в дореволюционный период находившиеся в статусе сельских поселений или заштатных городов. Особый интерес исследователей вызывают малые города. По мнению ученых, патриархальность и общинный уклад жизни малых городов, их удаленность от центра, а также некоторое отставание от процессов урбанизации и интеграции культур, позволяет сохранить в них самобытность и первозданность национальной культуры [3, с. 2—6].

Проблемы сохранения и приумножения культурного потенциала связаны в первую очередь с реализацией государственных целевых программ, направленных на развитие сферы культуры. Каждая целевая программа в сфере культуры должна содержать следующие разделы: приоритетные направления поддержки и развития сферы культуры, цели и задачи культурной политики. В процессе разработки программ следует ответить на следующие вопросы: какие социально-культурные проблемы территорий можно выделить, каковы содержание и специфика отраслевых проблем развития культурной сферы, каковы факторы, препятствующие эффективному развитию культуры территориального образования. Анализу также следует подвергнуть финансовые проблемы и особенности развития материальной базы культурной сферы. Разрабатывая программы сохранения культурного потенциала следует придерживаться групповой структуры проблем, а именно разбивать на отдельные блоки проблемы культурного наследия и музейного дела; проблемы библиотечного обслуживания; проблемы театрального дела; проблемы развития концертно-зрелищной деятельности; проблемы развития системы кинообслуживания; проблемы развития паркового дела; проблемы развития клубного дела.

Таким образом, можно представить следующую классификацию проблем, связанным с развитием и сохранением культурного потенциала территорий: проблемы модернизации и развития инфраструктуры объектов культуры, проблемы материально-технической базы муниципальных учреждений культуры, проблемы обеспечения доступа населения к современным и качественным культурным продуктам и услугам, проблемы дефицита кадров, проблемы вовлечения частных субъектов культурной деятельности.

Примером эффективной областной политики направленной на решение данных проблем является реализация государственных целевых программ по развитию сферы культуры в Свердловской области. В 2011 г. в свердловской области стартовала областная целевая программа «Развитие культуры». Являясь органической частью федеральной целевой программы «Культура России (2012—2018 годы)», она предполагает решение следующих основных задач: повышение доступности и качества услуг в сфере культуры; сохранение, популяризация и развитие культурного и исторического наследия малых народов, а также формирование позитивного имиджа Свердловской области и региональный и международный брендинг. За два года министерство культуры области успело сделать достаточно много. Выросло число посетителей учреждений искусства, проделана большая работа по инфраструктурному развитию, учреждены гранты для развития театров, организована социальная поддержка мастеров культуры и искусства. В области прошли Международные театральные и музыкальные фестивали.

В заключении отметим, что сохранение и приумножение культурного потенциала, равно как и процесс воспроизводства культуры в целом невозможен без долгосрочной перспективы развития различных территориальных образований. В зависимости от наличия необходимых ресурсов культурный потенциал территориальных образований может развиваться по различным сценариям. Определению всех вариантов, конкретного направления развития территории должно предшествовать всестороннее осмысление ее уникальности и самобытности в самых разнообразных аспектах.

### **Список литературы:**

1. Асоян Ю., Малафеев А. Открытие идеи культуры. Опыт русской культурологии середины XIX — начала XX веков. М.: ОГИ, 2000, с. 29—61.
2. Волков Ю.Г., Добренков В.И. Социология. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://society.polbu.ru/volkov\\_sociology/ch19\\_all.html](http://society.polbu.ru/volkov_sociology/ch19_all.html) (дата обращения 29.04.2013 г.).

3. Креклина С.В. Сохранение и развитие культурного потенциала малых городов. Автореф. дис. канд. культурол. наук СПб., 2000 г., 170 с. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.dissercat.com/content/sokhranenie-i-razvitie-kulturnogo-potentsiala-malykh-gorodov> (дата обращения 29.04.2013 г.).
4. Трифонова З.А. Культурный потенциал национальных столиц России: типологические характеристики. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://www.isras.ru/abstract\\_bank/1208445308.pdf](http://www.isras.ru/abstract_bank/1208445308.pdf) (дата обращения 29.04.2013 г.).



## СЕКЦИЯ 2.

### ЯЗЫКОЗНАНИЕ

#### 2.1. СЛАВЯНСКИЕ ЯЗЫКИ

#### МЕТОДЫ И ПРИЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ДИАЛЕКТНОГО СЛОВООБРАЗОВАНИЯ В УКРАИНСКИХ ГОВОРАХ ЗАКАРПАТЬЯ

*Харьковская Олеся Васильевна*

*аспирант Ужгородского национального университета,  
г. Ужгород*

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

Для сбора фактического материала необходимо было создать специальную программу. Еще в 1961 году И.И Ковалик призвал «приступить к составлению специальной программы-вопросника (общезыковой и областных) для сбора соответствующего языкового (диалектного) материала по словообразованию в пределах украинского языка, а то и в общеславянском масштабе» [9, с. 35]. К сожалению, до сих пор полного вопросника по украинскому диалектному словообразованию не подготовлено. Имеются лишь небольшие разделы в «Программе для собирания материалов до Диалектологического атласа украинского языка» (всего 19 вопросов) [20, с. 42—45] и программах для сбора материалов для региональных лингвистических атласов украинского языка, см., в частности, «Программу для собирания материалов до Диалектологического атласа украинских говоров Закарпатской области УРСР». Здесь словообразованию имени существительного посвящено 61 вопрос [19, с. 64—67]. Сначала мы разработали программу, которая содержала 678 вопросов. После апробации ее в четырех населенных пунктах, она пополнилась еще 214 вопросами. В основание нашей программы легли указанные выше две программы, а также «Программа для собирания материалов до Лексического атласа украинского языка» И.О. Дзэндзелевского [7], использована монография Г.Л. Аркушина «Именное словообразование

западнополюского говора» [1], а также собственные наблюдения. Но невозможно создать такого вопросника, который бы охватил всю сферу человеческой деятельности, живой и неживой природы. Значительно пополнился фактический материал вследствие использования записанных нами текстов на диктофон (около 64 часов записей). Кроме использования собранного нами фактического материала как источника для написания основной части диссертации, тексты также представлены в нашей работе как приложения.

Изучение суффиксального словообразования, в частности диалектного, требует решения ряда задач: выявление инвентаря словообразовательных суффиксов, с помощью которых образуются апеллятивные существительные в украинских говорах Закарпатья, выделение словообразовательных типов и описание их производительности, установление связи исследуемых говоров в области словообразования с другими украинскими говорами, а также с украинским литературным языком, картографирование некоторых словообразовательных явлений и т. д.

Стремительное развитие лингвистической науки сопровождается применением все новых и новых методов исследования языкового материала. Методология в языкознании рассматривается в узком и широком смысле. В широком смысле — это «учение о принципах исследования деятельности в науке о языке», в узком — это «система исходных принципов и специальных методов исследования языка» [12, с. 338]. Понятие *метод* греческого происхождения — *methodos* «путь исследования, способ познания», т. е. способ, прием или система приемов, используемых в процессе исследования языка [3, с. 232; 5, с. 664; 6, с. 126]; это логические формы, структуры, в которые воплощается наше знание о том или ином объекте [11, с. 141]. Языкознание, как и любая другая отрасль науки, использует свои методы, в частности, экспериментально-фонетический, сопоставительный, описательный, исторический, сравнительно-исторический, структурный, статистический, лингвогеографический и др. [6, с. 126].

И.И. Ковалик обращал внимание на то, что в связи с быстрым и непрерывным развитием языка при изучении его различных уровней, в том числе и словообразования, следует четко различать понятия синхронии и диахронии. С понятием синхронии следует отождествлять понятие статичность, а с понятием диахронии — динамика [8, с. 79]. Согласно этому автор к основным методам изучения словообразовательного строения слова относил синхронический и диахронический. А отсюда следует выделять ряд методов, которые непосредственно будут связаны или с диахронией, или с синхронией. Н.А. Павленко

также настаивал на размежевании синхронических и диахронических аспектов изучения словообразования, т. е., по его мнению, нельзя смешивать так называемые живые словообразовательные процессы с мертвыми [16, с. 154]. При исследовании как диалектного словообразования, так и словообразования литературного языка нельзя игнорировать такой аспект, как структурно-семантический, который часто остается вне поля зрения исследователей, тогда как современному и историческому изучению словообразования отводится несколько другое место. Очень часто структурные и семантические отношения между образующим и производным словом могут не совпадать. Отсюда следует, что, например, основы названий лиц женского рода, образованные от названий лиц мужского рода, сложнее по строению [ib., с. 158]. Такое явление наблюдаем в говорах Закарпатья достаточно часто, поэтому структурно-семантический подход также не оставляем без внимания. Структурный метод важен еще и потому, что он позволяет автору выделять составные части, подразделы и самостоятельно решать, с какого пункта ему начинать [14, с. 97—98]. Некоторые ученые выделяют в словообразовании еще метод машинного перевода [22], который является заметным шагом вперед. Исследовательница Л.С. Стойкова отмечает, что необходимо использовать в лингвистике выборочный метод, так как он несколько переплетается со статистическим, потому что его конечная цель — количественные подсчеты [23, с. 79—84].

Решение задач, выделенных в нашей работе, предполагается осуществить с помощью следующих методов: экспедиционного, описывательного, сопоставительного, статистического, сравнительно-исторического, структурного, лингвогеографического.

Экспедиционный метод — один из самых распространенных полевых методов. Он дает возможность проследить развитие говора, выявить устаревшие и новые явления. Важным является подбор рассказчиков и информаторов. Необходимо, чтобы ими были коренные носители говора, которые долгое время не находились за его пределами (за рубежом, в других областях или даже в других деревнях). Респондент обязательно должен быть без каких-либо слуховых или речевых недостатков. Этим методом мы собрали основную часть фактического материала в 51 населенном пункте Закарпатской области. Экспедиционный метод предусматривает привлечение такой его разновидности, как метод интервью, потому что значительная часть производных — это лексика, полученная путем ответов на вопросы нашей программы.

Описательный метод предусматривает планомерный анализ языковых единиц, их инвентаризацию и систематизацию, выяснение особенностей строения и функционирования с учетом различных переходных случаев [3, с. 233; 6, с. 126]. Этот метод является одним из главных как в языкознании в целом, так и, в частности, в исследовании словообразования. Использование его позволило нам решить многие задачи, поставленные в работе, а именно: выявление инвентаря словообразовательных суффиксов, с помощью которых образуются апеллятивы существительных в украинских говорах Закарпаття, выделение словообразовательных типов и их описание. С.П. Бевзенко описательный метод дополняет несколькими приемами. Как основные выделяет синтагматические, состоящие в «последовательном членении текста на более мелкие единицы, которые существуют между собой» (например, морфема в пределах слова) и парадигматические, что «рассматривают языковые явления как составные части языковой системы, составляет совокупность структурных единиц, связанных отношением противопоставления» (например, падежные формы одного слова) [4, с. 14]. Кроме того, среди приемов описательного метода автор называет еще прием трансформации, а также социологические, математические приемы [ib.: с. 14—15]. Исследуя диалектное словообразование говоров Закарпаття, мы использовали статистический метод (см. ниже).

Сопоставительный метод — система приемов и методик систематического сравнения объектов, явлений и т. п. на основании установления между ними эквивалентности [5, с. 460; 6, с. 126]. С помощью этого метода сделано сопоставление в плане словообразования закарпатского говора с другими диалектами украинского языка, а также современным украинским литературным языком. Использование сопоставительного метода при исследовании словообразования позволяет проследить общие черты украинских говоров, а также выявить специфические словообразовательные явления, характерные только для говоров Закарпаття.

Статистический метод предусматривает количественные подсчеты языковых фактов. С помощью этого метода подсчитано общее количество производных (4246 лексем), обнаружено и установлено инвентарь суффиксов (180), использованных для создания дериватов. Статистический метод должен отвечать двум основным требованиям: 1) «единицы счета должны быть четко определены» (чтобы у разных исследователей не возникало разногласий) и 2) «массив, в котором подсчитывают частоты рассматриваемых единиц, должен быть лингвистически однородным» (принадлежать одному языку, одному функциональному

стилю, одной тематической группе и т. д.) [17, с. 645], что в нашей работе четко выдержано. Использование статистического метода дает возможность «получать количественные характеристики языковых явлений» [4, с. 15]. С помощью этого метода убеждаемся, что и в говорах Закарпатья наиболее разветвленной частью языка в плане словообразования является существительное, которое для своего пополнения использует все способы словообразования.

Наше исследование выполнено в основном в синхроническом аспекте с привлечением диахронического, с использованием сравнительно-исторического метода. Эффективности сравнительно-исторического метода в языкознании «способствует отсутствие естественно мотивированной связи между звуковой формой, в том числе лексическими корнями, и их семантикой, т. е. возможность в языках мира любых комбинаций звуковых форм морфем и их значений, что позволяет делать вывод о единстве происхождения тех морфем разных языков, которые выявляют одинаковые или закономерно соответствующие звучания при одинаковых или тесно связанных значениях» [13, с. 505]. Сравнительно-исторический метод — это первый научный метод в языкознании. Его начали использовали в своих исследованиях еще Р.К. Раск, Ф. Бопп, Я. Гримм, О. Востоков и др. [10, с. 298]. Основными приемами сравнительно-исторического метода являются: 1) «установление генетической тождества сопоставляемых значимых единиц и звуков, соотношение между звуками, морфемами, формами, словами и т. п., которые имеют общее происхождение, и распределение вследствие этого типичных явлений и фактов заимствования»; 2) «реконструкция первичной формы»; 3) «установление относительной и абсолютной хронологии языковых единиц» [4, с. 16]. Этот метод имеет исследовательский характер. Использование сравнительно-исторического метода представлено в работе четким размеживанием суффиксальных образований существительных, унаследованных украинским языком от праславянского языка, и тех существительных, которые образованы на украинской языковой почве. Именно последние являются основным объектом нашего исследования.

Структурный метод помогает исследователю придерживаться единых норм исследования. Наша работа выполнена по плану, который был разработан на первых этапах исследования. Диссертация включает последовательные условия описания явлений, что дало возможность сформировать четкую и последовательную структуру диссертации.

Важным в нашей работе является лингвогеографический метод. В языкознании используется не так давно, а употребление его в работах по словообразованию не есть распространенным.

Украинская лингвогеография начинается с первых классификаций говоров и составления диалектологических карт [18, с. 313]. Лингвогеографический метод обязательно должен включать несколько этапов: 1) подготовка лексического материала; 2) непосредственное картографирование; 3) реализация карт [15, с. 137]. Следует помнить, что материалы лингвистических атласов подтверждают отсутствие четких диалектных границ, но показывают переходные зоны, где имеются черты нескольких диалектов.

Часто метод лингвистической географии используется для составления карт, на которых представлена лексика определенной национальной территории («Атлас украинского языка» [2], «Атлас ботанической лексики украинского языка» И.В. Сабадоша [21]), но преобладают, конечно, региональные атласы (И. Дзэндзелевского, З. Ганудель, В. Латты, Н. Никончука, А. Никончука, Г. Аркушина и мн. др.). Атласы могут показывать отношения между диалектами и языками в рамках семьи языков, что свидетельствует о родстве языков. Таким, например, является «Общеславянский лингвистический атлас». Некоторые словообразовательные явления представлены в «Атласе украинского языка», «Лингвистическом атласе украинских народных говоров Закарпатской области УРСР (Украины)» И.А. Дзэндзелевского, на лингвистических картах, посвященных словообразованию, Я.В. Закревской и т. п.

В нашем исследовании на основании лингвогеографического метода создано 50 атомарных и 6 сводных карт, где картографируются в основном лексико-словообразовательные явления.

Таким образом, наша работа выполнена в синхроническом аспекте с привлечением диахронического, а изучение украинского словообразования вообще, в том числе и диалектного, дает возможность использовать несколько методов (экспедиционного, описательного, сопоставительного, структурного, сравнительно-исторического, лингвогеографического, статистического), что позволило, на наш взгляд, представить максимально полную и объективную картину суффиксального словообразования апеллятивного существительного в украинских говорах Закарпатья.

### **Список литературы:**

1. Аркушин Г.Л. Именний словотвір західнополіського говору: монографія. — Луцьк: Вежа, 2004. — 764 с.
2. Атлас української мови: У 3 т. — К.: Наук. думка, 1984—2001. — Т. 1—3.
3. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. — М., 1966. — 608 с.

4. Бевзенко С.П. Вступ до мовознавства: навч. посібник. — К.: Вища шк., 2006. — 143 с.
5. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і доп.); [уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел]. — К.; Ірпінь, 2005. — 1728 с.
6. Ганич Д.І., Олійник І.С. Словник лінгвістичних термінів. — К.: Вища шк., 1985. — 360 с.
7. Дзензелівський Й.О. Програма для збирання матеріалів до Лексичного атласу української мови — 2-е вид. — К., 1987. — 300 с.
8. Ковалик І.І. Методологічні проблеми вивчення структури слова // Методологічні питання мовознавства; [відп. ред. І.К. Білодід]. — К.: Наук. думка, 1966. — С. 70—80.
9. Ковалик І.І. Словотвір і лінгвогеографія // Праці Х Республіканської діалектологічної наради. — К., 1961. — С. 26—35.
10. Лингвистический энциклопедический словарь; [гл. ред. В.Н. Ярцева]. — М., 1990. — 685 с.
11. Марксистсько-ленінська методологія вивчення лінгвістичних об'єктів; [відп. ред. В.М. Русанівський]. — К.: Наук. думка, 1983. — 176 с.
12. Мельничук О.С. Методологія у мовознавстві // Українська мова: Енциклопедія; [редкол.: В.М. Русанівський, О.О. Тараненко (співголови) та ін.]. — 3-є вид., зі змінами і доп. — К.: Укр. енцикл. ім. М.П.Бажана, 2007. — С. 338—339.
13. Мельничук О.С. Порівняльно-історичний метод у мовознавстві // Українська мова: Енциклопедія; [редкол.: В.М. Русанівський, О.О. Тараненко (співголови) та ін.]. — 3-є вид., зі змінами і доп. — К.: Укр. енцикл. ім. М.П. Бажана, 2007. — С. 505—506.
14. Нікітіна Ф.О. Про зв'язок структурних методів з порівняльно-історичним мовознавством // Структурно-математичні дослідження української мови; [відп. редактор І.К. Білодід]. — К.: Наук. думка, 1964. — С. 83—98.
15. Общее языкознание: методы лингвистических исследований; [ответственный редактор Б.А. Серебренников]. — М.: Наука, 1973. — 320 с.
16. Павленко Н.А. О некоторых методах словообразовательного анализа // Методы изучения лексики. — Минск, 1975. — С. 153—163.
17. Перебийніс В.С. Статистичні методи // Українська мова: Енциклопедія; [редкол.: В.М. Русанівський, О.О. Тараненко (співголови) та ін.]. — 3-є вид., зі змінами і доп. — К.: Укр. енцикл. ім. М.П. Бажана, 2007. — С. 645.
18. Прилипка Н.П. Лінгвістична географія // Українська мова: Енциклопедія; [редкол.: В.М. Русанівський, О.О. Тараненко (співголови) та ін.]. — 3-є вид., зі змінами і доп. — К.: Укр. енцикл. ім. М.П. Бажана, 2007. — С. 313—314.
19. Програма для збирання матеріалів до Діалектологічного атласа українських говорів Закарпатської області УРСР. — Ужгород, 1960. — 88 с.

20. Програма для збирання матеріалів до Діалектичного атласа української мови. — 2-е вид. — К., 1949. — 117 с.
21. Сабадош І.В. Атлас ботанічної лексики української мови. — Ужгород, 1999. — 103 с.
22. Скороходько Е.Ф. Дослідження словотворчої структури термінів за допомогою цифрових автоматичних машин // Структурно-математичні дослідження української мови; [відп. редактор І.К. Білодід]. — К.: Наук. думка, 1964. — С. 47—55.
23. Стойкова Л.С. До застосування вибіркового методу в лінгвістичних дослідженнях // Статистичні та структурні лінгвістичні моделі; [відп. редактор В.С. Перебийніс]. — К.: Наук. думка, 1966. — С. 79—85.



## 2.2. ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

### КОММУНИКАТИВНЫЙ АСПЕКТ ИЗУЧЕНИЯ НЕМЕЦКОГО БЫТОВОГО АНЕКДОТА

*Басай Светлана Николаевна*

*аспирант Запорожского национального университета,  
г. Запорожье*

*E-mail: [tereshchenko\\_s@mail.ru](mailto:tereshchenko_s@mail.ru)*

Юмористический дискурс занимает особое место среди других типов общения и рассматривается нами как сложное коммуникативное явление, как устное речевое действие, включающее как социальный контекст, дающий представление об участниках коммуникации и их характеристиках, так и процессы производства и восприятия сообщения.

Несмотря на повышенный интерес к комическим текстам, до недавнего времени исследования велись на уровне лингвистики текста. Концентрируясь на идентификации, описании и классификации лингвостилистических средств и приемов создания юмора. Менее изучены вопросы, связанные с коммуникативным аспектом изучения комических текстов малой формы.

**Актуальность данного исследования** определяется наличием в современной гуманитарной науке существенных теоретических предпосылок для изучения анекдота как объекта коммуникации [1; 6]. Высокая продуктивность и исторический характер развития анекдота позволяют рассматривать его как активно функционирующий в социокультурном пространстве речевой жанр, который относится к разговорному общению и для которого характерно совмещение ситуации-темы с ситуацией текущего общения [2, с. 15].

**Объектом нашего исследования** выбран современный немецкий бытовой анекдот. **Предметом исследования** является характеристика коммуникативного аспекта его изучения в рамках дискурс-анализа.

Известно, что коммуникативное намерение проходит несколько стадий в своей реализации: желание пошутить, оценка адекватности ситуации, вербальное выражение шутки, оценка реакции адресата.

Общая коммуникативная направленность анекдота (повеселить окружающих), которая реализуется в конкретной прагматической задаче (вызвать у адресата смех), обусловлена глубокими и прочными

связями анекдота с этнокультурой. Анекдот выгоден как тип общения, поскольку способен к самостоятельному распространению, а потому активно используется в качестве средства неформальной коммуникации [4].

Анекдот как объект коммуникации обладает рядом признаков, а именно:

- он своевременен, т. е. отражает историю в ее характерных моментах;
- содержит в себе несколько интерпретаций ситуации, а порой представляет собой столкновение нескольких интерпретаций, при этом усиливается влияние личности адресанта. Как отмечает Е. Курганов, «Анекдот — жанр пересекающихся контекстов, жанр, предполагающий пересечение несоединимых контекстов. Причем точно известен тот отрезок текста, где происходит пересечение — оно становится возможным только в финале» [3];
- анекдот сериален, что является существенным признаком массовой культуры;
- он не подвержен официозу, т. е. отражает логику двусмысленности. Краткость его обусловлена именно этим, поскольку невозможно вести повествование сразу в двух символических мирах. Столкновение их и приводит к завершению текста анекдота.

В своей работе «Лингвистика и поэтика» Роман Якобсон представил речевую коммуникацию в виде факторов, каждому из которых соответствует особая функция языка [7, с. 198] В соответствии с его моделью функционального анализа коммуникативного акта анекдот обладает следующими функциями:

- экспрессивная функция — адресант выражает себя посредством анекдота, тем самым используя его как средство для проявления своего «Я»;
- конотативная функция — рассказ анекдот всегда театрализован;
- когнитивная функция — ориентация на контекст, наличие отсылки на объект, о котором идет речь в сообщении;
- стереотипная (поэтическая) функция — использование стереотипных характеристик, стереотипных портретных данных персонажей анекдота;
- фатическая функция — использование анекдота для установления контакта, поддержания общения;
- общекоммуникативная (метаязыковая) функция — ввод текста анекдота.

Юмористический дискурс характеризуется активным участием субъектов в коммуникации, взаимной настроенностью на игру, короткой дружеской дистанцией между участниками коммуникации. Таким образом, модель дискурс-анализа текста анекдота в целом строится на основании трех признаков: намерение, целесообразность и стереотипы юмористического поведения. Из этих трех признаков юмористическое намерение не связано с этнокультурной спецификой поведения, в то время как остальные признаки обнаруживают такую связь. Это объясняется тем фактом, что объективная реальность преломляется посредством специфичных для лингвокультуры установок, поэтому каждая нация осуществляет категоризацию знаний о жизни мирового сообщества в особом контексте, характерном для собственного мировоззрения. Е.Ф. Тарасов отмечает, что «носители разных языков будут понимать друг друга в той мере, в какой образы их сознаний пересекаются (обладают общностью), несовпадение этих образов и будет служить причиной неизбежного непонимания при межкультурном общении» [5, с. 8].

Пользуясь градацией коммуникативного намерения, мы можем выделить типы анекдотов, в которых наблюдается полусерьезная, шутливая и шутовская тональность общения, с одной стороны, и дружелюбное, располагающее, нерасполагающее и враждебное отношение к персонажам, с другой стороны. Из этого вытекает, что вовсе не все анекдоты являются юмористическими. Приведем пример так называемого черного юмора:

*Fragt der Stationsarzt die Lernschwester:*

*"Haben Sie dem Patienten auf Zimmer 13 Blut abgenommen?"*

*"Ja klar, aber mehr als sechs Liter hab ich nicht herausbekommen."*

*(Спрашивает врач стационара медсестру-студентку:*

*«Взяли ли Вы кровь у пациента из палаты номер 13?»*

*«Да, конечно, но выкачать больше шести литров я не смогла.»*)

Другой тип анекдотов, выходящий за рамки юмористического дискурса, представляет собой сатиру, граничащую с сарказмом. В следующем анекдоте едко высмеивается стереотипная характеристика поляков как воров:

*Polnische Reisebüros werben:*

*"Besuchen Sie Polen, Ihr Auto ist schon dort..."*

*(Польские туристические агентства рекламируют:*

*"Посетите Польшу, ваш автомобиль уже там...")*

Классификация анекдота в соответствии со стереотипами общения — это классификация неких проблемных ситуаций. В этом смысле можно сказать, что анекдот сходен с пословицей. Например,

*Künstliche Intelligenz ist leichter zu ertragen als natürliche Dummheit... (Искусственный интеллект легче переносить, чем природную глупость ...)*

Анекдот имеет поверхностное и глубинное содержание. Так, в нижеприведенном высказывании остроумно обыгрывается прецедентное название (произведение Б. Брехта) в контексте сложившейся экономической ситуации:

*Wusstest du ... dass die Drei-Groschen-Oper trotz Inflation immer noch so heißt?*

*(Знаете ли вы, что ... Трехгрошовая опера, несмотря на инфляцию, по-прежнему все еще так называется?).*

В данном примере стереотипное представление об американцах как о невоспитанных людях, не имеющих собственной культуры, сравнивается с йогуртом:

*Was ist der Unterschied zwischen einem Jogurt und einem Ami? Der Jogurt entwickelt eine eigene Kultur...*

Проблемная ситуация может быть простой и сложной, в первом случае анекдот представляет собой своего рода театральное действие в одном акте, во втором — многоактовую последовательность. Нижеприведенные тексты являют собой яркие образцы анекдотов подобного вида.

1. *In einem Geschäft. Kunde: "Ich hätte gerne eine Deutschlandflagge in grün." Verkäufer: "Die gibt es nur in schwarz-rot-gold!" "Gut! Dann nehme ich eine in gold."*

*(В магазине клиент: «Я бы с удовольствием приобрел зеленый флаг Германии» Продавец отвечает: «Но он есть только черно-красно-золотой» «Хорошо! Тогда я возьму один золотой»).*

2. *Der liebe Gott ist seit 6 Tagen nicht mehr gesehen worden. Am 7. Tag findet der heilige Petrus Gott und fragt: "Wo warst Du denn in der letzten Woche?"*

*Gott zeigt nach unten durch die Wolken und sagt stolz: "Schau mal was ich gemacht habe!"*

*Petrus guckt und fragt: "Was ist das?"*

*Gott antwortet: "Es ist ein Planet und ich habe Leben darauf gesetzt. Ich werde es Erde nennen und es wird eine Stelle unheimlichen Gleichgewichts sein."*

*"Gleichgewicht?" fragt Petrus.*

*Gott erklärt, während er auf unterschiedliche Stellen der Erde zeigt: "Zum Beispiel: Nordamerika wird sehr wohlhabend, aber Südamerika sehr arm sein. Dort habe ich einen Kontinent mit weißen Leuten, hier mit*

*Сваржен. Манче Ляндер верден сеер варм и троккен, андере верден мит диккем Еис беккедт сеин."*

*Петрус ист фон Готтес Арбеит сеер бееиндрект. Эр гукт сич дие Эрде генуер ан и фрат: "Инд вас ист дас хир?"*

*"Дас", сает Готт, "дас ист Деутсчланд! Дие шюнсте Stelle ауп дер ганзен Эрде. Да верден нетте Леуте, траумhafte Seen и Вялды, идиллсиче Лансшафтен и гемютliche Bierгяртен сеин и ес вурд еин Зентрум фюр Култур и Геселликеит верден. Дие Леуте ин Деутсчланд верден ничт нур шюнер, sie верден интеллигентер, хуморvoller и geschickter сеин. Sie верден сеер геселлиг, флейшиг и леистунгсфяхиг сеин."*

*Петрус ист зутiefst бееиндрект, фрат Готт jedoch: "Абер вас ист мит дем Глеихгевикт? Ду hast doch gesagt, ueberall вурд Глеихгевикт сеин!"*

*"Мач Дир мал keine Sorgen", сает Готт, "gleich nebenan ист Оsterreich!"*

*(Любимый Господь не видел никого 6 дней. На 7 День святой Петр нашёл Бога и спрашивает его: «Где Вы были последнюю неделю?»*

*Бог показывает вниз сквозь облака и с гордостью говорит: «Смотри, что я сделал!»*

*Петр смотрит и спрашивает: «Что это?»*

*Бог отвечает: «Это планета и я населил ее жизнью. Я буду называть ее Землей и это будет очень сбалансированное место».*

*«Сбалансированное»? спрашивает Петр.*

*Бог объяснил, указывая на различные части мира: «Например, Северная Америка будет очень богатой, а Южная Америка очень бедная. Там у меня континент с белыми людьми, здесь с черными. Некоторые страны очень теплые и сухие, другие покрыты толстым слоем льда».*

*Петр был очень впечатлен работой Бога. Он пристально посмотрел на мир и спрашивает: «Что это за место?»*

*«Это», говорит Бог «Германия! Самое красивое место на всей земле. Потому что там хорошие люди, красивые озера и леса, идиллические пейзажи и уютные пивные и это будет центр культуры и праздника. Люди в Германия будут не только самые красивые, они будут интеллигентней, с чувством юмора и умней. Они будут очень общительны, прилежны и трудолюбивы»*

*Петр глубоко впечатлен, но всё же спрашивает Бога: «А как насчет баланса, я думал, ты сказал, баланс будет везде!»*

*«Не волнуйся», говорит Бог, «по соседству я разместил Австрию!»*

Анекдоты могут быть также классифицированы по их фатической функции, т. е. противопоставлены по признаку отношения рассказчика и слушателей к главному персонажу, который вызывает симпатию либо антипатию. Обычно симпатию вызывает герой, оказавшийся в нелепой и комичной ситуации не по своей воле, либо ищущий приключений. Антипатию вызывает персонаж, который намеренно совершает социально не одобряемый поступок, как, например, вождение в пьяном виде, незаконное приобретение водительских прав, угон автомобиля и перевозка «нелегала» через границу:

*Fährt ein Österreicher über die Deutsch-Österreichische Grenze. Da hält ihn der Mann am Zoll an und verkündet: "Sie sind der erste Autofahrer, der nicht die Geschwindigkeit überschreitet! Dafür bekommen Sie 2000 DM!" Daraufhin der Österreicher: "Toll! Von dem Geld kann ich gleich meinen Führerschein machen!" Meldet sich der Beifahrer: "Glauben Sie ihm nichts! Er erzählt immer so viel Mist, wenn er besoffen ist." Schallt es vom Rücksitz: "Ich hab euch doch gesagt, dass der Trick mit dem gestohlenem Wagen nicht klappt!" Schliesslich öffnet sich der Kofferraum: "Sind wir schon über der Grenze???"*

*(Едут австрийцы через немецко-австрийскую границу. Тут останавливает их таможенник, и объявляет: «Вы первый водитель, который не превысил скорость! Поэтому вы получите 2000 DM!» Тогда австриец восклицает: «Класс! С деньгами я могу тут же сдать мой экзамен по вождению!» Рядом сидящий пассажир говорит: «Вы не верьте ему! Он всегда говорит столько чепухи, когда пьяный». С заднего сиденья доносится: «Я же говорил вам, что трюк с угнанным автомобилем не работает!» И, наконец, открывается багажник и голос остуда спрашивает: «Мы уже пересекли границу?»)*

Другим подходом к тематической классификации анекдотов является их конотативная суть, т. е. использование карнавализации юмора в тексте анекдота. Нелепость представляет собой признак особой ситуации, когда нечто противоречит здравому смыслу, всему жизненному опыту, логике. Так, некоторая ситуация выглядит совершенно нелепой, но при этом она не затрагивает смысложизненных ориентиров адресата: предметам приписываются нелепые качества, когда из предшествующего тезиса не выводится последующий, но при этом делается вид, что рассуждение ведется по правилам силлогизмов, когда некоторая ситуация в целом получает парадоксальную оценку. В следующем примере образ Швейцарии как «банковской Мекки» находит свое подтверждение — демонстрация богатства, которая не приемлема в культуре большинства стран, воспринимается там как обыденное явление.

*In der Schweiz: Ein Mann kommt in die Bank und möchte ein Konto eröffnen.*

*Frage am Schalter:*

*"Wieviel wollen Sie denn einzahlen?"*

*Flüstert der Mann ganz leise:*

*"40 Millionen."*

*Der Bankbeamte:*

*"Können Sie nicht ein wenig lauter sprechen, ich habe Sie nicht verstanden!"*

*Der Mann ein kleines bißchen lauter:*

*"40 Millionen!"*

*"Aber mein Herr! Das können Sie doch ruhig laut sagen! Hier bei uns, in der Schweiz, da ist Armut doch keine Schande!"*

*(В Швейцарии человек приходит в банк, что бы открыть счет. Он подходит к окошку, где кассир спрашивает его: «Сколько вы хотите положить денег на счет?» Человек тихо шепчет: «40000000». Банковский служащий говорит: «Разве вы не можете говорить немного громче, я не понимаю!» Человек, немного громче, повторяет «40 миллионов!» Клерк восклицает: «Но, мой Господин! Вы спокойно можете говорить громче! Здесь, в Швейцарии, бедность это не порок!»)*

Поскольку анекдот представляет собой короткий текст, по признаку композиционно-речевой формы выделяют три базовых в коммуникативном плане типа коротких анекдотических текстов: повествование, описание, рассуждение.

Анекдот-повествование (анекдот-нарратив) представляет собой рассказ о некотором происшествии, его главной характеристикой является сценарность, т. е. последовательность событий, при этом последнее из событий оказывается неожиданным и поэтому смешным. Особенность анекдота как нарратива состоит в том, что обычно в нем используется настоящее время, даже если речь идет о последовательности событий в прошлом:

*Eine österreichische Baufirma hatte einen neuen Handlanger eingestellt. An seinem ersten Arbeitstag sah der Chef wie er einen Nagel aus der Schachtel nahm, den Nagel betrachtete und ihn dann fortwarf. Er nahm den nächsten Nagel aus der Schachtel und schlug ihn ein. Die nächsten beiden warf er fort, dann schlug er drei Nägel ein, usw. Der Chef sah eine Weile zu, und dann sagte er: "Franzl! Was machst Du? Das sind alles neue Nägel. Warum wirfst Du die Hälfte davon weg? "Franzl antwortete: "Ich weiß, dass dies neue Nägel sind. Aber einige davon zeigen*

*in die falsche Richtung. " Da wurde der Chef zornig und rief: "Du Idiot! Die sind doch für die andere Seite des Hauses! "*

*(Австрийская строительная компания наняла нового рабочего. В первый рабочий день начальник увидел, как он взял гвоздь из коробки, посмотрел на него, а затем выбросил его. Он взял следующий гвоздь из коробки и забил его. Следующие два гвоздя он снова выбросил, а потом три гвоздя забил и т. д. Шеф смотрел на это некоторое время, а потом сказал: «Францль! Что ты делаешь? Все эти гвозди новые. Почему ты половину их выбрасываешь?» Францль ответил: «Я знаю, что это новые гвозди, но некоторые из них повернуты не в ту сторону» Тут шеф рассердился и закричал: «Ты идиот! Они для другой стороны дома!»)*

Анекдоты-рассуждения — это аргументативные высказывания, часто в диалогической форме, раскрывающие в смешном виде причинно-следственную связь между явлениями.

Анекдоты-описания представляют собой различные виды смешных сопоставлений и классификаций:

*Du hast einen schlechten Tag, wenn...*

1. *Du bemerkst, dass Du gerade einen Fleckentferner unter Deine Arme gesprüht hast, statt einem Deodorant.*

2. *Du sprichst die Frau von Deinem Chef auf Ihr eigenartiges Parfum an, und sie sagt, dass sie heute gar keines verwendet hat.*

3. *Du stellst fest, dass der größte Spaß Deines 5-jährigen Kinds darin besteht, Dir Kleber in Deinen Aktenkoffer zu schmieren.*

4. *Deine Katze lehnt das neue Katzenklo, dass Du für sie gekauft hast ab, und verwendet stattdessen die Schreibtischlade.*

5. *Du stehst auf und suchst das Gewand, dass Du anhattest, als Du von der letzten Party heim gegangen bist. Es ist aber kein Gewand da.*

6. *Gestern Abend hast Du auf einer Party eine bildhübsche junge Frau kennengelernt, die nach der Party bei Dir übernachtet hat. Sie ist bereits aufgestanden und will das Haus verlassen. Du kennst Ihre Adresse nicht und weißt auch nicht ihren Nachnamen. Du willst sie fragen, ob sie nicht mit Dir in Kontakt bleiben möchte. Allerdings bringst Du Deinen Mund nicht auf, weil sich die Zahnsparren von Ober- und Unterkiefer ineinander verhängt haben.*

*(У тебя плохой день, когда ...)*

1. *Ты понимаешь, что только что распылил пятновыводитель подмышками вместо дезодоранта.*

2. *Ты говоришь с женой своего шефа о её необычных духах, а она говорит, что она не пользовалась ничем вообще сегодня.*



3. Ты отчетливо понимаешь, что самая большая забава твоего 5-летнего ребенка, это мазать клеем по твоему портфелю.

4. Твоя кошка отвергает новый кошачий туалет, который ты для неё купил, а вместо этого предпочитает все же ящик стола.

5. Ты встаешь и выбираешь наряд, в котором ты был одет, когда вернулся домой с последней вечеринки. Но наряд отсутствует.

6. Прошлой ночью ты познакомился на вечеринке с довольно красивой, молодой девушкой, которая осталась у тебя после вечеринки на ночь. Она уже собиралась встать и уйти из дома. Ты не знаешь её адрес и её фамилию. Ты хочешь её спросить, не хочет ли она продолжить с тобой встречаться. Но всё же ты не можешь открыть рот из-за брекетов, так как верхняя и нижняя челюсти заклинило).

В жанровом отношении анекдоты как тип текста могут быть противопоставлены смешным афоризмам, шуткам, загадкам, дразнилкам, пустоговоркам, частушкам и другим фольклорным и литературным жанрам.

Многие анекдоты могут относиться к широкому классу универсального адресата, но есть и анекдоты, предназначенные для фиксированного слушателя. Восприятие следующего анекдота вызовет определенные трудности у адресата, не обладающего фоновыми знаниями (ALDI — название сети супермаркетов в Германии):

*Wie heißt Gute Zeiten schlechte Zeiten auf türkisch? ALDI offen ALDI zu.*

*(Как называется хорошее и плохое время для турков? ALDI открыт и ALDI закрыт).*

Анекдот — это живой, активно функционирующий в наше время жанр народного творчества, он отражает веяние времени и передает правдивые ощущения настроений любого этноса. Изучение немецкого бытового анекдота как объекта коммуникации помогает грамотно распознавать и преодолевать этнокультурные конфликты, препятствующие успешному развитию культурного диалога между народами.

### **Список литературы:**

1. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Сост. С.Г. Бочаров, примеч. С.С. Аверинцев и С.Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979. 423 с. — С. 237—280.
2. Гольдин В.Е. Сиротина О.Б. Внутринациональные речевые культуры и их взаимодействие // Вопросы стилистики. — Саратов, 1993. — Вып. 25. — С. 9—19.
3. Курганов Е. Анекдот как жанр. — СПб.: Академический проект, 1997. — Современная западная русистика, 1997. — 123 с.

4. Почепцов Г.Г. Информационные войны. — М.: Рефл-бук, К.: Ваклер, 2000. — 576 с.
5. Тарасов Е.Ф. Межкультурное общение — новая онтология анализа языкового сознания // Этнокультурная специфика языкового сознания. М.: Ин-т языкознания РАН, 1996. — С. 7—22.
6. Шмелева Е.Я., Шмелев А.Д. Русский анекдот: текст и речевой жанр. М.: Языки славянской культуры, 2002. — 144 с.
7. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». — М., 1975 — С. 193—230.
8. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://wusstest-du.iwitze.de/wusstest-du/page/9> (дата обращения: 02.05.2013).
9. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.witze-blogger.de/witzecategory/nationen-witze/witze-ueber-deutsche/> (дата обращения: 27.04.2013).
10. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.witze-blogger.de/witzecategory/nationen-witze/witze-ueber-deutsche/> (дата обращения: 07.05.2013).
11. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.witze365.de/witze-kategorie/117-OEsterreicher-Witze/P2.html>.
12. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.top-witz.de/witze/nationen-2.htm> (дата обращения: 20.04.2013).

## **РАЗНОУРОВНЕВЫЙ ПОЭТИЧЕСКИЙ ДЕЙКСИС В «ДУИНСКИХ ЭЛЕГИЯХ» Р.М. РИЛЬКЕ**

***Гончарова Мария Вячеславовна***

*канд. филол. наук, ст. преп. НМСУ «Горный»,*

*г. Санкт-Петербург*

*E-mail: [maria\\_go@list.ru](mailto:maria_go@list.ru)*

Поэзии Р.М. Рильке свойственно широкое использование дейктических средств. Для его «Дуинских элегий», написанных свободными ритмами, включение местоимений самых различных уровней является одним из основных текстообразующих средств и выполняют целый ряд разнообразных функций. С помощью дейксиса находит свое выражение индивидуальный стиль автора, проявляется личность автора, его внутренний мир, особенности мировосприятия. В своем сложном, метафоричном, философском языке Р.М. Рильке использует весь арсенал дейктических средств: в «Дуинских элегиях» широко

представлены примеры использования как персонального дейксиса, так и пространственно-временных дейктических средств. Столь широкое употребление местоимений становится узнаваемой чертой индивидуального стиля Р.М. Рильке, основной характеристикой которого является номинативность.

По мнению Ю.Д. Апресяна «дейктическая лексика эгоцентрична, ее семантической основой является понятие «я», “ego”, «говорящий» [1, с. 274]. «Дейксис, как и другие составляющие внутреннего мира человека, в контексте художественного творчества позволяет представить личность самого художника слова, особенности его мировосприятия, нашедшие своё отражение в поэтических творениях» [2, с. 4]. Персональный дейксис представлен в «Дуинских элегиях» самыми разнообразными повествовательными перспективами, которые выражены в произведении различными местоимениями. Основной функцией личных местоимений является определение повествовательной перспективы говорящего. Отличительной чертой стиля Р.М. Рильке здесь выступает частое использование местоимений “ich” и «du» не в качестве оппозиции адресат-адресант. “Du” — это не воображаемый собеседник поэта, а зеркальное отражение его “ich”, то есть оппозиция “ich” — “du” представляет собой на самом деле две перспективы одного и того же говорящего. Местоимение “ich” отражает наиболее интимную, закрытую личную сферу поэта, где он противопоставляет себя всему миру:

Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus den Engel  
Ordnungen? [3, с. 921].

Это противопоставление подчеркивается сочетанием местоимения „ich“ с наиболее экспрессивными глаголами речепорождающей семантики (schreien, sich verhalten, den Lockruf verschlucken, ansingen). Местоимение “ich” олицетворяет, таким образом, «Я»-говорящего. Местоимение “du”, напротив, олицетворяет «Я»-слушающего, что подтверждается сочетанием этого местоимения с глаголами рецептивной семантики (wissen, hören, spüren, bewältigen, finden, neiden).

Weißt du’s noch nicht? [3, с. 921].

В отличие от закрытой сферы «Я»-говорящего, «Я»-слушающий — это не сам поэт, но то, с чем он себя олицетворяет. К данной сфере мы можем отнести и образ сердца (Herz), как чувственной сферы поэта, и образ матери (Mutter), как олицетворения его корней. Отсутствие обращенности, диалогичности в повествовательном плане местоимения “du” отчетливо прослеживается в выборе нетипичных для обращения синтаксических конструкций:

Du dann, Liebliche,  
du, von den reizendsten Freuden  
stumm Übersprungne.

...

Du,  
immerfort anders auf alle des Gleichgewichts  
schwankende Waagen  
hingelegte Marktfrucht des Gleichmuts,  
öffentlich unter den Schultern [3, с. 936].

В приведенном примере из пятой элегии предложения, имеющие форму обращений, не несут восклицательной интонации и оканчиваются не восклицательным знаком, а точкой. При этом они представляют собой цепь номинативных предложений, распространенных обособленными определениями, выбор такой необычной для немецкой языковой нормы конструкции усиливает экспрессивность текста и, вместо диалогической направленности, замыкает читателя на внутренних переживаниях автора.

Еще одна авторская повествовательная перспектива, наиболее характерная для «Дуинских элегий», выражена местоимением «wir». Данное местоимение употреблено в тексте элегий 51 раз, во второй и восьмой элегиях по 10 раз. Для сравнения, местоимение «ich» в тексте элегий употреблено 25 раз, а местоимение «du» лишь 22 раза. Местоимение «wir» объединяет две повествовательные перспективы, выраженные с помощью местоимений «ich» и «du», размывает границы между ними. «Я» поэта становится частью мироздания, степень слияния его с миром достигает максимума:

... Wir *sinds* doch. Schmeckt denn der  
Weltraum,

in den wir uns lösen, nach uns? [3, с. 925].

Глагол «sein», употребленный с местоимением «wir» в бытийном значении, а также глаголы «atmen», «fühlen», «gefallen», «ertragen», «bewundern», «sich lösen», «sich gemischt sein» семантически подчеркивают такое слияние поэта с миром, отождествление себя и своих чувств с ним. В отличие от громко провозглашающего местоимения «ich», «wir» создает образ автора созерцающего и воспринимающего.

Внешний же воображаемый собеседник представлен личным местоимением второго лица множественного числа «ihr». Этим местоимением поэт, в первую очередь, обозначает фигуры ангелов. Однако и в использовании данной формы нет диалогичности, несмотря на то, что местоимение «ihr» часто является ядром риторического вопроса:

Wer seid ihr? [3, с. 924]

Поэт задает вопрос, и сам тут же отвечает на него перечислительным рядом экспрессивных синонимов:

Frühe Geglückte, ihr Verwöhnten der Schöpfung,

Höhenzüge, morgenrötliche Grate

Aller Erschaffung, — ... [3, с. 925]

В выбранной конструкции перечислительного ряда отсутствуют глагольные формы, за счет чего усиливается экспрессивность существительных, каждый из экспрессивных синонимов в перечислительном ряду оказывается выделенным. Местоимение “ihr” в элегиях Р.М. Рильке выражает наиболее иррациональное начало, нечто потустороннее. Отсюда и отсутствие диалогической направленности в обращении к ангелам. Поэт не пытается получить ответы на свои вопросы, он пропускает образы сквозь призму своего восприятия, в результате чего эти образы обретают весомость и осязаемость, которая является характерной чертой номинативного стиля Р.М. Рильке. Этой же цели служат и пространственные дейктические средства, создающие в лирическом тексте центр восприятия. Они создают образ пространства, а, следовательно, обычно включают в себя фигуру наблюдателя. Явление становится осмысленным во внутреннем мире поэта. Чувственно воспринимаемые явления внешнего мира в лирике превращаются в явления мира внутреннего. Р.М. Рильке употребляет указательные местоимения в нетипичной для них функции, с абстрактными понятиями, например, в третьей элегии:

Liebte sein Inneres, seines Inneren Wildnis,

diesen Urwald in ihm... [3, с. 929].

Тем самым поэт придает абстрактному понятию предметные черты. Употребление указательного местоимения применительно к абстрактному понятию создает физически осязаемый, практически осязаемый, объемный образ, который отражает то же самое понятие, но уже пропущенное через призму философского мировосприятия Р.М. Рильке.

Функция местоимения “jener” отлична от функции местоимения “dieser”, поскольку оно имеет более узкую семантику и отражает в лирическом тексте то, что хранится в представлении и памяти, создает впечатление глубоко личного переживания (ср. пример из первой элегии):

Jene, du neidest sie fast, Verlassenen, die du

So viel liebender fandst als die Gestillten [3, с. 922].

Значимость дейктических средств в «Дуинских элегиях» состоит в том, что, создавая многомерное пространство стиха, его объемность,

они способствуют глубине восприятия сложного, философского языка Р.М. Рильке, акцентируют многомерность поэтических смыслов. Все многообразие дейктических средств в «Дуинских элегиях» является одним из важнейших способов построения пространственного, объемного образного мира элегий и отражения субъективного мировосприятия поэта.

### **Список литературы:**

1. Апресян Ю.Д. Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира // Семиотика и информатика. Выпуск 28. М.: ПИК ВИНТИ, 1986, с. 272—298.
2. Носорева Т.В. Дейктическое пространство языка в поэзии Ф.И. Тютчева. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Курск, 2012. — 24 с.
3. Rilke R.M. Gedichte und Prosa. Köln: Parkland — Verlag, 1998. — 999 S.

## 2.3. РОМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

### К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ И ОПРЕДЕЛЕНИИ ДЕТЕКТИВА

*Георгинова Наталья Юрьевна*

*преподаватель кафедры специализированной подготовки  
по иностранным языкам, Мурманский государственный  
технический университет РГПУ им. А.И. Герцена,  
г. Санкт-Петербург  
E-mail: [georna@mail.ru](mailto:georna@mail.ru)*

Детективу принадлежит особое место в литературе и культуре. Более того, не каждый жанр может похвастаться таким к себе вниманием как стороны читателей-любителей, так и со стороны литературных критиков, литературоведов и лингвистов.

В послесловии к сборнику «Как сделать детектив» Анджапаридзе Г. Делает вывод о том, что «детектив является полноправным полновесным в мировом литературном процессе» [2; 280]. Доказательство тому — настоящий сборник, куда вошли такие авторы (в основном, практики жанра), как: А. Конан Дойл, Г.К. Честертон, Д. Хемметт, Р. Остин Фримен, С.С. Ван Дайн, Д. Сейерс, Р. Нокс, М. Леблан, К. Авелин, Д.Д. Карр, Ф. Глаузер, Э.С. Гарднер, М. Аллен, С. Моэм, Р. Стаут, Э. Куин, Р. Чандлер, Ж. Сименон, Буало-Нарсежак, А. Кристи, Х.Л. Борхес, Г. Анджапаридзе.

Все чаще детективный текст становится предметом лингвистических исследований (Лесков С.В., Теплых Р.Р., Ватолина Т.Г., Щербина Э.Ф., Меркулова Е.Н., Крюкова Л.С., Шигонов Д.А. и др.). Исследуются когнитивные, прагматические, дискурсивные и другие параметры детективного текста. Данные исследования продиктованы антропоцентрической направленностью современной научной парадигмы, в рамках которой признается особая значимость человеческого фактора. Внимание исследователей обращено к изучению когнитивных структур человеческого сознания, участвующих в создании, получении и обработке содержащихся в тексте знаний о мире. Язык описывается как способ репрезентации знаний человека о мире.

Несмотря на активное изучение особенностей детективного жанра не утихают споры относительно ряда вопросов. В частности, существуют различные мнения относительно происхождения жанра.

История детективного жанра насчитывает более 150 лет и берет свое начало с произведения «Убийство на улице морг», написанного известным американским Э. По и опубликованного филладельфийским журналом «Грэмз мэгэзин» в 1841 году. Среди предпосылок зарождения детектива отмечают социально-политическую обстановку (капиталистический строй, распространение книгопечатания, промышленное развитие, урбанизация, криминальная обстановка) [6; 19—20], развитие философской мысли (в частности, философское учение о научном методе) [6; 45].

Более того, появление нового жанра — это и закономерный процесс, связанный с вечным развитием литературной мысли. Исследователи отмечают близость детектива к литературным формам, существовавшим ранее. Так, Тибор Кестхейи считает одним из предков детектива загадку [6; 37].

Дальнейший анализ позволил Т. Кестхейи выявить связь детектива с библейскими мифами, которые содержали бесчисленные короткие истории, в которых источником мудрости суждений являлась логика. И логика, как мы знаем, лежит в основе построения любого детективного сюжета. С.М. Эйзенштейн, например, усматривает исторические корни детектива в мифе о Минотавре [12; 102].

Стоит отметить, что интерес исследователей к мифу сегодня велик. Миф, по мнению Щировой И.А. превращается в «важнейшую культурную категорию и привлекает внимание философов, антропологов, этнологов, фольклористов, мастеров художественного слова и критиков» [11; 394]. В мифокритической методологии — влиятельном направлении в англо-американском литературоведении — лежит идея о решающей роли мифа для понимания «всей художественной продукции человечества» (Козлов). По мнению мифокритиков, каждое литературное произведение есть продолжение мифологического повествования.

Кроме того, некоторые исследователи считают, что у истоков детектива находится фольклор, а именно, народная сказка (Маркулан Я., Кестхейи Т., Джулиан Симонс, Вулис А. и др.) Тибор Кестхейи считает, в результате распространения книгопечатания, промышленного развития и сопутствующей ему урбанизации народная сказка материализовалась в форме детектива [6; 19]. Я. Маркулан изучает родственные связи детектива и сказки и выделяет ряд общих черт: психическая функция, игровое начало, сходство воздействия и восприятия, загадочность и таинственность, сочетание однообразия и многообразности [7; 42—44]. Автор накладывает схему конструкции сказки, предложенную ярким представителем структурализма,



В.Я. Проппом в его классической работе «Морфология волшебной сказки», на схему конструкции детектива и приходит к выводу об их точном соответствии.

Среди других жанров, элементы которых встречаются в детективе, указываются репортаж (Жикаренцева С.), кроссворд (Кестхейи Т.), комедийные жанры (Вулис А.), приключенческий жанр (Вулис А.), драма (Вулис А., Маркулан Я.)

Главное, что все же объединяет весьма разноречивые точки зрения — это указание на тот факт, что детектив своей историей, своей поэтикой и неугасающей популярностью заслуживает место в литературе. Тот факт, что детектив неоднократно противопоставлялся подлинной литературе как «нечто недостойное», обосновывается литературоведами существованием наряду с настоящими гениями своего жанра недобросовестных авторов.

Споры вызывает и статусное определение жанра. Так, детектив относят к сенсационной литературе (Маркулан Буало Нарсежак, Дж. Симонс) вместе со шпионским романом, криминальным, полицейским романом и триллером. Детектив относят также к приключенческой литературе (Вулис).

Давая определение детективу, авторы акцентируют свое внимание на различных признаках, образующих детективный жанр, а именно: преступление, аналитическое размышление, двухфабульность, сочетание действительности и вымысла и др. Отсюда — различные точки зрения относительно правил построения хорошего детектива (С.С. Ван Дайн, Р. Нокс, Р.Б. Юстес).

К жанрообразующим признакам детектива, как правило, относят:

- «гипердетерминированность», а именно: погруженность в привычный быт, стереотипность поведения персонажей, правила построения сюжета;
- наличие тайны, выступающей двигателем сюжета, основой для построения загадки и разгадки и мерилom ценностей;
- двухфабульность: наличие фабулы преступления и фабулы расследования;
- своя концепция характеров
- строго регламентированная концепция человеческих взаимоотношений, взятых в криминальном срезе
- схематичность, проявляющаяся в экономии изобразительного материала и стилистической безыскусности
- динамизм и другие.

Среди прочих особенностей жанра детектива указывается и тот факт, что у данной литературной формы есть свой читатель — читатель, созданный Эдгаром Алланом По [2; 264].

Таким образом, детектив — это уникальная литературная форма. Несмотря на свои многочисленные связи с различными литературными направлениями и жанрами детектив предоставляет собой отдельный, независимый литературный феномен, существующий более 150 лет и имеющий свою историю, свои национальные школы (английскую, американскую, французскую, русскую), свою структуру, свой набор характеров и даже своего читателя.

### Список литературы:

1. Анджапаридзе Г. Детектив: жесткость канон и вечная новизна // Как сделать детектив, М.: «Радуга», Пер. с англ., франц., нем., исп. Послесловие Г. Анджапаридзе, 1990. С. 279—292.
2. Борхес Хорхе Луи «Детектив» // Как сделать детектив, М.: «Радуга», Пер. с англ., франц., нем., исп. Послесловие Г. Анджапаридзе, 1990. С. 263—272.
3. Буало-Нарсежак Детективный роман // Как сделать детектив, М.: «Радуга», Пер. с англ., франц., нем., исп. Послесловие Г. Анджапаридзе, 1990. С. 192—224.
4. Вольский Н.Н. Легкое чтение. Работы по теории и истории детективного жанра, Новосибирск, 2006. 278 с.
5. Вулис А. Поэтика детектива // Новый мир, 1978, № 1. С. 244—258.
6. Жикаренцева С. Детектив и его читатели // Звезда, 1995, № 5. С. 218—22.
7. Кестхейи Т. Анатомия детектива, Будапешт, 1989. 260 с.
8. Маркулан Я. Зарубежный кинодетектив, СПб.: Издательство «Искусство», 1975. 168 с.
9. Остин Фримен Р. Искусство детектива // Как сделать детектив, М.: «Радуга», Пер. с англ., франц., нем., исп. Послесловие Г. Анджапаридзе, 1990. С. 28—37.
10. Симонс Джулиан. Из книги «Кровавое убийство» // Как сделать детектив, М.: «Радуга», Пер. с англ., франц., нем., исп. Послесловие Г. Анджапаридзе, 1990. С. 225—246.
11. Щирова И.А., Гончарова Е.А. Многомерность текстового пространства: учебное пособие, СПб.: ООО «Книжный дом», 2006. 472 с.
12. Эйнзенштейн С.М. Мемуары. Т. 1—2. М.: Редакция газеты «Труд»; Музей кино, 1997. т. 1.
13. Эко У. Заметки на полях «Имени Розы». СПб., 1997. С. 628—630.

## 2.4. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

### ОСНОВНЫЕ ФУНКЦИИ ПОЛИТИЧЕСКОГО ИНТЕРНЕТ БЛОГА

*Алания Нино Карамановна*

*докторант филологии английского языка,  
факультет бизнес-инженерии, Грузинский Технический Университет,  
Аджария, Батуми, Грузия  
E-mail: [ninoalania777@gmail.com](mailto:ninoalania777@gmail.com)*

Блог (от английского blog — интернет журнал событий, интернет дневник) — веб страница, содержание которой постоянно обновляется посредством постов которые могут представлять с собой текст, картинку или мультимедиа.

Принимая во внимание, что почти каждый вид политического нарратива является досконально изученным, особенно интересным представляется изучение интернет-блога. Доступность интернета и свободная возможность высказать свое мнение сделало интернет блогинг актуальным и популярным явлением.

Исследователи, изучающие это явление сходятся во мнении, что оно не только способствует улучшению политической коммуникации, но и способствует увеличению числа политических обозревателей, к которым теперь относятся как журналисты, так и обычные граждане.

«По данным статистической службы Technorati, количество блогов удваивается каждые пять месяцев. Ежедневно в интернете появляется 75 000 новых веб дневников» [7, с. 25].

Данный вид политического нарратива не так давно появился в нашей реальности и уже занял ведущую позицию среди других жанров. Доступность интернета, возможность высказать свое мнение и большой выбор выразительных средств — это основные причины почему интернет блогинг стал настолько популярен.

Все ведущие интернет издания газет имеют свои собственные блоги. Любой может прочесть и высказать свое мнение в комментариях. Нередко в комментариях оставленных читателями разгорается настоящая полемика.

В первую очередь нужно отметить, что политические блоги делятся не только по темам, но и по политическим пристрастиям.

Так, например, из названий блогов “alitrmoretotheright.com”, “conservativeobserver.blogspot.com” можно определить политическую приверженность авторов. В названиях политических блогов часто фигурирует слово “opinion” — “мнение”, что само собой уже указывает на основную функцию блогов – выражение своей точки зрения. Известное интернет издание газеты The New York Times прямо называет блоги своего издания “The Opinion Pages” — Страницы Мнений.

Однозначно можно сказать, что блог, по своей природе, не только является гипер нарративным образованием, но также представляет собой особый вид креолизованного текста. «В политических блогах наряду с текстом используется весь спектр средств убеждения, таких как: картинка, звук и мультимедиа. В некоторых политических блогах используют только фотографии без текста, тем самым побуждая читателя самостоятельно сделать выводы в комментариях» [12, с. 66].

Наряду с информационной и аналитической функциями, одна из самых заметных функций является пропагандическая. Их содержание зачастую может быть агрессивным, так как они представляют мнение одного человека, его отношение к тому или иному вопросу. В качестве примера, можно привести блог само название указывает на его содержание — *www.theagitator.com*.

Блог — это интернет сервис для коммуникации, который представляет собой модифицированную, обновляющуюся веб-страницу.

Различительными структурными характеристиками блога являются:

- Записи (посты) которые расположены в хронологическом порядке, самые свежие записи находятся на главной странице.
- Читатели могут оставить свое мнение в комментариях;
- Существует постоянный адрес для каждого интернет блога;
- Существует архив и календарь событий;
- Приводятся гиперссылки на альтернативные источники информации, другие блоги, веб-страницы, мультимедийные файлы;
- Существует поиск по ключевым словам;
- Имеется возможность сортировки текстов по темам и категориям;

Изучив теоретическую литературу и непосредственно блоги, были выявлены следующие функции блогов:

- Информационно-аналитическая;
- Пропагандическая;
- Функция поддержания контактов;

Политические функции блогов состоят из:

- Функции политической мобилизации (включая консолидацию и мобилизацию электората);
- Политическая социализация электората;

Изучив социально-политический аспект блогинга, было установлено, что для этих форм характерны столкновения личностей с различными общественно-политическими и культурно-идеологическими позициями. «Столкновения зачастую происходят в довольно агрессивной форме, что вызывает недовольство и раздражение у людей, привыкших к традиционной этике общения» [10, с. 122].

Блоги стали цензорами традиционных средств массовой информации. Большинство политических блогов представляют анализ того же медийного пространства. Важным событием для блогосферы является как то, что происходит в политическом мире, так и то как эти события описываются в традиционных средствах массовой информации.

Интернет блоги известных политических деятелей влияют на организацию политического дня. Потенциальными потребителями таких интернет блогов являются не только работники политической сферы, а так же обычные граждане.

Принимая во внимание все выше сказанное можно однозначно сказать, что интернет блог и в дальнейшем будет оказывать влияние на политическое общение и обусловит будущее развитие политического нарратива. Следовательно, уже сейчас эта тема является актуальной и заслуживает детального изучения.

### **Список литературы:**

1. Акопов Г.Л. Глобальные проблемы и опасности сетевой политики, 2004. — 239 с.
2. Аршинов В.И. Методология сетевого мышления: феномен самоорганизации // Онтология и эпистемология синергетики. 1997. [Электронный ресурс] — Режим доступа — URL:<http://bookfi.ru/g/Аршинов> (дата обращения: 10.08.2010).
3. Асмус Н.Г. Лингвистические особенности виртуального коммуникативного пространства: дис. канд. филол. наук. — Челябинск, 2005. — 67 с.
4. Будаев Э.В., Чудинов А.П. Основные этапы развития и направления политической лингвистики // Язык. Текст. Дискурс: науч. альманах Ставропольского отделения РАЛК / под ред. проф. Г.Н. Манаенко. — Ставрополь, 2007. Вып. 5. 34—123 с.
5. Вершинин М.С. Политическая коммуникация в информационном обществе: перспективные направления исследований / Российская коммуникативная ассоциация. — СПб., 2004. — 56 с.

6. Ефремова А.О. E-mail маркетинг как инструмент коммуникации. // PR-технологии в информационном обществе: мат-лы 3-ей Всероссийской науч.-практ. конф. — СПб., 2006. — 145 с.
7. Иванов Л.Ю. Язык интернета: заметки лингвиста. 2000. 27—89 с.
8. Михайлова А.М. Политическая интернет-коммуникация в современном региональном пространстве (на материалах Республики Бурятия): автореф. дис. канд. полит. наук. — Улан-Удэ, 2007. — 45 с.
9. Привалова Д.А. Интернет как средство массовой политической коммуникации // Политическая коммуникация: мат. Всерос. науч. школы для молодежи. — Екатеринбург, 2009.
10. Рогачева Н.Б. Речежанровая вторичность в политическом дискурсе (на материале жанра блога) // Политическая коммуникация: мат-лы Всерос. науч. школы для молодежи. — Екатеринбург, 2009. — 122 с.
11. Соленикова Н.В. Политический Интернет в Российских избирательных кампаниях: тенденции и проблемы развития: автореф. дис. канд. полит. наук. — Уфа, 2007.
12. Чесноков А.А. Ресурсы INTERNET и российские политические технологии: состояние и перспективы развития // Вестник МГУ. Сер. 18. Социология и политология. 1999. 65—71 с.
13. Шабшин И.И. Психологические особенности и феномены коммуникации в Интернете / Журнал «Самиздат», 2005. — 38 с.
14. Шейгал Е.И. Семиотика политического дискурса: моногр. — Волгоград: Перемена, 2000. — 89 с.

## **ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЛИНГВОКУЛЬТУРНОГО ТИПАЖА**

***Непомнящих Наталья Максимовна***

*старший преподаватель, Российский университет дружбы народов,*

*ИИЯ, г. Москва,*

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

Лингвоконцептология, наука, изучающая концепты, широко развивается в лингвистике в последние двадцать лет. Лингвокультурная концептология выделилась из лингвокультурологии в ходе переакцентуации и модификации компонентов в составе наметченной Э. Бенвенистом триады «язык, культура, человеческая личность» [1, с. 45], в которой последняя сводится к сознанию, точнее,

к совокупности образующих его «сгустков смысла», то есть концептов [2, с. 79—95; 4, с. 10—50].

Концептология, за время своего существования, претерпела множество преобразований и не раз вызывала споры лингвистов. В настоящее время наиболее развивающимся и интересным для лингвистов направлением стала лингвоперсонология, наиболее активно изучают эту область знаний В.И. Карасик и О.А. Дмитриева [4, 5, 6, 7]. Лингвоперсонология вышла из лингвоконцептологии. Данная область научного знания исследуется В.И. Карасиком, О.А. Дмитриевой, Н.Д. Голевым, Е.В. Дзубой, Е.А. Дженковой и другими.

Достижения лингвоконцептологии и лингвоперсонологии послужили основой для выделения особого вида концепта — концепта типизируемой личности — и становления нового направления в лингвистике, теории лингвокультурных типажей [4, 5, 7].

По мнению В.И. Карасика, лингвокультурный типаж рассматривается как типизируемая личность, представитель определенной этносоциальной группы, узнаваемый по специфическим характеристикам вербального и невербального поведения и выводимой ценностной ориентации [5, с. 310].

По определению, предложенному В.И. Карасиком, «*лингвокультурный типаж*» — это узнаваемые образы представителей определенной культуры, совокупность которых и составляет культуру того или иного общества. Будучи абстрактным ментальным образованием, лингвокультурный типаж является разновидностью концепта, содержанием которого является типизируемая личность. Соответственно, можно выделить образную, понятийную и ценностную сторону у концепта «лингвокультурный типаж N» [5].

Лингвокультурные типы характеризуются следующими признаками: узнаваемость и ассоциативность, рекуррентность, хрестоматийность, широкая узнаваемость, знаковость (символичность), яркость, типичность, прецедентность [4].

Целью данной статьи является определение лингвокультурного типажа «шотландский горец» в контексте английской лингвокультуры.

Прежде чем трактовать данное понятие как «лингвокультурный типаж», необходимо обозначить, кто такой «шотландский горец».

В результате проведенного нами понятийного анализа, удалось сформулировать дефиницию рассматриваемого нами понятия. «Шотландский горец» — это житель горных районов Шотландии, в оригинале — Scottish Highlands, представитель эпохи Средневековья, для него характерны воинственность и суровый нрав; основная цель жизни шотландского горца — защита территории своего государства

от захватчиков и борьба за независимость. Для того, чтобы определить предложенное понятие как «лингвокультурный типаж», рассмотрим его с точки зрения основных признаков.

*Узнаваемость и ассоциативность* лингвокультурного типажа «шотландский горец» установлена нами путем свободного анкетирования студентов Российского университета дружбы народов, возраста 17—20 лет. После анализа данных проведенного анкетирования выяснилось, что «шотландский горец» непременно ассоциируется с такими понятиями как «килт», «клетчатая ткань», «юбка», «воинственный мужчина», «житель гор». В связи с приведенными результатами можно констатировать узнаваемость и ассоциативность данного понятия.

*Широкая узнаваемость* типажа обуславливается большим количеством информации найденном нами в Интернете, художественной литературе, литературе по истории Шотландии и Соединенного Королевства.

*Хрестоматийной* составляющей рассматриваемого типажа можно считать не только его широкую узнаваемость, но и историческую составляющую. Исторически, представители разных народностей Шотландии объединялись в кланы. Клань — это родовые общины с внутренним патриархальным устройством, имеющие общего предка. Таковых «семей» на территории средневекового государства было множество [13, с. 46].

Традиции шотландских горцев по сей день передаются из поколения в поколение. Известно множество кланов эмигрировавших из Шотландии (например, клан MacDonald, в США), которые по сей день организуют традиционные шотландские пляски.

*Рекуррентность* концепта (частотность его языковых репрезентаций в речи) является важным показателем актуальности концепта в когнитивном сознании народа. Она отражает не только языковую, но и когнитивную, и лингвосоциальную актуальность концепта [11, с. 79—86]. После анализа художественной литературы, источников сети Интернет, нами выявлено, что употребляется рассматриваемое понятие довольно часто. Например, по запросу «шотландский горец» на русском языке поисковая система «Яндекс» выдает 95 тысяч ответов, “Google” — примерно 4 120 000 ответов, “Yahoo” — 8 490 ответов. При вводе данного словосочетания на английском языке как «Scottish Highlander», «Яндекс» выдает 5 миллионов ответов, “Google” — примерно 4 310 000 ответов, “Yahoo” — 156 000 ответов.



*Знаковость (символичность) и яркость* рассматриваемого понятия не вызывает сомнения. Сам внешний вид человека, облаченного в традиционное одеяние — «килт» (большой или малый), наличие волынки, дают понять, что он является ни кем иным как «шотландским горцем». Кроме того, по сей день все культурно значимые мероприятия в Великобритании сопровождаются наличием представителем данного народа в традиционной одежде, что является не только символичным, но и определяет *типичность* исследуемого понятия для истории и культуры страны.

Каждому клану соответствовала определенная расцветка тартана. В свою очередь, тартан — орнамент, образованный саржевым переплетением нитей, заранее окрашенных в разные цвета, в результате чего образуется клетчатый узор, состоящий из горизонтальных и вертикальных полос, а также прямоугольных областей, заполненных диагональными полосками [10]. В настоящее время существует более 2 200 различными видов тартана, которые регистрирует специальная регистр компания — это фамильные, королевские и государственные расцветки ткани [12].

В настоящее время в Шотландии используется именно малый килт. Его можно встретить как часть официального или свадебного костюма, повседневно его носит довольно малое количество людей. На территории Шотландии килты можно увидеть во время спортивных соревнований горцев, а также музыкальных или танцевальных выступлений.

Термин *прецедентность* и образованные от него производные широко применяются в современной лингвистической литературе. Его появление связано с работами Ю.Н. Караулова [8], который впервые упомянул понятие «прецедентный текст», подразумевая под ним текст, значимый в познавательном и эмоциональном отношении, имеющий «сверхличностный характер», т. е. хорошо известный широкому кругу лиц, обращение к которому неоднократно повторяется. К этому понятию ученый относил цитаты, имена персонажей, авторов, а также тексты невербальной природы. В дальнейшем произошло уточнение и развитие терминологии. Проанализировав все остальные признаки понятия «шотландский горец», можно утверждать, что он обладает и прецедентностью.

В результате проведенного нами исследования можно утверждать, что шотландский горец — это «типаж», так как он обладает всеми необходимыми признаками для актуализации лингвокультурного типажа, а именно узнаваемостью и ассоциативностью, рекуррентностью, хрестоматийностью, широкой узнаваемостью,

знаковостью (символичностью), яркостью, типичностью и прецедентностью. В более общем виде «Шотландский горец» является типизируемой личностью. «Шотландский горец» — это представитель отдельной этносоциальной группы, он является жителем горных высот Шотландии со своей культурой и обычаями и входит в социальную группировку «клан». «Шотландского горца» можно узнать по специфическим внешним и культурным характеристиками, так как он носит определенный этнический вид одежды — «килт», которая имеет соответствующую клану расцветку, называемую «тартан».

Согласно классификации лингвокультурных типажей будем считать рассматриваемый нами типаж «шотландский горец» типажом традиционной культуры, так как нами были отражены его исторические, социальные и культурные стороны. Тем не менее, данный типаж еще не в полной мере охарактеризован как лингвокультурный, поскольку, не были выявлены его понятийная, образная и ценностная составляющие, не проанализированы особенности его речевого поведения.

### **Список литературы:**

1. Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974. С. 45.
2. Воркачев С.Г. Методологические основания лингвоконцептологии // Теоретическая и прикладная лингвистика. Вып. 3: Аспекты метакоммуникативной деятельности. Воронеж, 2002. С. 79—95.
3. Воркачев С.Г. Счастье как лингвокультурный концепт. М., 2004. С. 10—50.
4. Дмитриева О.А. Лингвокультурные типажи России и Франции XIX века: монография. Волгоград: Перемена, 2007. 307 с.
5. Карасик А.В. Фанат как типаж современной массовой культуры // Аксиологическая лингвистика: лингвокультурные типажи. Волгоград: Парадигма, 2005. С. 269—282.
6. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002. 477 с.
7. Карасик В.И., Дмитриева О.А. Лингвокультурный типаж: к определению понятия // Аксиологическая лингвистика: Лингвокультурные типажи: сб. науч. тр. Волгоград: Парадигма, 2005. С. 5—25.
8. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М., 1987.
9. Мортон Г.В. Шотландия: Путешествия по Британии / Генри В. Мортон; пер. с англ. Т. Мининой, О. Чумичевой; под. общ. ред. К. Королева. — М.: Эксмо; СПб.: Мирград, 2009. — 672 с.: ил.
10. Тартан // Свободная энциклопедия «Википедия». — 2011. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/Tartan> (дата обращения: 07.06.2011).

11. Титова О.И. Перспективы лингвистического исследования рекуррентных единиц лексикона // Филологические науки. — 2003, № 2. — С. 79—86.
12. Что такое тартан? // / Genon. — 2011. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.genon.ru/GetAnswer.aspx?qid=c75f4f9d-5c7b-4d00-a1af-5b6ca731be94> (дата обращения: 16.05.2011).
13. Шотландские кланы // Маленькая Шотландия. — 2010. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://lady.webnice.ru/little\\_alba/?act=article&v=120](http://lady.webnice.ru/little_alba/?act=article&v=120) (дата обращения: 10.05.2013).

## **РАЗЛИЧНЫЕ ПОДХОДЫ К НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКИМ ЖАНРАМ**

*Попова Таусия Георгиевна*

*д-р филол. наук,  
профессор Российского университета дружбы народов,  
г. Москва  
E-mail: [taisapo@mail.ru](mailto:taisapo@mail.ru)*

В настоящее время язык науки и техники в силу возрастания его социокультурной значимости в обществе становится одним из самостоятельных объектов лингвистического изучения на материале различных языков. Интерес к научному тексту обусловлен новыми задачами, поставленными современной научно-технической революцией перед прикладным и научным языкознанием (автоматическая обработка научно-технических текстов, реферирование научных статей, стандартизация терминологии, создание терминологических словарей по различным специальностям, научно-технический перевод, и др.).

Проблема речевых жанров занимает одно из ведущих мест в современных лингвистических изысканиях. Большинство современных лингвистов при изучении речевых жанров опираются на работы М.М. Бахтина [1]. Интерес к изучению речевых жанров прослеживается на протяжении всей истории развития функциональной стилистики. Уже в первых работах, выделявших в качестве особого предмета исследования функции и виды речи, содержалась идея жанра как формы организации текста.

По мере развития совершенствовался подход к описанию многообразия речевых жанров. Жанры выделяются в соответствии с профессиональными сферами. Тематическое содержание, стиль

и композиция неразрывно связаны воедино в высказывании и определяются, таким образом, спецификой данной сферы коммуникации. Каждое отдельное высказывание индивидуально, но каждая сфера использования языка разрабатывает «относительно устойчивые тематические, композиционные и стилистические типы высказываний, которые называются речевыми жанрами» [1, р. 248]. Разнообразие жанров очень велико, потому что в каждой сфере человеческой деятельности существует свой репертуар речевых жанров. Он дифференцируется и растет по мере того, как развивается и усложняется сфера речевой деятельности.

В последние десятилетия жанроцентризм рассматривается, как универсальное направление. Формируется лингвистическая дисциплина, получившая название «жанроведение» [3; 4]. Соответственно возникает необходимость выявления жанровоопределяющих факторов и в связи с этим изучения социокультурной обусловленности организации текстов.

В настоящее время активно разрабатываются основания описания и систематизации речевых жанров, уточняется содержание центральных понятий, связанных с этой проблематикой, ведется поиск базовой единицы речи, которая, по мнению большинства исследователей, должна быть достаточно ёмкой. При этом поиск осуществляется на пересечении общей теории коммуникации, лингвистики текста, прагматики, функциональной стилистики. К наиболее важным теоретическим положениям относятся следующие: функциональный подход к изучению речевых жанров; текстовая направленность речевых жанров; деление жанров на первичные и вторичные, наличие жанров не только в художественной литературе, но и в любой сфере деятельности; что свидетельствует о необозримом количестве жанров, возможность трансформации и переакцентуации речевых жанров; свободный характер правил формирования речевых жанров.

На современном этапе развития данных исследований пришло осознание того, что все эти направления, в конечном счете, имеют текстовую направленность, что, в свою очередь, открывает дорогу тексту, теории речевых жанров и дискурса, в рамках которых рассматривается научно-технический текст.

Целью данного исследования является изучение основных жанров научно-технического текста, исследование композиционных, тематических и стилистических закономерностей их строения, детерминированных научно-познавательной деятельностью.

Изучение различных подходов к определению жанра позволяет рассматривать жанр как специфическую, динамичную модель струк-

турно-композиционной и языковой организации коммуникативной разновидности текстов, сформированную экстралингвистическими факторами коммуникации.

Научно-техническая литература включает в себя широкий репертуар объективного тематического содержания с последующей научно-технической и отраслевой дифференциацией и когнитивной классификацией. Постоянно растет количество публикаций монографий, статей и других научно-технических жанров, появляются новые научно-технические журналы, энциклопедии, научно-популярные журналы.

Дифференциация наук и их связь с практикой породила новый тип: научно-технические документы, которые делятся на организационные и постановляющие. Научно-технические документы в основном представляют собой планы или программы, отчеты, информацию о результатах исследований. Такая документация не публикуется в большом объеме, так как она представляет интерес для ограниченного круга людей. К таким документам относятся и диссертационные исследования. Письменные документы иногда по своему объему превышают опубликованную научно-техническую литературу [8, с. 140].

Развитие научно-технической литературы и научно-технической документации, а также трудности, связанные с нахождением научно-технической информации, породили новый тип литературы, научную информатику, связанную с системами информационного поиска и с разработкой отраслевых стандартов. Информатика понимается в широком смысле как наука о закономерностях записи, хранения, переработки, передачи и использования информации с помощью современных технических средств, в основном с помощью компьютера [5, с. 13]. Соответствующая проблематика все больше входит в круг интересов прикладной и теоретической лингвистики.

Хотя термин «жанр» и соотносится с классификацией литературных произведений, вне жанров остается большое количество текстов: газетные статьи, письма, отчеты, научные статьи, диссертации, аннотации и т. д., которые называются речевыми жанрами, техникой выражения, композиционной формой, видом редактирования и т. д. С появлением лингвистики текста вся эта терминология унифицировалась в рамках типа текста. Эти типы текста или жанры, разнообразие которых огромно, также должны быть изучены с точки зрения их жанровых характеристик и типологизации.

К жанрам научной прозы относятся следующие типы текстов: 1) академические (собственно научные тексты), представленные следующими жанрами: монография, статья, диссертация, научно-

технический отчет, тезисы, доклад, сообщение, выступление и др.); 2) информационно-реферативные научные тексты (реферат, аннотация и др.); 3) справочно-энциклопедические научные тексты (энциклопедия, словарь, справочник и др.); 4) научно-оценочные тексты (рецензия, отзыв, экспертное заключение и др.); 5) научно-учебные тексты (учебник, учебное пособие, лекции и др.); 6) инструктивные тексты (инструкция, руководство, сопроводительные документы, программы и др.); 7) научно-деловые тексты: а) научно-техническая документация (патент, авторское свидетельство, описание изобретения, стандарт, техническое условие, спецификации и др.); б) управленческие тексты (акты, заявки, рекомендации, договор, проект, постановление, указание, плановый документ, отчет и др.) [2, с. 47].

В жанре, как справедливо отмечает Ю.В. Ванников, пересекаются все факторы, способствующие организации текста [2, с. 45—48]. Классификация факторов, создающих тот или иной жанр научной литературы, весьма сложна. Ведущую роль в становлении жанров играют те социально-культурные функции, которые имеют научные произведения, т. е. специфические коммуникативные задачи, которые они выполняют. В науковедении принято различать научные тексты: 1) фиксирующее дисциплинарное знание, 2) расширяющее дисциплинарное знание, 3) изменяющее дисциплинарное знание.

Кроме того, в научной литературе могут возникнуть и дополнительные коммуникативные установки: 1) устное изложение научного знания, 2) обобщенно сжатое изложение нового научного знания, 3) оценка научного знания, включающая рекламирование научных достижений, 4) популяризация научного знания.

Реализация этих коммуникативных функций, участвующих в формировании жанра и его разновидностей, непосредственно связана с отбором лингвистических средств, прежде всего с отбором оптимального функционально-смыслового типа речи и оптимальных стилистических приемов, т. е. с особым отбором и особой организацией лингвистических средств.

Изучение жанровой вариативности испанского научно-технического текста позволила выявить специфику научно-технической статьи, как первичного жанра, и специфику научно-технического реферата, как вторичного жанра. Научно-техническая статья — это первичный письменный жанр научного текста, задачей которого является постановка и решение одной научной проблемы, имеющий средний объем, конвенциональную структуру, систему ссылок и выходных данных. Композиционная схема научно-технической статьи состоит из трех частей. Первая часть включает реферативный

раздел (название статьи, имя и фамилия автора, реферат, ключевые слова). Вторая часть связана с корпусом статьи, то есть с ее непосредственным содержанием, в рамках которого выделяются такие прагматические блоки, как введение, материалы и методы, результаты, дискуссия, заключение, благодарность. В корпусе статью также выделяются точные математические выкладки, цифровые данные, даты открытий, таблицы, фигуры, рисунки, графики, цитаты с точными библиографическими данными, точность композиционных конвенциональных схем и др. [6].

Каждый из этих разделов выполняет определенную целеустановку. Третья часть представляет собой вспомогательный аппарат, который включает примечания, вспомогательные указатели и приложения, систему ссылок и выходных данных.

В современной научно-технической литературе резко увеличился объем вторичных жанров. Этот процесс происходит в условиях дальнейшего развития науки и техники и информационных перегрузок адресатов. В связи с этим особую значимость приобретает изучение вторичной научной информации. Вторичные жанры строятся по вполне определенным правилам и включают рефераты, аннотации, рецензии, научно-технические обзоры, протоколы заседаний научных сообществ, то есть, это тексты, составленные на основе аналитико-синтетической переработки первичной научной информации. Реферат научно-технической литературы является одним из вторичных жанров научного текста.

Возникновение реферата обусловлено потребностью передать новую важную научную информацию, на основе которой адресат может быстро решить, стоит ли ему обращаться к оригинальному первоисточнику. Вторичные тексты (в частности рефераты) обладают некоторыми особенностями качественно-количественного порядка, связанными с конкретной задачей, дать адресату краткую точную информацию о научной статье, монографии, руководстве, учебнике и др.

Рефераты используются в первичных документах, вторичных документах и базе данных. В научно-технических журналах каждая статья, очерк, дискуссия содержит реферат. В современных научно-технических журналах Латинской Америки реферат представлен в двойном варианте — на испанском и английском языке, а иногда и на португальском. Например, латиноамериканский журнал “Interciencia” публикует рефераты на трех языках: английском, испанском и португальском.

К вторичным документам относятся реферативные журналы и базы данных. Реферативные журналы представляют собой вторичные

документы, основная цель которых постоянно предоставлять исследователям публикуемую информацию и обеспечивать адекватный поиск информации.

Базы данных — это автоматизированные системы электронного хранения и доступа к информации. Служба рефератов и реферативных журналов также автоматизируется.

В соответствии с критерием авторства выделяется три типа исполнителей рефератов: автор реферата — автор статьи, автор реферата — эксперт или специалист, автор реферата — профессиональный аналитик [7, 144].

Автор исходного документа пишет реферат своей статьи, поскольку при публикации статьи в журнале одним из требований издательства является наличие реферата. Автор прекрасно владеет материалом статьи, но не всегда знаком с методикой реферирования и анализом содержания документа.

Эксперт и специалист в своей отрасли знания, призванный издательским отделом научно-технического журнала, прекрасно владеет материалом исследования, но также не всегда знаком с методикой реферирования и анализом содержания документа

Документалист, профессиональный аналитик, составляющий рефераты для информативных служб и реферативных журналов, должен иметь специальную подготовку аналитика и образования в области реферируемой им тематики.

Статья, будучи первичным текстом, который публикуется в журнале, зачастую сопровождается еще двумя текстами: вторичный текст, созданный на ее основе, то есть ее реферат, а также краткие данные автора, иными словами *curriculum vitae* автора. Реферат внутренне связан со статьей. Эта связь выражается и формальным образом. Реферат в большинстве случаев располагается между заголовком и корпусом статьи. Таким образом, эти три компонента (заголовок, реферат и статья), взаимосвязанные друг с другом, предлагают читателю на выбор предварительное знание (заголовок), обобщенное знание (реферат) и детальное знание содержания (статья) [6, с. 59].

Краткие данные об авторе или его *curriculum vitae* необходимы для того, чтобы читатель мог идентифицировать автора. Его функция — облегчить адресату контакт с автором в случае необходимости. В связи с этим, в последнее время в данные об авторе включают не только место работы, но и адрес электронной почты. Таким образом, диалог со страниц статьи может перейти в устное общение.



### **Список литературы:**

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — 444 с.
2. Ванников Ю.В. Типы научно-технических текстов и их лингвистические особенности. М., 1984. — 80 с.
3. Гольдин В.Е. Имена речевых событий, поступков и жанры русской речи: Жанры речи. Саратов: Колледж, 1997. — С. 23.
4. Дементьев В.В., Седов К.Ф. Теория речевых жанров: Социопрагматический аспект //Stylistika VIII. 1999. Opole: Uniwersytet Opolski- Instytut Filologii Polskiej, 1999. — С. 53—87.
5. Марчук Ю.Н. Компьютерная лингвистика. М.: Восток-Запад, 2007. — 13 с.
6. Попова Т.Г. Испанский научно-технический текст: традиции и современные подходы к изучению. — М.: РУДН, 2003. — 160 с.
7. Попова Т.Г. Жанровая вариативность научно-технического текста (на материале испанского языка). М.: РУДН, 2007. — 162 с.
8. Pinto Molina M. Análisis documental. Fundamentos y procedimientos, Madrid: Eudema, 1993. — 270 p.

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

### К ВОПРОСУ О СОСТАВЛЕНИИ ДВУЯЗЫЧНЫХ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ТЕЗАУРУСОВ

*Артемова Ольга Александровна*

*старший преподаватель кафедры английского языка экономических  
специальностей Белорусского государственного университета  
E-mail: [artimoshka2008@rambler.ru](mailto:artimoshka2008@rambler.ru)*

Фразеологический фонд — один из источников повышения выразительных качеств речи. Фразеологизмы отражают эволюцию языка, типичные черты лексико-грамматического строя, дают возможность кратко рассказать про явления действительности, образно представить их, выразить эмоционально-оценочные отношения говорящего к этим явлениям. Контрастивный анализ фразеосистем разноструктурных языков может показать универсальные характеристики восприятия и вербализации определенных фрагментов действительности человеком, а на их фоне — национально-специфические черты. Прикладным аспектом сравнительно-сопоставительного исследования фразеосистем неблизкородственных языков является составление двух- и многоязычных фразеологических справочников.

В 60—70 гг. XX века фразеологизмы подавались в словарях лексических единиц в конце словарной статьи за ромбовым знаком ◊ с их переводом на другой язык. Однако в условиях расширения международных контактов в 1982 г. Комиссией по славянской фразеологии при Международном комитете славистов было принято решение о необходимости создания славянско-славянских и славянско-неславянских фразеологических словарей в виде отдельных изданий.

На современном этапе исследованы соотношения фразеосистем белорусского и русского [7; 15], белорусского и польского [2], белорусского и немецкого языков [5; 13], частично описаны фразеологические параллели белорусского и английского языков [6; 8]. Тем не менее, сопоставительная фразеология белорусского и английского языков остается пока мало разработанной в теоретическом и прикладном аспектах.

В XXI веке в связи с возрастанием интереса к изучению языковой категоризации и концептуализации мира все большую значимость приобретают переводные фразеологические словари другого типа — идеографические, где фразеологические единицы (ФЕ) группируются не в алфавитном порядке, а по тематическому принципу на основе их значения. Научной идеей составления таких словарей является положение о семантических (тематических) полях как основной формы «упаковки» и «хранения» языковых единиц в памяти говорящего. Главная цель идеографического словаря фразеологизмов — подсказать правильную ФЕ для выражения необходимого понятия в определенном контексте. В отличие от алфавитного порядка организации фразника, который разрушает семантические связи ФЕ с контекстами, тематический принцип призван их показать. Он позволяет построить систему логических связей между единицами языка подобно тому, как организована экстралингвистическая действительность, т. е. в виде многоярусной системы. Такая система создает у пользователя словаря целостное представление о языковой картине мира определенного этноса, информирует его о установках и стереотипах этой культуры.

Тематическая организация материала также позволяет избежать необходимости выделения опорного слова в структуре фразеологизмов — проблемы, которая возникает при составлении алфавитно-гнездовых фразеологических словарей и не имеет однозначного решения [3; 12].

Примером подобного справочника может послужить словарь белорусских и английских фразеологизмов с пространственной семантикой, задача которого — дать представление о смысловой организации категории пространства в белорусской и английской фразеосистемах. Методом сплошной выборки из белорусских и английских фразеологических словарей [1; 9; 10; 11; 14; 16—24] нами был выделен корпус фразеологических средств пространственной номинации в количестве 588 белорусских и 787 английских фразеологических единиц. Семантическая структура белорусского и английского фразеосемантических пространственных полей определила синопсис белорусско-английского словаря фразеологизмов с пространственной семантикой. Например, белорус. *Бог ведае дзе* и англ. *God knows where* со значением ‘неизвестно где’ попадают в наш словарь в одну группу со значением ‘пространство’. Такая группа фразеологизмов, объединенных по близости значения, называется таксоном, а смысловой компонент, что их объединяет, выносится в название таксона. Далее этот таксон может делиться

на подтаксоны, например, в таксоне ПРОСТРАНСТВО выделяются подтаксоны ПЕРЕМЕЩЕНИЕ, МЕСТОНАХОЖДЕНИЕ, МЕТРИКА и ТОПОЛОГИЯ. Каждый подтаксон может дробиться далее: в подтаксоне МЕСТОНАХОЖДЕНИЕ выделяется подтаксоны С УКАЗАНИЕМ НА БЛИЗОСТЬ / УДАЛЁННОСТЬ и БЕЗ УКАЗАНИЯ НА БЛИЗОСТЬ / УДАЛЁННОСТЬ. В подтаксоне БЕЗ УКАЗАНИЯ НА БЛИЗОСТЬ / УДАЛЁННОСТЬ можно выделить подтаксон МЕСТОНАХОЖДЕНИЕ В ОДНОМ МЕСТЕ И МЕСТОНАХОЖДЕНИЕ В РАЗНЫХ МЕСТАХ. В подтаксоне МЕСТОНАХОЖДЕНИЕ В ОДНОМ МЕСТЕ находятся разделы ХОРОШЕЕ, РОДНОЕ, ИЗВЕСТНОЕ МЕСТО / ПЛОХОЕ, ЧУЖОЕ, НЕИЗВЕСТНОЕ МЕСТО. Белорус. *бог ведае дзе* и англ. *God knows where* со значением 'неизвестно где' размещаются в нашем словаре в подтаксоне ПЛОХОЕ, ЧУЖОЕ, НЕИЗВЕСТНОЕ МЕСТО. Таким образом, в таксоне ПРОСТРАНСТВО глубина деления может достигать 5 уровней: ПРОСТРАНСТВО — МЕСТОНАХОЖДЕНИЕ — БЕЗ УКАЗАНИЯ НА БЛИЗОСТЬ / УДАЛЁННОСТЬ — МЕСТОНАХОЖДЕНИЕ В ОДНОМ МЕСТЕ — ПЛОХОЕ, ЧУЖОЕ, НЕИЗВЕСТНОЕ МЕСТО. Внутри каждого подтаксона белорусские фразеологизмы размещаются по алфавиту их первых компонентов. Синописис таксона ПРОСТРАНСТВО выглядит следующим образом:

1. Перемещение
  - 1.1 фазовость перемещения:
    - 1.1.1 начало перемещения (белорус. *знімацца з якара*, англ. *weigh the anchor*);
    - 1.1.2 конец перемещения (белорус. *ні з месца*, англ. *at a standstill*);
    - 1.1.3 приезд, приход, появление (белорус. *тут як тут*, англ. *beat up somebody's quarters*);
    - 1.1.4 уход, отъезд, исчезновение (белорус. *выносіць ногі*, англ. *show a clean pair of heels*);
  - 1.2 направление перемещения:
    - 1.2.1 откуда (белорус. *з-за граіцы* — англ. *from abroad*);
    - 1.2.2 куда (белорус. *за граіцу* — англ. *over seas*);
    - 1.2.3 откуда куда (белорус. *сюд-туд* — англ. *back and forth*);
  - 1.3 способ перемещения (белорус. *мераць нагамі*, англ. *on a shank's pony*);
  - 1.4 характер перемещения (белорус. *на карачках* — англ. *on all fours*);
  - 1.5 среда перемещения (белорус. *плысці як трэска* — англ. *swim like a cork*);
  - 1.6 скорость перемещения:

1.6.1 быстрое перемещение (белорус. *адна нага тут другая там* — англ. *put your best leg forward*);

1.6.2 медленное перемещение (белорус. *везці на валах* — англ. *<go, move, deliver> at a snail's gallop (pace)*);

1.6.3 перемещение с одинаковой скоростью (белорус. *ісці <нага> ў нагу* — англ. *<walk, march> in step with someone*);

## 2. Местонахождение

2.1 с указанием на близость / удаленность:

2.1.1 близко (белорус. *над бокам*, англ. *at hand*);

2.1.2 далеко (белорус. *дзе камар козы паче* — англ. *at the back of beyond*);

2.2 без указания на близость / удаленность:

2.2.1 в одном месте:

2.2.2 хорошее, родное, известное место (белорус. *абяцаная зямля* — англ. *the promised land*);

2.2.3 плохое, чужое, неизвестное место (белорус. *бог ведае дзе* — англ. *god knows where*);

2.2.4 местонахождение в разных местах (белорус. *там і сям* — англ. *here and there*);

2.2.5 нигде (белорус. *ні тут ні там* — англ. *neither here nor there*);

## 3. Метрика

3.1 Размер:

3.1.1 большой (белорус. *вярста каломенская* — англ. *a long drink of water*);

3.1.2 маленький (белорус. *кату на пяту*, англ. *knee-high to a grasshopper*);

3.1.3 одинакового размера (белорус. *адзін пад адзін* — англ. *A hand-picked bunch*);

3.2 континуальность:

3.2.1 безграничное пространство (белорус. *няма граніцы*, англ. *sky is the limit*);

3.2.2 ограниченное пространство (белорус. *у чатырох сценах*, англ. *within four walls*);

## 4. Топология

4.1 форма (белорус. *над гаршук*, англ. *as flat as a pancake*).

Подобная схема дает возможность пользователю получить целостное представление о репрезентированном в белорусской и английской фразеосистемах пространственном фрагменте действительности, увидеть особенности мировосприятия носителей этих языков и выявить универсалии и уникалии в пространственных

картинах мира данных лингвокультур. Такая тематическая структуризация также может быть использована при сопоставлении белорусской фразеологии с фразеосистемами других языков, что будет содействовать разработке точных лексикографических параметров для представления определенных семантических групп белорусских ФЕ в словарях и позволит представить весь фразефонд белорусского языка как стройную систему с взаимосвязанными элементами.

### Список литературы

1. Аксамітаў А.С. Фразеалагічны слоўнік мовы твораў Я. Коласа. — Мн., 1993. — 655 с.
2. Аксамітаў А.С. Беларуска-польскі фразеалагічны слоўнік. — Варшава, 2000. — 260 с.
3. Берков В.П. Решение вопроса об опорном слове в двуязычных словарях // Ученые записки. — ТомскГУ, 1975. — Вып. 3. — № 93. — С. 16—25.
4. Иванов Е.Е. Русско-белорусский паремиологический словарь. — Могилев, 2007. — 247 с.
5. Іваноў Я.Я. Беларуска-нямецкі парэміялагічны слоўнік. — Магілёў, 2006. — 105 с.
6. Іваноў, Я.Я. Англа-беларускі парэміягічны слоўнік. — Магілёў, 2009. — 237 с.
7. Киселев И.А. Русско-белорусский фразеологический словарь: Для средней школы. — Мн., 1991. — 193 с.
8. Корсак Л.Д. Англа-беларускі слоўнік фразеалагізмаў параўнальнага тыпу. — Мн., 1984. — 66 с.
9. Кунин А.В. Большой англо-русский фразеологический словарь. — М., 2005. — 1224 с.
10. Лепешаў І.Я. Слоўнік фразеалагізмаў: у 2 т. — Мн., 2008. — Т. 1. — 672 с.
11. Лепешаў І.Я. Слоўнік фразеалагізмаў: у 2 т. — Мн., 2008. — Т. 2. — 704 с.
12. Малаховский Л.В. Размещение фразеологизмов в словаре // Теория и практика современной лексикографии. — Л., 1984. — С. 157—164.
13. Мілач С.В. Слоўнік фразеалагізмаў з кампанентамі — заонімамі (на матэрыяле беларускай і нямецкай моў). — Брэст, 2010. — 256 с.
14. Новый англо-русский словарь. — М., 1995. — 880 с.
15. Санько З. Малы расейска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем. — Мн., 1991. — 224 с.
16. Янкоўскі Ф.М. Фразеалагічны слоўнік. — Мн., 1973. — 352 с.
17. Янкоўскі Ф.М. Беларускія прыказкі, прымаўкі, фразеалагізмы. — Мн., 2004. — 494 с.

18. Cowie A.P. Oxford Dictionary of Current Idiomatic English: Phrase, Clause and Sentence Idioms. — Oxford Univ. Press, 1997. — 685 p.
19. Daphne M.G. The Penguin Dictionary of English Idioms. — London, 2001. — 378 p.
20. Freeman W.A. Concise Dictionary of English Idioms. — London, 1982. — 215 p.
21. Gatsby A. Longman Dictionary of Contemporary English. — London, 1995. — 1668 p.
22. Hill-Long Th. Longman Dictionary of English Idioms. — London, 1987. — 387 p.
23. Kirkpatrick E.M. Chambers Idioms. — Singapore, 1983. — 432 p.
24. Sinclair J. Cobuild Dictionary of Idioms. — London, 1995. — 493 p.

## **АСИММЕТРИЯ ВОСПРИЯТИЯ ВРЕМЕНИ В РУССКОЙ И НЕМЕЦКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРАХ**

***Емельянова Светлана Михайловна***

*канд. филол. наук, старший преподаватель Школы педагогики  
Дальневосточного федерального университета,  
г. Уссурийск*

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

*Предметом* данной работы стали темпоральные концепты в русской и немецкой лингвокультурах, исследование которых происходило на основе анализа их лингвистических репрезентаций в немецкой и русской языковых картинах мира [2]. Обращая внимание на языковые актуализации концептов ZEIT и ВРЕМЯ, мы приблизились к пониманию глубинных механизмов интеллектуальной деятельности человека или лингвокультурного сообщества в целом, поскольку языковая форма, в конечном счете, репрезентирует когнитивные структуры, то есть структуры человеческого сознания, мышления и познания. Языковые репрезентации концепта рассмотрены нами в корреляции с категорией знания.

В качестве *основных методов* исследования использовались этимологический (традиционный, метод множественной этимологии и семасиологических параллелей), компонентный, концептуальный, сопоставительный и интерпретационный методы.

Несмотря на то, что время является универсальной категорией, концептуализируется оно немецким и русским сознанием не одина-

ково. При сопоставлении лингвистических репрезентаций концептов ZEIT и ВРЕМЯ, корреляция которых с концептуальными является когнитивным основанием взаимодействия языка и культуры [3], обнаруживается целый ряд асимметрий, которые обусловлены различием хроноструктурных характеристик сопоставляемых культур [5].

Так, яркая *асимметрия* выявлена нами на уровне *ядерных признаков* концептов ZEIT и ВРЕМЯ. Для немецкого сознания релевантным является признак партитивности, который заложен в языковом знаке изначально: *Zeit* < др.герм. \**ti-* < и. е. \**da[ʰ]* «делить, разрезать». Первичное значение лексемы *Zeit* — «отрезок». Центральное положение признака «партитивность» эксплицируется в семантике лексемы немецкого языка. Русское сознание концептуализирует абстрактную сущность «время», в первую очередь, на основе признаков «длительность» и «повторяемость». Лексема *время* восходит к и. е. корню *vert-* < \**wer* — «вертеть», «колея, дорога», «колесо», и обнаруживает первичное значение «возвращение, чередование дня и ночи».

Выявленные культурно-специфические особенности концептуализации времени русскими и немцами обусловлены различными типами немецкой и русской культур, и определяют дальнейшую концептуализацию абстрактной сущности лингвокультурными сообществами. Так, метафорическое осмысление времени по аналогии с пространством имеет место в обоих языках, но когнитивные основания метафорического переноса оказываются различными: для немецкого сознания — это активная позиция человека, который осваивает пространство и членит временной континуум; для русского — соотносённость временных циклов и пространственной ориентации с положением солнца, признак «длительность» («протяжённость» в пространстве).

Проведённый анализ выявил яркую *асимметрию культурного шкалирования времени* [1, с. 159]. Для немецкого языкового коллектива более значимым является *количественное шкалирование* времени, что актуализируется в частотных (по сравнению с русским языком) сочетаемостях слов-репрезентантов с количественными маркерами в виде чисел натурального ряда, в узуальной сочетаемости родовой лексемы с предикатом *messen* «измерять» (*Deine Zeit ist bemessen*), в культурно-специфических метафорических образах времени — Часовой механизм, Газета. Немецкое быденное сознание воспринимает время конкретнее, точнее, что проявляется в *тенденции к прецизионности*, и указывает на сближение концептов ZEIT



и PÜNKTlichkeit, TAGESORDNUNG в немецкой языковой картине мира. Данные культурно-специфические особенности являются характеристиками культуры монохронического типа.

Для русского обыденного сознания актуальным оказывается *калитативное шкалирование* времени, то есть его качественная наполняемость имеет большее значение. Гипонимами лексемы *время* часто выступают не традиционные *минуты* или *секунды*, а *крупицы*, *капли*, что указывает на эмоциональную оценку времени и *аксиологическую модель шкалирования*. Русские воспринимают время как *аппроксимацию* (*Время — понятие растяжимое*), что характерно для полихронических культур.

В результате исследования, мы выявили *асимметрию восприятия параметрических концептов* [4], которые прототипически представляют собой единицы измерения времени: *час, день, месяц* и т. д. Культурно-специфические особенности обнаруживаются на уровне структуры светового дня. Так, в немецком языке выявлено большее количество лексем, номинирующих его части: *Morgen, Vormittag, Mittag, Nachmittag, Abend*. Структуризация светового дня происходит вокруг временной точки *Mittag* (полдень). Лексема *Tag* чаще используется либо в значении «сутки», либо «световой день», либо с натуральным числом, указывая тем самым на конкретную дату, временную точку.

В русском языке световой день делится всего на три части: *утро, день и вечер*, иногда только на две: *первая / вторая половина дня*. Лексема *полдень* заменяется русскими на лексему *обед* во временном значении (*Он придёт ближе к обеду; после обеда приходит домой*). Русские воспринимают время в зависимости от той деятельности, которая его (время) наполняет, немцы, скорее, в зависимости от времени суток определяют род деятельности (*zu Mittag essen*). В русской лингвокультуре легко смешиваются личное и рабочее время. В немецкой культуре личное и рабочее время чётко разделены, что актуализируется языковым знаком *Feierabend*. Зафиксирована *концептуальная лакунарность* в русской лингвокультуре. Данные концептуальные различия указывают на *асимметрию* в отношении *фокуса внимания*. В немецкой культуре оно направлено на время, в русской — на человека.

Обращает на себя внимание лексическая лакуна немецкого языка (отсутствие лексемы *сутки*), которая не может считаться концептуальной, так как в языковой картине мира есть другие средства для передачи этого лексического значения (*24 Stunden, Tag und Nacht*). Думается, что этот языковой факт можно объяснить тенденцией

немецкого сознания всё уточнять, конкретизировать (нет обобщающей лексемы), и русского сознания — обобщать, не учитывать мелкое (есть обобщающая лексема). Дискретное восприятие времени немецким сознанием по сравнению с аппроксимативным восприятием времени русскими актуализируется в языках часто: *учиться на 2-ом курсе — im vierten Studienjahr sein* (букв. быть в 4-ом семестре); *полторагодовалый ребёнок* или *ребёнку год и шесть — Das Kind ist 18 Monate alt*; *двадцать пять минут* или *почти половина — Es ist 5 vor Halb* (букв. без 5 минут половина; 5 минут до половины). Тенденция русских воспринимать время нерасчленённо, в целостности высвечивается также в культурно-специфическом метафорическом образе времени в виде Полотна (*куски, обрывки времени; выкроить минутку* и т. д.). Различие в концептуализации светового дня, склонность выделять и учитывать более мелкие отрезки времени немецким лингвокультурным сообществом, чем русским, мы объясняем различием типов сопоставляемых культур. В рамках монокронической немецкой культуры время воспринимается более дискретно, членится языковым коллективом на более мелкие части, чем в полихронической русской культуре.

Языковые факты обнаруживают, что представление о времени в обеих лингвокультурах соотносится с несколькими типами движения или даже с его отсутствием, которые существуют в языке не изолировано, а в синтетическом единстве. На основании проведённого анализа, нам удалось выявить *асимметрию* когнитивных систем в рамках *моделей движения времени*. Так, для немецкого языкового коллектива релевантной оказывается модель Движущего Эго (или Статичная модель времени), для русского — Движущегося Времени (или Динамическая модель времени), что, в свою очередь, высвечивает *пассивность* русских по отношению ко времени, и *активность* представителей немецкой лингвокультуры. Русское сознание часто воспринимает время как «случай», что эксплицируется в семантической структуре языкового знака. Культурно-специфическими являются гештальты Судья, Автор, Режиссёр в структуре темпорального концепта (время *может рассудить, взискать* с человека, *настаивать, вязать свой сюжет* т. д.). В немецкой языковой картине мира зафиксировано, что человек часто мыслит себя в качестве режиссёра (*der Abend verlief wie nach einem Drehbuch*); в структуре концепта выявляются гештальты Учитель, Советчик, Проповедник (*Kommt Zeit, kommt Rat. Die Zeit wird's lehren. Der beste Predigt ist die Zeit*).

Для немецкой монохронической культуры релевантным в структуре темпоральных концептов оказывается *признак границы, которую не принято нарушать*. Данный признак ярко репрезентирован на вербальном (*vor der Tür*, в семном составе компонент значения «граница») и невербальном уровнях (чёткое разграничение рабочего и личного времени, запрет приходить в гости без приглашения, осуждение опозданий, тенденция строить планы и соблюдать расписания, уважительное отношение к чужому времени (личному пространству)). В русском лингвокультурном сообществе *границы (временные рамки) легко нарушаются*, что является характеристикой полихронической культуры.

Культурно-специфическим оказывается ценностный компонент в структуре темпоральных концептов. Так, в немецком сознании время мыслится *материальным*, ассоциируется с предметной сущностью «деньги», что эксплицировано в сочетаемостях родовой лексемы с предикатами *kosten* (стоить), *investieren*, *verbuttern* (транжирить), *verplempern* (транжирить), с прилагательным *kosbar*, в поговорке *Zeit ist Geld*. На материале некоторых жаргонов (военный, студенческий сленг) зафиксирован метонимический перенос '*Zeit* → *Geld*', который также указывает на сближение этих сущностей в обыденном сознании. Для немецкого лингвокультурного сообщества ядерным оказывается признак «*монетарная ценность*». В русской лингвокультуре время мыслится как ресурс. Релевантным оказывается признак «*духовная ценность*», который выводится из сочетаемости родовой лексемы с атрибутами *драгоценный*, *бесценный*. Поговорка *Время — деньги*, употребляемая часто в шуточной форме, переосмысливается русским сознанием: *Время деньгу даёт, но на деньги время не купишь. Время — деньги, а денег нету*. Для монетарной концептуализации времени русскими не было соответствующих параметров; полихроническая культура предполагает ориентир на духовные ценности. Следовательно, сущность, репрезентируемая на языковом уровне поговоркой *Время — деньги*, находится на крайней периферии концепта.

Таким образом, основываясь на результатах предпринятого исследования, нам удалось зафиксировать асимметрии в концептуализации времени немецким и русским лингвокультурными сообществами, что обусловлено их принадлежностью к культурам различного типа: немецкой к монохроническим культурам, русской — к полихроническим.

### **Список литературы:**

1. Горошко Д.М. Возрастные концепты как когнитивные модели квантификации в контексте американской идиокультуры / Д.М. Горошко, М.Г. Лебедько // Научные труды Дальрыбвтуза: вып. 16. Владивосток: Изд-во Дальрыбвтуза, 2004. — С. 157—160.
2. Емельянова С.М. Сопоставление темпоральных концептов в немецкой и русской лингвокультурах (на примере концептов ZEIT и ВРЕМЯ): дисс. канд наук. Владивосток, 2012. — 233 с.
3. Лебедько М.Г. Время как когнитивная доминанта культуры. Сопоставление американской и русской темпоральных концептосфер: моногр. Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 2002. — 240 с.
4. Сэпир Э. Градуирование: семантическое исследование / Э. Сэпир // Новое в зарубежной лингвистике: вып. XVI. М.: Прогресс, 1985. — С. 43—78.
5. Hall Edward T., Mildred Reed. Understanding Cultural Differences [Text] / E. Hall. — Yarmouth, ME: Intercultural Press, 1990. — 196 p.

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

### **ПРОФИЛИРОВАНИЕ АВТОРА ПИСЬМЕННОГО ТЕКСТА: ПОДХОДЫ, МЕТОДЫ И ИХ ОПТИМИЗАЦИЯ**

***Литвинова Татьяна Александровна***

*канд. филол. наук, докторант Воронежского государственного педагогического университета, г. Воронеж  
E-mail: [centr\\_rus\\_yaz@mail.ru](mailto:centr_rus_yaz@mail.ru)*

***Загоровская Ольга Владимировна***

*д-р филол. наук, профессор Воронежского государственного педагогического университета, г. Воронеж  
E-mail: [olzagor@yandex.ru](mailto:olzagor@yandex.ru)*

***Середин Павел Владимирович***

*канд. физ.-мат. наук, с. н. с. Воронежского государственного университета, г. Воронеж  
E-mail: [paul@phys.vsu.ru](mailto:paul@phys.vsu.ru)*

***Лантюхова Наталья Николаевна***

*аспирант Воронежского государственного педагогического университета, г. Воронеж*

***Шевченко Ирина Сергеевна***

*аспирант Воронежского государственного педагогического университета, г. Воронеж*

*Авторы выражают глубокую благодарность Российскому фонду фундаментальных исследований за финансовую поддержку проекта (№ 13-16-00016).*

**Введение.** Задача профилирования автора письменного текста, т. е. определения характеристик автора на основе анализа неподконтрольных автору параметров текста, в настоящее время является актуальной в связи с развитием интернет-коммуникации, участвова-

мися случаями киберпреступлений и пр. Для решения данной задачи, по мнению авторов, необходимо три элемента: 1) специализированный корпус текстов, содержащий метаразметку в виде информации об авторах (пол, возраст, родной язык, образование) и данных их психологического тестирования; 2) набор неподконтрольных автору текста, универсальных, поддающихся подсчету параметров текста; 3) математический аппарат для определения корреляций между параметрами текста и параметрами автора. Ранее мы уже рассматривали первые два элемента таксономии, в данной статье мы рассмотрим применяемый для решения данной задачи математический аппарат.

В настоящее время является общепризнанным, что текст как продукт индивидуальной речевой деятельности может служить средством диагностики индивидуально-типических особенностей свойств личности, стоящей за текстом и владеющей системой языка [9]. У каждого человека есть свои, характерные только для него, особенности употребления языковых структур, своего рода отпечатки пальцев, которые могут быть обнаружены в письменном тексте. Нидерландский исследователь Van Halteren применил к этому явлению термин «человеческий стилем» (по аналогии с человеческим геномом), под которым понимается специфический набор измеряемых языковых параметров, по которым можно определить автора текста [13, с. 65]. Естественно предположить, что, поскольку различия в индивидуальных стилях письма существуют, они не случайны и могут быть объяснены. На наш взгляд, они могут объяснены индивидуальными различиями между людьми. Естественно предположить, что люди со схожими параметрами (пол, возраст, психологические особенности) имеют сходные «стиломы».

Нам близка точка зрения Е.И. Дибровой, согласно которой «текст представляет собой сложное многомерное языковое пространство, где воплощается психология авторского Я, реализуется ... замысел — идея задуманного и уникальное явление человеческого сознания — язык» [2, с. 92]. Текст при таком подходе — психофилологическая ценностная система и единая замкнутая структура, которая в неявной форме транслирует информацию о личности его автора.

В наших предыдущих работах [6, 7] было показано, что проблема профилирования, т. е. установления психофизиологических характеристик автора письменного текста на основе анализа несознаваемых, не поддающихся контролю автора характеристик текста (прежде всего грамматических), имеет несомненную теоретическую и практическую значимость.

Нами также было показано, что решение данной задачи не представляется возможным без обращения к математическим и программным средствам для установления корреляций между теми или иными параметрами личности и параметрами текста.

Представляется, что современное состояние лингвистической науки (и решения задачи моделирования личности автора текста в частности) немислимо без обращения к возможностям математического и компьютерного моделирования. Роль компьютерного моделирования языковых явлений, в частности моделирования языковой личности, стоящей за текстом, особенно возрастает в эпоху интернет-коммуникации, когда в глобальной сети появляется большое количество анонимных и псевдоанонимных текстов, в том числе текстов с намеренно искаженной информацией о поле, возрасте, национальной принадлежности автора. Данные обстоятельства требуют создания специализированных алгоритмов и программ, которые бы позволили пользователю с большой степенью вероятности определить пол, возраст и другие характеристики автора текста даже при намеренном искажении этих признаков, что особенно актуально в связи с необходимостью повышения уровня безопасности пользователей, в том числе защиты детей от педофилов, которые, как известно, зачастую намеренно искажают речь с целью выдать себя за представителя другого пола, возраста, психологического профиля и пр.

К настоящему времени накоплено немало исследований, свидетельствующих о выраженности разнообразных индивидуальных свойств субъекта говорения (письма) в продуцируемом им тексте. Однако значительного прогресса в этой сфере до сих пор достигнуто не было [3, с. 400], что связано с тем, что применительно к русскому языку не применялись статистические методики на большом корпусном материале для решения задачи профилирования автора письменного текста. Не существует валидных методик определения характеристик автора текста; нет обобщающих теоретических исследований по данной проблеме; не проведены статистические исследования, направленные на выявление значимости тех или иных языковых единиц для диагностирования характеристик автора текста [1]. Достаточно отметить, что в официально рекомендованном списке литературы для повышения квалификации судебных экспертов по специальности «Исследование письменной речи» в разделе «Основы судебно-автороведческой классификационной диагностики» (целью которой и является выявление личностных характеристик автора текста на основе лингвистического анализа) приведено всего

несколько работ, причем одна из них является общетеоретической книгой по психологии восприятия, другие посвящены частным моментам анализа текста.

Печально, что в век компьютерных достижений, «несмотря на эффективность применения статистики для решения многих проблем стилистики и изучения закономерностей функционирования языка в речи, использование статистических методик после «всплеска» активности их употребления в 60–70 гг. XX столетия (в основном для задач атрибуции) затем пошло на убыль. Прежде всего сказались трудности освоения гуманитариями математических познаний. Так, собственно статистический анализ и его критерии при оценке полученных показателей постепенно свелись в стилистических работах к арифметическим подсчетам. Кроме того, оказались недостаточно отработанными проблемы интерпретации статистических показателей, методологии применения последних с учетом специфики изучаемого стилистикой объекта, проблемы связи экстралингвистического со стилистическим, что не способствовало рождению гипотез, требующих проверки объективными методами» [5, с. 233].

### **1. История разработки проблемы русскими учеными.**

Как уже было отмечено выше, задача профилирования автора письменного текста является для российской науки относительно новой, однако на протяжении долгого времени (более ста лет) рассматривается задача атрибуции письменного текста (первоначально — только художественного, ср. попытки решить проблему авторства «Тихого Дона» и пр.). Вопросами идентификации автора текста в России, в частности, занимались Морозов Н.А., Марков А.А., Фоменко В.П. и Фоменко Т.Г., Хмелев Д.В., Хетсо Г., Рогов А.А., Сидоров Ю.В., Комиссаров А.Ю., Шевелев О.Г., Поддубный В.В., Марусенко М.А. Целесообразность привлечения статистических методов в лингвистике вообще и при изучении стиля в частности отмечалась в большом количестве исследований. Такие «нетрадиционные» методы стали совершенно традиционными в исследовании стиля и позволяют получить не столько количественные, сколько качественные выводы.

Теоретически основанием для использования математических методов исследования письменной речи является стохастическая (вероятностная) модель порождения речевого высказывания: благодаря прочной фиксации навыков письма и образования в коре головного мозга систем временных нервных связей — динамического стереотипа, нервный труд, затрачиваемый в процессе письма, уменьшается и создается возможность писать автоматизировано, что позволяет



атрибутировать, т. е. определять, кто из авторов (А, В, С, etc.) является автором данного текста.

Задача атрибуции является смежной по отношению к задаче профилирования автора письменного текста, в данной области были достигнуты определенные результаты, в связи с чем кратко остановимся на обзоре математических методов и программных средств для решения задач атрибуции.

Были созданы также программные комплексы для автоматического определения автора письменного текста, однако, как отмечают современные исследователи, эти комплексы имеют существенные недостатки (математический и лингвистический аппарат не всегда гарантирует точный результат, демонстрационный характер) и не могут применяться для решения практических задач.

Объем текста, необходимого для работы программ, в лучшем случае составляет 30 000 символов, что также ставит под сомнение возможность их использования в случае атрибуции реальных спорных текстов. Существующие программы не ориентированы на работу с короткими текстами, имеющими свою специфику. Особенности русского языка при анализе авторства не учитываются. Современные машинные методы интеллектуального анализа данных реализованы в них лишь частично [8].

Нерешенной задачей является идентификация авторства коротких текстов. Существующие методы работают с текстами объемом более 30000—40000 символов и большим количеством обучающих примеров (5—100 и более). Поэтому актуальной задачей является поиск решений для снижения требуемого объема выборок и их количества [8].

Сравнительный анализ методов на представительных корпусах, приведенный в работах ряда авторов [8, 10], показывает, что лучшим классификатором в настоящее время является машина опорных векторов. Сопоставимые результаты дают искусственные нейронные сети, но требуют существенных временных затрат на обучение.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что в настоящее время задача атрибуции текста, особенно короткого, является нерешенной, однако современные авторы считают, что будущее в этой области — за методами машинного обучения (метод опорных векторов, распознавание образов, нейронные сети).

В настоящее время предпринимаются попытки применять достижения компьютерной техники и для диагностики личности по тексту, что выражается в том числе и в создании специализированных компьютерных программ.

Компьютерная программа **ВААЛ** ([www.vaal.ru](http://www.vaal.ru)) позволяет на основе анализа лексики текста определить акцентуацию его автора. Данная функция программы основана на научных результатах, полученных В.П. Беляниным.

Сервис «**Анализ писем**» (<http://www.analizpisem.ru>) предлагает определить настроение автора в момент написания сообщения. Данный анализ основан на теории фоносемантики, разработанной В.Ф. Журавлевым. Всем звукам русского языка на основании опросов сопоставлены оценки. В свою очередь, качественные фоносемантические шкалы позволяют оценивать влияние звуков на эмоциональное состояние человека и наоборот, определять как настроение человека находит выражение в тех или иных звуках — точнее буквах текста письма. Каждая буква русского языка обладает определённой частотой встречаемости. Соответственно, если человек в письме употребляет определённые звуки (буквы) чаще или реже их средней частоты встречаемости, то эти звуки обладают для этого человека определённой подсознательной значимостью. В свою очередь, это и характеризует настроение человека.

Математический аппарат представленных сервисов не описан. Их задача является смежной по отношению к рассматриваемой нами задаче: они позволяют определить тональность текста (что, естественно, тоже немаловажно), но не постоянные психофизиологические характеристики его автора.

Таким образом, мы видим, что задача диагностирования личности автора текста на основе неподконтрольных автору, но поддающихся квантификации параметров с использованием математического аппарата и программных средств для русского языка является нерешенной.

## **2. История разработки проблемы зарубежными учеными.**

За рубежом уже около трех десятков лет активно применяются лингвистические методы идентификации личности по ее анонимному тексту. Так, еще в 1979 г. немецкий исследователь К. Scherer в монографии «Социальные показатели в речи» [17] указал на возможность выявления по речи не только социальных характеристик ее автора (положение в обществе, образование, род занятий и социальная роль), но и его физических особенностей (пола, возраста, состояния здоровья), а также некоторых психологических черт. С тех пор зарубежные ученые на материале корпусов текстов и с применением мощных математических инструментов выявили ряд эффективных языковых параметров с высокой диагностирующей возможностью применительно к английскому языку.

Изначально использовались статистические методы анализа, в частности, множественный регрессионный, который позволяет установить степень зависимости зависимых переменных от независимых [15]. Личность рассматривается как зависимая переменная, причем это не означает, что мы считаем личность определяемой языковыми параметрами. Но лишь с помощью такого подхода, по мнению исследователя, возможно установить взаимосвязь между личностными параметрами и комплексом лингвистических характеристик.

Работа **Automatically Profiling The Author Of An Anonymous Text** [11] в настоящее время является классической работой в части постановки задачи профилирования автора в новейшем периоде исследований. Авторы представляют каждый документ как численный вектор  $X = (x_1, \dots, x_i, \dots, x_n)$ , где  $n$  — число признаков, а  $x_i$  — относительная частота признака  $i$  в документе. Как только мы представили каждый документ в обучающей выборке таким образом, мы можем применить методы машинного обучения для обучения классификатора, который расклассифицирует новые, непомеченные документы по категориям. Все самые эффективные многоклассовые классификаторы (для есть два и более классов) в автороведении имеют одну и ту же структуру. Мы ищем весовой фактор  $W_j = (w_{1j}, \dots, w_{ij}, \dots, w_{nj})$  для каждой категории  $c_j$  и затем относим документ  $X$  к классу, для которого внутреннее значение  $W_j * X$  максимально.

Существует несколько эффективных алгоритмов для вычисления весов факторов. Авторы статьи использовали Bayesian Multinomial Regression (BMR), который, по их наблюдениям, оказался эффективным и точным для задач классификации текстов.

Архитектура предложенного комплекса по диагностированию личности автора текста с использованием машинного классификатора следующая: документ, помеченный по той или иной категории (например, полу), используются как обучающая выборка, он обрабатывается лингвистически, с использованием таггеров и парсеров, вычисляются частоты признаков, для каждого текста строится численный вектор. С использованием метода машинного обучения строится классификационная модель, которая потом применяется к векторам, вычисленным для текстов, характеристики авторов которых неизвестны. Вычисляется точность классификатора, т. е. степень эффективности методики, при этом наиболее значимые лингвистические признаки дают грубую характеристику языковых различий между авторами по тому или иному параметру (полу и др.).

При поддержке правительства США была создана самая известная за рубежом программа для профилирования автора письменного текста — **Text Attribution Tool (TAT)** [12]. Программа определяет профиль автора путем вычисления значений лингвистических параметров текста, перевода их в векторную форму (модуль предобработки текста) и их обработки методами машинного обучения на основе степени сходства с параметрами текстов, содержащимися в базе программы, информация об авторах которых достоверно известна. Используется метод опорных векторов, обучение при помощи нейронных сетей и др. методы машинного обучения (аналитический модуль программного комплекса).

Цель классификатора — соотнести вектора параметров, извлеченные из документов, с характеристиками автора. Полученные пары векторов параметров и характеристик автора использовались для обучения и настройки классификаторов. Формально классификаторы — это функции, которые связывают векторы параметров и характеристики автора, и разработаны классификаторы для каждой характеристики (демографических: пола, возраста, родного языка и страны пребывания и уровня образования; психологических: уступчивости, сознательности, экстраверсии, невротичности и открытости).

По модели данной программы была разработана аналогичная программа для вьетнамского языка — **VBP (Vietnamese Blog Profiling)**, [16] — модель для анализа, эксперимента и предсказания личной информации о неизвестном авторе на материале вьетнамских блогов. Эта идея заимствована у создателей TAT, которые разработали средства для помощи в установлении информации об авторе текста на английском языке. Данная модель также состоит из модулей выбора признаков текста, классификации текста с помощью машинного классификатора.

Как отмечает автор, многие алгоритмы машинного обучения применялись для решения проблемы классификации текстов, наиболее часто применяемые — наивный байессоновский, опорных векторов, наименьших квадратов, нейронных сетей, *k*-ближайшего соседа. Успех классификатора зависит во многом от выбора алгоритма, подходящего для данного текста и языка.

Как рапортует автор, точность классификации для всех свойств превышает 77 % и существенно превосходит случайную величину. Наиболее эффективным алгоритмом оказались **IBk (IB1)** и **Random Forest**. Эти два алгоритма были в топе-2 для всех характеристик. Интересно, что метод опорных вектор не показал хорошей эффективности в данном исследовании, хотя другими авторами

признается достаточно эффективным. Этот момент нуждается в дополнительном исследовании, но автору кажется, что он использовал слишком мало признаков (около 300) для того, чтобы данный вектор смог дать хорошие результаты.

Обобщая результаты новейших исследований, F. Mairesse, M. Walker [14] считают, что в зависимости от конкретных целей исследования задача моделирования личности по тексту может быть приведена к одному из следующих видов математических задач:

1. задача регрессии, например, на основе анализа текста делается вывод, что уровень экстраверсии автора — 4,3 из 5. Применяемые методы — линейная регрессия, дерево регрессии;

2. задача классификации, например, решить, кто автор текста — экстраверт или интроверт. Методы — дерево решений, наивные байесовские, ближайшего соседа;

3. задача ранжирования (ranking problem), например, А более экстравертен, чем В. Методы — RankBoost: нелинейная модель, использующая boosting, вычисляет значения ранжирования для каждого примера; минимизирует ошибку ранжирования в обучающей выборке.

Таким образом, мы видим, что зарубежные исследователи продвинулись достаточно далеко в решении задачи профилирования автора письменного текста, однако вопрос об оптимальном математическом аппарате для решения данной задачи остается открытым.

### **3. Предлагаемый авторами метод решения задачи.**

Мы предлагаем подход к решению задачи профилирования автора письменного текста, основанный на анализе данных (data-driven approach). Данный подход состоит из нескольких этапов:

- 1) Собрать аннотированный корпус текстов.
- 2) Провести психологическое тестирование авторов данных текстов.
- 3) Извлечь количественные значения параметров текста (при помощи существующих таггеров и парсеров).
- 4) Построить статистическую модель, связывающую значения параметров и данных тестирования.
- 5) Протестировать модель на вновь собранных текстах.

Наш подход к профилированию автора будет основан на методах корреляционно-регрессионного анализа, что имеет под собой определенные основания: наличие целого ряда общих вычислительных процедур, взаимодополнения при интерпретации результатов и т. д. С помощью корреляционно-регрессионного анализа мы сможем определить необходимость включения тех или иных факторов в уравнение множественной регрессии, которые опишут исследуемые закономер-

ности, а также оценить полученное уравнение регрессии на соответствие выявленным связям параметров текста и данных психологического тестирования авторов текстов.

Применение регрессионного анализа позволит нам моделировать, проверять и исследовать, а также объяснить факторы, стоящие за наблюдаемыми структурными закономерностями при профилировании автора письменного текста, а также поможет учесть невозможность сложения влияний отдельных факторов, связанных с эффектом мультиколлинеарности или влиянием независимых факторов друг на друга, т. е. учесть, что каждый фактор влияет на результат как непосредственно, так и опосредованно, через связь с другими факторами.

Использование в дальнейшем машинного обучения к категоризации текста (по аналогии с [18]) позволит на основе корпуса обучающих документов, каждый из которых помечен в соответствии с категорией профилирования, различить авторов по релевантным категориям. Метод машинного обучения, в основе которого будут положены все те же методы корреляционно-регрессионного анализа, даст возможность классифицировать обучающий документ наиболее достоверным образом.

**Выводы.** Привлечение статистических методов анализа к решению задачи профилирования автора письменного текста позволит свести большое количество наблюдений к ограниченному объему выводов, оценить степень их достоверности и получить объективные, поддающиеся проверке и позволяющие проводить сопоставление с аналогичными работами результаты.

### Список литературы:

1. Галяшина Е.И. Основы судебного речеведения. — М.: СТЭНСИ, 2003. — 236 с.
2. Диброва Е.И. Пространство текста в композитном членении // Структура и семантика художественного текста: докл. VII Междунар. конф. — М.: СпортАкадемПресс, 1999. — С. 91—138.
3. Енгальчев В.Ф. Юридическая психолингвистика // Прикладная юридическая психология: учеб. пособие / под ред. А.М. Столяренко. — М.: Юнити-Дана, 2001. — С. 399—406.
4. Загоровская О.В., Литвинова Т.А., Литвинова О.А. Электронный корпус студенческих эссе на русском языке и его возможности для современных гуманитарных исследований // Мир науки, культуры и образования. — 2012. — № 3. — С. 387—389.
5. Кожина М.Н. Стилостатистический метод анализа текста // Стилистический энциклопедический словарь русского языка. — М.: Флинта; Наука. Под редакцией М.Н. Кожинной. 2003. — С. 233—234.

6. Литвинова Т.А. Лингвистические основы неидентификационной судебно-автороведческой экспертизы // Вестник Челябинского государственного университета. Серия: Филология. Искусствоведение. — 2012. — № 20 (274). Филология. Искусствоведение. Вып. 67. — С. 74—78.
7. Литвинова Т.А. Языковые корреляты личностных особенностей автора письменного текста: алгоритм исследования // В мире научных открытий. Серия: Проблемы науки и образования. — 2012. — № 3. — С. 236—254.
8. Романов А.С. Методика и программный комплекс для идентификации автора неизвестного текста: дис. канд. техн. наук: 05.13.18. Томск, 2010. 149 с.
9. Фомина Н.А. Индивидуально-типические особенности свойств личности и их проявления в речи: дис. д-ра психол. наук: 19.00.01. М., 2002. 404 с.
10. Шевелев О.Г. Разработка и исследование алгоритмов сравнения стилей текстовых произведений: дис. канд. техн. наук: 05.13.18. Томск, 2006. 176 с.
11. Argamon Sh., et al. Automatically Profiling the Author of an Anonymous Text // Communications of the ACM. — 2009. — Vol. 52, Issue 2. — P. 119—123.
12. Estival et al. TAT: An Author Profiling Tool with Application to Arabic Emails // Proceedings of the Australasian Language Technology Workshop. — 2007. — P. 21—30.
13. Halteren H. van, et al. New Machine Learning Methods Demonstrate the Existence of a Human Stylome // Journal of Quantitative Linguistics. — 2005. — Vol. 12, № 1. — P. 65—77.
14. Mairesse F., Walker M. Words Mark the Nerds: Computational Models of Personality Recognition through Language // Proceedings of the 28th Annual Conference of the Cognitive Science Society. — P. 543—548.
15. Oakes M. Text categorization: Automatic Discrimination Between US and UK English Using the Chi-Square Text and High Ratio Pairs // Research in Language. — 2003. — Vol. 1. — P. 143—156.
16. Pham D.D., Tran G.B., Pham S.B. Author Profiling for Vietnamese Blogs // International Conference on Asian Language Processing: Recent Advances in Asian Language Processing, IALP 2009. — P. 190—194.
17. Scherer K. Social Markers in Speech. — Cambridge University Press, 1979. — 410 p.
18. Sebastiani F. Machine Learning in Automated Text Categorization // ACM Computing Surveys. — 2002. — Vol. 34, № 1. — P. 1—47.

## СЕКЦИЯ 3.

### ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

#### 3.1. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

##### «БОЛЬШОЙ СТИЛЬ» В ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ СТАЛИНСКОЙ ЭПОХИ

*Изотов Дмитрий Владимирович*

*аспирант, Российский институт истории искусств,  
г. Санкт-Петербург*

*E-mail: [izotov.spb@gmail.com](mailto:izotov.spb@gmail.com)*

Говоря о художественном стиле, обычно имеют в виду устойчивую художественную формулу со своими постоянными элементами, которая отличает творческую манеру конкретного художника, национальную традицию или искусство эпохи в целом. Проблеме стиля в искусстве посвящено множество научных исследований, включая попытки построения общей теории стиля [См.: Устюгова Е.Н. *Стиль и культура. Опыт построения общей теории стиля.* СПбГУ, 2003. — 260 с]. Тем не менее, словосочетание «большой стиль», которое все чаще употребляется в современном искусствознании применительно к искусству тоталитарных режимов, до сих пор не имеет четкого научного определения.

В истории изобразительных искусств этим термином характеризуют художественный стиль «золотого века» французского искусства, сложившегося при дворе легендарного «Короля Солнца» Людовика XIV. Своим образным посылом французский «большой стиль», основанный на эстетике классицизма, выражал идеи торжества абсолютной королевской власти, национального единства, богатства и процветания страны, отсюда возникло прилагательное «Le Grand». В XIX веке этим понятием стали характеризовать пышно поставленные оперные и балетные спектакли. Согласно театральному словарю термин «большой спектакль» служил для обозначения «монументальной, многоактной, выстроенной по определенным канонам,



красочной, с большим количеством исполнителей, насыщенной сценическими эффектами постановки, основанной чаще всего на мифологическом, историческом или фантастическом сюжете» [Варламова А.П. «Большой спектакль» // Театральные термины и понятия. Материалы к словарю. СПб., 2010. С. 47]. Большая опера была совместным изобретением французского композитора Дж. Мейербера и его либреттиста Э. Скриба. Они утверждали на музыкальной сцене тип «большой оперы», рассчитанной на пышность постановки и зрелищную эффектность.

«Большая опера» изменила взгляд композиторов на сцену и значительно повлияла на творчество не только европейских, но и русских композиторов. На русской музыкальной сцене XIX века одним из наиболее значительных явлений становится большая историческая опера, которая не только занимала лидирующее положение в репертуаре, но и сыграла определяющую роль в развитии национальной музыкальной культуры. Модель «большой оперы» диктовала соответствующие постановочные решения, основанные на зрелищных эффектах, пышном декоративном убранстве и монументальном размахе оперных спектаклей русской императорской сцены. Именно такая театральная форма впоследствии оказалась востребована советской идеологией.

Рассматривая искусство эпохи соцреализма как репрезентацию сталинского мифа, авторитетный аналитик советской культуры Е. Добренко предлагает понимать искусство сталинской эпохи не как стиль, а как «политико-эстетический проект, завершающий проект революционный» [Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М., 2008. С. 8]. В контексте этого суждения содержание советского идеологического мифа было реализовано в художественном проекте, получившем название «большой стиль», где соцреализму как «творческому методу» отводилась роль начала формирующего содержания, а собственно стилю — роль организующего элемента обязательного для воплощения этого содержания в произведениях искусства. Известно, что в тоталитарных культурах XX века культурная идентификация была ангажирована социальной идентификацией, поэтому искусство «большого стиля» это всегда массово потребляемое искусство. Оно было символом эпохи, призванным определить ее историческое, социальное и культурное содержание.

Оперный театр (как искусство большой формы и большой эмоциональной силы) становился в сталинскую эпоху не только главным структурным элементом «большого стиля», но и выступал как активный проводник насаждаемого властью идеологического

мифа. Обладая определенным набором выразительных средств, в своем художественном стремлении выразить идею национальной мощи, как категории общественного значения, оперный театр получал статус государственного идеологического культурного института, воплощающего в грандиозных музыкально-сценических действиях новую мифологизируемую действительность, непосредственно творимую здесь и сейчас, в настоящую минуту истории. В процессе общегосударственных перемен, нуждающихся в искусстве массового, намеренно формируемого сознания и был создан культурный памятник эпохи — так называемый «большой стиль».

В советском музыкальном театре идея «большого стиля» применительно к оперным спектаклям впервые была высказана А.В. Луначарским сразу после революции 1917 года. Позже в программной статье «Оперно-балетный театр» (1924) Луначарский писал: «Именно оперно-балетный театр в самой своей сути является наиболее пролетарским театром и наиболее нужным пролетарской публике. Если нам необходимо собрать большие массы трудящихся, если нам нужно сделать монументальный спектакль высоко праздничного характера, то, конечно, необходимо дать такой спектакль, в котором обязательны блестящие декорации, музыка и танцы» [Луначарский А.В. Оперно-балетный театр. Его роль и значение // Рабочий и театр. 1924. № 1. С. 24].

Модель монументального театра А. Луначарского находит сценическое воплощение в 1930-е годы в спектаклях режиссера Владимира Лосского и художника Федора Федоровского. В этот период на сцене Большого театра они продвигают узнаваемый постановочный стиль, о котором сам Лосский писал, что это стиль «театра-гиганта, который необходим стране гигантов и должен во всем соответствовать грандиозности масштабов размаха социалистического строительства» [Лосский В.А. Мемуары. Статьи и речи. Воспоминания о Лосском. М., 1959. С. 255—256]. В своих постановках В. Лосский искал новые формы и средства сценической выразительности, уделял большое внимание хору и композиции массовых сцен. Его оперные постановки отличались необычайной зрелищностью и монументальностью, как и масштабные живописные работы его коллеги по музыкальной сцене Ф. Федоровского. Так, историческая тема в творчестве Ф. Федоровского становилась воплощением русского национального духа. Грандиозные декорационные композиции (архитектура кремлевских ансамблей, древнерусские соборы, царские палаты, деревянные срубы, просторы русской природы) выделялись художнику в эпически-масштабных формах. В. Березкин в альбоме,

посвященном художникам Большого театра писал: «Стремление к подобной гигантомании имело следствием определенную гипертрофию зрелищности, когда живопись Федоровского своей сверхинтенсивной мощью начинала довлеть над всеми остальными компонентами спектакля, в том числе над музыкой» [Березкин В.И. Федор Федоровский // Художники Большого театра: в 2 т. Т. 1. М., 2001. С. 94]. Художник напрямую связывал свое творчество с «требованием эпохи и нового зрителя», которые, как он считал, «могут быть удовлетворены искусством реальным и социалистическим по содержанию, героическим и монументальным по форме. Вот что заставляет меня создавать монументально-героические формы оформления» [Федоровский Ф. Требование музыкального спектакля // Театр и драматургия. 1935. № 7. С. 17].

Исключительное место в советской художественной культуре занимал Большой театр. На правах столичной сцены он имел «сакральный» статус: в его помещении проводились партийные съезды и важные политические заседания. Отсюда возникает устойчивый миф о Большом как о лучшем театре страны. В знаменитом кинофильме Г. Александрова «Светлый путь» (1940) хозяйка гостиницы, узнав, что главный герой приехал из Москвы восклицает: «Ах, Москва! Большой театр!». В мифологическом сознании Москва (как лучший город мира) и Большой театр (как лучший театр страны) становятся взаимозаменяемыми репрезентативными единицами. Оперные постановки Большого театра, сочетающие бытовой психологизм с формой монументального спектакля, становились образцом подражания для всех музыкальных театров страны. При этом работа постановщиков в рамках модели «большого спектакля» не исключала возможности самовыражения художника. Очевидно, что при регламентированном наборе формальных признаков «большого стиля», тяготение ряда оперных режиссеров к определенному типу образности оставалось вне идеологического формата.

«Большой стиль» в оперном театре сталинской эпохи выражался в создании определенного постановочного канона вобравшего в себя пышную праздничность и монументальность, масштабность художественно-декоративных решений, акцент на постановках массовых сцен с участием огромного количества статистов. Все это уверенно превращало советский оперный театр в статусное искусство, искусство «большого стиля», при этом допуская авторские режиссерские высказывания в рамках сложившейся «большой» постановочной формулы.

### **Список литературы:**

1. Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М.: НЛЮ, 2008. — 424 с.
2. Лосский В.А. Мемуары. Статьи и речи. Воспоминания о Лосском. М.: Музгиз, 1959. — 367 с.
3. Луначарский А.В. Оперно-балетный театр. Его роль и значение // Рабочий и театр. 1924. № 1. С. 24.
4. Театральные термины и понятия. Материалы к словарю. СПб.: РИИИ, 2010. — 212 с.
5. Устюгова Е.Н. Стиль и культура. Опыт построения общей теории стиля. СПб.: СПбГУ, 2003. — 260 с.
6. Федоровский Ф. Требование музыкального спектакля // Театр и драматургия. 1935. № 7. С. 17.
7. Художники Большого театра: Альбом-каталог выставки к 225-летию Большого театра. В 2 т. Т. 1. М.: Большой театр, 2001. — 288 с.

## **ФЕСТИВАЛЬ ПАНТОМИМЫ «МИМОЛЁТ»: ОРГАНИЗАЦИОННЫЕ И ЭКОНОМИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ПРОВЕДЕНИЯ**

*Кунина Юлия Борисовна*

*выпускница Санкт-Петербургской государственной  
академии театрального искусства,  
координатор Всероссийского проекта «Марсель Марсо. Поэт тишины»,  
г. Санкт-Петербург  
E-mail: [me4ta-teatr@mail.ru](mailto:me4ta-teatr@mail.ru)*

В 1990-е годы эпицентр бурного развития пантомимы перемещается из европейской части страны в Сибирь, где в это время работало достаточно много любительских театров-студий. Именно здесь возникает фестивальное движение, сплотившее не только мимов Сибири, но и всей России — фестиваль «Мимолёт», имевший большое значение для развития отечественной пантомимы.

**Цель статьи:** проанализировать организационные и экономические условия проведения фестиваля «Мимолёт».

**Задачи:**

- рассмотреть основные принципы проведения фестивалей;

- выявить некоторые актуальные проблемы, с которыми сталкивались организаторы при устройстве фестиваля.

Об этом фестивале, имевшем статус сначала Всероссийского, затем Международного и проводившегося в Иркутске ежегодно шесть лет подряд, не существует специальной литературы, отсутствует электронный ресурс — сайт. Поэтому источниками для «реконструирования» фестиваля послужил анализ материалов периодической печати и интервью с его руководителем.

Обращение к данной теме является актуальным. Искусство, которое понятно всем без исключения, искусство, к которому обращались К.С. Станиславский, А.Я. Таиров, В.Э. Мейерхольд, искусство, из которого вышли А. Елизаров, А. Жеромский, А. Чернова и Ю. Медведев, Н. и О. Кирюшкины, наконец — В. Полунин, нуждается не только в сохранении как часть истории отечественной пантомимы, но и в дальнейшем развитии. Сегодня пантомима — это искусство, которое до сих пор, к сожалению, остается преимущественно любительским, поскольку не существует в вузах профессиональной подготовки актеров-мимов, искусство, которое не имеет государственной поддержки и числится как подраздел эстрадного искусства.

Со дня проведения последнего фестиваля прошло десять лет. За это время произошли изменения в экономической, социальной и культурных сферах, а проблемы организации фестивального движения театров пантомимы до сих пор остаются актуальными и не решенными. В данной статье будут показаны условия организации фестивального движения в период с 1997 по 2002 гг.

В мае 1997 году в Иркутске по инициативе Валерия Вадимовича Шевченко состоялся первый фестиваль театров пантомимы «Мимолёт», который «стал своего рода глотком свежего воздуха для театров, постоянно борющихся с проблемами в наши дни, когда культуру усиленно пытаются отбросить на обочину» [1. с. 1]. 1997 год памятен достаточно тяжелой экономической ситуацией. Культура борется за самосохранение, поставленная в условия самовывживания. И в это чрезвычайно сложное время В. Шевченко решает собрать мим-театры. «Организовывая фестиваль, мне хотелось представить иркутской публике театры, которые могут общаться на невербальном уровне и показать, какого уровня достигло это искусство в Сибири, на Дальнем Востоке, в Европе» [6. с. 16].

Название фестиваля принадлежит самому В. Шевченко: «Жизнь — неуловимое движение, которое оставляет след на сетчатке глаза. Так мимолетна и пантомима, ее невозможно рассказать.

А если «мимолет» прочитать справа налево, то получится «теломим» [б. с. 16].

Именно на этом первом фестивале были заложены организационные принципы его проведения: показ спектаклей (каждый участник не только показывал свою работу, но и имел возможность посмотреть, что делают другие коллективы); обсуждение (обмен мнениями членов жюри и участников по поводу показов и профессиональный разговор о вариантах улучшения того или иного спектакля); тренинги (мастер-классы, повышающие квалификацию актеров, проводимые известными иностранными мимами). Структурное триединство давало возможность фестивалю выполнить сверхзадачу — стать школой повышения квалификации самодеятельных коллективов.

Этому способствовал состав профессионального жюри. Кроме председателя — И. Рутберга, президента Российского центра пантомимы, профессора, заведующего первой в мире кафедрой пантомимы и пластического театра в Академии переподготовки работников искусства, культуры и туризма, в него входили генеральный директор фестиваля «Мимолёт» В. Шевченко, лауреат и член жюри в номинации пластического тетра премии «Золотая маска» Г. Абрамов, театральные критики и известные мимы зарубежных стран: Иоахим Хайнс (Германия), Маурин Флеминг (США), Лоран Деколь, Стефан Ле Форестье, Катрин Гаде (Франция) и другие.

Сразу были определены девять номинаций фестиваля: лучший спектакль, лучший художник, лучший режиссер, лучшая женская роль, лучшая мужская роль, лучший эпизод, лучшая драматургия, лучшее музыкальное оформление, приз зрительских симпатий. Применительно к искусству пантомимы, где все спектакли авторские, поставленные с учетом возможностей актеров-любителей при отсутствии специальной драматургии, оценивание любительских коллективов профессиональным жюри по традиционным номинациям профессиональных конкурсов способствовало повышению уровня фестиваля.

Фестиваль «Мимолёт» имел большой резонанс, поэтому количество желающих с каждым годом возрастало. Первыми участниками были коллективы из Красноярска, Байкальска, Иркутска, Улан-Удэ, Владивостока, Хабаровска, то есть те театры-студии, кто был близок к Иркутску по географическому положению и мог оплатить свой проезд. Затем добавились участники из Монголии, Челябинска, Москвы, Бийска, Саратова, Тюмени, Новосибирска, Казахстана, Эстонии, Чехии. К третьему фестивалю изменился его статус, он стал Международным фестивалем современной пластики и пантомимы. Тогда в Иркутск приехали 120 человек — все,

кто подавал заявки. Это явилось свидетельством важности и необходимости подобного мероприятия, потому что в европейской части России аналогичных фестивалей не было. Каждый коллектив рассматривал выступление здесь как возможность собственной реализации. К сожалению, качественный уровень представленных спектаклей оказался недостаточно высоким. «В этом году увидели очень сырые работы, беспомощных режиссеров и беспомощных актеров», — говорил Валерий Шевченко в одном из интервью [4]. Поэтому на следующий год был очень строгий отбор. В этот раз в фестивале участвовали шесть театров, пять из которых дали на сцене Дворца культуры профсоюзов шесть конкурсных и два внеконкурсных спектакля. Шестой театр из Зюзино Московской области выступал с двумя спектаклями в камерном зале иркутского театра пантомимы. Валерий Шевченко, создатель и организатор, «Хозяин», как его любовно называют, отметил, «что в этом фестивале участвуют сильные коллективы, выдержавшие очень четкий отбор. Было отказано некоторым столичным и питерским театрам и группам» [5. с. 20].

В каждый фестиваль организаторы приносили что-то особенное. Это способствовало его развитию, реализации оригинальных идей, привлечению новых партнеров и спонсоров, формированию рекламного образа. Открытием фестиваля, начиная со второго, стало карнавальное шествие, затем дневные и вечерние перформансы, которые проходили на нескольких площадках. В 1998 году была учреждена совместно с редакцией регионального еженедельника «Аргументы и Факты в Восточной Сибири» новая номинация «Энергия добра». Чтобы победить в ней, нужно было в своем выступлении ярче всего отразить такие нравственные ценности как доброта и человечность. Были проведены благотворительные «акты-антракты» для детей, отдыхающих в загородных лагерях. Абсолютно новым в 2002 году стало проведение конкурса карнавальных костюмов. Необходимо было придумать модель костюма и воплотить ее в жизнь. Показ осуществлялся на карнавальной шествии 30 августа 2002 года, на гала-концерте и на вечеринке «Карнавал» в НК «Мегаполис», где и были подведены итоги и награждены победители и участники конкурса.

Помня о том, что «Мимолёт» — это определенная школа, организаторы предусмотрели просмотр видеоматериалов и обсуждение лучших спектаклей мировых театров пантомимы. На последнем фестивале был организован обучающий семинар по арт-менеджменту для руководителей театров. В рамках семинара были рассмотрены следующие вопросы: укрепление структуры негосударственного театра, расширение форм и моделей сотрудничества со СМИ,

коммерческим сектором, государственными структурами, организация гастрольных программ, создание единой информационной и организационной сети в области пластического театра в России, налаживание контактов с зарубежными коллегами.

Не все нововведения были успешны. Так во время четвертого фестиваля решили организовать два жюри: профессиональное и зрительское (на основе анкет). Понять, чем руководствовалась публика при выставлении баллов, оказалось очень сложно: встречали овациями одних, а высокие баллы получали другие. Поэтому от этой идеи отказались.

Все годы фестиваль проводился благодаря спонсорам, большинство из которых давали деньги под «честное слово» генерального директора, который отдавал потом всю сумму в течение года. Интервью с В. Шевченко свидетельствуют, что в его случае спонсоры ориентировались, прежде всего, на оригинальность проекта, его репутацию как руководителя и свои личные симпатии. Валерий Вадимович вспоминает: «Я взял ручку и листок бумаги, разделил его на две половинки, в одной — расходы, в другой — доходы. Первая оказалась огромной, вторая — никакой. Надо было просто принять волевое решение — делать это или не делать. Душевные порывы никак не согласовывались с математическими выкладками. И все-таки мы решили проводить фестиваль. Все делалось в кредит: афиши, аренда, оплата всевозможных услуг — свет, звук, питание, проживание, транспортные расходы и т. п. В течение первых трех фестивалей я работал «в минус»: занимал вперед, а потом в течение года расплачивался» [3. с. 112]. Понятно, что при таких условиях не была предусмотрена заработная плата для членов жюри и организаторов фестиваля, которые работали за «сохранение пантомимы», минимальный гонорар получали только иностранные гости.

Изначально было принято решение отказаться от взносов за участие. Организаторы посчитали, что доход от них будет небольшой, а расход для коллективов увеличится, ведь они и так сами оплачивали дорогой проезд. Для коллективов, которые пережили дефолт и существовали на самоокупаемости, статья «проезд участников» всегда оставалась главной расходной частью.

Спустя три года ситуация изменилась. Так как для фестиваля были предусмотрены определенные скидки, то из года в год сумма расходов оставалась прежней или изменялась незначительно. Фестиваль стал себя окупать, появилась возможность скромно оплачивать работу жюри. «К чести иркутского бизнеса надо сказать, что тогда его представители весьма охотно поддерживали наш



фестиваль, возможно еще и потому, что он приносил в город атмосферу праздника» [3. с. 112]. Пятый и шестой фестивали были даже с доходом и многие уже считали за честь приобщиться к знаковому событию города. Значительно расширился круг учредителей (Управление культуры Иркутской области и Комитет по делам молодежи, Управление культуры администрации г. Иркутска), партнеров и спонсоров (Институт Открытое Общество, некоммерческое партнерство «АртДело»). Список информационных спонсоров свидетельствует о большом интересе СМИ к проведению фестиваля. Участники, зрители ждали эту фестивальную неделю и старались получить от нее максимум, потому что трудно было предугадать, состоится ли следующий фестиваль. Шестой фестиваль стал последним, проводимым в Иркутске. После переезда Валерия Шевченко в Москву никто не взял на себя огромный труд по организации этого праздника. Возможно, размах фестиваля требовал вложения более значительных средств, а ни местные власти, ни спонсоры оказались к этому не готовы.

«Мимолёт» был своеобразным итогом рубежа веков. Его значение для развития отечественной пантомимы трудно переоценить. Он «радел за сохранение этого искусства на российской почве <...>, по крохам собирая и пестуя всех пантомимистов, сумевших выжить» [4. с. 65].

### **Список литературы:**

1. Б. а. Международный фестиваль пантомимы «Мимолет-97» сделал удачный старт. Что там впереди? // Советская молодежь. — 1997. — 29 мая. — № 64. — С. 1, 6.
2. Кулавская Н. Экзерсисы «Банальной философии» // (б. вых. данных). — 1999. — 5 июня.
3. Маркова Е. А все-таки она существует... Диалог /Е.В. Маркова, В.В. Шевченко // Театрон. Научный альманах. — СПб.: СПбГАТИ, 2011. — № 2. — С. 106—122.
4. Маркова Е. Мимы. Знаменитый «шаг на месте» // Петербургский театральный журнал. — 2000. — № 22. — С. 63—65.
5. Потапчук С. Выньте мима из фонтана! // (б. вых. данных). — 2001. — 4—10 сент. — С. 20.
6. Улыбина Ю. Режиссер мимолетного жанра // АиФ в Восточной Сибири. — 1998. — № 34. — С. 16.

## 3.2. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

### ПРОИЗВЕДЕНИЯ К. ШИМАНОВСКОГО 1910-Х ГГ. И ИХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПРОЕКЦИЯ

*Андросова Дария Владимировна*

*канд. искусствоведения, доцент ОНМА им. А.В. Неждановой*

*E-mail: [dashaelena@gmail.com](mailto:dashaelena@gmail.com)*

Актуальность заявленной темы объясняется вписанностью данной проблематики в разработку вопросов национального в музыке, которые обрели базисное значение в современности, во-вторых, в концепцию исполнительского музыкознания, интенсивно развивающегося в Украине в трудах Н. Давыдова, В. Москаленко, Е. Марковой и др. Тем более, если это направлено на разработку вопросов творчества К. Шимановского, сформировавшегося в Украине. К. Шимановский осознавался в Одессе в 1910-е гг. в качестве «русского» композитора, последователя А. Скрябина и К. Дебюсси, а польская специфика его идей в полной мере обнаружилась после 1919 г., после переезда в Польшу и адаптации к иным государственно-политическим условиям творчества.

Цель работы — обобщение материалов по афольклористским установкам в том или ином роде в музыке Нового и Новейшего времени в связи с позициями символизма А. Скрябина в композиторской и исполнительской сфере, оказавшего влияние на К. Шимановского 1910-х гг., свидетельством чему, в первую очередь, каждая нота написанных тогда сочинений, в том числе знаменитых «Масок» для фортепиано. Конкретные задачи исследования: 1) систематизация сведений по историческим проявлениям «афольклоризма» и его роли в символистском периоде творчества Шимановского, связанного с русской идеей скрябинской эстетики; 2) анализ «Масок» на выявление афольклористских тенденций выстраивания композиции и национальных потенциалов исполнительского прочтения цикла.

Методологической основой работы является интонационный подход школы Б. Асафьева [1; 2] в Украине [8 и др.], ориентированный на классику стилевой компаративистики музыковедчески-исполнительского ракурса. Научная новизна работы заключается в постановке проблемы национальной обусловленности афольклористской позиции

в композиторском творчестве и академическом исполнительстве, имеющей корни в «русском гигантизме» символистских постскрябинских установок [13, с. 39—40].

Объект исследования — афольклоризм как свойство профессиональной музыки, предмет — афольклоризм в композиторском творчестве по отношению к фольклору и органика такого подхода в исполнительской деятельности. Практическая ценность работы в соответствии ее материалов потребностям курсов истории музыки, а также теории и истории исполнительства высшей и средней специальной музыкальной школы.

Методически «фольклоризм» (если под фольклором, как принято на Западе, понимать не только устное народное творчество, но и популярное в целом, в том числе авторскую сферу) был как бы само собой разумеющейся основой композиторской деятельности начиная с XV—XVI вв., когда в виде *cantus firmus* целого или риторической темы вариации-сюиты и др. форм выбирались известная духовная или светская песня — это была норма музыкального компонирования. Версия Б. Яворского [2] относительно ХТК И.С. Баха (все прелюдии-фуги как «обработки» тем-образов хоралов годового круга протестантской службы) конкретизирует истоки его композиторской конструктивности в популярной («простой серьезной») сфере. Клавесинисты старой школы черпали мелодии из популярной среды по идеологическим принципам салонного искусства, которому покровительствовал король Франции — духовная особа в галликанской конфессиональной системе [7] и избранник нации, представляемой крестьянским большинством. От Люлли до Рамо мастера обращались к народным темам, создавая свои изысканные «*ordres*»-сюиты.

Но в музыковедении справедливо эту «опору на фольклорные элементы» не считают «фольклоризмом», как нельзя этим именем называть плоды деятельности представителей Музыкальной палаты Древнего Китая (II в. до н. э.), назначением которой было собирать народные мелодии и стихи, «улучшать» их ученой обработкой и возвращать народу для пользования [10, с. 160]. Как известно, фольклоризм как таковой складывается в предромантическую эпоху сентиментализма-штюрмерства, становится знаменем романтизма как выразитель народно-национального достоинства, когда очевидные «неэталонные» по эстетическим критериям профессионального искусства напевы стали цениться за их очевидные признаки *«нетронутости музыкальной цивилизацией»*. И культ «естественности» народных мотивов Ж.-Ж. Руссо [9, с. 139], в противовес «ритори-

ческой испорченности» декламации и ариозного пения, тем более «гиперне-естественности» искусства кастратов, приравненных к чуть ли не к «жертвам компрачиков», вознес на пьедестал высокого искусства квазипесенность Х. Глюка и нашел непосредственное продолжение в литературной эстетизации «следопытов» и «чингачгуков» у Ф. Купера и др.

С развитием идей «демократии» и «народничества» разных оттенков фольклорные «касания» профессиональных композиторов становятся очевидным знаком художественного достоинства их сочинений, поскольку они сопрягали *разные, но равновеликие* идеи коллективного субъекта и индивидов. Но параллельно с фольклоризмом как «музыкальным национализмом» родился и «интернационализм», и Франция если не стала местом рождения Интернационала в его политической организационной ипостаси, то «Интернационал» как песня-гимн П. Дегейтера и Э. Потье музыкально эмблематизировали социал-коммунистическую идею «интернационализма» в виде «гиперполифольклоризма» [8, с. 90].

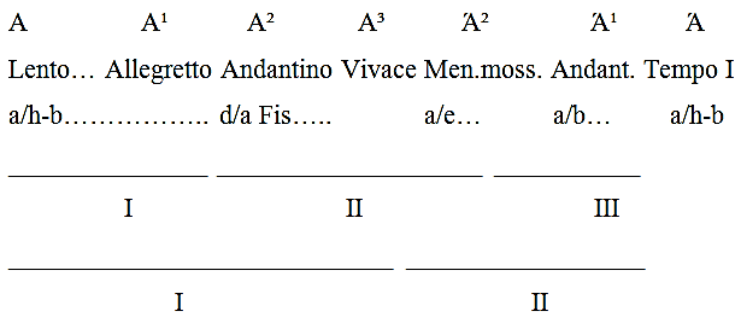
В противоположность такому запечатлению «международной» идеи пролетарского социал-коммунистического движения сложилась концепция «христианской социализации» как нравственного в своей основе акта. И к этой идее склонялся Ф. Лист в опоре на учение аббата Ламенне, симпатизируя францисканству (см. его «Св. Елизавету» и др.), а также в этом направлении определена была фейербахианская линия Вагнера. Вагнер апеллировал к фольклору — но к его архаическим первохристианским слоям, которые в протестантской Германии в музыкальной его части не существовали. И полнота этого «виртуального фольклоризма» — «Парсифаль», в котором имеются гетерофонные, унисонные, действительно соотносимые с раннехристианским стилем, то есть выходящим в сферу наднационального значения.

Данный экскурс в выходы фактического музыкального афольклоризма у Вагнера показателен детерминацией осознанного и последовательного афольклоризма А. Скрябина, одним из существенных истоков которого было вагнерианство. С афольклоризмом Скрябина связана концепция его «внеационального» качества стилистики, сообщенного с тем «духовным радикализмом», который считается специфически русской чертой как в религиозном служении, так и в мыслительной деятельности в целом, «...который в богословской литературе считается достоянием религиозной мысли Руси и который направляет мысли наших соотечественников не менее чем к 'космическому преображению' [5, с. 4—5] 'всеобщего спасения' (причем 'спасен будет тот, кто спасает') [5, с. 7]).

К. Шимановский в 1910-е гг., неоднократно исполнявшийся в Одессе [11] (родственные связи через Пшишиховских с Давыдовыми, то есть с родственниками П. Чайковского) и специально выделявший свое пребывание здесь во время написания «Короля Рогера» [6; 15, с. 91], «скрябинистский интернационализм» обнаруживал в касаниях жанровых моделей популярного искусства, в соотношении с «шопенизмами» и «дебюссизмами» Скрябина [12, с. 47—49, 57—59].

Особое место в этом плане занял цикл «Маски», сочиненный в 1911 г. и состоящий из образов-идей («Шехеразада», «Гантрис», «Дон Жуан»), представлявших адресаты архипопулярных сочинений Н. Римского-Корсакова, Р. Вагнера (имя Тристан в названии сочинения Шимановского дано в перестановке имени-«маски» Танкрисашута в замке Марольда, что сюжетно детерминирует сценические события «Тристана» Вагнера) и Р. Штрауса. Символистский принцип «неприкасаемой тайны» в характеристике сущности психологии образа-персонажа обращается к культуре «маски», в которой фабульная функция действий превращает собственно образную природу, идущую от метафорического «объяснения» одного смысла посредством другого [3].

Во-первых, все три названных персонажа в «первоисточнике» моделей этих образов — у Н. Римского-Корсакова, Р. Вагнера, Р. Штрауса — представлены в звуках оркестра, а в случае Вагнера — оперным пением. Фортепианное изложение «отраженным светом» клавирности воспроизводит функциональные показатели образной персонализации. Так, в «Шехеразаде» Шимановского, в отличие от образных соотношений Римского-Корсакова с приветливым голосом (тема скрипки!) героини рядом со звуковым опредмечиванием и моря-корабля, и грозного Шахриара, и т. д., — имеется только Рассказчица-Шехеразада. Концентрическая структура вариантно-сюитной последовательности тем определяет следующую схему построения:



Элементы облика Шехеразады, заложенные Римским-Корсаковым, узнаваемы в пьесе Шимановского: это ритмические последовательности движения на 6/8 с пунктирными оборотами (см. темы А<sup>1</sup> — в духе темы Царевны из III части названного произведения русского композитора). Восточный «арабский» колорит этого образа у Римского-Корсакова оттенен «испанизмами», органично ассоциированными с «мавританской Испанией» и старой Европой в целом, вторжение в которую азиатских этносов было нормой межнациональных отношений. В конечном счете указанная ритмофигура Allegretto от т. 44 оказывается у Шимановского, как и у Римского-Корсакова, соединенной со стереотипом «ритма сицилианы», знаменующей память о раннехристианских пересечениях Востока и Запада [13, с. 41]. Наверное, именно поэтому указанный ритмообраз становится *сквозным* в цикле «Маски» (см. также ниже).

В «Шехеразде» Шимановского представлены только стадии монолога Рассказчицы, экзотически прекрасной и Непобедимой. Здесь отсутствуют сказки и персонажи окружения героини, герои ее сказок-притч. Это не образ живого сопереживания и соучастия — это маска-функция, субъект-эмблема монолога длительностью в 1001 ночь и реальной протяженностью в 312 тактов.

В основе тем «Шехеразды» Шимановского (как и тем героев Римского-Корсакова) лежат контуры тем Креста ( $h^1-ais^1-cis^1-his^1$  в основной теме в среднем регистре — ср. с опорностями темы Шахриара  $e^1-h-d^1-c^1$  у Римского-Корсакова) и Покаяния в виде распева на *catabasis* ( $cis^3-his^3-h^2-ais^2$  в верхнем слое фактуры — ср. с опорностями темы Шехеразды  $e^3-d^3-c^3-h^2-a^2$  у Римского-Корсакова). Действительно, сюжет сказок «1001 ночи» построен так, что Шехеразада оказывается искупающей грех других жертвой шаха, грозного и милостивого судьи. Тем самым церковная символика указанных *риторических тем*, то есть данных опосредованно в темах-образах, соответствует главной смысловой установке сочинений польского и русского композиторов.

У Шимановского специальную значимость обретают секундовые «шаги» мелодии как внутри темы Креста, так и в констрпункте *catabasis*, моделирующие мягкие интонации героини-умницы, «слово за слово» ткущей нить чудесных повествований...

Вторая «маска» цикла — «Танкрис и Шут» — также содержит квазицитату из первоисточника, то есть из «Тристана» Вагнера, эмблемой которого стала «тема томления» с характерным секстовым ходом (a-f...), сменяющимся «тристан-аккордом» (f-h-dis<sup>1</sup>-gis<sup>1</sup>). Секста как опорный комплекс показана по вертикали ( $cis^1/a^1$ ), совмещенная

с септимой и квинтой в «миникластер» (тт. 1—10, по вертикали — his/cis<sup>1</sup>/d<sup>1</sup>), тогда как квартово-тритоновые ходы накапливаются от тт. 3—4, концентрируясь в теме среднего голоса в тт. 5—8, др. И «почти узнаваемым» становится «тристанов аккорд» в тт. 18—19 (*Poco meno rall.*), из звучания которого обнаруживается ритмофигура сицилианы, которая значима в «Тристане» Вагнера в обрисовке темы любовного стремления и любовного взгляда (см. темы 2-ю и 3-ю в оркестровом Вступлении к опере).

В качестве второй темы пьесы — «шутовской *catabasis*» темы *Allegro moderato*, тт. 24—27, 33—35 и т. д. В роли определенного итога этих «перетеканий» тем-фрагментов выступает эпизод *Poco meno dolce espress.* (тт. 43—52), в котором узнаваема тема первой пьесы «Масок», а также «тень темы Шахриара» из сочинения Римского-Корсакова (тт. 46—47), а также ее пародийное соединение (битональный эффект черных и белых клавиш) с вышеотмеченной темой *catabasis*.

Динамической репризой оказывается построение *fortissimo* от т. 58, где вариантно проводятся вышеназванные темы-образы, кроме начальной, итогом проявления которых оказывается (тт. 100—107) снова «тень Шахриара», но с однажды выведенной (т. 102) темой Танкриса.

Третья «маска» — третья пьеса цикла — соответствует вагнеровскому пафосу «Дон Жуана» Р. Штрауса, его ницшеанскому «сверхпобедительному» проявлению героя, символизирующего властный любовный призыв и «закливание любви». Тристанов аккорд преобразован в бряцание гитарных струн — угрожающее и ласкающее (см. каденцию начального такта пьесы). Вслед за каденцией обнаруживается (от т. 2) тема-рефрен, которая фактурно-ритмически распадается на две темы-образа: «заклинательная», четко ритмованная в духе принятых «испанизмов» (тт. 2—5), тогда как повторение этой же темы (тт. 6—8) в характере *espressivo, dolce amoroso* (таковы ремарки), выводит на другое тематическое качество (тт. 9—11), в котором кантилена *tubato* обнаруживает напевность сицилианы (ср. с музыкой тем предыдущих частей цикла).

Строфический принцип изложения определяет «вторую экспозицию» тт. 22—41, в которой кантиленная тема разрастается. А в третьем проведении (от т. 42) второй кантиленный тематический комплекс (тт. 33—65) становится самозначимым и получает самостоятельное развитие (см. тт. 73—77). Возвращение первой темы (от т. 81) — в силовом посыле ее заклинательной направленности — сменяется контрапунктом (т. 89) измененной вступительной темы «бряцания» и оборотов первой темы, тогда как от т. 106 (*Tempo I*)

получает развертывание второй — кантиленный — тематический элемент. И снова строфически повторяются соотношения первой и второй тем, подчеркивая базовую двухфазность общего строения третьей пьесы.

Итак, фактически все три пьесы представляют собой «вариации на аккорд» *gis(as)-cis(des)-fis(ges)-h*, выполняющего роль четырехчленной серии («квадрофонической»), соединяющей воедино Тристанов и Прометеев аккорды посредством квартового «очищения» интервальных показателей. Программные заголовки подсказывают это «балансирование» между вагнеровским и скрябинским комплексами: во второй пьесе «Танкрис и шут» заголовок указывает на шутовскую личину Тристана, скрывавшегося с помощью Изольды в доме убитого им ее брата Марольда, тогда как третья («Серенада Дон-Жуана») намекает на «похищение огня любви», ассоциированного с прометеевским героическим воровством.

«Масочный» тип персонажей в искусстве символизма стал «общим местом» выражения: культ тайны, определяющий специфику указанного принципа мировидения, органично сопрягался с идеей «нераскрытости» лица, условности портрета, за которым всегда стоит *видимость* портретной адекватности. Как видим, обращение к фольклорным характеристикам в данном произведении К. Шимановского никак не связано с фольклористски-национальной выстроенностью целого: подобно скрябиновскому афольклоризму, Шимановский сосредотачивается на фигурах музыкальной риторики и моделях-образах, обращенных к жанрово-типологическим показателям и стилево-парадигматическим ориентирам.

Обращают на себя внимание комментарии к творчеству Шимановского в одесской прессе, где в 1910-е гг. публикуются аннотации к пьесам Л. Андреева, а также совершенно эксклюзивные материалы по творчеству оригинального дебюссиста, до сего времени должным образом не оцененного, В. Ребикова. В художественной жизни Одессы тогда особую роль играл салон Вл. Издебского, в котором в 1910—11 гг. выставлялись модернисты, в том числе те, кто вскоре оказались лидерами мирового авангарда: М. Ларионов, Н. Гончарова, В. Кандинский, А. Шенберг — художник и композитор [11, 1911, 2.02, № 8334, с. 4]. В музыкальном плане, кроме Шенберга, особым вниманием отмечены были А. Скрябин и К. Шимановский.

В издании 1911 г. [11, 1911, 13.02, № 8343, с. 5] помещена заметка о концерте Артура Рубинштейна, в которой имя автора «Масок» названо в одном ряду — с Ф. Шопеном и А. Скрябиным,



признанными гениями славянской музыки. Покорившие мир выступления К. Шимановского были общепризнанны, как и всенациональное признание его гения в Польше. Но Одесса 1911—1918 гг. свой вердикт уже произнесла: автор еще только создававшегося «Короля Рогера» (написан в Одессе, под звуки плеска волн Черного моря [14, с. 91]) внесен в ряд, в котором поставлены имена Ф. Шопена и А. Скрябина, к тому времени апробированные мировым признания их *славянского гения*.

Сказанное позволяет подойти к символизации национального тонуса в исполнении «Масок»: обнажение стилевых примет «моделей», «масок» как таковых либо акцентирование «монологичности масочности». Первое из названных тяготеет к традиционалистскому ключу «музыкального живописания» (и автор работы как исполнитель склоняется к данному принципу), тогда как второе в своем также афольклористском прочтении направлено на «символику архаики», которая так дорога была польским символистам и представителям данного направления в целом

### **Список литературы:**

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — М. — Л.: Музыка, 1971. — 379 с.
2. Берченко Р. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темпированном клавире». — М.: Издат. дрм «Классика — XXI», 2005. — 372 с.
3. Гегель. Лекции по эстетике // Сочинения. — Т. 14. — М., 1958. — С. 94—156.
4. Голяховский С. Кароль Шимановский. Ивашкевич Я. Встречи с Шимановским (фрагменты). Пер. с польского И. Свириды, вступ. статья и общ. ред. И. Бэлзы. — М.: Музыка, 1982. — 143 с., нот.
5. История русской Святости. По благословию Высокопреосвященнейшего Амвросия, архиепископа Ивановского и Кинешемского. — М.: Молодая гвардия/Синтагма, 2001. — 544 с.
6. Кароль Шимановский. Воспоминания. Статьи. Публикации. Редакции и составление И.И. Никольской и Ю.В. Крейниной. — М.: Сов. композитор, 1984. — 296 с.
7. Лопухин А. Галликанизм. //Христианство. Энциклопедический словарь в трех томах. Т. 1. — М., 1993. — 398—399 с.
8. Маркова Е. Интонационная концепция истории музыки. Доктор. дисс. — Киев, 1991. — 263 с.
9. Маркус С. История музыкальной эстетики в 2-х томах. — Т. 1. — М.: Музгиз, 1959. — 316 с.

10. Музыкальная эстетика стран Востока. Ред. В. Шестаков. — М.: Музыка, 1967. — 414 с.
11. Одесские новости 2.02.1911. № 8334; 13.02.1911. № 8343.
12. Рубцова В. Александр Николаевич Скрябин. — М.: Музыка, 1989. — 448 с.
13. Сицилиана // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т. 5 Симон-Хейлер. — М.: Издат. Сов.энциклопедия, 1981. — С. 41—42.
14. Холопова В., Л. Канарис, Е. Маркова, С. Таранец. Неоевропоцентризм: музыкальная культура на рубеже тысячелетий. Кн. 1. — Одесса: Астропринт, 2006. — 162 с.
15. Karol Szymanowski. Opracowała Teresa Bronowcz-Chylińska. — Kraków: PWM, 1967. — 228 s.

## **СПЕЦИФИКА ТРАНСФОРМАЦИИ КОНЦЕРТА С-MOLL Б. МАРЧЕЛЛО — И.С. БАХА В ПЕРЕЛОЖЕНИИ ДЛЯ БАНДУРЫ**

*Хмель Наталья Васильевна*

*преподаватель Днепропетровской консерватории им. М. Глинки,  
соискатель кафедры «Теории музыки и композиции»  
Одесской национальной музыкальной консерватории*

*имени А.В. Неждановой,*

*г. Днепропетровск*

*E-mail: [tusyaband@gmail.com](mailto:tusyaband@gmail.com)*

В 1960—1965 годах XX столетия в истории бандурного исполнительства произошел значительный профессиональный скачок. Бандурный мастер И.М. Скляр в содружестве с С.В. Баштаном, А.Ф. Омельченко и П.Г. Ивановым, создали новый тип бандуры. Была изобретена хроматическая бандура с механическим переключением тональностей, появилась возможность играть левой рукой не только на басах, но и на приструнках (харьковский способ игры или «перекидка») [1].

Это дало толчок стремительному развитию репертуара для украинского народного инструмента бандуры, технические возможности которого стали значительно шире. Встал вопрос о расширении учебного и концертно-эстрадного репертуара. Эта проблема остаётся актуальной и сегодня.

С середины XX века украинские композиторы, такие как Н. Дремлюга, К. Мясков, А. Муха, А. Коломиец, Е. Юцевич, И. Марченко, Д. Пшеничный, начинают интересоваться реконструированными народными инструментами и пишут для них оригинальные произведения. В 90-х годах создают произведения для бандуры А. Мацияка, В. Зубицкий, О. Герасименко, В. Тылык, В. Мартынюк, А. Гайденко. Значительный вклад в расширение репертуара для бандуры внесли композиторы-аматоры С. Баштан, Л. Коханская, Р. Гринькив, Г. Матвиев.

Достаточно большую часть бандурного репертуара составляют переложения произведений, написанных для других инструментов. Особое место среди них занимают произведения эпохи барокко: Дж. Фрескобальди, Д. Букстехуде, Й. Пахельбеля, Й.С. Баха, Д. Скарлатти, Г.Ф. Генделя, Дж. Перголези и т. д. [5].

«Популярными инструментами эпохи барокко были клавикорд и клавесин, представители семейства ранних струнно-клавишных инструментов, которые имели общее название «клавир». Клавикорд по своему происхождению родственен с монохордом и лирой. Он отзывался нежно-певучим, плавным и связным звучанием. Клавесин происходит от струнно-щипкового инструмента цимбал (псалтыря). Отличается от клавикорда способом звукоизвлечения и самим звучанием — это щипковый инструмент. Клавесинный звук имеет металлическую остроту звучания. Он резкий, яркий, сильный, блестящий и относительно мало певучий» [4, с. 15—23]. Хотим обратить ваше внимание на то, что тембральный окрас бандуры очень похож на звучание клавесина.

Проблема переложения произведений разных стилей и жанров, а также их использование в учебном процессе и концертной деятельности интересовала многих исследователей. Речь идет о работах И.И. Дмитрук «Жанр перевода и его разновидности в современном бандурном искусстве»; Н.А. Давыдова «Теоретические основы переложения инструментальных произведений для баяна», «Аранжировка»; В.Г. Дутчак «Развитие профессиональных принципов бандурного искусства 1970—1990 годов. Творчество и исполнительство»; В.Н. Дейнеги «Переложение как процесс переосмысления способов оркестровой выразительности» и др.

Следует отметить, что в интерпретации на бандуре барочная музыка предстает перед нами в ином качестве, обретает новые краски и формы. Исполняя её на современном инструменте, мы не можем дословно донести до слушателя стилистические особенности эпохи барокко. Однако, исполнитель должен стараться максимально

сохранить стиль и характер того времени, что требует напряженного интеллектуального труда, постоянного творческого поиска, глубокого анализа артикуляционной природы своего инструмента и самое главное, понимания смысла, заложенного композитором в данное произведение [3, с. 91—96].

**Актуальность** данной статьи обусловлена обращением к музыке эпохи барокко, нахождением путей нового видения, достижением своеобразных эффектов звучания при интерпретации на разных инструментах, в данном случае на бандуре.

**Цель** — расширить и обогатить бандурный репертуар произведениями эпохи барокко.

**Объектом** нашего исследования является «Концерт для органа *c-moll*» Б. Марчелло в транскрипции для клавира И.С. Баха и переложении для бандуры С.В. Овчаровой — Н.В. Хмель (1 и 2 части).

Овчарова Светлана Валентиновна — доцент музыкального факультета кафедры «Исполнительское искусство» Днепетровской консерватории имени М. Глинки, заслуженный работник культуры Украины, руководитель капеллы бандуристов «Чарівниці», директор межрегионального фестиваля-конкурса ансамблей бандуристов «Дзвени, бандуро!». Она много сделала для того, чтобы расширить репертуар для ансамблей бандуристов, «создала оригинальные обработки, переложения, аранжировки украинских народных песен, произведений отечественной и зарубежной вокальной и инструментальной духовной, а также современной музыки» [2].

И.С. Бах сделал транскрипцию этого концерта для клавира. В наше время он исполняется на органе, клавесине и фортепиано известными музыкантами, хотя большой популярностью не пользуется. Возможно, ввиду кажущейся простоты фактуры, в то время, как для бандуры фактурная прозрачность и ясность рисунков является скорее фактором положительным. Это позволяет озвучить концерт близко к оригиналу, значительно не упрощая музыкальный язык. Традиционно данный концерт не интерпретируется полностью, а используются первые две части в качестве полифонического цикла (1 часть — прелюдия, 2 часть — fuga). Мы попытались сделать переложение этой музыки для бандуры.

Необычно использование в качестве 1 и 2 частей четырехчастного концерта диптиха контрастных пьес — гомофонной прелюдии (*Adagio*) и полифонического жанра фуги (*Vivace*). Такой выбор в дальнейшем развитии жанра концерта станет нетипичным.

**Прелюдия**, при темпово-фактурном и образном контрасте с фугой, обнаруживает, тем не менее, с ней прочную генетическую

связь. Так, прелюдия насыщена имитационным проведением двух элементов темы: первый — величественно-строгий, устремленный и, вместе с тем, тяжело вздымающийся вверх по тетраорду h-c-d-es; второй — более раскидистый, падающий с вершины источника на кварту и смягчающийся секундовым окончанием (т. т. 6—12).

Оба элемента темы первого раздела объединяют принципы ритмического оstinato с чеканной пунктирностью. Наконец, в обоих элементах заложена внутренняя двойственность — динамика (движение вверх, скачок на кварту) и статика (предьемы, повторения звуков, заполнения скачков).

Первый раздел. Основной тематизм рассредоточен между регистрами, входя в фактурное плетение по аккордовым звукам в верхних пластах. Можно отметить элементы скрытой полифонии.

Второй раздел начинается в g-moll (т. т. 20—31), контрастирует с барочной величественностью.

Завершает прелюдию третий раздел (т. т. 34—40) репризно-синтетического типа. В нем возвращается пунктирная ритмика, характер первого раздела в более насыщенном фактурном уплотнении. Оба элемента темы сплетаются воедино, рождая инвариант как итог (резюме) всего хода интонационного развития пьесы.

**Фуга** — подвижная, танцевальная, легкая, скерцозно-токатного характера, насыщена моторикой, непрерывностью развития. Тема фуги интонационно вырастает из зерна начальной темы прелюдии:

h{c-d-es-c-d — фуга

h{c-d-d-es-es — прелюдия.

Как и в прелюдии, она очень кратка, мобильна, удобна для секвентно-полифонического развития. Первая часть фуги экспонирует тему и ее проведение в четырех голосах (тенор-сопрано-альт-бас) с интермедиями перед следующим разделом (т. т. 10—18).

Во втором разделе фуги — в разработке — тема проводится в параллельной тональности — Es-dur. Средний, развивающий раздел фуги затрагивает близкие тональности: Es-f-g, плавно подводя нас к основной тональности c-moll.

Третий раздел — реприза — динамизированный и устремленный к завершающему проведению темы в нижнем голосе. Он подытоживает (как и в прелюдии) всё развитие пьесы.

Переложение полифонической музыки требует кропотливой работы и, самое главное, знания ее стиливых особенностей. В связи с этим мы предложим анализ трансформации данного полифонического цикла для бандуры.

Первая часть концерта написана в медленном темпе *Adagio* и имеет удобную фактуру.

В афористичном вступлении первом предложении прелюдии и мелодические линии, и аккомпанемент левой руки исполняются харьковским способом игры («перекидка»). Технически это обусловлено регистровыми особенностями инструмента. С музыкальной точки зрения это также оправдано. Знак форте появляется только в следующем предложении. Таким образом, мы добиваемся эффекта той прозрачности и ясности, которая была заложена автором. Далее мы подключаем басовый регистр: далекие, глубокие басы делают фактуру полнзвучной, происходит динамизация формы. Кроме того, октавное перераспределение басов меняет метрические акценты внутри такта, что также содействует ощущению непрерывного развертывания материала. В оригинале гармоническое движение организовано как постоянная смена тактов «напряжения» и тактов «разрядки».

В транскрипции И.С. Баха в тактах с доминантовой гармонией басы высотно не изменяются. Мы же распределяем басы так, что первая и третья доли оказываются в большой октаве. В целом в трехдольном такте возможно всего шесть вариантов перераспределения басов.

В схеме ниже знак «\*» означает бас, расположенный октавой ниже, который даёт ощущение сильного или акцентированного времени. Знак «-» означает бас высокий, не акцентированный:

- 1) \* \* \*  
— —
- 2) \*  
—
- 3) \* \*  
4) —  
\* \*
- 5) — —  
\*
- 6) — —  
\*

Каждый из вариантов представляет особый способ распределения метрических импульсов. В целом, перераспределение басов является сильнодействующим средством, использовать которое нужно с осторожностью, четко понимая стилистические особенности произведения, особенно если это касается жанров старинных танцев.

Вторая часть концерта значительно сложнее, так как написана в быстром темпе *Vivace*, имеет насыщенную фактуру, создана в форме фуги.

Беря во внимание ограниченность диапазона нашего инструмента, при переложении нам пришлось несколько изменять фактуру произведения (т. т. 9, 10, 16—20, 26, 27). Для удобства исполнения некоторые музыкальные фразы, либо отдельные ноты, были перенесены из одной октавы в другую, учитывая при этом закономерности голосоведения (т. т. 15—17, 19—25). В данном случае изменение октавы не нарушает драматургию фуги.

Довольно часто мы вынуждены распределять музыкальную ткань между двумя руками иначе, чем написано в оригинале. Те музыкальные мотивы, которые на клавишине или фортепиано свободно играются левой рукой (либо технически трудные места, аккорды в широком расположении), мы отдаем правой руке, так как у бандуриста она более развита. Левая рука в этот момент исполняет менее техничные мелодические линии (т. т. 21—23, 25, 32—39, 41, 42). Однако, мы абсолютно не изменяем высотное расположение, сохраняя авторскую регистровку. Например, особую сложность при исполнении вызывают 21, 22, 23 такты части. Иногда голос, который проводит тему, передается в левую руку, играется способом «перекидка». При таком принципе игры основной прием звукоизвлечения — удар, что дает возможность более четко прослушивать мелодическую линию (т. т. 6, 7, 11—15, 40).

Упрощение фактуры полифонического произведения представляет собой особую задачу, так как в отличие от других форм, полифоническая форма, и особенно fuga, не терпит вольного обращения с голосами. В 19, 20 тактах аккордовый материал переносится в большую октаву, а голоса, расположенные в нотном тексте на верхней строке выпускаются. Но полнота гармонии не теряется, так как недостающие звуки появляются в насыщенных фигурациях правой руки. Такое упрощение не изменяет музыкального смысла, но позволяет исполнить данный фрагмент технично и легко, соответствующему темпу и характеру фуги. В первой половине такта 16 (и в аналогичных 17, 18 тактах) мы выпускаем вторую и четвертую шестнадцатые внутри группы, расположенные в нотном тексте также на верхней строке. Жертвуя скрытой полифонией в этом голосе, мы по сути получаем контрастную верхнему голосу полифоническую линию восьмыми длительностями. В принципе данное упрощение не обязательно, если исполнитель может реализовать это технически.

Но темп фуги (*vivace*) не позволяет терять пульсацию в пользу технического разнообразия.

При донесении художественного содержания произведения при переложении важную роль играет использование разнообразных способов музыкальной выразительности таких как:

- терасообразная динамика;
- подчеркивание внутритактовой пульсации с помощью микродинамического акцентирования;
- ясное, логичное фразирование основных мелодических рисунков (тема, противосложение и т. д.)
- применение различных видов артикуляции.

Следует отметить, что артикуляция является краеугольным камнем в интерпретации барочных произведений на бандуре. Здесь исполнитель сталкивается со следующими трудностями:

- исполнением штриха *staccato* (который можно передать только в первых двух тактах, где тема излагается одногласно, а дальше как бы имитировать этот штрих, подчеркивая острым щипком);
- исполнением штриха *legato* (который также тяжело передать, так как бандура — щипковый инструмент и не имеет демпферного устройства, поэтому звук быстро угасает);

Нужно сказать, что наиболее естественный штрих для нашего инструмента — *non legato*.

Таким образом, главное при переложении — это сохранение фразировки и артикуляции. Опираясь на все вышеизложенное, можно сделать вывод, что на сегодняшний день современный модифицированный инструмент — бандура — приобрела новые возможности при интерпретации произведений разных стилей и эпох, форм и жанров.

Произведения эпохи барокко не только расширяют бандурный репертуар и делают его разнообразным, но также воспитывают у исполнителей чувство вкуса и ощущение стиля давно прошедшей эпохи, развивают образное мышление и осовременивают произведения прошлого.

### **Список литературы:**

1. Баштан С., Омельченко А. Школа гри на бандурі / С. Баштан, А. Омельченко. — К.: Муз. Україна, 1989. — 112 с.
2. Дзвени, бандуро / перекладення та аранжування для ансамблів бандуристів С. Овчарової. — Тернопіль : Навчальна книга — Богдан, 2013. — . Вип. 1 — 52 с.: ноти.



3. Єрьюменко Н.О. Засоби бандурної виразності інтерпретації творів Й. Баха / Н.О. Єрьюменко // Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Кобзарство в контексті становлення української професійної музичної культури». — К.: ДАКККіМ, 2005. — С. 91—96.
4. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах : Навчальний посібник / Н. Кашкадамова. — Тернопіль : СМП «АСТОН», 1998. — 300 с.
5. Спеціальний клас бандури. Програма для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I—II рівнів акредитації. Спеціальність «Музичне мистецтво». Спеціалізація «Народні інструменти» / [укладачі: С.В. Баштан, С.В. Овчарова]. — К.: Держ. метод. центр навчальних закладів культури і мистецтв України, 2007. — 75 с.

### **3.3. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА**

#### **ОБЪЕМНО-ПЛАНИРОВОЧНЫЕ И ВИЗУАЛЬНЫЕ РЕШЕНИЯ ПРИ ПРОЕКТИРОВАНИИ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЫ**

*Плотникова Александра Николаевна*

*студент 3-го курса Института архитектуры и дизайна КГАСУ,  
г. Казань*

*E-mail: [alexandraplot@hotmail.com](mailto:alexandraplot@hotmail.com)*

*Троепольская Наталья Евгеньевна*

*старший преподаватель факультета архитектуры  
Института архитектуры и дизайна КГАСУ,  
г. Казань*

*E-mail: [tronata@jmail.com](mailto:tronata@jmail.com)*

**Актуальность.** Абсолютная, тотальная компьютеризация вошла в нашу жизнь стремительно и бесповоротно. Понятие кибернетического пространства из неординарного фантастического сюжета культового фильма стало неотъемлемой частью сознания молодого поколения, что поступательно меняет систему мышления и восприятия мира сегодняшними школьниками. Для них уже не является проблемой или камнем преткновения новая и более сложная система сотового телефона, новой компьютерной игры или программы. Они легко и свободно чувствуют себя в виртуальном мире, многомерном пространстве и легко переходят на «ты» в общении с компьютерной техникой. Мы позволим себе оставить за рамками данной статьи обсуждение влияния этой ситуации на развитие творческих, духовных сторон личности подростка и на формирование его как члена социума. Но факт остается фактом: наше мировосприятие меняется. За последние 30—40 лет гигантские скачки в развитии науки, в частности — концепций строения и развития Земли, Вселенной, Космоса, привели к возникновению неокосмологии, фрактальной геометрии, нелинейной динамики. Сегодня новое

представление о планете как о системе оболочек, каждая из которых имеет свой сценарий эволюции, или о мире как о системе множества независимых нелинейных систем закономерно определяет возникновение новых творческих направлений в различных сферах деятельности человека и, в первую очередь, в архитектуре, поскольку именно она наиболее ярко отражает систему мышления человека [1]. Естественно-научные принципы восприятия и понимания мира, которые явились основой «новой парадигмы в архитектуре», несомненно дали мощный толчок для современных архитекторов-проектировщиков. Но это неординарное направление не должно ограничиваться только поверхностными формами. Во многом оно должно отразиться на идеологии внутренней структуры прежде всего образовательных учреждений, в которых дети и подростки проводят от 30 до 50 % своего времени ежедневно. Какой должна быть современная школа? Как она должна быть спроектирована, чтобы максимально мотивировать школьника к творческому развитию и саморазвитию? Этот вопрос не просто актуален. Его значение трудно переоценить, поскольку он, наряду с другими важными вопросами, определяет наше будущее.

*«От того, как будет устроена школьная действительность, какой будет система отношений школы и общества, насколько интеллектуальным и современным мы сможем сделать общее образование, зависит благосостояние наших детей, внуков, всех будущих поколений» (Национальная образовательная идея «Наша новая школа» [2]).*

**Цель работы** заключалась в разработке объемно-планировочного и визуального решения при создании проекта общеобразовательной школы.

**Материалы и методы исследований.** Проектирование было выполнено на базе Казанской государственной академии строительства и архитектуры с применением программного продукта Autodesk Revit Architecture.

**Результаты выполненных работ.** Проектируя школу, надо учитывать особенности этапов развития ребенка, рассматривать его творческий потенциал и стремление к познанию. Проект школы зависит от многих факторов: замысла архитектора, специализации школы (гуманитарный или естественно-научный уклон), предназначение для разных направлений деятельности в будущем. Поэтому, несомненно, архитектурное решение школы должно быть связано с ее специализацией. Как известно, человеку могут быть присущи такие типы мышления, как научное, творческое, проектное, техни-

ческое, архитектурное. К сожалению, отсутствие индивидуального подхода и качественной системы тестирования детей на стадии их подготовки к школе с целью определения их индивидуальных наклонностей и способностей, не позволяет уже в первые годы обучения школьника помочь ему найти свое призвание в будущем. Часто результат бывает плачевным: завершая учебу, подросток не в состоянии определить интересную для него сферу дальнейшей учебы, развития, движения дальше. Личный опыт авторов показывает, что не более 20 % выпускников средних школ делают осознанно и без колебаний свой следующий шаг по выбору профессии и направлению деятельности.

Также немаловажную роль играет окружающая среда школы и ее визуальное решение. Она должна быть спроектирована максимально комфортно, с обеспечением активного развития детей, в соответствии с санитарными и экологическими требованиями.

Дети, обучающиеся в школе, делятся на три основные возрастные группы: младшая, средняя и старшая. Представители каждой из них обладают отличными от других особенностями, характеризующими этапы взросления ребенка. Так, например, социальные навыки дошкольника отличаются от таковых у представителя, к примеру, средней возрастной группы.

Кроме этого, проектирование школы должно базироваться на основе учета особенностей и характерных черт трех основных этапов творческого развития ребенка:

- **Формирование замысла.** На этом этапе у ребёнка возникает идея (самостоятельная или предложенная родителем/воспитателем) создания чего-то нового. Чем младше ребёнок, тем большее значение имеет влияние взрослого на процесс его творчества. В младшем возрасте только в 30 % случаев дети способны реализовать свою задумку, в остальных — первоначальный замысел претерпевает изменения по причине неустойчивости желаний. Чем старше становится ребёнок, тем больший опыт творческой деятельности он приобретает и учится воплощать изначальную задумку в реальность.

- **Реализация замысла.** Используя воображение, опыт и различные инструменты, ребёнок приступает к осуществлению идеи. Этот этап требует от ребёнка умения владеть выразительными средствами и различными способами творчества (рисунок, аппликация, поделка, механизм, пение, ритмика, музыка).

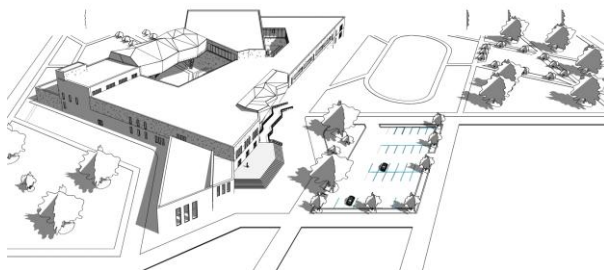
- **Анализ творческой работы.** Является логическим завершением первых этапов. После окончания работы ребёнок анализирует получившийся результат, привлекая к этому взрослых и сверстников.

Таким образом, наличие в школе помещений, соответствующих этим трем этапам, необходимо. Это классы внеурочной работы и дополнительного специализированного образования. Важно отметить, что при планировании конструкций и дизайна этих помещений необходимо использование концепции модульности и возможности трансформации для расширения функциональности помещений, которые в зависимости от задач могут быть и актовым залом, и танцевальной площадкой для кружка бальных танцев, и выставочным залом для демонстрации тематических экспозиций различных работ школьников (рисунков, фотографий, графических разработок в простейших графических редакторах и т. д.).

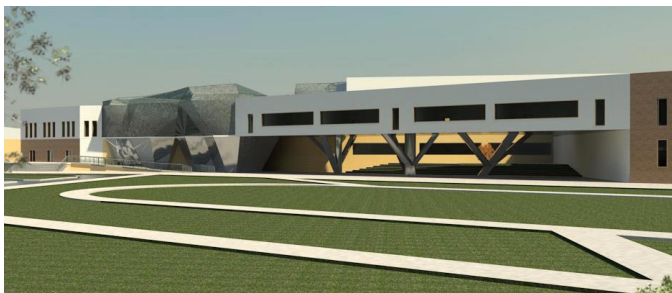
Рассмотрим подробно идеи, положенные в основу созданного проекта, концептуальной основой которого явилась Национальная образовательная инициатива «Наша новая школа», утвержденная 04 февраля 2010 г. президентом Российской Федерации Дмитрием Медведевым [2].

При проектировании прежде всего была учтена необходимость наличия свободных пространств, что, безусловно, стимулирует творческую деятельность. Также в школе находятся студии с естественным освещением, кабинеты для внеурочной научной (исследовательской) и творческой деятельности, спортивные помещения, концертный зал, столовая с выходом на террасу, которая может быть использована как дополнительная зона столовой в теплое время года или как площадка для фестивалей или выпускного бала.

Обустройство уличной территории школы также соответствует принципу свободного времяпрепровождения ученика во внеурочное время. Она включает спортивные площадки, парковые зоны, а также террасы всевозможной формы. Также есть организованная автомобильная парковка для школьных автобусов, экскурсионных автобусов и родителей, приезжающих на машинах за своими детьми (рис. 1, 2).



***Рисунок 1. Видовой кадр школы и пришкольной территории***



*Рисунок. 2. Видовой кадр фрагмента школы и пришкольной территории*

Что касается внутреннего пространства школы, то оно включает в себя три этажа. Первая возрастная категория учащихся (1—4 классы) разместились на первом этаже здания, вторая и третья (5—11 классы), в силу своей возрастной близости, размещены на втором и третьем этажах.

На первом этаже также располагаются столовая и кухня, два спортивных зала (для младшей возрастной категории и общий), а также помещение для драматического кружка, которое сообщается лестницей с актовым залом, находящимся на втором этаже. Функциональность этого решения обусловлена тем, что в школе появляется хорошо продуманная зона, включающая сцену и связанное с ней помещение, которое может быть использовано в качестве примерной, что позволит организовывать как школьные спектакли, так и спектакли и представления приглашенных артистов и творческих коллективов.

На втором этаже разместились учебные классы, помещения внеурочного времяпрепровождения, администрация, кабинеты врачей и концертный зал. Проект школы предусматривает три эвакуационные лестницы в различных частях здания.

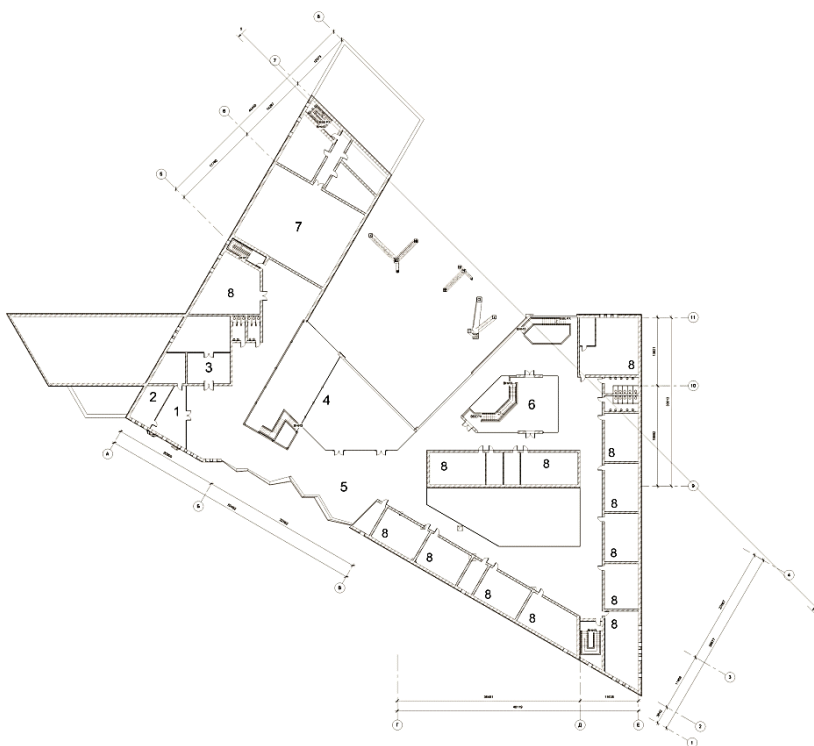
На третьем этаже располагаются студии с естественным освещением, ученические кабинеты, внеурочные научно-исследовательские практикумы (для кружков естественно-научного направления). Студии с естественным освещением, по мнению авторов, являются очень важным элементом школьного здания, поскольку создают особую атмосферу контакта с окружающей средой, удаляют ощущение замкнутости пространства, способствуют повышению настроения, дают возможность эмоционального отдыха, расслабления, мотивируют к творческой деятельности.

Библиотека, соответственно школе, также является трехэтажной, с разделением на отсеки, каждый из которых соответствует возрастной группе учеников и содержит определенный книжный формуляр. Но несмотря на разницу отсеков, библиотека является единой системой, в которой ученик младшего класса может, поддавшись любопытству, подняться на этаж выше и увидеть, как работают старшие школьники. Такое решение будет способствовать мотивации развития детей, которые всегда стараются подражать старшим. Пример организации второго этажа приведен на рисунке 3.

При проектировании первого и третьего этажей за основу была выбрана готовая планировка второго, так как, по мнению авторов, на нем располагаются основные элементы жизнедеятельности учеников и учебно-вспомогательного персонала.

По мнению ряда педагогов и психологов, в современном проектировании школ часто присутствует ненужная роскошь и архитектурная амбициозность с одной стороны и отсутствие психологического и педагогического аспекта в проработке фасадов и интерьеров с другой [3]. С этим трудно не согласиться, ибо роскошь создаст у ребенка изначально неверные подсознательные ориентиры.

Что касается визуального решения школы, проект которой представлен в данной статье, то в ее основу была положена идея древа познания, которое прежде всего символизирует широту необходимых знаний и навыков, которые получают школьники за время своего обучения, и широту технической оснащенности школы. Ибо чем шире будет техническая оснащенность школы и разнообразнее перечень информации, которую предоставляют учителя, тем шире будет эрудиция выпускников этой школы, тем шире будут возможности, которые перед ними откроются. Но в идее дерева есть еще и другой смысл: сила и стойкость дерева зависит от силы и глубины его корней. Только глубокие фундаментальные знания учителей, а также глубина традиций российской школы обеспечат широту и глубину знаний ее учеников.



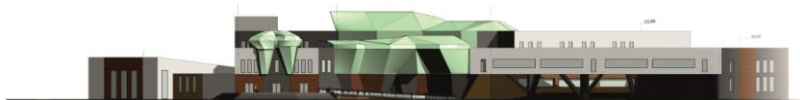
**Рисунок 3. Эскипликация помещений второго этажа:  
 1 — канцелярия, 2 — кабинет директора школы, 3 — учительская,  
 4 — комната внеурочных занятий, 5 — холл, 6 — библиотека,  
 7 — актовый зал, 8 — учебные классы**



**Рисунок 4. Видовой кадр школьного комплекса**



Идея дерева в центре школьного комплекса (рис. 4), на наш взгляд, также прослеживается и в планировочном решении школы: отталкиваясь от планировки с явным ядром, похожим на ствол, от которого идут учебные отсеки, как ветки, мы пришли к идее разноуровневой кроны. Первая идея планировки не соответствовала нашему первоначальному замыслу, включающему в себя наличие свободных пространств, и поэтому от этой идеи пришлось отказаться.



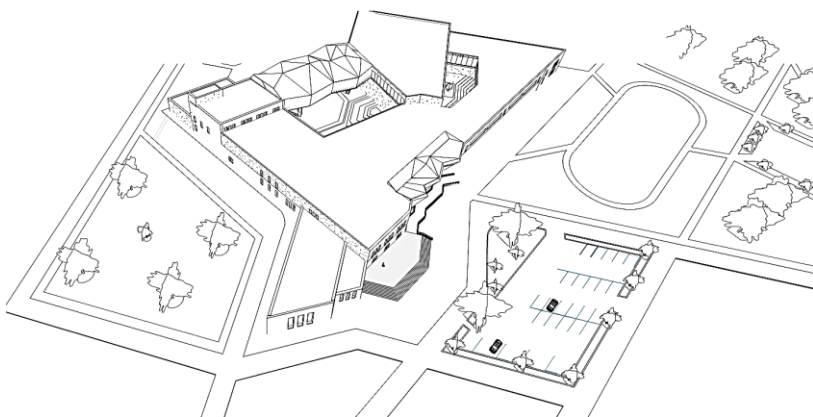
***Рисунок 5. Реализация визуального решения дерева познания в главном фасаде школьного комплекса***

Поэтому, чтобы визуально приблизить здание школы к части лесного массива, мы использовали остекление зеленого цвета и колонны, стилизованные под деревья (рис. 5).



***Рисунок 6. Видовой кадр фрагмента школьного комплекса с дубовой аллеей***

Зеленые насаждения на всей территории школьного комплекса и вокруг него, а также школьный ботанический сад и тепличный комплекс несомненно являются прекрасной возможностью для организации специализированных занятий по естественным направлениям, включая ботанику, биологию, географию (рис. 6, 7).



*Рисунок 7. Видовой кадр школьного комплекса с прилегающей территорией*

На первый взгляд может показаться, что необычная архитектура школьного комплекса далека от привычных для многих зданий школ конца прошлого и начала нынешнего столетий. Но ее необычные и оригинальные формы во многом соответствуют воплощению виртуальных идей языком геометрии и пластики. Согласно мнению авторов статьи, представленные объемно-планировочные и визуальные решения будут способствовать развитию тесной связи между ребенком, приходящим в эту школу, и ощущением пространства и неограниченных возможностей, которые может развить в себе человек. Такое архитектурное решение обеспечит развитие самостоятельной, творческой личности, способной к развитию и благополучной адаптации в социуме.

### **Список литературы:**

1. Добрицына И.А. Нелинейная парадигма в архитектуре 90-х годов XX века // Вопросы теории архитектуры. Архитектурное сознание XX—XXI веков: разломы и переходы / Сб. науч. трудов под ред. И.А. Азизян. — М.: Научная книга, 2001. — С. 146—206.
2. Президентская инициатива «Наша новая школа» [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://nasha-novaya-shkola.ru/>.
3. Савенков А.И. Одаренные дети в детском саду и в школе: Учебное пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. — М.: Издательский центр «Академия», 2000. — 232 с.

## СЕКЦИЯ 4.

### ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

#### 4.1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

##### **ПРИНЦИПЫ «НАТУРАЛЬНОЙ ШКОЛЫ» В ТВОРЧЕСТВЕ Г.Ф. КВИТКИ-ОСНОВЬЯНЕНКО (ОЧЕРК «ЗНАХАРЬ»)**

*Бологова Ксения Олеговна*

*аспирант Орловского государственного университета,  
г. Орел*

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

В своем художественном развитии Г.Ф. Квитка-Основьяненко прошел сложный путь. Просветительские иллюзии, в плену которых длительное время находился Квитка, все более корректировались жизненными впечатлениями, повсеместно наблюдаемой социальной несправедливостью, что способствовало обращению писателя к демократической сфере, сближало его с «натуральной школой».

Духовным отцом школы был Н.В. Гоголь, выступивший с «Петербургскими повестями» еще в середине 30-х годов, а теоретиком — В.Г. Белинский. Одной из ранних предпосылок натуральной школы явился альманах «Наши, списанные с природы русскими» в 1841—1842 гг. под редакцией А.П. Башуцкого, созданный под влиянием восьмитомного иллюстрированного издания П. Кюрмера «Французы в их собственном изображении». Альманах предваряет натуральную школу, переходя к изображению с «природы», и характеризуется началом концентрации социального содержания, тенденцией к тематическому единству (в нем преобладала тема «маленького человека»). В этом альманахе и был опубликован очерк Квитки-Основьяненко «Знахарь», в котором он обратился к теме изобличения суеверий, показав, как ловкие бессовестные люди эксплуатируют темных, забытых крестьян. В.Г. Белинский, рассматривая сборник, выделил в нем произведение Основьяненко как одно

из наиболее удачных и назвал его истинным кладом для любителей легкого чтения.

Принципы натуральной школы первоначально были выдвинуты Белинским в его статье 1835 г. «О русской повести и повестях г. Гоголя», в которой он отдает предпочтение «реальной поэзии», воссоздающей действительность «в ее высочайшей истине», в противовес поэзии идеальной, «пересоздающей» действительность в соответствии с авторскими идеалами. Важнейшим принципом натуральной школы было изображение жизни в индивидуальных и типических характерах, в которых соблюдалась социальная (на уровне среды) и психологическая (на уровне знания «сердца человеческого») достоверность. Глубина верности изображения определяла и степень народности писателя и произведения, так как, по словам Белинского, «что верно, то и народно». При этом речь идет не столько об описании внешних атрибутов жизни народа, сколько о соответствующем «угле зрения», иначе писатель рискует остаться на уровне «простонародности». Эти положения получили свое развитие в литературной практике 40-х — 50-х годах XIX века.

В статье «Взгляд на русскую литературу» 1847 г. в числе основных принципов натуральной школы Белинский называет народность, обращение к простому человеку, верность действительности, национальную самобытность, тесную связь с современностью, актуальность и злободневность проблематики, сатиру на социальные верхи, критику политического режима России, антикрепостническую направленность.

На начальном этапе развития натуральной школы первое место принадлежит физиологическому очерку. Он имеет свои жанровые признаки: «дагерротипность», аналитический метод изображения, слабовыраженный сюжет (главное — колоритно описать тип, сознательно сосредотачиваясь на отрицательных сторонах действительности). Физиологический очерк тяготел к герою толпы, каких много, внимание обращалось на социальные истоки поведения. В.И. Кулешов выделяет такие признаки физиологического очерка: «Ведущее начало в физиологических очерках открыто переходило от героя к среде. При всей отрывочности, «точности» его предмета очерк должен быть внутренне завершен. В нем не обязателен сюжет, но есть система доказательств, логика развертывания материала, поэтому хороший очерк «округл» по композиции и остроумию доказательств, строится на повторении мотивов» [4, с. 87]. Очеркисты зачастую нарочито выбирают темные, грязные, удручающие стороны жизни. Нередко писатели обращались и к жизни крепостной деревни, и в их произведениях можно найти «прямые выпады против пошлости

в жизни народа, привитой ему крепостничеством» [4, с. 191]. Для физиологического очерка типичен подход к человеку как к определенной социальной «особи». «При таком подходе к действительности, — отмечает А.Г. Цейтлин, — авторы русских физиологических очерков нуждались не столько в разработке сюжета, сколько в подробном описании избранного ими объекта и особенно в глубокой и разносторонней характеристике его внутренних качеств. Сюжет играет лишь второстепенную роль в структуре физиологического очерка, в центре которого обычно находится социальная характеристика. Последняя имеет свою целью как раскрытие внутренних качеств объекта, так и установление его общественной функции» [6, с. 111—112]. Еще одной особенностью является то, что писатели стремились воссоздать разнообразные этапы жизненного пути типажа. С особым вниманием останавливались они на начальных его этапах. «Повествуя о жизненном пути своего героя, русские «физиологи» 40-х годов обыкновенно оттеняют поворотные пункты его биографии. Наконец, последний период жизни героя «физиологи» постоянно связывают с сегодняшней профессией персонажа и особенностями его личной биографии» [6, с. 199—200].

Вот именно физиологическим очерком и является небольшое произведение Квитки «Знахарь». Очерк имеет особое начало. Автор описывает нам, кто такой знахарь, представляя социальную характеристику героя: «Великое дело знахарь! Почетнее его нет не только в том селе, где он живет, но и в целом околотке. Что ваш атаман, что ваш голова! Да чего? Сам пан писарь волостной, перед которым голова, встречаясь с ним на улице, за три шага торопиться снимать шапку, упреждая его поклоном и накрывая голову гораздо после него, когда пан писарь едва только приподымет свою шапку да поскорее и наденет снова, — так вот, и эта важная персона, пан писарь, говорю я, перед знахарем — ничто!» [3, с. 555]. Знахарь Радивонович имеет огромное влияние на людей. «Всякий, кто б ни был, непременно почувствует на себе гнев знахаря за непочтение; если не в то же время, так на другой, на третий день. Беда придет, пожалуй и через месяц, а все же придет, так уж не минет! Ого! Великий человек знахарь! Опасно прогневать его!» [3, с. 555]. Знахарь хитер, умен, знает психологию людей, умеет влиять на их сознание, но связано это, конечно же, не с какими-то потусторонними силами, а с обычными человеческими качествами, просто он умеет то, чего не умею другие, а именно простые люди, крестьяне, которые легко поддаются убеждению. Квитка пишет о своем герое: «Знахарь вполне понимает свою силу, потому-то

и размеряет, на кого как взглянуть, кому что и как сказать. Он редко выходит из дому, но уже не сделает и шага, не рассчитанного, не продуманного прежде» [3, с. 557]. Сюжет в произведении ослаблен, количество событий, представленных читателю, минимально. Писатель обращает внимание на самого главного героя, подробно описывает его характер, не забывает указать и социальные истоки возникновения такого характера, указывая в то же время на его типичность. Таких людей, как знахарь, очень много, и причины этого кроются в сознании народа, который сам порождает таких людей: «Так-то много значит в целой волости один знахарь! А каждая из них во всех наших губерниях имеет своего, состязающегося в славе с другими... Народ так привык верить, что непременно в куче их есть один, «знающий слово», могущий наслать беду, отвратить успех в предпринятом деле, помешать свадьбе, испортить скотину или напустить болезнь... Народ так привык, говорю я, что если нет охотника на такую славу, то придадут ее кому-нибудь против воли...» [3, с. 561]. Что же нужно, чтобы стать знахарем? «Сметливому и расчетливому человеку немного стоит сделать такую славу. Не нужны ему ни опыт, ни учение, ни сверхъестественные действия; все при маленькой хитрости придет само собой» [3, с. 561]. Нашего героя знахарем нарек случай, которым он не преминул воспользоваться. Смешная шутка определила судьбу будущего знахаря. Парубок Данило решил пошутить над задремавшими старухами и поставил покойника, около которого они сидели ночью, к двери, вложив ему в руку кочергу, а потом «спас» перепугавшихся женщин, с помощью «заговоров» уложив покойника на место. С особым вниманием изображает Квитка этот этап жизни героя, так как он является начальным и определяет дальнейшую судьбу знахаря.

Все беды люди связывали со знахарем, даже если они происходили много лет спустя. А он умело пользовался своим положением. Знахарь имел изощренный ум, говорил загадками. А «темные» люди понимали его слова так, как им было удобно (рукой махнул на ребенка, а мать думает, что ее малыш умрет, если ребенок выздоравливал, мать считала, что знахарь знал, что так будет, поэтому не дал лекарства). Все несли знахарю «благодарности», за счет которых он и жил, кроме того, деревенские крестьяне еще и землю ему обрабатывали, работая, как на барина, потому что боялись его гнева. Радивонович и помещиков лечил. Он всегда выкручивался, даже если больной умирал (всю ответственность перекладывал на докторов, прежде лечивших умершего, или говорил, что знал о предстоящей смерти, но не хотел заранее расстраивать близких).

В очерке появляется еще один тип. Это Одарка, которую знахарь выбрал себе в жены: «Девка была чернявая, полная, здоровая, веселая и проворная, но к работе она была неохотна. Все бы ей пересмежать других, примечать за всеми, осуждать, кто на глаза попадется; а как она была на речи бойкая, то никто и не думай ее переговорить» [3, с. 571]. Лучшей соратницы в своем деле знахарю не найти! Не забывает автор упомянуть и о счастливой семейной жизни: «Супруги зажили себе отлично. Каждый из них исправлял свое дело, как должно. Через проворство и сметливость жены слава мужа увеличилась еще более. Все знает он, все поразведает бойкая жена его» [3, с. 572].

В своем очерке Квитка следует таким принципам натуральной школы, как народность, обращение к простому человеку (в центре произведения человек из народа, простой парубок Данило), верность действительности, изображение с «натуры», тесная связь с современностью, актуальность и злободневность проблематики. Автор вскрывает социальные истоки поведения своего героя, показывает нам четкую историю становления образа-типа и в финале произведения предлагает нам вывод, указывающий на типичность происходящего: «Так доживает свой век знахарь и оставляет место другому, равно сметливому и знающему ... людскую натуру. Вот верное изображение сельского знахаря, лица во всех отношениях достойного внимания. Замечают, будто бы знахари изводятся, будто их менее ныне в селах — не ошибка ли в выражении? Не переводятся ли они? Не увеличивается ли их число вне сел? Конечно, знахари высшего разряда и высшего положения, в частности действий — не то, что эти... Большому кораблю большое и плавание; но в основах натуры своей?.. Сравните и судите» [3, с. 572]. В этом выводе Квитка выходит далеко за рамки своего очерка, тем самым расширяя проблематику произведения и углубляя его злободневность, он заставляет нас задуматься. Здесь уже речь идет не только о сельском знахаре, а вообще о людях, которые, зная человеческую натуру и обладая рядом способностей, ищут собственной выгоды, обманывая простодушных и доверчивых.

### **Список литературы:**

1. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. — М.: Издательство АН СССР, 1953 — 1959. — Т. 1—3.
2. Зубков С.Д. Русская проза Г.Ф. Квитки и Е.П. Гребенки в контексте русско-украинских литературных связей. — Киев: Наукова думка, 1979. — 271 с.

3. Квитка-Основьяненко Г.Ф. Повести. — Киев: Радянський письменник, 1954. — 592 с.
4. Кулешов В.И. Натуральная школа в русской литературе XIX века. — М.: Просвещение, 1982. — 224 с.
5. Манн Ю.В. Философия и поэтика «натуральной школы». // Проблемы типологии русского реализма / под редакцией Н.Л. Степанова и У.Р. Фохта. — Москва: Наука, 1969. — С. 241—305.
6. Цейтлин А.Г. Становление реализма в русской литературе. Русский физиологический очерк. — М.: Наука, 1965. — 322 с.

## **К ПРОБЛЕМЕ «ТИПОЛОГИИ» И «ТИПИЗАЦИИ» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

***Булычева Вера Павловна***

*преподаватель кафедры английского языка для экономических специальностей Астраханский государственный университет,  
г. Астрахань*

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

Для лингвистики проблема типологии не является новой. Термин «типология» рассматривался еще в работах античных риторов, а перечень трудов, посвященных изучению *типологии*, насчитывает сотни наименований. Как и некоторые другие основополагающие понятия, термин *типология* широк и многопланов, в рамках разных наук понимается по-разному, что делает крайне сложной задачу его определения. Например, в философии *типология* (от греч. — отпечаток, форма, образец и — слово, учение) — это «метод научного познания, в основе которого лежит расчленение систем объектов и их группировка с помощью обобщенной, идеализированной модели или типа» [3], в Большом Энциклопедическом словаре — это «научный метод, основа которого — расчленение систем объектов и их группировка с помощью обобщенной модели или типа; используется в целях сравнительного изучения существенных признаков, связей, функций, отношений, уровней организации объектов [1].

Лишь только в Большом Энциклопедическом словаре мы находим сведения о лингвистической типологии — это «сравнительное изучение структурных и функциональных свойств языков независимо от характера генетических отношений между ними» [1]



Возможно, именно из-за сложности самого понятия термин «типология» отсутствует в ряде специализированных терминологических словарей. Поэтому считаем, что термин «типология» является прежде всего общенаучным термином, а не литературоведческим.

Гораздо чаще в литературоведении мы встречаем термин «типизация», хотя в терминологических словарях по филологии этот термин также отсутствует. Типизация — это «разработка типовых конструкций или технологических процессов на основе общих для ряда изделий (процессов) технических характеристик. Один из методов стандартизации» [1].

Образы-персонажи, как и все другие виды образности, являются как бы сгустком того, что писатель видит вокруг себя. Такое сгущение существенных явлений в образе есть типизация, а образ-персонаж, отражающий ведущие черты эпохи, группы, социального слоя и тому подобное принято называть литературным типом.

Различают литературные типы трёх видов: эпохальные, социальные, общечеловеческие [2].

Эпохальные типы сгущают в себе свойства людей определённого исторического отрезка времени. Не случайно бытует выражение «дети своего времени». Так, литература XIX века подробно разработала и показала тип лишнего человека, который проявился в таких разных образах: Онегин, Печорин, Обломов — все они принадлежат к разным поколениям людей, но объединяет их в общий тип недовольство собой и жизнью, невозможность реализоваться, найти применение своим способностям, но проявляется это каждый раз в соответствии с требованиями времени и индивидуальностью: Онегин скучает, Печорин гоняется за жизнью, Обломов лежит на диване. Эпохальные типы ярче всего выражают временные признаки в людях.

Социальные типы концентрируют в себе черты и качества людей определенных общественных групп. Именно по этим показателям мы можем определить, в какой среде возник данный тип. Так, Гоголь в «Мёртвых душах» очень убедительно показал тип помещиков. Каждый из них, по замыслу автора, характеризуется неповторимой укрупнённой чертой характера: Манилов — мечтатель, Коробочка — дубиноголовая, Ноздре — исторический человек, Собакевич — кулак, Плюшкин — прореха на человечестве. В совокупности все эти качества воссоздают общий тип помещика.

Социальные типы позволяют воссоздать яркие типичные свойства людей определенной общественной группы, подчеркивая самые закономерные её качества, показатели, по которым мы можем судить о состоянии общества, его иерархической структуре и делать

соответствующие выводы об отношениях между общественными группами того или иного периода.

Общечеловеческие типы концентрируют в себе свойства людей всех времен и народов. Данный тип является синтетическим, поскольку он проявляет себя и в эпохальном и в социальном типах. Это понятие многомерное, независимое от временных или общественных связей и отношений. Такие качества как, например, любовь и ненависть, щедрость и жадность, характеризуют людей с момента их осознания себя до наших времен, то есть эти категории постоянные, но наполняющиеся в процессе исторического развития своеобразным содержанием. Более точно эти общечеловеческие категории проявляются каждый раз индивидуально, так, Пушкин в Скупом рыцаре, Гоголь в Плюшкине, Мольер в Тартюфе изобразили тип скупого человека, но у каждого писателя он нашёл своё воплощение.

Создавая типические характеры, писатель каждый раз приводит свой суд над изображаемым. Его приговор может звучать в различных формах, например, в форме сатиры — прямой насмешки, которую мы слышим уже в названии сказки Салтыкова-Щедрина «Дикий помещик»; иронии — скрытой насмешки, когда прямое содержание высказывания противоречит его внутреннему смыслу, например, в басне Крылова «Лиса и осёл» лиса говорит: «Отколе умная бредешь ты голова». Приговор писателя может выражаться и в форме патетики, то есть восторженного изображения положительных явлений, например, начало поэмы Маяковского «Хорошо»:

Я земной шар  
Чуть не весь обошел!  
И жизнь хороша!  
И жить хорошо!

Иногда приговор автора звучит сдержано, но в подлинно художественном произведении он всегда присутствует, типизация без него невозможна, так как предполагает обязательную оценку изображаемого.

Характер авторской оценки зависит от мировоззрения художника и в некоторых случаях может быть ошибочным, что приводит к ошибкам в типизации, в результате появляются нетипичные характеры. Их основные причины: неглубокое понимание писателем проблемы и кризис мировоззрения, например, в 20-е годы XX века многие писатели изображали участие детей, подростков в грозных событиях гражданской войны в героико-приключенческом, романтическом плане, и у читателей создавалось впечатление о войне как цепи подвигов, красивых поступков, побед. Например, в «Красных

дьяволятах» Петра Бляхина подростки совершают поступки, которые нетипичны для их возраста и жизненного опыта, то есть характеры писателем созданы, но типическими они не являются. Немаловажным фактором появления таких характеров является кризис мировоззрения. Иногда писателю не хватает художественного мастерства, обычно это происходит с молодыми, начинающими писателями, первые произведения которых остаются в разряде ученических, например, А.П. Гайдар написал первую повесть «Дни поражений и побед», на которую получил серьезные замечания редактора: расплывчатость, неубедительность образов. Она так и не была напечатана, а следующая повесть принесла автору известность.

Бывает, что автором не найдена полноценная художественная форма для выражения своих жизненных впечатлений и наблюдений, например, А.И. Куприн задумывал написать большой роман о жизни военных, для чего собрал большой автобиографический материал, но при работе над ним почувствовал, что тонет в этом объеме и его замысел не реализуется в задуманной форме романа. Куприн обратился к Горькому, который посоветовал ему повесть. Нужная форма была найдена и появился «Поединок».

Порой писатель просто недостаточно работал над совершенствованием создаваемого образа.

Во всех этих случаях образ вмещает в себя или значительно меньше, или совсем не то, что хотел сказать автор. Из сказанного вытекает, что образ с типом находится в следующем соотношении: тип — всегда образ, но образ — не всегда тип.

Работая над образом, стремясь воплотить в нем существенные закономерности времени, общества и всех людей, писатель типизирует в нем самые разнообразные явления:

- массовые. Факт широкого распространения того или иного явления свидетельствует о его типичности для определенной группы людей или общества в целом, поэтому литературные типы чаще всего создаются писателем при помощи обобщения массового, например, тип маленького человека в литературе XIX века;

- типизироваться могут и редкие единичные явления. Всякое новое явление в момент зарождения бывает немногочисленным, но если в нем содержится перспектива дальнейшего распространения, то такое явление типично, и, рисуя его, писатель прогнозирует общественное развитие, например, горьковские песни о соколе и о буреви́стнике были написаны до 1905 года, но они стали символами приближающихся событий, которые в скором времени приобрели широкий размах;

- типичный характер художник может изобразить даже, обобщая в нем исключительные черты, например, А. Толстой в образе Петра первого в одноименном романе воссоздал типичные свойства государя и человека, несмотря на то, что личность Петра I — явление исключительное в истории. В воссоздании этого образа Толстой следует пушкинской традиции, согласно которой Петр наделялся лучшими качествами своего народа. Исключительным в нем являются не качества, а их глубина и собранность в одном человеке, что и делает его исключением из правил. Итак, типизация исключительного — это сгущение в одном образе большого количества положительных и отрицательных качеств, что выделяет его из всех. Этими качествами, как правило, обладают видные исторические деятели, гениальные люди в разных областях науки и искусства, политические преступники;

- типизируются в образе и явления отрицательного порядка, благодаря чему человек осваивает понятие негативного. Примерами могут служить различные отрицательные поступки детей в стихотворении Маяковского «Что такое хорошо...»;

- типизация положительного имеет место, когда идёт прямое осуществление идеала и создаются идеальные характеры.

Итак, типизация является законом искусства, а литературный тип — та конечная цель, к которой стремится каждый художник. Не случайно литературный тип называют высшей формой образа.

При работе над текстом, создавая свои художественные картины, писатели берут материал из жизни, но обрабатывают его по-разному. В соответствии с этим в науке о литературе различают два пути создания литературного типа.

1. Собирабельный, когда писатель, наблюдая разные характеры людей и подмечая их общие черты, отражает их в образе (Дон Кихот, Печорин, Шерлок Холмс).

2. Прототип. Способ типизации, при котором писатель берет за основу действительно существующего или существовавшего человека, в котором свойства и качества, присущие определённой группе людей, проявились особенно ярко, и на его основе создает свой образ. Таким способом изображены Николенька Иртемьев, А. Пешков, Алексей Мересьев. Используя непосредственный материал для создания образа, художник не просто его копирует, а также, как и в первом случае, подвергает обработке, то есть отбрасывает несущественное и подчеркивает наиболее характерное или важное. Если в случае собирабельного образа путь от общего к конкретному, то в случае прототипа — от конкретного к общему.

Разница в этих двух способах в том, что во втором случае художник меньше выдумывает, но творческая обработка жизненного материала и здесь происходит большая, поэтому образ всегда богаче прототипа, то есть писатель сгущает сырой жизненный материал и приносит в образ свою оценку.

Наряду со способами типизации для создания образа художники используют приёмы типизации или средства создания образа. Основных приемов 12 [4].

Безусловно, этим количеством не исчерпывается всё богатство и разнообразие поэтики художественного текста. Остановимся на характеристике основных средств:

1. портретная характеристика — прием типизации, при котором описывается внешность человека, например, «Богат, хорош собою Ленский»;

2. предметно-бытовая характеристика — прием типизации, заключающийся в изображении той обстановки, которой окружил себя человек, например, кабинет Онегина;

3. биография — прием типизации, в котором раскрывается история жизни человека, её отдельные этапы. Как правило, биография вводится писателями с целью показать, как именно сформировался данный человеческий тип, например, биография Чичикова в первом томе «Мертвых душ» помещена в конце, а именно из неё читатель делает вывод, как сформировался на Руси тип предпринимателя;

4. манеры и привычки — прием типизации, с помощью которого раскрываются стереотипные формы поведения человека, которые сформировались на основе общих правил (манеры) и неповторимых особенностей личности (привычка), например Гоголь в «Мертвых душах» подчеркивает стремление губернских дам походить на женщин светской Москвы и Санкт-Петербурга: «Не скажет какая-нибудь дама, что этот стакан или эта тарелка воняет, а говорили «плохо себя ведет». Пример привычки мы можем привести, вспомнив любимое занятие Манилова курить трубку и пепел складывать на подоконник;

5. поведение — прием типизации, через который художник показывает поступки, действия человека.

Отрядом книг уставив полку,

Читал-читал — и всё без толку;

6. изображение душевных переживаний — прием типизации, посредством которого писатель показывает, что в разные моменты думает и чувствует человек: «О, я, как брат, обняться с бурей был бы рад»;

7. отношение к природе — прием типизации, с помощью которого дается прямая оценка человеком того или иного природного явления, например:

Я не люблю весны,  
Весной я болен;

8. мировоззрение — прием типизации, с помощью которого раскрывается система взглядов человека на природу, общество и самого себя, например, представители различных убеждений — нигилист Базаров и либерал Кирсанов;

9. прямая авторская характеристика — прием типизации, с помощью которого автор расставляет свои акценты в оценке изображаемого:

Простите мне, я так люблю  
Татьяну милую мою;

10. характеризующая фамилия — прием типизации, когда человек наделен такой фамилией, которая указывает на важнейшую, доминирующую особенность личности, говорит сама за себя, например, Простакова, Скотинин;

11. речевая характеристика — прием типизации, заключающий в себе совокупность лексико-фразеологических, образных, интонационных свойств человека, например, в басне Крылова мартышка говорит медведю: «Смотри-ка, кум милый мой, что это там за рожа», — данная речевая характеристика — явное свидетельство невежества мартышки;

12. взаимохарактеристика — прием типизации, при котором участники действия дают оценку друг другу, например, Фамусов говорит о Лизе: «Ой зелье баловница», а Лиза о Фамусове: «Как все московские, Ваш батюшка таков: желал бы зятя с звездами да с чином».

Способы и приемы типизации составляют форму или композицию образа. Для того, чтобы проанализировать содержание образа, писатель вкладывает его в определенную форму, то есть выстраивает образ с помощью способов и приемов его характеристики. Поскольку содержание и форму невозможно отделить друг от друга, а образ является основной значимой категорией художественного текста, то закон единства содержания и формы распространяется на все произведение.

### **Список литературы:**

1. БЭС. 2000. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/293094>, <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/293062> (дата обращения 30.04.2013 г.).
2. Ефимов В.И., Таланов В.М. Общечеловеческие ценности [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://razum.ru/humanism/journal/49/yef\\_tal.htm](http://razum.ru/humanism/journal/49/yef_tal.htm) (дата обращения 30.04.2013 г.).
3. Новая философская энциклопедия: В 4 тт. М.: Мысль. Под редакцией В.С. Стёпина. 2001 [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_philosophy/4882](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/4882) (дата обращения 30.04.2013 г.).
4. Черная Н.И. Реалистическая условность в современной советской прозе. Киев: Наук думка, 1979. — 192 с.

## **ЦИКЛИЗАЦИЯ РАССКАЗОВ В ПРОЗЕ Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ (НА ПРИМЕРЕ СБОРНИКА «ГДЕ Я БЫЛА»)**

*Марутина Ирина Николаевна*

*канд. филол. наук, доцент Среднерусского  
гуманитарно-технологического института,  
г. Обнинск*

*E-mail: [irina.marutina@gmail.com](mailto:irina.marutina@gmail.com)*

Как полагает современная жанрология [1, 5, 8], трансформация жанровых форм в меняющейся парадигме художественности происходит при ориентации на структурный принцип «ведущего жанра», становящийся метажанровым принципом. В малых жанрах часто доминирует метонимический принцип миромоделирования, предполагающий, что конкретный предметно-бытовой план, «кусочек жизни», подается писателем как часть большого мира. Структура малого жанра внутренне организует отдельно взятый фрагмент, концентрируя его обобщающий смысл, координирует часть и целое, определяет место этого фрагмента в бесконечной системе мира, выверяет идею, воплощенную в «кусочке жизни», всеобщим смыслом бытия [6].

Специфика современного рассказа проявляется в том, что он часто похож на анекдот [2, 4, 9]: в нем представлено единственное событие, он характеризуется символической точностью

деталей и минимальным числом персонажей. Анекдот легко внедряется в художественную структуру практически любого современного текста, поскольку обладает качествами, отвечающими требованиям новой литературной ситуации: лаконизмом, парадоксальностью, коммуникативностью. Формула анекдота в современном художественном повествовании наполняется новыми структурными элементами: вводятся новые персонажи, психологические мотивировки, комментарий героя-повествователя. В результате изменяется и план содержания: безапелляционность сменяется авторской неоднозначностью. Современный анекдот разворачивается в картину, представляющую наш абсурдный мир в целом.

В новейшей литературе явно присутствует установка на «открытость и незавершенность», что одновременно сближает ее и с «романным контрапунктом», и с лирической системой циклообразования. Каждый отдельный рассказ представляет лишь фрагмент, «кусочек» распавшейся целостности. Произвольно располагая эти «куски» и фрагменты, писатель складывает из них бесконечное множество «узоров». Именно так образуются, варьируются и разрастаются (по объему и составу) прозаические циклы Л. Петрушевской. Каждое произведение циклов Л. Петрушевской может существовать как самостоятельная художественная единица, но, будучи извлеченной из него, теряет часть своей эстетической значимости. При этом художественный смысл цикла не сводится только к совокупности смыслов отдельных произведений, его составляющих. Возникает концептуальное единство на тему «живая душа в мёртвом мире». Синтез реальности и метареальности становится в произведениях этой писательницы основным жанровым, структуро- и сюжетообразующим принципом. Здесь и потустороннее у Л. Петрушевской находятся в диффузном состоянии, поэтому основным конструктивным элементом прозы Петрушевской становится мотив путешествия. Мифологическая картина мира выстраивается у Петрушевской из самых простых ситуаций, окружающих Женщину, в жизнь которой сверхъестественное входит как обыденное, Апокалипсис переживается как бытовое жизненное испытание.

Заглавие книги Л. Петрушевской «Где я была (рассказы из иной реальности)», как и названия рассказов, включенных в нее: «Лабиринт», «В доме кто-то есть», «Новая душа», «Два царства», «Тень жизни», «Чудо» и др. демонстрируют возможные варианты перехода из одного мира в другой. Сборник состоит из 4 циклов: «В доме кто-то есть», «Чёрное пальто», «Песни восточных славян» и «Сказки» — каждый из которых подчинён сверхзадаче автора,



обозначенной в аннотации книги: «стремление людей спасти друг друга».

В первом цикле Петрушевская определяет жанровую специфику сборника, отсылая к традиции мениппеи. Ссылаясь на М.М. Бахтина, напомним черты мениппеи, актуальные для понимания замысла сборника Петрушевской. Во-первых, сочетание смелого вымысла и фантастики с исключительным философским универсализмом; испытание последних философских позиций. Во-вторых, трехпланное построение: действие переносится с Земли в Рай, Чистилище и в преисподнюю, что делает возможным разговоры с мертвыми. В-третьих, появляется особый тип экспериментирующей фантастики, которая дает возможность наблюдать за жизненными явлениями с какой-нибудь необычной точки зрения; «включение элементов социальной утопии, которые вводятся в форме сновидений или путешествий в неведомые страны»; злободневная публицистичность [3].

Рассказ «Возможность мениппеи. Три путешествия» выделяется на фоне других произведений, синтезируя автобиографичность, авторефлексию, размышления писательницы о собственном творчестве и своем пути в литературу, автокомментарий, обращение к читателю и собственно художественное повествование. Слово «возможность» в заглавии определяет идейный и структурообразующий принцип повествования: предполагается вероятность моделирования различных вариантов человеческой судьбы. Отсюда постоянно повторяющиеся слова: «предположим», «допустим», «представим», «как будто бы» и т. д.

Первый рассказ цикла, «Лабиринт», является смысловым камертоном к сборнику, вбирая в себя основные мотивы творчества Л. Петрушевской: это проблема одиночества, крушения семьи как духовного целого, разрыв общечеловеческих связей, не сложившаяся личная жизнь. Одновременно с этим Л. Петрушевская открывает запредельное пространство омертвевшей человеческой души, используя явные детали-эпитеты: «похороненная», «пахло гнильцой», «посмертные». Ужас реальности Петрушевской в том, что она практически зеркально отражает реальную «живую» жизнь, но в мире-перевертыше нет солнца, истины, мудрости. Основным источником света здесь — луна. И такое сумеречное пространство — это и фон большинства рассказов и метафора внутреннего состояния героев. В лабиринте жизненных невзгод и суетных проблем оказывается главная героиня, девушка Д., в унылой жизни которой впечатлением на всю жизнь становится встреча с умершим — живым Александром Блоком, благодаря чему в жизнь героини приходит осознание

причастности к вечности, осознание собственной многогранности, женственности. Рассказ заканчивает отрывок из блоковской «Незнакомки», когда лирическому герою открывается мистический образ полуреальной — полуйдеальной возлюбленной и одновременно происходит просветление его тоскующей «меж пьяными» души.

Именно об «опьянении» души современного человека, когда «от тебя уходит жизнь, счастье, любовь» («Где я была»), рассказывает Л. Петрушевская. Затрагивая вечные вопросы, автор апеллирует к вечным образам Фауста, Гулливера, Робинзона, чьи имена вошли в названия рассказов второго цикла «Чёрное пальто» с эпитетом «новые». Обрисовывая повседневность предельно реалистично, крупными штрихами, Петрушевская создаёт ощущение кошмарного сон или бреда, отправляясь с читателем в путешествие по Аду. Герои «нового» мира предельно приземлены, и порой кажется, что абсолютно бездуховны. Но это только иллюзия. Петрушевская выстраивает рассказ таким образом, что герои, движимый эгоизмом, доходит практически до апогея своего нравственного падения, но в критический момент к нему приходит осознание того, что в мире, кроме него и его якобы неразрешимых проблем, существуют близкие ему люди, которых бездумным, опрометчивым поступком можно довести до сумасшествия («Материнский привет»), или отобрать у них последнюю надежду («Чёрное пальто»), или лишить родного человека («Чудо»). Как чудо или откровение воспринимают герои Петрушевской собственно человеческие поступки: мать из рассказа «Чудо», желая спасти сына, которого не любит и не понимает по-настоящему, чуть было не убивает «последним стаканом» дядю Корнилу, нового Христа, который пришёл в мир уже после распятия в облике запойного бомжа и опять для того, чтобы взять на себя грехи человеческие. Страшно, что чудеса в новом мире оборачиваются трагедией: исцелённый безногий гоняется за своей матерью по квартире с ножом, Лазарь воскрес, а его дети уже из-за наследства в суд подали; прозревший слепец начал ругаться, что «теперь ему никто не подаст». И героине рассказа надо лишь поднести дяде Корнилу последний стакан, чтобы он ушёл из мира, но в последнюю секунду жалость и милосердие делают своё дело, и героиня находит в себе силы самостоятельно справиться со своей бедой, не совершая страшного убийства. Герои цикла через себя и ради своих близких пытаются постичь хаос, чтобы найти в душе нить, опору, за которую можно удержаться. И таким волоском, на котором подчас висит жизнь героев, являются их живые, но словно онемевшие души.

Чтобы произошёл катарсис, Петрушевская проводит читателя и своего героя через Чистилище, максимально сгущая и без того мрачные краски повествования. Наиболее мрачным является третий цикл сборника, «Песни восточных славян», в котором, как на Страшном суде, перед глазами читателя проходят наиболее страшные человеческие преступления и пороки: перед Новым годом муж убивает жену, расчлняя её тело («Новый район»), или мужчина оставляет в подъезде больную кошку («Жена»), или скорослужащий расстреливает из автомата мирного жителя, когда сдают нервы («Материнский привет»), или одинокая женщина в припадке ярости выплескивает раствор ядовитой каустической соды на годовалого ребёнка («Мечь»), а одержимый ревностью муж перерезает горло жене и сходит с ума («Чёрный пудель»). Петрушевская гипертрафирует степень человеческой жестокости, намеренно сгущает краски, заставляя ужаснуться, чтобы очнуться. Через страдания ведёт читателя к очищению, и в последнем цикле «Сказки» ненавязчиво напоминает о простых, но словно затёртых в памяти вещах, иносказательно подсказывает путь к спасению: говорит о гуманности («Матушка капуста»), о родовой памяти («Золотая тряпка»), сердечной любви («Анна и Мария»), душевной щедрости («Котёнок Господа Бога»), милосердия («За стеной»), напоминает о заповеди «Не сотвори себе Кумира» Корысти, Властолюбия, Жадности, Жестокости («Завещание старого монаха») и завершает цикл размышлением о самопожертвовании («Спасённый»). Без дидактизма, словно исподволь Л. Петрушевская подводит читателя к простой мысли — надо принять с добротой и милосердно того, кто рядом с тобой. «И если белый свет принимает очередное посланное Богом существо, то этот белый свет продолжает жить» («Котёнок Господа Бога») [7].

Отказываясь от четкой жанровой модели как способа оценки и упорядочения действительности, автор сливается со своими героями и не столько пишет, сколько «читает» сюжеты человеческих судеб. Жизнь, по Петрушевской, состоит из свернутых до стенограммы романов. Реализации этой задачи способствует свободное поле цикла, предоставляющее оптимальные условия для художественных экспериментов по скрещиванию жанровых конструкций. Прозаические циклы Л. Петрушевской обладают следующими свойствами: произведения связаны между собой внутренними смысловыми связями; монтажная композиция, при которой существует ассоциативная связь между текстами; концептуальность, зависящая от порядка расположения произведений в цикле, характеризующаяся выраженным отношением автора к окружающему миру; некий сюжет (развитие

центрального мотива); общность ряда системных элементов цикла (жанровых, стилистических, образно-метафорических, лексико-фразеологических, интонационных).

### **Список литературы:**

1. Бахтин М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М. Литературно-критические статьи. — М. 1986.
2. Выгон Н. Анекдот в современной философско-юмористической прозе // Открытый урок по литературе: Русская литература XX века. — М.: Московский Лицей, 2001.
3. Интерпретация жанра мениппеи в прозе Л. Петрушевской / Т.Г. Прохорова, Т.В. Сорокина // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания: Сб. статей по материалам международной научно-практической конференции 2—4 марта 2005 г., г. Пермь. В 2-х частях. Ч. 1 — Пермь: Пермский гос. пед ун-т, 2005. — С. 139—146.
4. Курганов Е. Анекдот как жанр. — СПб., 1997.
5. Лейдерман Н. Теоретическая модель жанра // Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. и др. Практикум по жанровому анализу литературного произведения. Екатеринбург: Изд. УрГПУ, 2003.
6. Маркова Т. Авторские жанровые номинации в современной русской прозе как показатель кризиса жанрового сознания // Вопросы литературы. — 2011. — № 1.
7. Петрушевская Л.С. Где я была. Рассказы из иной реальности / Л.С. Петрушевская. — М.: Вагриус, 2002. — 303 с.
8. Шайтанов И. Жанровое слово у Бахтина и формалистов // Вопросы литературы. — 1996. — № 3.
9. Шайтанов И. Между эпосом и анекдотом // Литературное обозрение. — 1995. — № 1.

## **ВИДЫ ХРОНОТОПОВ В ПОЭТИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ Н.Н. ТУРОВЕРОВА**

*Халяфкаева Айсылу Ильшатовна*

*студент Казанского (Приволжского) федерального университета  
(филиал в г. Елабуга)*

*Божкова Галина Николаевна,*

*канд. филол. наук Казанского (Приволжского) федерального  
университета (филиал в г. Елабуга)*

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

Изображаемый и реальный миры не могут существовать вне времени и пространства. В литературе данные категории представляют собой условность, от характера которой зависит организация художественного произведения.

М.М. Бахтин понимал под хронотопом взаимосвязь временных и пространственных отношений: «Хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. <...>Хронотоп как формально-содержательная категория определяет образ человека» [1, с. 264].

По особенностям художественной условности хронотопы разделяют на: абстрактные, обладающие высокой степенью условности, воспринимаемые как пространство «всеобщее»; конкретные, имеющие формы конкретизации (календарное время); исторические, присоединяющие действие к реальным историческим ориентирам; циклические, точно определяющие временные циклы.

Литература достаточно свободно обращается со временем: она может изображать события, происходящие в разных местах одновременно и в одном месте в разное время. Характер художественной условности времени и пространства в большей степени зависит от рода литературы. В лирических произведениях данная условность максимальна. Образ пространства может отсутствовать или присутствовать фрагментарно.

Время и пространство в лирике Н.Н. Туровой приобретают большую значимость. Николай Туроверов — донской казак, поэт «первой волны» эмиграции. После окончания Новочеркасского военного училища, Туроверов был зачислен в лейб-гвардии Атаманский полк, с которым участвовал в боях Первой мировой войны. После «развала» фронта вернулся на Дон, вступил в отряд

есаула Чернецоваи сражался с большевиками до врангелевской эвакуации из Крыма.

В стихотворениях поэта, как и в жизни, центральное место занимают пространственно-временные измерения. В лирическом наследии 20-х годов Туроверов использует автобиографический хронотоп, который усиливает драматический пафос лирики, создаёт настроение тоски по Родине. Тема родины является определяющей в творчестве многих поэтов. Для Н.Н. Туроверова родина — это ресурс возрождения, исток, дарующий силы. В лирическом произведении «Вокруг простор пустынный и безбрежный» поэт описывает родные края. Здесь мы встречаемся с автобиографическим хронотопом, знакомимся с теми местами, где жил поэт. Передать атмосферу, царящую в этом уголке России, помогает художественная деталь запаха: «запах дынь», «арбуз не вкусен вяло-тепловатый», «запах укропного рассола», «запах чабрецовый», «последний хмель благоуханий». Запах становится важнейшим аргументом формирования картины прошлого. Читатель знакомится со своеобразным идиллическим островком, в котором царит мир и покой. Поэт с любовью обращается к родным местам: «Ах, Русь, Московия, Россия<...>» [2, с. 24]. Туроверов скучает по донским просторам, все ему близко — и ельник, и зеленый закат, и хаты, и снега, поэтому поэтическое произведение буквально пронизано сентиментальным пафосом. Строки стихотворения очень просты и понятны читателю.

Хронотоп «отчего дома» один из центральных во всём лирическом наследии поэта. Данная художественная условность встречается также и в стихотворениях «Новочеркасск», «Родина», «Март», «Вокруг простор пустынный и безбрежный» и помогает более точно представить духовный портрет лирического героя. Вся жизнь поэта появляется на страницах его стихов. Николай Туроверов обучался в Новочеркасском военном училище. Его юношеские годы прошли в этом городе, поэтому в стихотворении автор вспоминает молодость: «Но не мечтал никто иною / Сменить сегодняшнюю быть./ Служилый город и чиновный / Один порядок жизни знал,/ И даже мостовой неровной/ Вид никого не оскорблял...» [2, с. 26]. Поэт с огромным теплом описывает городской пейзаж, рассказывает об отдыхе молодежи, а также о балах, где танцевали и полковник, и кадеты. Автор грустит о миновавшем прошлом, вспоминая о том, как гулял по Московской улице, пил квас и встречал офицеров, чинно гуляющих вдоль аллей. В этом же стихотворении мы знакомимся с историей об атамане и жизни казаков. Все просто и изящно в стихотворениях Туроверова. Одно плавно сменяет другое: быт —

история, историю — описание природы. Стихотворение заканчивается грустной нотой, поэт расстается со столь дорогим его сердцу краем — взрослеет: «Я помню, помню день разлуки, / В канун Рождения Христа, / И не забуду звон унылый / Среди снегов декабрьских вьюг/ И бешеный галоп кобылы, / Меня бросающей на юг... [2, с. 30]. Циклический хронотоп в данной элегии создают контрастные образы: «декабрьские вьюги» — «юг». Перед читателем не просто антитезы, а настоящая философия человеческого бытия: тепло, холод; родина, чужой край; счастье, несчастье; волшебство, реальность. Данную ассоциативную цепочку можно продолжать до бесконечности, очевидно одно: в жизни не у всех есть право выбора собственного пути, но чем сложнее жизнь человека, тем интереснее и духовно богаче личность.

Исторические события очень сильно повлияли на жизнь Туроверова, поэтому не мало в творчестве поэта исторических хронотопов. В стихотворении «Не выдаст моя кобыла...» автор пишет о временах, когда он вместе со своим младшим братом Сашей служил в партизанских отрядах, которые образовались после Октябрьской революции. Маленький отряд сражался практически каждый день, и атмосферу этих тревожных и тяжелых времен можно увидеть в строках: «Запомним, запомним до гроба / Жестокую юность свою / Дымящийся гребень сугроба, / Победу и гибель в бою...» [2, с. 58]. Стихотворение глубоко патриотично. Молодые ребята отдали все за родную Россию. Многие гибли на поле боя, однако тема памяти становится центральной благодаря синтаксическим повторам «запомним», «ледяную», «все» — смысловые слова помогают изменить хронотоп. В стихотворении присутствует точное историческое время, которое переходит в относительную вечность: «Мы отдали все, что имели / Тебе, восемнадцатый год, / Твоей азиатской метели / Степной — за Россию — поход<...>» [2, с. 64].

В стихах с историческим хронотопом вновь очевидны временные и пространственные контрасты: юность, гибель; Азия, Россия — они свидетельствуют о масштабности и антигуманной несправедливости войны, которая превращает любого человека в «убийцу», но всё-таки вышеупомянутые строки наполнены героическим пафосом, который очевиден и в портретных характеристиках простых солдат, смело рискующих собственными жизнями. В истории страны такие «маленькие люди» занимают значимое место, ведь они совершают свои подвиги во имя родной страны, желая увековечить устоявшиеся ценности.

Ценностями для автора стихов была русская культура, семья. Своими учителями Николай Туроверов считал М.Ю. Лермонтова, Л.Н. Толстого, поэтому гражданская позиция поэта близка классикам, однако кумиром Туроверова был Пушкин, которому посвящено стихотворение «Задыхаясь, бежали к опушке»: «Задыхаясь, бежали к опушке, / Кто-то крикнул: устал, не могу! / Опоздали мы — раненный Пушкин / Неподвижно лежал на снегу<...>» [2, с. 71]. В данном лирическом произведении вновь появляется мотив памяти, который рождает образ культурно-исторического прошлого. Автор с позиций своего времени переосмысливает причину гибели великого поэта и корит себя за то, что гроб Пушкина сопровождает лишь Тургенев. Стихотворение раскрывает вечную тему трагической судьбы творческой личности. Так культурно-исторический хронотоп перерастает в абстрактный, потому что появляется временная протяжённость, вечность: прошлое, настоящее, будущее объединяются в единой проблеме стихотворения: «Слишком поздно опять прибежали, / Никакого прощенья нам нет, — / Опоздали, опять опоздали / У Дантеса отнять пистолет<...>» [2, с. 71].

Творческое наследие Н.Н. Туроверова жанрово многообразно, оно представлено вечными темами: родина, одиночество, поэт и поэзия, судьба поколения и любовь. Идиллический хронотоп помогает мастерски создавать любовный мотив. В лирике поэта тема любви многогранна: любовь к матери, любовь к ребёнку, к родине, женщине. Свою любовь к Родине он очень красиво передает в очерковом послании Ирине Туроверовой: «Без назначения, без причины / Просто так: шалтай-болтай — / Туроверовой Ирине / Туроверов Николай» [2, с. 89]. Идиллическую картину создают такие поэтические приемы, как повторы, они образуют своеобразный круг «Без<...>без/<...>Туроверовой<...>Туроверов». Этот круг имеет важное смысловое значение — это стремление к бесконечности, вечности человеческого счастья. Нельзя не отметить и комический пафос — тонкая ирония пронизывает стихотворные строки с идиллическим хронотопом, создать который помогают также разговорные фразы такие, как «шалтай-болтай», стилистически простые строки. Данные приёмы передают тоску по родине, частью которой становятся близкие люди. Игривое, но теплое чувство помогает передать подобный вид художественной условности и в стихотворении «Любовь! Ты знаешь, что такое<...>». Данное лирическое произведение — это обращение к неизвестному читателю, в котором автор повествует о своих чувствах. Своеобразную идиллическую атмосферу создаёт отношение автора к чувству любви.



Туроверов убеждён, что, как и всё прекрасное, любовь — это чувство временное, поэтому в стихотворении очень часто встречаются глаголы прошедшего времени и временные анафоры: «Когда весь звездный мир сияет<...>/ Когда земля с тобою дышит» [2, с. 243].

Любовь это — не только влечение к противоположному полу, а зов отцовской крови и крови матери, который познал Туроверов за границей, находясь далеко от Родины. Зов крови влечет его в Россию, но возвращаться нельзя: «Познал я горечь всех скитаний, / Чужую жизнь и чуждый кров,/ Все униженья подаяний» [2, с. 243]. Как бы красивы ни были европейские государства, они не привлекают писателя, для него милее всех остаются казачьи степи, в которые он мечтает вернуться.

В заключение хотелось бы отметить, что почти все лирические произведения Туроверова пронизаны временными и пространственными представлениями, бесконечно многообразными и глубоко значимыми. Здесь появляются биографические хронотопы (детство, юность, зрелость старость), исторические (характеристики смены эпох и поколений), космические (представления о вечности и вселенской истории), календарные (смена времён года, будней, праздников), культурно-исторические (знаменательные события в мире), а также представление о движении и неподвижности, о соотносённости прошлого, настоящего будущего. Категория художественного пространства и времени в поэтическом наследии выполняют сюжетообразующую, смыслообразующую функции.

### **Список литературы:**

1. Вершинина Н.Л., Волкова Е.В. Введение в литературоведение: учебник для вузов. под общ. ред. Крупчанова. — 2-е изд., испр. — М.: Оникс, 2007. — 416 с.
2. Туроверов Н.Н. Двадцатый год — прощай, Россия! — М.: «Планета детей», 1999. — 303 с.

## **4.2. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

### **ВОСПИТАНИЕ ЖИЗНЕСПОСОБНОЙ ЛИЧНОСТИ В ДУХЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ НА ОСНОВЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ А. ГИЛЯЗОВА «В ПЯТНИЦУ, ВЕЧЕРОМ»**

*Вафина Люция Модарисовна*

*преподаватель татарского языка и литературы I кв. Категории,  
МБОУ «СОШ № 78» Приволжского района  
г. Казани*

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

Перед школой стоит задача – повернуть учащихся лицом к своим корням, обычаям, не забывая о своей религии, сохранять самобытность татарского народа. Все это воспитывает у учащихся такие качества, как добро и милосердие, отзывчивость и вежливость, чуткость и внимательность. Ведь в основе этих качеств лежит любовь. Все начинается с любви: с любви к родителям, к своему дому, к родной земле, к родному краю.

А. Гилязов — писатель, который в острой и резкой форме ставит вопросы долга и чести. Весь сюжетный ход, развитие событий и характеров, в сущности, нацелены на освоение основополагающих вопросов любви и преданности родной земле, деревне, где родился и вырос, долга перед людьми и обществом. Вот почему охватывающее несколько десятилетий творчество А. Гилязова имеет большую идейно-эстетическую и нравственную ценность. Его произведения служат интересам человека, будят в нем добрые чувства и мысли, побуждают к прекрасным деяниям и нравственным поступкам. Социально-философские взгляды автора, основанные на жизненном опыте народа, учат нас умению отличать нравственное от безнравственного, изящное от уродливого, искренность от лжи. Взгляды, идеи, мысли писателя весьма актуальны, ибо они перекликаются со злободневными проблемами нашего времени, с насущными задачами современности.

Автор ненавязчиво, без назиданий подводит читателя к пониманию роли национальных традиций в воспитании жизнеспособной личности.

Повесть в «Пятницу, вечером» (1972—1979) начинается с трех эпитафий. Они играют очень большую роль для раскрытия основной мысли. Так, в первом из них сакрализуется «малая родина» — небольшая деревня Аксыргак, нужная жителям, как родник.

Во втором эпитафее раскрывается потаенность жизненных стихий, философские размышления о вечности.

В третьем — через татарскую народную песню “Уф, йөрәгем” (“Ох, мое сердечко”) волнующе звучит тема семейного очага, жизни, любви, разлуки.

А. Гилязов воспевает ценности мусульманской культуры через образ главной героини Бибинур. Благодаря простой татарской женщине, главной героине, повесть обретает удивительную художественную силу. Судьба Бибинур весьма типична для советской деревни. Оставшись в годы войны без мужа, она смогла поднять на ноги троих детей, которые даже не были ей родными. Дети уехали в город, достигли определённого положения в обществе, обзавелись семьями и... забыли свою мать! Доказательством жизнеспособности героини является ее тайная любовь к Джихангиру — новому председателю колхоза. Одинокая, она уже готовилась встретить свою смерть, когда вдруг увидела его. Бибинур полюбила: «ведь, по правде говоря, чуткое, нежное, открытое, любвеобильное сердце бабушки Бибинур, дождавшись старости, так и не испытало всепоглощающей, страстной любви... Не влюбленности, не преданного тихого чувства, а именно любви, страсти! Вспомним... Мирзагита она считала близким только потому, что сам юноша протянул ей руку, хотел назвать ее женой. И на посиделки ходила лишь потому, что «надо, годы уходят!». Своего мужа Габдуллазяна же не успела полюбить, выйдя за него замуж из-за жалости к детям-сиротам. Не будь той беды, того горя — со смертью Гайши,— она так и прожила бы, не зная толком, что это за мужчина такой, по имени Габдуллазян... Правда, к мужу она со временем попривыкла, когда сблизилась душа с душой, когда объединила их общая жизнь, общая судьба,— и она не могла уже выбросить его из своего сердца, любила, как умела, ласкала, как получалось. Но в основе их союза главенствующим все равно было вот это — дети! Ради детей вышла замуж, ради детей должна была полюбить их отца, ради них была верной мужу» [3, с. 190].

Примером этой верности является событие, связанное с уполномоченным заведующего райземотделом Хуснутдиновым,

которому приглянулась Бибинур. Встретив решительный отпор своим домогательствам, он озлобился и в отместку забрал из колхоза единственного племенного жеребца. Получив известие о гибели мужа, она дает зарок: «Детки, мои детки!... Клянусь именем вашего отца — пока буду жива, нечего вам бояться, не дам в обиду, каждого, как смогу, на ноги поставлю!» [3, с. 50]. Этой клятве она осталась верна до конца.

Главная героиня пыталась противостоять разрушительной энергетике. Дети превратились в «карабаев» — манкуртов, забывших о долге перед матерью, родиной, предками, но из жалости к Бибинур односельчане обращаются к её детям через газету. Со дня на день в деревню должен приехать корреспондент из Казани с тем, чтобы взять у одинокой женщины интервью. Для Бибинур это равносильно величайшему стыду — она не хочет жаловаться на своих детей, насильно принуждать их быть с ней. Чтобы убедить журналиста в своём благополучии, Бибинур отправляется поздно вечером к родителям Джихангира за медным самоваром, новыми занавесками... Она никогда не позволяла плохо отзываться о детях, защищала их («Если дети меня и бросили — значит, заслужила»), сетует на эпоху («И не беда, а так... время наступило»). У детей «своя жизнь». Бибинур гордится своими детьми: «Наши дети, хоть и сиротами, без отца росли, однако в люди вышли, каждый при должности...» [3, с. 177].

Бибинур делает жизнь окружающих лучше, хотя они этого и не замечают, открывает сердца для добра, вселяет веру в то, что если люди будут жить не только ради себя, но и ради других, заботясь о них, помогая им, наступит счастливая жизнь для всего человечества. Поэтому, когда ее: «унижали — была снисходительной, при любой возможности старалась радовать людей, горькие вести умела преподнести как можно легче, мягче; слабого, не боясь, защищала, сильного учила сдерживаться, сердитого увещевала, в душу злого стремилась вдохнуть тепло нежности...» [3, с. 181].

В писателе еще с детства были заложены основы мусульманской культуры. Сын учителя и потомок семьи имамов, воспитанный на образцах народной нравственности, основанной на мусульманском менталитете, он с благоговением относился к мусульманским традициям, к вере. «Когда я слышу чтение Корана, то моя душа вслед за аятами уносится куда-то ввысь, при звуках молитвы у меня словно вырастают крылья. Я вспоминаю о самых святых и дорогих для меня людях — о любимой бабушке Зулейхе и мудром дедушке Сулеймане»

Именно от них я узнал о том, какую роль в жизни мусульман играет труд [1, с. 6].

Так и Бибинур перед каждым праздником сабантуя, в надежде, что приедут дети, «скребла-вымывала дом до восковой желтизны; сушила на солнышке подушки и перины, тонким прутом выбивая из них пыль. Печку, бывало, выбелит до белизны цветущей черемухи; медный самовар вычистит кислым молоком и мелким песком до яркого блеска — на зависть тому же солнцу! Деревянные чаши, расписные деревянные ложки, чугунные горшки, большие и малые сковороды рядами выстраиваются на полках, будто только и ждут команды принять участие в праздничной демонстрации, горделиво пройти по улице. На подоконнике, на белом с вышивкой полотенце лежат выкрашенные в луковой шелухе яички; со стола не сходят разные-разные пироги, блины, бавырсаки, чэк-чэк» [3, с. 169].

Благодаря неумолимому труду, она выжила в годы войны, воспитывая детей, создавая атмосферу любви. Бибинур трудилась не покладая рук, работала от зари до зари, голодала, но жила в надежде на лучшее. Она самоотверженно трудилась на конюшне. Ей удалось сохранить племенной состав аксыргаковских коней, заслуживших добрую славу.

Глубокие национальные корни в характере героя-это то общее, что так отчетливо проявляется в названии повести татарского писателя. И, наверное, совсем не случайно то, что все действия героев связаны с национальным праздником сабантуй. А. Гилязов так описывает этот праздник: «Вот на сабантуе и встречаются, знакомятся, обручаются. А не то и женятся, замуж выходят. А сабантуй собирает всех. На нем встречаются родные и близкие, соединяются» [3, с. 107]. Действительно, в повести от начала до последних строк тонкой нитью прослеживается волнующее чувство ожидания праздника. Однако для главной героини Бибинур этот всенародный праздник становится причиной тревог, воспоминаний и, в конце концов, ее гибели.

Описание праздника имеет определенное смысловое значение. Это не просто традиция, не только веселье, это та «живая ткань» произведения, на которой сращиваются сюжет, без которой герой теряет свою национальную самобытность. И если не заглядывать глубоко в идею произведения, можно сказать, что эта повесть не столько о несчастливой судьбе татарской женщины, сколько о ее жизнеспособности, умении претерпевать лишения, находить в себе внутренние силы, чтобы жить не только ради себя, но и ради других.

В отличие от своей сестры Зухрабану, она лишена расчета, корыстолюбия.

Автор использует прием антитезы в изображении сестер-близнецов. По характеру Зухрабану была желчной, вредной и язвительной, поэтому ее и прозвали Зэхарбану. Это произошло, потому что она не вынесла испытания жизнью. В характере же Бибинур наоборот преобладают целомудрие, верность, внутренняя порядочность. Писатель Р. Кутуй так отзывался о героине А. Гилязова: «Старушка Бибинур — прекрасная героиня... Она само душевное расположение ко всему живущему, бегущему и ползущему, чем заполнен мир. Она - праведница с открытым лицом и в самую тяжелую минуту, в любое время жизни. Женщина со своей тайной любви, со своей тайной не только в сокровенном чувстве, но в широком смысле доброго желания. Ее добро постоянно, не избирательно, она и появилась на свет, чтобы отдавать, ничего не прося взамен...» [2, с. 92]

Заключительная часть повести — ее трагический финал, который просветлен описанием «ясного, чистого, — счастливого субботнего утра, какое бывает накануне Сабантуя только в деревне Аксыргак». Оно имеет символическое значение, так как природа в повести полноценное действующее лицо.

Бабушка Бибинур часто приходила к плотине, слушала шум воды, и ее душа наполнялась печалью, тоской, вспоминая прошлое. Через отношение к природе показана «святая душа» героини: «считала, что не только человека, но и зверя можно изменить добрым отношением к нему» [3, с. 218]. В последние минуты жизни, она надеется на помощь пса Карабая, ведь она его кормила, заботилась о нем. У писателя же пес по прозвищу Карабай символизирует бессердечных детей Бибинур.

Аяз Гилязов создал картину быта татар второй половины XX века. Проблема духовного совершенствования личности, поставленная в повести «В пятницу, вечером» не потеряет своего значения и в будущем. Общественно-социальная и философско-нравственная идея, выраженная в этом произведении, призвана сыграть важную роль в нравственном воспитании подрастающего поколения

### **Список литературы:**

1. Архив писателя: Дневник писателя. «Сегодня мне исполнилось шестьдесят три». — 21 января 1991. — С. 6.
2. Аяз Гыйләжев: Истәлекләр / Төз. И. Гыйләжев. — Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. — С. 168.
3. Гилязов А.М. Три аршина земли; В пятницу, вечером: Повести. — Казань: Магариф, 2008. — 295 с.

### 4.3. ФОЛЬКЛОРИСТИКА

#### ЧУДЕСНЫЕ ДИКОВИНКИ В ВОСТОЧНОЙ ВЕРСИИ СКАЗОЧНОГО СЮЖЕТА 707 ЧУДЕСНЫЕ ДЕТИ

*Хэмлет Татьяна Юрьевна*

*соискатель уч. ст. канд. филол. наук  
Московского педагогического государственного университета,*

*г. Москва*

*E-mail: [Tatiana.y.hamlet@gmail.com](mailto:Tatiana.y.hamlet@gmail.com)*

Сюжет волшебной сказки *Чудесные дети* является одним из десяти-двенадцати самых распространенных сюжетов в мире. Как отметил С. Томпсон в 1946 г. в книге «Фольклорная сказка», на момент написания книги было известно 414 версий и вариантов сюжета, но на самом деле их гораздо больше [15, с. 121]. Самобытная восточнославянская сказка *Чудесные дети* неоднократно становилась объектом специального исследования. Ее изучением занималась профессор МПГУ Т.В. Зуева и узбекский исследователь Рахманов Т.Я. У восточных славян, у народов Европы, у народов Африки, в странах обеих Америк известна так называемая восточная версия сюжета *Чудесные дети*, которая распространилась по Европе, а впоследствии и по миру после перевода «Тысячи и одной ночи» А. Галлона в начале XVIII в. и сборника Д. Страпаролы «Приятные ночи» в XVI в. Сказка была подхвачена народами Европы. Как правильно отметила Т.В. Зуева, «концептуальная неразложимость хорошо известного сказочного сюжета не являлась препятствием для его творческого развития» [2, с. 171]. Составители СУС упомянули данную восточную версию в конце описания сюжетного типа 707 *Чудесные дети* [СУС, с. 177]. И именно эту версию А. Аарне, С. Томпсон и Г. Утер приводят в международных сказочных указателях в качестве основной [6, с. 32; АТ 1928, с. 111—112; АТ 1961, с. 242—243; АТУ, с. 381—382].

Т.В. Зуева описала сюжетную схему данной версии в монографии «Волшебная сказка» [2, с. 166—167]. В мировой фольклористике эта версия изучалась многими фольклористами Европы и США [АТУ, с. 382]. Но, к сожалению, многие труды западных



ученых написаны на их родных языках и не переведены на английский язык. Среди всех перечисленных исследований по данному типу в международном Указателе сказочных сюжетов Г. Утера [ATU, с. 382] только энциклопедия “The Arabian Nights” (Арабские ночи) напечатана на английском языке, в которой авторы энциклопедии приводят сюжетную схему сказочного сюжета и дают небольшие комментарии по поводу вероятного происхождения версии [14, с. 425]. К сожалению, изучение диковинок восточной версии сюжета о чудесных детях не становилось объектом исследования фольклористов несмотря на то, что почти все варианты данной версии имеют в своих названиях необыкновенные диковинки: вода жизни (танцующая вода), поющее дерево (или яблоко), говорящая птичка. У Страпаролы сказка называется: «Анчилотто, король Провино, берет в жены дочь пекаря, которая родит ему трех детей, каковые подвергшись преследованиям со стороны матери короля, находят своего отца благодаря воде, яблоку и птичке» [5, с. 131]. В трех европейских сборниках сказочный сюжет называется «Танцующая вода, поющее яблоко и говорящая птица» [11, 16, 9], у А. Афанасьева «Поющее дерево и птица говорунья» [3, с. 308, 310], в сборнике Кальвино «Чудесная зеленая птичка» [8], у Ланга в «Оранжевой сказочной книге» «Птица правды» [13] и т. д. Как мы видим, почти во всех вариантах в названии присутствует говорящая птица, с помощью которой раскрывается обман и происходит восстановление семьи.

Вышеназванные чудесные диковинки неразделимы: “The next time the aunts looked out they saw in the window of the palace opposite the Dancing Water, the Singing Apple, and the Speaking Bird!” [9, с. 23; 11, с. 62; 16, с. 324] (На следующее утро тетки посмотрели в окно и увидели во дворце напротив Танцующую Воду, Поющее яблоко и Говорящую Птичку!). Нами была найдена только одна поздняя запись данного сюжета, в которой из трех диковинок были оставлены только говорящая птица, как самая главная и важная диковинка, которая обнаруживает правду, и разноцветная вода. Это сказка «Птица правды», приведенная в «Оранжевой книге сказок» Ланга [13], в которой брат и сестра узнали, что только птица правды сможет обнаружить “wickedness of the ministers and show the king how wrong he has been” [13, с. 127] (злость министров и показать королю, насколько он был не прав). Но дорогу к птице правды должна указать ведьма, которой нужна “water from fountain of many colors” [13, с. 128] (вода из разноцветного фонтана). Мы считаем, что в этой сказке проявились тенденции к новеллизированию: исчезла

одна из диковинок, в сказочный сюжет вошли реалии жизни (кабинет министров, их несправедные решения) и т. д.

В отличие от славянской самобытной версии *Чудесные дети*, в которой вариативность, по меткому замечанию Т.В. Зуевой [1, с. 11], проявляется часто на уровне диковинок, диковинки в восточной версии сохраняются почти без изменения, более того, они не исчезают полностью в новеллизированных версиях. Небольшое варьирование происходит только внутри самих диковинок:

1. Вода называется по-разному: «танцующая вода» [9, с. 23; 11, с. 62; 16, с. 324], «вода из разноцветного фонтана» [13], «поющая вода» [10, с. 68], «живая вода» [3, с. 309]. Воду помещают в бутылку: “he found the Dancing Water and filled his bottle with it” [9, с. 20] (он нашел Танцующую воду и наполнил ею бутылку). Иногда водой наполняют несколько бутылок: “he <...> filled his bottles with it” [16, с. 321] (он <...> наполнил ею свои бутылки). Вместо бутылки может быть использована банка — “jar” [13, с. 132], «кувшинчик» [3, с. 309] Используется вода с разными целями:

А. оживление: «Стала под гору спускаться, взяла да и прыснула живой водой: вдруг вскочили ее братья...» [3, с. 309]. “Then the creeping multitude around the witch hastened to roll themselves in the water, and stood up, human being again” [13, с. 134]. (Ползучие змеи обвилились кольцами вокруг ведьмы, стараясь искупаться в воде, и вновь обрели человеческий облик.)

Б. как диковинка, привлекающая внимание: “Then they had two golden basins made, and put into them the Dancing Water, which leaped from one basin to the other” [11, с. 58]. (Затем они взяли две золотые чаши, и поместили туда танцующую воду, которая перетекала из одной чаши в другую). Или чудесные дети помещают воду в фонтан и она “started singing” [10, с. 68] (начала петь).

2. Одной из диковинок является чудесное дерево. Обычно это яблоня или ее часть: поющее яблоко, веточка от яблони — реже: танцующий бамбук в египетской сказке [10, с. 67], а в странах Латинской Америки — “orange tree that dances” [7, с. 132] (апельсиновое дерево, которое танцует). Яблоня сохранилась почти во всех европейских вариантах сюжета включая первую письменную фиксацию данного сюжета Страпаролой: «и вот яблоко запело сладкоголосую песню» [5, с. 142]. Яблоня, а с ней и яблоко, — частый «гость» в различных мифологиях. В славянских традициях яблоко выступало в функции любовного знака, а яблонея ветвь использовалась при изготовлении свадебного деревца. Не случайно, после приобретения диковинок, в том числе поющего яблока,

происходит воссоединение семьи. В кельтской мифологии яблоня тесно связана с Иным миром. Например, загадочный остров Авалон назывался «островом яблонь». В страны Латинской Америки сказка попала из Испании, как и многие другие сказочные сюжеты, что отмечает издатель и переводчик Джон Берхост в предисловии к изданию» [7, с. 3—18]. В латино-американском варианте сказочного сюжета произошла замена яблони апельсиновым деревом. Как известно, испанские и португальские колонизаторы в XV—XVI вв. завезли апельсин, лимон и другие цитрусовые в страны Центральной и Латинской Америки. И от них также был подхвачен сказочный сюжет *707 Трое золотых детей*. С другой стороны, место происхождения апельсина определило его название в европейских странах — «китайское яблоко». Хотелось отметить, что в Китае апельсин также считается фруктом, приносящим счастье. В египетской версии вместо яблони встречается бамбук, который является символом неумирающей любви, верности, надежности, успеха и счастья в Азии и в Африке. Так что замена яблони на бамбук в египетском варианте и замена яблони на апельсиновое дерево в латино-американских вариантах сказочного сюжета о чудесных детях вполне объяснима.

3. Самая устойчивая диковинка — говорящая птица, которая благодаря своему умению говорить раскрывает правду. Скорее всего, речь шла о говорящем попугае, что также является косвенным доказательством восточного происхождения сюжета. В пользу данного аргумента свидетельствует и зеленый цвет птички: «Итак, получив в руки ярко-зеленую птичку, Серена и ее братья сели на лошадей и довольные возвратились домой» [5, с. 141]; “Now all you need is Greenbird” [8, с. 320] (Сейчас все, что тебе нужно, это зеленая птичка). Часто говорящая птица обладает и вторым даром. Человек, которому удается заполучить птицу, получает от нее перо, с помощью которого воскрешает всех людей, превращенных в статуи и камни. В ранней фиксации сюжета Страпаролой мы читаем: «Поищи у меня под левым крылом, и ты обнаружишь перо с несколькими желтыми пятнышками, которое намного зеленее всех остальных; выдерни его, подойди к статуям и коснись этим пером их глазниц, и как только ты к ним прикоснешься, твои братья, живые и невредимые, возвратятся в прежнее свое состояние» [5, с. 141]. Как абсолютно правильно подметил В.Я. Пропп, «часть животного дается в руки и служит средством власти над животным» [4, с. 162]. Такой обычай, по мнению исследователя, восходит к обряду посвящения в воины и охотничьим поверьям. В.Я. Пропп в своем исследовании также доказал, что «представление о душе-птице или о душе, уносимой птицей,

сохраняется в Египте, в Вавилоне, в античности, и все эти формы близки к сказке и объясняют ее» [4, с. 177]. В свете исторической поэтики второй дар птицы — возвращение душ в окаменелых людей — также понятен и закономерен.

В классических традиционных вариантах сказки девушка также выдергивает перо у птицы, опускает его в бутылку живой воды и касается им братьев: “The young girl caught it, pulled a feather from its wing, dipped it into the jar and anointed her brother’s nostrils, and he at once came to life again” [11, с. 61; 16, с. 323—324; 9, с. 23]. (Молодая девушка поймала ее, выдернула перо из крыла, опустила его в банку и дотронулась им до ноздрей брата, и он вновь возродился к жизни). В одном из вариантов самая «устойчивая» диковинка — птица правды — поселяется на ветвях чудесного дерева: “And the branch shop up into a tree, and was heavy with flowers, and the talking bird nestled in its branches” [12, с. 190] (Ветка выросла в дерево, дерево покрылось цветами, а говорящая птица свила гнездо на его ветвях). Такое соединение в восточной версии сюжета живой воды с пером птицы, а птицы правды с чудесным деревом делает диковинки неделимыми. Более пятидесяти лет назад С. Томпсон выделил три отдельных мотива, касающихся поиска чудесных диковинок: Motifs (мотивы) H1320. Quest for miraculous objects or animals. H1331.1.1. Quest for Bird of Truth. H1333.1.1. Quest for singing tree. H1321.5. Quest for singing water. H1321.4. Quest for dancing water. H1321.1. Quest for Water of Life (water which will resuscitate) [АТ 1961, с. 242—243] (H1320. Поиски волшебных предметов или животных. H1331.1.1. Поиски Говорящей Птицы. H1333.1.1. Поиски поющего дерева. H1321.5. Поиски поющей воды. H1321.4. Поиски танцующей воды. H1321.1. Поиски Воды Жизни (воды, которая воскрешает)). С нашей точки зрения, все эти мотивы следует объединить в один, потому что поиск волшебных диковинок в сюжете неразделим. Мы предлагаем назвать данный мотив: Поиски диковинок.

В результате нашего исследования мы пришли к выводу, что в восточных версиях и вариантах сюжета поиск чудесных диковинок является одним из основных сюжетообразующих мотивов наравне с мотивом рождения светоностных детей. И именно по этой причине чудесные диковинки не пропадают окончательно в новеллизированных вариантах и версиях этого сюжета. Более того, в одной из найденных нами версий мотив рождения чудесных детей предстает в сильно усеченном виде: сказка начинается с того момента, как дети живут одни: “Three brothers and one sister lived together in a small cottage...” [12, с. 184] (Три брата и одна сестра жили вместе

в маленьком коттедже). А весь сюжет этой испанской сказки строится вокруг поиска и обретения чудесных диковинок: “Then she looked round, and saw <..> the pool of water of life.<...> By the side of the pool stood the tree of beauty, with talking bird on one of its boughs...” [Там же, с. 189] (Затем она осмотрелась вокруг и увидела <..> бассейн с водой жизни. <...> У бассейна росло дерево красоты, а на одной из его ветвей сидела говорящая птица). В данной версии нет упоминания о родителях детей, нет и мотива воссоединения семьи. Есть мотив создания семьи после обретения чудесных диковинок, когда на диковинки приехал посмотреть сын короля и влюбился в их владелицу: “And the prince admired the strangeness and beauty of the treasures in the palace, but more than all he admired the beauty and courage of the maiden who brought them there” [Там же, с. 190] (И принц восхитился необыкновенностью и красотой диковинок, но более всего он пришел в восхищение от красоты и смелости девушки, которая их достала). Мы считаем, что в испанской сказке «Вода жизни» мотив поиска диковинок является главным сюжетообразующим мотивом.

Итак, в результате рассмотрения классических версий и вариантов сюжета можно сделать следующие выводы:

1. Восприятие новой сказки у всех народов мира протекает в процессе развития собственной художественной традиции. Сказочный сюжет о чудесных детях не является исключением из этого процесса, так как неразложимость сказочного сюжета не является препятствием для его развития.

2. Поиск чудесных диковинок неразделим и является одним из основных сюжетообразующих мотивов в восточной версии сказочного сюжета *Чудесные дети*.

3. В отличие от славянской самобытной версии 707 *Чудесные дети*, в которой вариативность часто проявляется на уровне чудесных диковинок, чудесные диковинки в восточной версии сюжета очень устойчивы и не пропадают полностью в сказках, в которых проявляются тенденции к новеллизированию.

Сокращения:

СУС — Сравнительный указатель сюжета. Восточнославянская сказка /сост. Л.Г. Барга, И.П. Березовский, К.П. Кабашников, Н.В. Новиков. — Л.: Наука, 1979. — 438 с.

AT 1928 — Aarne A., Thompson S. The Types of the Folk-tale: A Classification and Bibliography. — Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1928.

AT 1961 — The types of the folktale a classification and bibliography Antti Aarne's. Verzeichnis der Märchentypen Translated and Enlarged by

Stith Thompson. — Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1961. — 588 p.(c.).

ATU — The types of international folktales. A Classification and Bibliography Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson by Hans-Jörg Uther. Part 1. — Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia Academia Scientiarum Fennica, 2004. — 619 p.(c.).

### **Список литературы:**

1. Зуева Т.В. Сказка «Чудесные дети» в фольклоре восточных славян. Автореф. дис. на соискание ученой ст. канд. филол. наук. — М., 1978. — 19 с.
2. Зуева Т.В. Волшебная сказка. — М.: Прометей, 1993. — 240 с.
3. Народные русские сказки А.Н. Афанасьева в трех томах. Т. 2. — М.: Издательство Наука, 1986. — 463 с.
4. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. — М.: Лабиринт, 2009. — 332 с.
5. Страпарола Д. Приятные ночи. — М.: Наука, 1993. — 447 с.
6. Aarne A. Verzeichis Der Märchentypen. — Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1910. — 63 p.(c.).
7. Bierhorst J. Latin American Folktales Stories from Hispanic and Indians Traditions. — New York: Panteon Books, 2002. — 386 p.(c.).
8. Calvino I. Italian Folktales Selected and retold by Italo Calvino. — San Diego, New York, London: A Harvest Book, A Helen and Kurt Wolff Book, Harcourt, Inc., 1980. — 763 p.(c.).
9. Crane T.F. Italian Popular Tales. — Boston, New York: Houghton Mifflin Company, 1885. — 442 p.(c.).
10. El-Shamy H.M. Folktales of Egypt. — Chicago, London: University of Chicago Press, 1980. — 347 p.(c.).
11. Jacobs J. European Folk and Fairy Tales. — New York: Putnam, 1916. — 288 p.(c.).
12. Lang A. The Pink Fairy Book. — New York, London, Bombay: John Wilson and Son, Cambridge, 1904. — 360 p.(c.).
13. Lang. A. The Orange Fairy Book. — New York: D. McKay Co., 1949. — 232 p.(c.).
14. Marzolph U. Van Leeuwen R. The Arabian Nighths: An Encyclopedia. — Santa Barbara, Denver, Oxford: ABC-CLIO, Inc. 2004. — 921 p.(c.).
15. Thompson S. The folktale. — New York, Chicago, San Francisco, Toronto, London: Dryden press, 1946. — 510 p.(c.).
16. Thompson S. One Hundred Favorite Folktales chosen by Stith Thompson. — Bloomington, London: Indiana University Press, 1968. — 439 p.(c.).

#### 4.4. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ

### ИДЕЙНО-ФИЛОСОФСКАЯ И ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩИЕ НЕОРОМАНТИЧЕСКОГО МЕТОДА В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ Р. КИПЛИНГА

*Зотова Людмила Ивановна*

*ст. преподаватель,  
Поволжского института управления им. П.А. Столыпина,  
г. Саратов  
E-mail: [lizotova70@mail.ru](mailto:lizotova70@mail.ru)*

Р. Киплинг — писатель, завоевавший своим литературным творчеством высокие оценки со стороны товарищей по писательскому цеху, получивший в 1907 году Нобелевскую премию по литературе и нередко именовавшийся своими современниками «железным Редьярдом», начал свою литературную деятельность газетным репортером англоязычной «Гражданской и военной газеты» (“Civil and Military Gazette”) в индийском городе Лахор. Р. Киплинг знал Индию: он здесь родился, провел раннее детство, хорошо владел языком хинди. Все это помогало в работе молодому военному корреспонденту и постепенно нашло отражение в его рассказах и новеллах, которые он начинает писать в конце 1880-х годов. На страницах ранних произведений писателя нашли отражение два мира — жизнь английской колонии в Индии и жизнь мусульманско-индусского населения страны с его непонятным и чуждым английскому сознанию мировоззрением. Эти знания и неповторимое писательское умение обеспечили успех первым литературным опытам Р. Киплинга.

Первые рассказы, объединенные в сборник «Простые рассказы с гор», были опубликованы в 1888 г. Позднее, здесь же в Индии, вышли из печати и другие сборники рассказов и новелл Р. Киплинга — «Три солдата» (1888), «Под деодарами» (1888), «Рикша-призрак» (1888), «Маленький Вилли Винки и другие рассказы о детях» (1890), «Черным по белому» (1888). Все они включали в себя произведения, построенные на основе простого повествования (plain tale), о самых разнообразных случаях из жизни английских колонистов, индийского сообщества в Индии: невероятных событиях или странных происшествиях. В этих произведениях нашли отражение как реальные

впечатления и наблюдения Р. Киплинга, так и несомненный талант рассказчика.

Каковы же идейно-философские и мировоззренческие основы неоромантического метода раннего творчества Р. Киплинга.

В основе мироощущения личности, как в романтизме, так и в неоромантизме лежит резкое противоречие между идеальным представлением о мире и самой действительностью. Этот разрыв в поэтике романтизма получил название «двоемирия», в основе которого лежит концепция драматического и даже трагического несовпадения идеала и самой жизни. Это несовпадение составляет одну из важнейших черт поэтики ранних рассказов и новелл Р. Киплинга, где и нашли отражения два мира: мир Востока и мир Запада. Восток — это Индия — огромная многоукладная, многоликая страна с древней культурой и странными, на взгляд европейца, порядками. Запад — это Англия, ярчайшим представителем и воплощением которой был сам Р. Киплинг, горячо веривший в цивилизаторскую миссию англичан в странах Востока.

«Двоемирие» в неоромантической поэтике ранних произведений Р. Киплинга проявляется в противопоставлении двух миров — цивилизованного английского и дикого (или полудикого) «туземного», христианского и мусульманского, христианского и индуистского мировоззрений. Так, например, в рассказе «Путешествие новобрачной» (“The Bride’s Progress”, 1888) противопоставлены две философии, два мира; показана их драматическая неслиянность.

Если у романтиков начала века понимание прекрасного всегда отражало нравственное, то у неоромантиков прекрасное нередко совпадало с полезным, что явилось отражением развития позитивистского знания в конце XIX в. Ярчайшими представителями такого взгляда на жизнь, общество и искусство в английской философии конца XIX века были Д. Милль (1806—1873) и Г. Спенсер (1820—1903). Так, Милль в своих учениях опирался на биологические законы, которым подчинен человек, и поэтому он регулировал отношения индивидуума и общества на основе рационалистических принципов государственности. Г. Спенсер рассматривал общественные отношения, исходя из природы человека, которому самой природой назначено руководствоваться своими собственными интересами и правильно понятой пользой.

Идеи Г. Спенсера находят отражение в творчестве писателей — современников Р. Киплинга, в частности в романном творчестве Дж. Меридит, Дж. Элиот, Дж. Мура, а также в ряде произведений английского поэта Р. Браунинга (1812—1889), строчки которого



Р. Киплинг ставит в качестве эпитафий в некоторые из своих ранних произведений, либо их цитируют герои его рассказов и новелл, как например, Джелалуддин-Макинтош — главный герой новеллы «Хранить как доказательство» (“To be Filed for Reference”, 1888).

У Р. Киплинга идея прогресса выражена в активно пропагандировавшейся им всем его творчеством цивилизаторской миссии Англии по отношению к народам Индии и Африки. Об этом со всей определенностью он высказался в одном из ранних рассказов — «На городской стене» (“On the City Wall”, 1888). Здесь идея цивилизаторской миссии Великобритании выражена с полной определенностью: «Из года в год Англия высылает свежие подкрепления на передовую линию огня, которая официально именуется Ведомством Индийской гражданской Службы. Эти люди умирают, или кончают с собой от непосильной работы, или замучиваются до смерти, или теряют здоровье и надежду, стремясь уберечь страну от мора и болезней, от голода и войны, чтобы со временем она стала способной к самостоятельной жизни» [6, с. 219] (“Year by year England sends out fresh drafts for the first fighting-line, which is officially called the Indian Civil Service. These die, or kill themselves by overwork, or are worried to death or broken in health and hope in order that the land may be protected from death and sickness, famine and war, and may eventually become capable of standing alone.... the idea is a pretty one...”) [8, эл. ресурс].

Не случайно А.И. Куприн в своей рецензии на книгу его избранных рассказов, подчеркивая несомненные достоинства Киплинга-рассказчика и его мастерство писателя, отмечал: «И тем не менее на прекрасных произведениях Киплинга нет двух самых верных отпечатков гения — *вечности* и *всечеловечества*. В его рассказах — особенно если прочитаешь все, без отрыва, залпом — чувствуется не гений, родина которого мир, а Киплинг-англичанин, *только* англичанин, и притом англичанин наших дней» [5, с. 479].

Мысль о цивилизаторской роли англичан в Индии красной нитью пройдет в целом ряде рассказов раннего периода творчества писателя — «Джорджи-Порджи» (“Georgie Porgie”), «На городской стене» (“On the City Wall”), «Суд Дангары» (“The Judgment of Dungara”), «Конец пути» (“At the End of the Passage”), «Комиссар округа» (“The Head of the District”), «Хранить как доказательство» (“To be Filed for Reference”), «Бегство белых гусар» (“The Rout of the White Hussares”) и даже в новеллах о любви — «Стрелы Купидона» (“Cupid’s Arrows”),

«Без благословения церкви» (“Without Benefit of Clergy”), «За чертой» (“Beyond the Pale”), «Ложный рассвет» (“False Dawn”) и др.

Вместе с тем, говоря о философии, сформировавшей мировоззрение и мироощущение многих произведений Р. Кипплинга, особенно раннего периода его творчества, нельзя не сказать и об оппозиции философии «железного Редьярда», которая была представлена творчеством О. Уайльд и его сторонников. Они воспротивились, как они говорили, «уродливому» в искусстве ради освобождения его от обязанности воспроизводить неприглядную действительность.

В основе их эстетических принципов в значительной степени находились философско-эстетические трактаты Дж. Рескина (1819—1900). Дж. Рескин выступил главным критиком утилитаризма в искусстве, а в художнике видел орудие раскрытия божественной сути мира и искусства. В своих «Лекциях об искусстве» (1898) он писал: «Сначала нужно добиться надлежащего уровня нравственности; иначе искусство не может существовать. Но когда искусство возникло и существует, — оно в свою очередь, возвышает и укрепляет нравственность, благодаря которой оно само возникло, становится ее частью и, главное, проникает в сознание тех, кто в нравственном отношении уже способен подчиниться его воздействию» [4, с. 867].

Дж. Рескин выступил «главным теоретическим противником утилитаризма, суровым критиком морали корыстолюбия и эгоистического расчета, сужденной им во имя нетленных этических и эстетических ценностей» [2, с. 27]. Он же рассматривается в истории английской литературы этого периода как сторонник позиции прерафаэлитов (Д.Г. Росетти, Х. Хант, Д.Э. Милле) выступивших против буржуазности викторианской Англии. Строчки этих поэтов можно найти во многих ранних произведениях Р. Кипплинга рассматриваемого нами периода: они взяты в качестве эпиграфов рассказов и новелл.

Влияние философии Дж. Рескина ощущается в ряде произведений Р. Кипплинга, который уже в своих ранних произведениях воспел самопожертвование, верность долгу и действие. Основное требование, которое предъявлял Р. Кипплинг к своему герою, это — поступок. Эта доктрина социальной активности была актуальна для английского общества конца XIX века, переживавшего упадок викторианского сознания. В викторианскую эпоху вопрос о социальной активности сводился к выполнению человеком божественной воли, которая отождествлялась с трудом, молитвой, буржуазной замкнутостью. Но под натиском позитивистского знания эта доктрина начала

уступать свои позиции: появилась теория социалдарвинизма, Англия вступила в эпоху активных действий по расширению своего влияния, что выразилось в военной и колониальной политике страны.

Р. Киплинг оставался сыном своего времени, и антивикторианская нота звучит уже в его ранних произведениях. Так, в рассказе «Джорджи-Порджи» (“Georgie Porgie”, 1888), говоря о «черновой работе» английских чиновников и колонистов в Индии, Р. Киплинг горько-иронично рисует саму Англию, которая сравнивается им с «цивилизованными людьми», обедающими на фарфоре и имеющими в нагрудном кармане визитные карточки. «Там, куда не распространяются законы Ее Королевского Величества, бессмысленно ожидать соблюдения иных, менее великих предписаний. К людям, идущим впереди колесницы Приличия и Порядка, нельзя подходить с теми же мерками, что и к домоседам, достигающим известных степеней» [6, с. 312]. К тем, кто, рискуя собственной жизнью и здоровьем, обеспечивает благополучие Англии вне ее собственной территории, на далеких просторах чужих земель, должны быть применимы и «другие мерки». К этим «другим», Р. Киплинг, много лет проживший в Индии, несомненно, причислял и самого себя.

Выступив против утилитаристов и против эстетствующих писателей и поэтов, Р. Киплинг обратил свой взор на реалии английской жизни конца XIX века. Для Р. Киплинга этими реалиями оказался далекий от «старой доброй Англии» мир «английской Индии», который и стал главным предметом его писательского интереса, и люди, с их наивными взглядами («Отброшенный» “*Thrown Away*”, «Путешествие новобрачной» “*The Bride’s Progress*”), честными и благородными поступками («Конец пути» “*At the End of the Passage*”, «Комиссар округа» “*The Head of the District*”), глупостью и чванством («Бизара из Пури» “*The Bisara of Pooree*”, «Свиньи» “*Pig*”, «Клеймо зверя» “*The Mark of the Beast*”), душевными движениями («Ложный рассвет», «Саис мисс Йол», «Без благословения церкви», «Жизнь Мухаммед Дина»), ошибками и заблуждениями («Хранить как доказательство» “*To Be Filed for Reference*”, «Джорджи Порджи» “*Georgie Porgie*”).

Воспринимая деятельность англичан в Индии как цивилизаторскую миссию по отношению к отсталым народам, Р. Киплинг выбрал для своих рассказов колониальное пространство, которое живет сообразно своим собственным законам, в котором столкновение реального и идеального особенно ярко.

Неоромантическая тенденция проявляется у Р. Киплинга и в выборе им своего героя, в личности которого писателем как бы утверждается единство обыденного и возвышенного, его мечтаний и той реальности, в которой он находится, а нередко в противопоставлении идеального и реального в жизни. Герой Р. Киплинга нередко находится и существует на стыке конкретно-бытового и экзотического, порой даже фантастического, и при этом он существует в этом мире вполне органично.

У Р. Киплинга преобладают два типа героев, которые трактуются писателем как «сверхчеловек» и «изгой». Романтическая установка на создание характеров неординарных открыла перед Р. Киплингом-неоромантиком путь к освоению внутреннего мира человека как индивидуально-личностного. Один из исследователей природы и сущности художественного образа в литературе В. А. Грехнев писал, что в характере «заклочено прочное ядро человеческой индивидуальности, проявленное ярко и крупно. Психологической предпосылкой для проявления характера в литературе становится объемное видение душевной реальности, накопление психологической зоркости в мире культуры» [1, с. 33].

Такое «объемное видение» ощущается в обрисовке Р. Киплингом многих его героев — Холдена, переживающего глубокое чувство любви к индийской девушке Амуре, ставшей его женой, родившей ему сына-первенца («Без благословения церкви»); смертельно больного комиссара Орда, остающегося на своем посту до конца («Комиссар округа»); «маленького Торбы», голодного и несчастного ребенка («Маленький Тобра»); «Сильнейшего с реки Бархви» («В наводнение») и многих других персонажей ранней прозы Р. Киплинга. Их истории вписаны в реальности самой жизни с ее трудностями, голодом, утратами, болезнями, природными стихиями, нестерпимой жарой и всеми теми невзгодами, что им приходится преодолевать. Скупыми средствами на небольшой площади рассказа или новеллы писателю удается создать характеры, которые осуществляют себя как личности. Нередко высокие свойства личности — преданность, верность в любви и готовность жертвовать собой проявляют в рассказах Р. Киплинга женщины, как правило, индианки.

В выборе героя осуществляет себя и эстетический идеал Р. Киплинга. Если в романтизме идеал всегда был «отодвинут» от мира, недостижим и вечен, то в неоромантической поэтике Р. Киплинга, идеал, напротив, как бы приближается к герою, и даже кажется ему близким и возможным. Как и другие неоромантики,

Р. Киплинг, признавая главенствующую роль реалистического отображения действительности, искал идеальное в самой жизни — в любви, в подвиге, в дружбе, в верности долгу. Все эти черты со всей очевидностью присутствуют в произведениях Р. Киплинга уже раннего периода творчества.

Трудный нравственный выбор, который всегда делает герой Р. Киплинга в пользу выполнения своего долга, определяет его движение к идеалу. «Киплинг обнаружил романтику подвига и подвижничества в самой гуще современности», — так писали о Р. Киплинге Н.Я. Дьяконова и А. Долинин, — провозгласив в пору крушения идеалов и недоверия к героической возможностям человека старый, но прочно забытый героический идеал...» [3, с. 4].

Не менее яркой отличительной чертой неоромантической прозы Р. Киплинга стало стремление писателя включить в свое повествование объективный материал: то, что достоверно известно — факты, события, поступки людей. Все это является стержнем повествования в рассказах и новеллах Р. Киплинга, которое у него никогда не осложняется их долгим осмыслением или развернутыми комментариями со стороны персонажей или рассказчика.

При этом нужно подчеркнуть, что события, лежащие в основании сюжетов большинства рассказов и новелл Р. Киплинга 1880-х гг. всегда связаны с частной жизнью человека, но, в конце концов, они принимают значение исторических, хотя и не столь масштабных. Сочетание личного, как выражения исторического, и исторического, поданного через события частной жизни человека, являются характернейшими чертами поэтики ранних рассказов и новелл Р. Киплинга.

Р. Киплинг от рождения был наделен редким писательским видением событий как бы изнутри. И эта его черта придает его повествованиям особую проникновенность и правдивость. В прозе Р. Киплинга 1880-х гг. и формируется и своеобразие жанровой системы писателя, огромное влияние на которую оказывают публицистические формы построения повествования. Рассказы и новеллы Р. Киплинга включают в себя образы самых разных сторон англо-индийской жизни, которые одновременно являются отображением социально-исторической действительности и национальной жизни. Вместе с тем следует сказать, что Р. Киплинг сумел внести в эти жанры свое неповторимое чувство времени, что дало ему возможность при сохранении жанровой основы создать новые формы новеллы и рассказа. Стихия индийской жизни, ее непредсказуемость и невероятность; сложности жизни англичан

в трудных климатических и социальных условиях — все нашло отражение в тематике рассказов и новелл Р. Киплинга.

### **Список литературы:**

1. Грехнев В.А. Словесный образ и художественное произведение / В.А. Грехнев. — Н. Новгород, 1997. — 197 с.
2. Дьяконова Н.Я. Стивенсон и английская литература XIX века / Н.Я. Дьяконова. — Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1984. — 192 с.
3. Дьяконова Н.Я. О Редьярде Киплинге / Н.Я. Дьяконова, А.А. Долинин // Р. Киплинг. Избранное. — М.: Худож. лит., 1960. — С. 3—25.
4. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. — М.: Искусство, 1967. — Т. 3. — 1008 с.
5. Куприн А.И. Редиард Киплинг / А.И. Куприн // Собрание сочинений: в 9 т. — М.: Правда, 1964. — Т. 9. — С. 478—483.
6. Киплинг Р. Собрание сочинений: в 6 т. (пер. с англ.) / Р. Киплинг. — М.: Терра, 1996. — Т. 2. — 528 с.
7. Kipling R. Poems. Short Stories / R. Kipling. — М.: Raduga, 1983. — 464 p.
8. Short Stories by R. Kipling / R. Kipling. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.readbookonline.net/stories/kipling/68/> (дата обращения 14.03.13).

## **ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЧАРЛЬЗА ДИККЕНСА**

*Мухаммедова Хулкар Элибаевна*

*соискатель, Узбекский государственный университет мировых языков  
E-mail: [hulkar\\_m@yahoo.com](mailto:hulkar_m@yahoo.com)*

Чарльз Диккенс является одним из основоположников английской литературы. Его произведения нашли своего читателя не только в англоязычных странах, но и во всех концах мира. В его произведениях можно заметить описание разнообразных образов, характеров, личностей. Великий писатель викторианского времени Чарльз Диккенс не был равнодушным к женским судьбам. Образ типичной женщины викторианского времени удачно характеризуется в произведениях писателя.

По мнению американского критика М. Слейтра, идеальной женщиной, изображаемой Диккенсом, является образ Агнесс Уикфилд

из произведения «Дэвид Копперфилд» (1849—1850). Двенадцатилетняя маленькая хозяйка /little housekeeper/ [5, с. 267—191] имела своеобразную внешность. Простая, уравновешенная и серьезная по характеру героиня была настоящей хозяйкой старого дома.

В данном случае мы можем частично поддержать мнение литературоведа С. Зверевой. По ее мнению, в образе Агнесс не существует бессмысленное легкомыслие, присущее детям [1, с. 8]. Мы считаем, что это, вероятно, являлось целью писателя. В данном произведении наблюдается повторение большинства хвалебных эпитетов (heavenly, seraphic, angelic, modest — 3 раза, beautiful — 9 раз, quit — 7 раз, cheerful — 6 раз, pleasant — 5 раз). Данные показывают, что героиня произведения Агнесс предстаёт перед читателем в образе феи. Мы считаем, что ее образ достоин своеобразного восхищения. В произведении «Маленькая и приятная хозяйка» чувствуется разница между Диккенсом и писателями — его предшественниками [2, с. 121]. В образе Агнесс нетрудно распознать «настоящего ребенка» (веселое и радостное — quite and bright — лицо девочки) и способности женщины хозяйки (добродушная и безропотная — placid and sweet). Ее лицо и лицо матери, изображенное в портрете, выглядит словно «для Дэвида госпожа, изображенная в портрете, выросла в его глазах, но остается все же феей, задержавшейся в детстве (the original remained a child), она казалась доброжелательным духом, сеющим вокруг мир и спокойствие (a quit, good, calm spirit) [5, с. 267—191].

Привязанность Агнесс к Дэвиду изображается в произведении «мягко и чисто сверкающе — tranquil brightness — подобно цветному витражу». Убежище, куда могла вернуться героиня, полно неопределимым светом благоуханья. Поэтому Дэвид говорит ей следующие слова: «Каждый человек, знающий вас, советуется с вами и покорно приклоняется перед вами, отдаваясь вашей управе» [5, с. 329]. Среди женских героев диккенсовских произведений образ Агнесс можно считать наивысшей неодушевленной фигурой в образе «хозяйки». Что касается остальных женских образов, они изображены в произведениях более реально.

По мнению М. Нерсесовой, «настоящая диккенсонская героиня — создана по образу молодых домохозяек раннего созревания», и в качестве примера исследователь выделяет образ тринадцатилетней Чарли из произведения «Холодный дом» [3, с. 69]. Образ данной героини создан на противоречии физически недоразвитой и умственно развитой личности. Данный образ выявлен логически, а именно старотипная «хозяйка» выявляется в образе

«настоящего ребенка». Для обоснования вышесказанного рассмотрим следующие ситуации: хотя эта девочка «выглядит очень маленьким ребенком», в ней присутствуют способности, не свойственные умному ребенку (*shrewd and older-looking in the face*). Ее можно было находить умным ребенком, играющим стиркой белья. Ее «расцвет нельзя было связать с образом ребенка» (*yet with an air of age and steadiness*), наряду с этим широкополая шляпа на ней была очень велика, подобно ребенку. После смерти матери «маленькая мать» и «хозяйюшка» заменила ее осиротевшим детям, занималась хозяйством: убирала дом, занималась стиркой. Она настолько привыкла играть роль «настоящей матери», что нередко ее манера беседы с детьми походила на «женственную, материнскую». После смерти отца она стала для семьи «всем», на ее плечи легли теперь и заботы отца, ей «приходилось своим трудом содержать ее окружающих». И по этой причине ее прозвали мужским именем Чарли.

Чарли держалась уравновешенно, подобно взрослому человеку. Маленькая сирота спокойно рассказывала об умерших родителях. Она непреклонно боролась за жизнь, и, в итоге казалось, что несчастье постепенно покидает ее. Работая со своеобразной детской гордостью и умом, она старалась стать предпринимателем. Основное значение произведения состоит в том, что перед своей смертью отец увидел перед собой девочку-фею. В то время когда маленькая семья работала на господина Жарндиса, казалось, будто Чарли перевоплотилась в ребенка. Теперь пред глазами встает образ опрятной девочки (*little pretty girl*) с милым голоском (*soft voice*). Ее серьезность нередко пробивала радость, свойственная ребенку (*her childish exultation*). Ради будущего своих родных брата и сестры она не могла утаить своих слез. Если к ней навевывалась радость, она звонко смеялась, ее улыбка и смех были «подобны мелодичному звону». По натуре она была вежливой и интересующейся всем. Детские формы показывают, что она «очень маленькая девочка» и детское бессилие, по мнению Д.М. Урнова, выдают не «детские ручонки», как считает автор, а «отошавшие буквы». Хотя Чарли (прозвище Эстер) рано познала горе и болезни, она считала себя «предприимчивой старушкой». Ситцевый платок, обернутый на ней, как на старушке, делал ее «старушкой не взять не дать». Спустя приблизительно полгода в силу обстоятельств она (Эстер) перевоплощается в «краснощекую» девочку. Вследствие этого она не осталась «настоящим ребенком» (*little*), а стала миленькой — Эстер Саммерсон, и оказалась «диккенсовским образом маленькой добродушной женщины».



Некоторые современники Чарльза Диккенса относились к образу Эстер с критикой, считая ее «ограниченной и самодовольной» (a prig), а также «отражающей псевдоним» (in pseudo humility) [6, с. 57], но мы считаем, что в данном произведении изображен образ «хозяйюшки». О сущности девятнадцатилетней Эстер однозначно говорят ее многочисленные ласковые прозвища: «Маленькая старушка (Little old women), милая Хлопотунья (Dame Durden), Маленькая Паутинка (Little Cobweb), Благоразумная Хозяйюшка (prudent Mother Hubbard) [4, с. 98—100, 152—155].

Невзгоды «тяжелого» детства в «холодном доме» не только лишили юную девочку радостей жизни, но и запечатлелись в ее характере. Данная природой любовь и заинтересованность описаны в следующих строках «я с детства была достаточно наблюдательной и старалась получше узнать обо всем», годами ее чуткость (a comprehension) переплеталась с любовью, и в итоге она стала робкой.

Эстер не могла чувствовать себя свободной после холодной и гневной судьбы. Она не любила себя подобно автору, любящему ее. Свою любовь она посвящала неодушевленному предмету. Им являлась ее единственная и настоящая подруга, ее утешение — кукла, которой она рассказывала все. Она сама себя учила правилам поведения за обеденным столом, в получении знаний. Ей запрещалось играть со своими сверстниками, праздновать дни рождения было чужим для нее. Идя в школу, она всегда берет с собой клетку с птицей. В данном образе автор изображает положение девочки, т. е. ее дом сравнивается с «клеткой».

Двенадцать лет обучения превратили ее «в тихую и замкнутую», в не верящую в свои силы личность. Данную ситуацию автор изображает следующим образом: «ты ведь знаешь, какая я глупая, я-то сама понимаю, что не дано быть мне умной, как обидно и оскорбительно». Душевное чувство вины усиливается в следующих строках: «никому не доставила радость своим рождением, не сумела стать чьей-либо возлюбленной» и делает ее еще больше униженной и оскорбленной. Как считает М. Нерсесова, в корне ее покорности присутствует скорбь. Чистая душа Эстер помогает ей не держать зла на мир, окружающий ее. Толкуя о девочке, замечаем, как она делает выводы из жизни: не следует жаловаться на жизнь, а суметь быть достойной великого счастья. Данные выводы пробуждают в ней желание стать энергичной, уравновешенной, доброжелательной и делать людям добро (to be industrious, contented, and kind-hearted). Данное желание наблюдалось нами в образах Пол и Флоренс Домби.

По мнению Д. Ларсона, причина подобного в том, что «Диккенсовские дети чисты и безупречны, как бог, и они желают быть удостоенными его любви» [7, с. 11].

«Маленькая хозяйюшка» Сессии Жуп из произведения «Грудные времена» играет роль девочки, растапливающей бессердечные души своим великодушием и правдивостью. Она наивна и искренна, совсем не похожа на учеников Чамадора. Она не была к лицу школе, где господствуют своеобразные меры и правила. Существующий в ней разум умного ребенка и ее чистая душа должны были разоблачить созданный Диккенсом, душевно оскудевший и отсталый в развитии мир Грэдграйндов.

Характерно своему образу Сесси становится настоящим другом для своего отца, впавшего в уныние после смерти своей супруги. Ее дружбу с отцом автор изображает следующим образом: «никто не понимает его, как я, никто не знает его, как я, никто не любит его, как я». Сесси душевно поддерживала отца, самостоятельно выполняла всю работу по хозяйству. Они вместе преодолевали тяжести жизни и, хотя семья Луизы считала это «скверным», их близкими друзьями были книги. Сказки часто помогали господину Жупу преодолеть «мучительную скорбь». Читая эти сказки, он частично забывал о своем горе и рассуждал о сказочных героях — о султани и «шахиризаде», что касается Сесси, хотя она и осталась с очень раннего возраста одна с несчастным, но заботливым отцом, научилась выполнять все дела по хозяйству.

Она считала, что все должны принимать ее такой, какая она есть. Она чаще держалась, ссылаясь на свои эмоции и чувства, и ей было трудно убедить своего отца, что она живет только ради него. С терпением дожидаясь его визита, ей было трудно в первые месяцы «примириться и повиноваться» (of her probation) руководству Грэдграйнды и Чамадора, и она сторонилась мысли о побеге.

Этот мир, полный стандартных противоположных целей, отражен не только в ее действиях, но и в образе. Сесси, которая жила с окружающими ее воспитанными людьми и со своими размышлениями, старалась «не сбиться с пути» и продолжала действовать подобно опытной ученице. Она была краснолицей с черными вьющимися волосами девочкой, ее кроткий взор смотрел с верой и надеждой. Черные глаза и волосы девочки на солнце сияли еще ярче (more lustrous colour from the sun).

Именно Сесси со своей доброй и чистой душой помогла семье Грэдграйндов поверить, что существует «не что-нибудь, а совершенно другое что-либо». Обернувшись в ангела-хранителя этой семьи, она,

воспользовавшись лишь силой признания и любви, заверила, что многое изменилось (by more love and gratitude) и, несмотря ни на что, довела все до конца силой своего ума. Горькая любовь, присутствующая в душе Сесси, ее вера в глазах и настойчивость растопили ледяную душу Луизы. Ее двенадцатилетней сестре Джейн вернулось безукоризненное детство, ее душевное спокойствие пробудилось и в сердцах остальных членов семьи.

Несмотря на то, что в произведениях Чарльза Диккенса образ женщин вызывал у современников писателя недовольства и разногласия, автор считал, что такие герои достойны истинного счастья и наивысшего уважения. В образах диккенсовских женщин-героинь прослеживается оптимистическая душа женского образа.

### **Список литературы:**

1. Диккенс Ч. Холодный Дом. — М.: Гос. Изд. Художественной Литературы, 1960. Т. XVII, 560 с.
2. Зверева С. Художественные средства типизации персонажей в романе «Дэвид Копперфильд»: Автореф. дис. канд. фил. наук — Львов, 1955. — 14 с.
3. Нерсесова М.А. Холодный дом Диккенса. — М.: Художественная литература, 1971. — 345 с.
4. Тугушева М. Чарльз Диккенс. Очерк жизни и творчества — М.: Детская литература, 1979. — 208 с.
5. Dickens Ch. Little Dorrit. A Penn State electronic Classics Series Publication 2000, first and second books.
6. Roberts D. Introduction. Dickens Ch. Bleak House. — Wordsworth Classics, 2001. — V—XXI P.
7. Larson J.L. Dickens and broken scripture. — Georgia.: the University of Georgia press Athens, 1985. — 167 p.

## МАНИФЕСТ КАК ФОРМА ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ФУТУРИЗМА (ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

*Рега Даниил Алексеевич*

*преподаватель кафедры всемирной литературы  
Прикарпатского национального университета им. В. Стефаника,  
г. Ивано-Франковск, Украина  
E-mail: [danre123@ukr.net](mailto:danre123@ukr.net)*

Первая треть XX в. характеризуется большим количеством потрясений: мировая война, Октябрьская революция 1917 г., крушение колониальной системы, возникновение и разрушение тоталитарных режимов, созданием новых государств. Эти события навсегда изменили жизнь человечества, принесли беспокойство, неуверенность, страх перед грядущим, что не могло не повлиять на развитие культуры, особенно на литературный процесс. На карте мира начали появляться новые государства, обреченные нести тяжелую и нежелательную ношу предшественника. Молодые страны стремились сразу найти и показать свою собственную культуру, историю, занять видное место на геополитической карте мира, который менялся.

Как правило, национальные литературы, которые находились в то время под влиянием литератур-доминантов, стремились сразу отбросить это влияние и отречься от него. Если это удавалось, то правители оказывались на распутье: назад идти не хочется, а вперед идти не с чем. Таковы были приметы начала XX в., когда прошлое было нежелательным, а настоящее не предвещало ничего хорошего для будущего. Эти обстоятельства удачно сыграли на руку футуризму и авангардизму в целом, поскольку (*прим. — здесь и далее все цитаты из иностранных источников подаются в переводе автора статьи — Рега Д.А.*) «футуризм давал малым странам импульс на получение политической и художественной ценности» [9, с. 87].

Конец XIX — начало XX вв. наряду с императивами пессимизма и морального релятивизма был богат на неожиданные и интересные социально-психологические ситуации, которые создавали чрезвычайно благоприятную атмосферу для расцвета искусства. Палитра литературной жизни на рубеже XIX—XX вв. была насыщенной и разнообразной. В 80—90 гг. XIX в. реализм и натурализм остаются важными факторами развития литературы, но общая литературная ситуация значительно усложняется из-за появления многочисленных новых стилей, группировок, школ. Именно в конце XIX в. в мировой

культуре появляется новое направление — модернизм, из которого вышли такие «левые течения», как футуризм, сюрреализм, дадаизм и другие. Почва, на которой они были основаны, оказалась чрезвычайно благоприятной, поскольку основной их задачей стало выявление тех факторов в обществе, которые привели к такому состоянию, а также предложения по решению насущных проблем, с которыми столкнулось человечество. Т. Мичка заметил, что «футуризм приходится на период, когда на старом континенте, потрепанном идейными противоречиями и пораженном технически политическими изменениями, не было еще четкого выбора направления развития» [13, с. 33]. Этим не только удачно воспользовался итальянский писатель и в дальнейшем идеолог нового направления Ф.Т. Маринетти, который начал его и стал репрезентатором новых идей и конкретных методов их достижения. Футуризм стал наиболее популярным и самым эпатажным направлением в искусстве первой трети XX в.

И сегодня футуризм остается объектом исследований литературоведов, искусствоведов и критиков многих стран. На первое место, естественно, выходит проблема зарождения, становления и развития итальянского футуризма. Его основополагающие идеи и мировоззренческие принципы исследовались и анализируются на фоне развития общества 10—30-х гг. XX в. Со временем футуризм развился и в других литературах, в частности в французской, испанской, русской, немецкой, английской, португальской, японской, украинской, польской. Распространение этого авангардного направления происходило, в своем подавляющем большинстве, через манифесты, которые переводились на национальные языки. Учитывая специфичность такого литературного жанра, как манифест, особенно в начале XX в. актуальным становится исследование на типологическом уровне использования манифеста футуристами в разных странах Европы и мира, ведь в данной постановке эта проблема ранее не исследовалась.

Цель нашей работы — исследовать на типологическом уровне специфику использования футуристами манифеста как основного средства распространения их идей и принципов в разных литературах Европы. Достижение цели предполагает решение следующих основных задач:

- проанализировать специфику использования манифеста как основного средства распространения футуристических идей в разных странах Европы;

- выявить общие и отличительные черты в таком методе представления футуризма, как манифест.

Манифест как литературный жанр приобрел наибольшую популярность в конце XIX в. Если для предыдущих литературных направлений и течений характерно сначала создавать, а потом писать манифесты, то для явлений начала XX в. эта тенденция меняется на противоположную.

Такое «программное обнародование эстетических принципов» [5, с. 11] в начале XX в. чаще использовали представители радикальных течений модернизма, а именно: футуризма, дадаизма и др. Характерной особенностью авангардистских манифестов было то, что они сопровождались заранее спланированными скандалами, которые были неотъемлемой частью эстетики авангардизма.

Футуризм был одним из немногих литературных течений, где широко использовался «манифест» как инструмент представления идей и принципов. Конечно, манифест как документ был, есть и может быть неотъемлемой частью любого явления в искусстве, но именно в футуризме он стал играть более важную роль, чем где-либо. Именно благодаря ему футуризм стал известен более чем в 15 странах мира.

Все началось 20 февраля 1909 г., когда появляется «Манифест футуристов», а затем по очереди начинают выдаваться следующие манифесты («Технический манифест футуристической литературы», «Воображение без границ. Деструкция языка. Слова на свободе», «Манифест алфавита с окончанием» и т. д.). Дебютный манифест был напечатан в Парижской газете "Le Figaro" и состоял из преамбулы и 11 пунктов, в которых автор обращался к итальянскому обществу. Он наделал много шума в художественных кругах в первую очередь благодаря наглости изложенных мыслей. Именно на манифест как форму изложения творческих принципов нового направления был сделан основной акцент. Этот тип документа по своей композиционной форме представляет собой полностью завершённый текст, систему теоретических положений, которые позволяют взглянуть на будущую деятельность группы, определить, чем она характеризуется и отличается от других. А. Гушин отмечает: «Как правило, манифест, обычно превосходящий деятельность литературной группы, оказывается беднее, чем литературное течение, которое он представляет», но нельзя не согласиться с его следующими словами, что в XIX — начале XX в. «литературный манифест носил рекламный характер, и некоторые теоретические положения, которые в нем содержались, выражались как лозунги (иногда политические) и слоганы» [4]. Такой рекламный характер носили и манифесты

футуризма как в Италии, так и в других странах. Это можно объяснить спецификой социально-культурной жизни того периода. Например, С. Бери это описывает так: «Между 1900 и 1937 авангард представлял собой вереницу разнообразных движений, таких как кубизм, экспрессионизм, футуризм, дадаизм, конструктивизм и сюрреализм. Согласно своей «революционной природе», авангард отвергал традиционные формы коммуникации и репрезентации действительности, поэтому его сторонники стремились отыскать новые альтернативные методы пересотворения мира, которые нашли свое отражение в опубликованных манифестах, стихах, в статьях, в многочисленных литературных журналах Европы [8, с. 6].

С помощью внешних связей футуризм приобрел популярность в разных странах Европы. Так, футуристические выставки стали проводиться регулярно в странах Европы и мира, начиная с 1912 г., когда впервые были представлены работы футуристических художников на выставке "Bernheim-Jenne", а уже через три года они принимали участие в Международной выставке в Сан-Франциско "Panama Pacific Exhibition", где были представлены их работы, в общей сложности — 50, вместе с работами Макса Вебера, как примеры не только активно развивающегося в то время футуризма, но и авангардизма в целом. Другие разновидности внешних связей, такие как геополитические факторы, путешествия, знание языков, личные отношения между писателями, знакомство с произведением, также сыграли немалую роль в распространении футуризма, поскольку среда того времени была благоприятна для его развития. Историк литературы А. Билецкий справедливо отмечал: «...внешние условия в первом десятилетии XX века очень содействовали единству европейской литературы. Обмен продукцией становился быстрее, чем когда-либо, информация была поставлена самым лучшим образом, и даже разница языков переставала быть большой помехой» [2, с. 271].

Итак, начиная с 1909 г. итальянские футуристы начали активно развивать свое новое направление, выдавая большое количество разнообразных манифестов. Это изложение творческих принципов служило основным средством декларирования и распространение футуристических оснований. Начиная с дебютного программного документа, вышло немало других манифестов (всего было опубликовано не менее 85 манифестов), которые охватывали различные сферы человеческого бытия и которые, по выражению В. Бычкова, выводили «футуризм за пределы художественной практики в сферу самой жизни» [3]. В указанный временной промежуток были также изданы такие обращения, как: «Давайте уьем лунный свет!»

(Ф. Т. Маринетти), «Против пассивной Венеции» (Ф.Т. Маринетти, В. Боччони, К. Карра, Л. Руссоло, 1910), «Футуристическое обращение к англичанам» (Ф.Т. Маринетти, 1910 г.), «Технический манифест футуристической музыки» (Ф.Б. Прателла, 1911 г.), «Выставки для общественности» (Дж. Балла, В. Боччони, Л. Руссоло, К. Карра, Дж. Северини, 1912 г.), «Футуристическая скульптура» (В. Боччони, 1912 г.), «Технический манифест футуристической литературы» (Ф.Т. Маринетти, 1912 г.), «Реакции на возражения» (Ф.Т. Маринетти, 1912 г.), «Искусство шумов: футуристический манифест» (Л. Руссоло, 1913 г.), «Основы пластики в футуристической скульптуре и живописи» (В. Боччони, 1913 г.), «Уничтожение синтаксиса — воображение без строк — слова на свободе» (Ф.Т. Маринетти, 1913 г.) и т. д. Через манифесты футуристы обращались к обществу с целью ознакомления его с их идеями, служившими для создания футуристического общества, которое бы базировалось на разработанных ими моделях.

Именно благодаря манифесту, на футуризм стали обращать внимание во Франции, на основе итальянских манифестов В. де Сен-Пуан выдает «Манифест женщины-футуриста» и «Манифест страсти», где основной акцент был сделан на вопросах роли женщины в обществе того времени, а также борьбы за ее равенство.

В 1909—1910 гг. футуризм распространяет свое влияние на Пиренейский полуостров, а именно: на Португалию и Испанию. Первое, что было сделано, — перевод манифеста футуризма, который знакомил художественные круги этих стран с новым авангардным явлением. Стоит отметить, что ни в Португалии, ни в Испании футуризм не получил широкой известности и не вызвал резонанса в обществе. Было проведено несколько выставок футуристического искусства, напечатано небольшое количество статей и журналов футуристического направления.

В Испании распространение футуризма также происходило при посредничестве перевода манифеста итальянских футуристов, который оживленно обсуждался в художественных кругах Испании, делались обзоры прессы о новом художественном «-изме». Так, рецензии о новом направлении писал в то время Энрике Гомес Карилло, который отмечал тот факт, что футуризм был встречен резко и с насмешкой, хотя и отмечал присутствие в нем определенных современных черт. Также он предложил перевод «одинадцати пунктов» (первый манифест футуризма содержал именно такое количество). Андрес Гонсалес Бланко в статье журнала "Nuestro Tiempo", наряду с собственным переводом «одинадцати пунктов»,



выделяет те особенности нового «-изма», которые ему не нравились, а именно: строгую структуризацию изложения и призывы к разрушению музеев и библиотек. Учитывая это, нельзя говорить о существовании испанского или португальского футуризма, поскольку он не имел глобального влияния на общество и не вызвал сильного интереса со стороны художников этих стран.

С 1910 г. футуризм начал развиваться в Англии, которую, со временем, Ф.Т. Маринетти рассматривал как место создания «филиала» футуризма. В этой стране футуризм был популярен и стал катализатором создания чисто английского течения в искусстве — вортицизма. Его представители стремились «перенести идеи европейского авангарда с его мятежностью и культом современности в свою страну» [10, с. 659]. Именно футуризм оказал наибольшее влияние на формирование вортицизма как течения, но с генетически-контактной точки зрения следует, по словам К. Рейне, что «это была попытка подражать и превосходить кубизм и футуризм» [15]. Сначала англичане познакомились с творчеством и достижениями итальянских футуристов благодаря их манифестам, публичным выступлениям и организации выставок.

Именно в Англии наиболее ярко прослеживается результат использования манифестов, ведь именно после знакомства английских художников с текстами программных документов итальянских футуристов, они создают свое собственное течение, которое было генетически ближе к футуризму и кубизму, но в итоге было больше различий, чем общего. К примеру, если проанализировать дебютный манифест английских вортицистов, который был напечатан в первом номере журнала "The Blast" — "Long Live The Vortex" («Долгая жизнь Вортекс»), то можно увидеть, насколько его идеи отличались от идей того же футуризма, более того, в самом манифесте они подтверждают свое отличие от этого течения: «Мы не стремимся изменить мир, потому что мы не естествоиспытатели, импрессионисты или футуристы... Автомобилизм (маринеттизм) тошнит нас ... Мы не увлекаемся моторами» [12].

Вортицисты критиковали футуристов, и причин этому несколько: одна из них — это неприятная история, случившаяся с Ф.Т. Маринетти и его английскими коллегами и тесно связанная с манифестом. Ф.Т. Маринетти вместе со своими сторонниками во главе с К. Невинсоном 7 июня 1914 г. в газете "The Observer" опубликовали текст манифеста под названием "A Futurist Manifesto: Vital English Art" ("Манифест футуризма: важное искусство Англии"), в котором были представлены футуристические принципы и идеи. Под этим докумен-

том были поставлены подписи двух вышеупомянутых художников, а также Л. Аткинсона, Д. Бомберга и др., но весь парадокс заключался в том, что они не видели этого документа, а их подписи были подделаны. Результатом стало обращение, которое они опубликовали, заявив о своей непричастности к написанию этого футуристического манифеста и о начале их независимой деятельности в качестве экспериментальной группы [14].

На примере вышеупомянутой английской истории видно, какую роль сыграл манифест в судьбе футуризма в Англии. Анализируя национальные литературы, мы убеждаемся, что именно манифест как основной инструмент распространения футуристических идей широко использовался представителями этого направления.

В исследовании футуризма принято делить его на два варианта: итальянский и русский. Бесспорно, что именно в этих странах новое авангардистское явление распространилось наиболее широко, но при изучении европейского футуризма часто забывают о таких его национальных вариантах, как украинском и польском. На наш взгляд, не рассматривать их в системе всемирного футуризма — ошибка, невзирая на то, что он стал развиваться в этих странах тогда, когда футуризм в Европе и России пошел на убыль.

В России были итальянские издания Ф.Т. Маринетти, которые имел В. Брюсов, а в 1913 г. уже В. Шершеневич получал от итальянского лидера манифесты и книги на французском и итальянском языках и, как результат, переводы практически всех манифестов и других текстов того же В. Шершеневича. В дальнейшем российские футуристы начинают активно действовать с целью распространения нового авангардного течения, и в 1912 г. выходит манифест «Пощечина общественному вкусу», который содержит немало идей, типологически схожих с теми, которые можно увидеть в манифестах итальянского футуризма.

Специфическая манера представления тоже было одним из принципиальных и генетических свойств всех вариантов футуризма. Российские футуристы, как и их итальянские коллеги, проводили вечера, на которых зачитывались манифесты. Как правило, эти вечера заканчивались жаркими спорами с публикой, которые переходили в драки. Таким нетрадиционным способом футуристы получали хотя и скандальную, однако очень широкую известность. Видим, что эпатаж, который присутствует здесь, генетически связан с другим вариантом, ведь именно эпатирование как один из способов представления футуризма был действенным средством его представления. Более того, для всех проявлений футуризма в национальных

культурах скандал генетически был неотъемлемым элементом его популяризации. Равнодушие к нему для его представителей было совершенно неприемлемым, а атмосфера литературного скандала априори была, наоборот, необходимым условием его существования. Крайности, к которым прибегали футуристы, провоцировали агрессивное неприятие и ярко выраженный протест социума.

Как вспоминает представитель группы «Мезонин поэзии» В. Шершеневич, «в футуризме резко разграничивались два течения. Этнофутуристы — группа малахольная, без теоретической основы. Это была группа, которая была недовольна символизмом и не знала, куда примкнуться, ... кубофутуристы таили в себе всю мощь истинного футуризма» [7, с. 488]. Манифесты, а также другого рода прокламации нового авангардного течения по-разному трактовали то, каким должно быть искусство, каждая отдельная группировка не столько объединяла отдельных участников течения, сколько закрепляла их противоборство и обособленность. Появляется много манифестов, которые выпускают все художественные группы того времени. Так, за один год (1913—1914 гг.) выходит в свет несколько важных программных текстов: И. Зданевич и М. Ларионов выдают «Да-манифест» и «Манифест футуристов: «Почему мы раскрашиваемся», В. Шершеневич издает книгу «Футуризм без маски», В. Маяковский пишет «Театр кинематограф, футуризм», «Идите к черту» и т. д. Как видим, российские футуристы, как и другие, пытались через манифест подать идеи и предложения по изменению практически всех сфер жизни, хотя если русский футуризм тяготел больше к изменениям в искусстве, то итальянский стремился выйти за его рамки.

Футуризм через внешние связи попал в Украину и Польшу. Первое, что было сделано представителями футуризма этих стран, — оформление своих идей в документ-манифест... Он предполагал не только эпатажные идеи, которые были в нем, но и методы представления идей. Можно говорить о двух составляющих манифеста: теоретическое и практическое воплощение, когда идеи не только изложены на бумаге, но и в специфической манере представлены публике. В Украине и Польше этот авангардное течение было продуктом заимствованным. Именно из России, в первую очередь, М. Семенко и Б. Ясенский «привезли» в свои страны дотоле не известное модернистское течение и, создав литературные объединения (многие синтетических объединения, а также «Комкосмос», Аспанфут, Комункульт, «Новая генерация», Варшавские и Краковские группы футуристов), стали выпускать манифесты, выражающие общие настроения той или иной группы. Едва ли не каждый новый манифест

украинских или польских футуристов вызывал отвращение и нелюбовь как к его представителям в частности, так и к направлению в целом среди народных масс. Например, А. Била отмечает: «Община приняла манифест Семенко «Сам» на спекулятивном уровне как откровенное надругательство над всем украинским, и бывшие учителя обвинили Семенко в плагиате, странности и полном идиотизме» [1, с. 43].

В Польше в 1921 г. Б. Ясенский издает небольшой сборник "Jednodniówka futurystów. Manifesty futurystów polskiego wydańe nadzwyczajne na całą Żeczpospolitą Polską" («Однодневка футуристов, манифесты польского футуризма, изданные для всей Польши»). В этом сообщении были помещены также "Manifest w sprawie natychmiastowej futurystycznej życia" («Манифест в деле немедленной футуризации жизни»), "Manifest w sprawie ortografji fonetycznej" («Манифест фонетической орфографии»), "Manifest w sprawie poezji futurystycznej" («Манифест футуристической поэзии»), а также "Manifest w sprawie krytyki artystycznej" («Манифест художественной критики»). Этот сборник включал в себя не только тексты самого автора, но и А. Стерна, С. Млодоженца, Т. Чижевского. Как видим, манифесты составляли основное информационное наполнение перечисленных сборников и сразу достигли желаемого результата, поскольку общество того времени было не готово принять ни самого футуризма, ни методов его представления, когда эпатаж, кулачные бои и литературные вечера стали обыденным явлениям 20-х гг. XX в. Вот как вспоминает один из таких вечеров Б. Ясенский: „Помню один из наших первых вечеров, который проходил в Варшавской филармонии 9 февраля 1921, на который пришло 2000 человек. Люди скапливались у выходов и вокруг сцены... Варшава начала футуризовываться. Читали какие-то стихи. Люди залезали на кресла и кричали, чтобы мы остановились. Стихи были плохие... В другой раз, на вечере в Закопане, та же публика хотела линчевать Александра Вата, который читал перед ней свои стихи — стихи, которые были свободны от логического восприятия» [11, 19]. Более того, как отмечает Г. Газда, манифест был общим методом представления футуризма, он «становился ценностью сам в себе, не началом, но завершающим аккордом, художественным текстом *sensu stricto*» [9, с. 87].

К сожалению, не всем удалось «держать марку», многие из разных сфер искусства отошли от этого течения, поскольку на определенном этапе его развития поняли, что это не то, чего они ожидали (возможно, здесь стоит говорить о недостаточной осознанности самой природы футуризма, ведь его сторонники не раз

отмечали большое количество «случайных» людей в своих рядах). Поэтому, как отмечает Д. Перкинс, если говорить о литературной группе и людях, в нее входящих на основе определенных сходств, то они проявляются не «по чтению литературных текстов», а из вспомогательных документов, таких как письма, манифесты и критические статьи» [65, с. 63]. Манифесты футуристов как один из самых популярных видов письменного изложения основных принципов является достаточно емким источником информации и едва ли не самым большим определителем литературной группы или направления XX в.

Итак, как видим, манифест как завершенная система теоретических положений был основным средством не только выражения идей, но и популяризации футуризма в разных странах Европы. Типологически манифест является общим для всех национальных литератур, как один из способов представления футуризма. Это объясняется изменением основной функции манифеста, который в начале XX в. стал мощным средством пиара.

### **Список литературы:**

1. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Монографія. Видання друге, доповнене і перероблене / Анна Біла. — К.: Смолоскип, 2006. — 464 с.
2. Білецький О. Літературні течії в Європі в першій чверті XX віку / Олександр Білецький // Червоний шлях. — 1925. — № 11—12. — С. 268—309.
3. Бычков В. Футуризм // В. Бычков Эстетика: Учебник. — М.: Гардарики, 2004. — 556 с. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Buchkov\\_Aesthetics/\\_22/php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Buchkov_Aesthetics/_22/php) (дата обращения 29.11.2012 г.).
4. Гущин А. Опыт литературных манифестов: использование слоганов // Сборник трудов седьмой конференции АРСИИ им. Г.Р. Державина [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://www.kirshin.ru/about/arsii/07\\_08.html](http://www.kirshin.ru/about/arsii/07_08.html) (дата обращения 10.03.2013 г.).
5. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2 / [авт.-уклад. Ю.І. Ковалів]. — К.: ВЦ “Академія”, 2007. — 624 с.
6. Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? / Девід Перкінс; [перекл. З англ. А. Іщенко]. — К.: Вид. дім «Киево-Могилянська академія», 2005. — 152 с.
7. Шершеневич В. Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова: Сборник. / Вадим Шершеневич. — М.: Моск. рабочий, 1990. — 735 с.
8. Bury S. Breaking the Rules. The Printed Face of the European Avant Garde 1900—1937 / Stephen Bury. — London : The British Library, 2007. — 176 p.

9. Gazda G. Awangarda, nowoczesność i tradycja: w kręgu europejskich kierunków literackich pierwszych dziesięcioleci XX w. / Grzegorz Gazda. — Łódź: Wydaw. Łódzkie, 1987. — 290 s.
10. Gazda G. Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku / Grzegorz Gazda. — Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 2000. — 767 s.
11. Jasienski B. Futuryzm polski (Bilans) / Bruno Jasiński // Futuryzm. Formiści, nowa sztuka (Wybór tekstów) [na podstawie wyd.: Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki. Wstęp i komentarz opracował Zbigniew Jarosiński. Wybór i przygotowanie tekstów Helena Zaworska. Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo Wrocław 1977]. S. 16—23.
12. Long Live The Vortex. The Blast // CPCW: The Center for Programs in Contemporary Writing. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://writing.upenn.edu/library/Blast/Blast1-1\\_Long-Live\\_the-Vortex!.pdf](http://writing.upenn.edu/library/Blast/Blast1-1_Long-Live_the-Vortex!.pdf) (дата обращения 15.10.2012 г.).
13. Miczka T. Czas przyszły niedokonany: o włoskiej sztuce futurystycznej, wyd. 2 uzup. / Tadeusz Miczka. — Katowice: Uniwersytet Śląski, 1994. — 200 s.
14. Prudente T. Italian Futurism and English Vorticism // The modernist journals project. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://dl.lib.brown.edu/mjp//render.phpview=mjp\\_object&id=mjp.2005.00.094](http://dl.lib.brown.edu/mjp//render.phpview=mjp_object&id=mjp.2005.00.094) (дата обращения 17.10.2012).
15. Raine C. Vorticism: the biz of the buzz – review // The Guardian. May 28, 2011. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/may/28/vorticists-britain-exhibition-review> (дата обращения 12.11.2012).

*ДЛЯ ЗАМЕТОК*

**«ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ  
И КУЛЬТУРОЛОГИЯ:  
АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ  
И ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ»**

Материалы международной заочной научно-практической  
конференции

13 мая 2013 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 20.05.13. Формат бумаги 60x84/16.  
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.  
Усл. печ. л. 11. 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