



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

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

№ 9 (28)
Сентябрь 2013 г.

Издается с мая 2011 года

Новосибирск
2013

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

В59

Ответственный редактор: Гулин А.И.

Председатель редакционной коллегии:

Грудева Елена Валерьевна — д-р филол. наук, профессор, заведующая кафедрой отечественной филологии и прикладных коммуникаций Череповецкого государственного университета.

Редакционная коллегия:

Мышьякова Наталья Михайловна — д-р искусствоведения, профессор, зав. кафедрой Социально-культурного сервиса Санкт-Петербургского государственного университета сервиса и экономики;

Бердникова Анна Геннадьевна — канд. филол. наук, доцент кафедры Педагогике и психологии гуманитарного образования НГПУ;

Павловец Татьяна Владимировна — канд. филол. наук, доцент кафедры русского языка Института гуманитарных наук МГПУ;

Карпенко Виталий Евгеньевич — канд. филос. наук, доцент кафедры философии и социологии Сумского государственного педагогического университета им. А.С.Макаренко.

В 59 В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. № 9 (28): сборник статей по материалам XXVIII международной научно-практической конференции. — Новосибирск: Изд. «СибАК», 2013. — 228 с.

Учредитель: НП «СибАК»

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

При перепечатке материалов издания ссылка на сборник статей обязательна.

Оглавление

Секция 1. Языкознание	7
1.1. Русский язык Языки народов Российской Федерации	7
ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ Е. ПЕРМЯКА Аверина Марина Анатольевна	7
ОБУЧЕНИЕ РУССКОМУ ЯЗЫКУ ДЕТЕЙ-МИГРАНТОВ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА В УСЛОВИЯХ КОНСУЛЬТАЦИОННОГО ЦЕНТРА: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ Грудева Елена Валерьевна Иванова Елена Михайловна Бучилова Ирина Анатольевна Алиева Тарлан Икрам кызы	12
ОБРАЗОВАНИЕ ПРИТЯЖАТЕЛЬНЫХ ФОРМ В КРАЙНЕЗАПАДНОМ НАРЕЧИИ ЭВЕНСКОГО ЯЗЫКА Кузьмина Раиса Петровна	20
СЕМАНТИЧЕСКАЯ РОЛЬ ТЕКСТОВЫХ ЕДИНИЦ ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЯ В ПОЭТИЧЕСКОЙ КАРТИНЕ МИРА ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА Разумкова Надежда Васильевна	24
1.2. Германские языки	30
ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ ВЕБСАЙТОВ ЭКОЛОГИЧЕСКОЙ ТЕМАТИКИ Гудзь Нина Александровна	30
ЯЗЫКОВОЙ АСПЕКТ ФАЗОВОЙ ДИНАМИКИ ИМАЖИНЭРА Игина Зоя Александровна	35
СЕМАНТИЧЕСКИЙ ЭТАП НАМЕРЕНИЯ В РОМАНЕ Т. ДРАЙЗЕРА «АМЕРИКАНСКАЯ ТРАГЕДИЯ» Куцевич Юлия Александровна	45
ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ ЖУРНАЛИСТА СКВОЗЬ ПРИЗМУ КОЛЛЕКТИВНОГО И ИНДИВИДУАЛЬНОГО ЯЗЫКОВОГО СОЗНАНИЯ Черныш Оксана Андреевна	53

ГРАММАТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ПРОДОЛЖЕННЫХ ВРЕМЕН В СОВРЕМЕННОМ АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ Чурюмова Анастасия Олеговна	59
1.3. Романские языки	64
СПЕЦИФИКА МОДЕЛИРОВАНИЯ МЕКСИКАНСКОГО КОММУНИКАТИВНОГО СТИЛЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ Абкадырова Ирина Рустэмовна	64
СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ИТАЛЬЯНСКОГО, ФРАНЦУЗСКОГО, ИСПАНСКОГО ЯЗЫКОВ. ИНТЕРНАЦИОНАЛИЗАЦИЯ Арутюнян Лилит Андраниковна Карпенко Сергей Юрьевич	72
1.4. Теория языка	78
КОММУНИКАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ И ТАКТИКИ ПРЕСС-РЕЛИЗА Белошапкин Александр Николаевич	78
ФРАКТАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ УЧЕБНО- ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ДИСКУРСА Самкова Мария Андреевна	86
1.5. Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание	92
СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ НАИМЕНОВАНИЙ FEAR / СТРАХА В АНГЛИЙСКОМ И УКРАИНСКОМ ЯЗЫКАХ Григоренко Наталья Николаевна	92
МАНИПУЛЯЦИЯ СОЗНАНИЕМ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ МЕТАФОРЫ В ПЕРВИЧНОМ ПОЛИТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ Медведева Елена Анатольевна Спицына Наталья Александровна	99
1.6. Языки народов зарубежных стран Европы, Азии, Африки, аборигенов Америки и Австралии	113
ИССЛЕДОВАНИЕ ДИАЛЕКТОВ КИТАЯ РОССИЙСКИМИ УЧЕНЫМИ Рыбникар Анна Александровна	113

Секция 2. Искусствоведение	119
2.1. Театральное искусство	119
ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА ТАНЦА ЯКУТИИ ОТ «ЛОНДОЛА» ДО «БОХСУРУЙУУ» Крылова Вера Климентьевна	119
2.2. Музыкальное искусство	126
МУЗЫКА КАК ФЕНОМЕН ГЕНИАЛЬНОГО ПОЗНАНИЯ Бахтизина Дильбяр Исмаиловна	126
НЕМЕЦКАЯ ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ: НАЧАЛО ИСТОРИИ, ОСНОВНЫЕ СОБРАНИЯ Герасимчук Оксана Дмитриевна	131
ФЕНОМЕН МУЗЫКАЛЬНОСТИ: ОТДЕЛЬНЫЕ ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ И МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ НА ПРОБЛЕМУ Гусева Анна Леонидовна	139
ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ ФОРТЕПИАННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: ЗВУКОВОЙ АСПЕКТ Егорова Светлана Викторовна	145
КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ТИПЫ МАДРИГАЛЬНОЙ КОМЕДИИ Ишанкулова Елена Зоировна	154
ВОКАЛЬНО-СТИЛЕВЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ 1830-Х: А. ДАРГОМЫЖСКИЙ И Р. ВАГНЕР Наумов Александр Владимирович	164
2.3. Изобразительное и декоративно- прикладное искусство и архитектура	175
РЕГИОНАЛЬНЫЕ ВАРИАЦИИ В СТИЛЕ И ДЕКОРЕ РУССКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА КАК УНИКАЛЬНОЕ ЯВЛЕНИЕ КУЛЬТУРНОЙ ДИФфуЗИИ Павлова Ольга Сергеевна	175
ОСНОВНЫЕ ПРИЗНАКИ ДЕКОРАТИВНОЙ ЖИВОПИСИ В СИСТЕМЕ ПРЕПОДАВАНИЯ КОМПОЗИЦИИ Ременникова Юлия Сергеевна Зярянюк Александр Николаевич	181

<p>КОНЦЕПТ ЕЛЕЦКОГО КРУЖЕВА КАК ИДЕАЛЬНАЯ ФОРМА КУЛЬТУРНОГО БЫТИЯ Соломенцева Светлана Борисовна</p>	186
<p>2.4. Теория и история искусства</p>	193
<p>КЛЮЧЕВЫЕ КОНЦЕПТЫ В ЭТНИЧЕСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЕ МИРА (НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА) Золотарева Лариса Романовна</p>	193
<p>ВОЗВРАЩАЯСЬ К «ДВЕНАДЦАТИ» АЛЕКСАНДРА БЛОКА Филиппова Юлия Геннадьевна</p>	201
<p>Секция 3. Литературоведение</p>	209
<p>3.1. Литература народов стран зарубежья</p>	209
<p>ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА С. НАДОЛЬНОГО «ПРОЕЗДНОЙ БИЛЕТ» („NETZKARTE“) Мазаева Татьяна Викторовна Страхова Ирина Владимировна</p>	209
<p>НЕМЕЦКИЕ ФИЛОЛОГИ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В РОМАНЕ Г. БЁЛЛЯ «ГРУППОВОЙ ПОРТРЕТ С ДАМОЙ» Мельникова Любовь Александровна</p>	215
<p>СИСТЕМА ОБРАЗОВ РОМАНА ДЖ. ХЕЛЛЕРА «ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА В СТАРОСТИ» КАК ВЫРАЖЕНИЕ ЦЕННОСТНОЙ ПАРАДИГМЫ АВТОРА Шмелёва Валентина Валерьевна</p>	221

СЕКЦИЯ 1.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

1.1. РУССКИЙ ЯЗЫК ЯЗЫКИ НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ Е. ПЕРМЯКА

Аверина Марина Анатольевна

*канд. филол. наук, заведующая кафедрой лингвистики,
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего профессионального образования
«Южно-Уральский государственный университет»
(национальный исследовательский университет), филиал в г. Озёрске,
г. Озёрск, Челябинская область
E-mail: marina651@mail.ru*

POETICS OF TITLES IN THE ART WORLD IS. PERMYAKOV

Averina Marina

*candidate of Philological Science, the head of the department of linguistics
of Federal State Budget Educational Establishment of Higher Professional
Education "South-Ural State University" (National Research University),
branch in Ozersk,
Ozersk, Chelyabinsk region*

АННОТАЦИЯ

В статье предпринимается попытка анализа и классификации заглавий сказок Е. Пермяка с точки зрения их семантической реализации. В данной работе показывается, что заглавие как элемент

фантастического в сказочной прозе является одним из порождающих подтекст факторов.

ABSTRACT

The article attempts to analysis and classification of titles of fairy tales is, Permyakov in terms of their semantic implementation. In this paper it is shown that the title as an element of a fantastic fairy prose is one of the causes of the implication of factors.

Ключевые слова: поэтика заглавия; заголовочный комплекс; поэтика фантастического; типология заглавий; фантастический персонаж.

Keywords: poetics of the title; header complex; poetics fantastic; typology of titles; fantasy character.

Литературное произведение предстает перед читателем как единый текст, т. е. материально закрепленная последовательность знаков. Заглавие — это первый знак текста, дающий читателю целый комплекс представлений о книге. Именно оно более всего формирует у читателя «предпонимание» текста, становится первым шагом к его интерпретации.

Поэтике заглавия посвящено достаточно много работ, наше внимание привлекли исследования К.В. Лазаревой [5], С.В. Либиг [7].

Цель статьи — проанализировать и выявить особенности классификации заглавий сказок Е. Пермяка с точки зрения их семантической реализации.

Материалом нашего исследования стал сборник литературных сказок Евгения Пермяка «На все цвета радуги», адресованный юным читателям.

Методом сплошной выборки нами собрана картотека в 170 языковых единиц. Вслед за А.В. Ламзиной [6] мы выделяем персонажные заглавия; заглавия, обозначающие время и пространство; заглавия, задающие сюжетную перспективу произведения; заглавия, содержание указание на жанр произведения; заглавия, указывающие на предмет.

Проведённый анализ показал, что персонажные заглавия наиболее частотны и составляют 38% от собранного материала. Небольшая часть персонажных заглавий произведений Е. Пермяка — антропонимы, сообщающие о родовой принадлежности главного героя или его статусе: «*Филя*», «*Сема*», «*Сережа*», «*Славка*», «*Дары владычицы Ойль*», «*Темка*», «*Лева*», «*Саранча-Ачнарас*». Среди них мы выделяем антропонимы с прозрачной внутренней формой, «говорящие фамилии». Такие заглавия, выражающие авторскую оценку, еще до знакомства

читателя с произведением формируют у него представление об изображаемом характере.

«Шантон-болтон» ассоциируется с именем героя английского фольклора — Шалтаем-Болтаем, веселым, неугомонным мальчиком-проказником.

Самодел — это человек, который умеет все делать сам. Имя дедушки Само наводит читателя на мысль о том, что человек всего добился в этой жизни благодаря своей смекалке и находчивости.

Чаще всего персонаж литературной сказки Е. Пермяка обозначается по какому-то признаку: по роду занятий («*Семьсот семьдесят семь мастеров*», «*Тараканий охотник*», «*Удачливый рыбак*», «*Долговский мастер*»), по степени родства («*Четыре брата*», «*Неуступчивая сестра*», «*Три брата*», «*Иголкины братья*»), по социальному положению («*Вечный король*», «*Царь Горох и царица курица*», «*О принце в голубой короне*», «*Королева Буль-Буль*», «*Семь королей и одна королева*»), по возрасту («*Сказка о старой ведьме*», «*Толковый мальчик*»). Немало заглавий, содержащих зооним: «*Голубые белки*», «*Белая ворона*», «*Египетские голуби*», «*Хромая курица*», «*Раки*», «*Страшная черепаха*», «*Про торопливую куницу и терпеливую синицу*».

Нередко автор выносит в заглавие эмоциональную оценку героя, которая передается эпитетом («*Зоркий слепец*», «*Балкончик*», «*Ежихафорсиха*», «*Сластена-своевольник*», «*Надежный человек*», «*Гусь лапчатый*»).

Среди заглавий данного типа мы выделяем реминисценции. Реминисценция — это включение автором в свое произведение образов, стихов, фраз из другого литературного произведения. В своей работе мы рассматриваем реминисценцию как элемент интертекстуальности [1, 2], представление о которой сложилось в отечественной филологии на основе идеи М.М. Бахтина о внутренней диалогичности живого слова, высказанной учёным в статье «Слово о романе» [3]. Оно связано с апеллированием субъекта к не принадлежащему ему тексту. Бахтин отмечает, что индивидуальный речевой опыт в известной мере может быть охарактеризован как процесс освоения — более или менее творческого — чужих слов (а не слов языка) [3]. Так, заглавие литературной сказки Е. Пермяка «*Фока — на все руки дока*» полностью совпадает с названием русской народной сказки. А заглавие «*Про Жар-птицу*» сразу называет известный фольклорный персонаж, приносящий герою удачу.

При всей условности творимой писателем «новой реальности» основой художественного мира, как и мира реального, является

хронотоп, координаты которого, время и место, часто находят своё отражение в названиях произведений. Заглавий, указывающих на время действия, в исследованном материале не обнаружено. Место обозначено в заглавиях произведений Е. Пермяка с разной степенью конкретности: реальное («*Трухлявое болотце*», «*Шутливое море*», «*Обманное озеро*», «*Березовая роца*», «*Сказка-присказка про родной Урал*», «*Быль-небыль про железную гору*») и вымышленное («*Сказка о стране Терро-Ферро*», «*Глиняное царство*»).

Е. Пермяк стремится сочетать назидательность и «духовную пользу» своих произведений с внешней занимательностью — ведь он пишет для детей. Пространное заглавие, представляющее сюжетный ряд, выступает в качестве рекламы книги, обещающей читателю вдоволь насладиться необычным и ярким приключением главного героя: «*Как Тата голос выплакала*», «*Как самовар запрягли*», «*Как Машиа большой стала*», «*Как Миша хотел маму перехитрить*», «*Как солнышко электрическую лампочку зажгло*».

Развернутые заглавия с обязательным указанием жанра произведения настраивают читателя на нужный лад, заранее предупреждая, в каком «художественном ключе» будет вестись повествование. Д.С. Лихачев в одной из своих работ отмечал, что пространные названия древнерусских литературных памятников были одной из характерных черт их поэтики и входили «в самую суть художественной системы» [4]. Это стало одним из элементов поэтики и Е. Пермяка. Мы отмечаем следующие названия, в которых автор указывает на жанр своего произведения: «*Уральская побасенка*», «*Две пословицы*», «*Сказка о большом колоколе*», «*Быль-небыль про железную гору*». Таким образом, в заглавиях Е. Пермяка есть указание на жанры устного народного творчества, что роднит его произведения с фольклором, делает их ближе и понятнее читателю.

Размышляя над выбором заглавия, автор не может не учитывать особенностей своего потенциального адресата, которому и предназначено его произведение. Ведь заглавие выступает как посредник в общении между автором и его читателем. Е. Пермяк писал для детей, поэтому уже в заглавиях указывал на предмет, о котором пойдет речь. Дети любят необычное. А необычное можно увидеть в самых обычных вещах: в калошах, лапотках, нитках, свечке, ножике и т. д. Так, главным персонажем литературного произведения становятся предметы. Заглавия, указывающие на предмет, составляют 35% нашего материала: «*Хитрый коврик*», «*Красный вагон*», «*Мелкие калоши*», «*Первый лук*», «*Пропавшие нитки*», «*Волшебный ошейник*». Это предметы нашей

повседневной жизни, окружающие нас. Так автор придает своим произведениям реальное начало.

Язык Е. Пермяка всегда остается предельно простым и лаконичным, лишенным ложных красот, что выгодно отличает его от многих других писателей. Умелое использование фольклорных образов делает его сказки понятными детям самых разных возрастов, потому что автор опирается на традиции бытовой сказки. Фантастические мотивы всегда играют в них подчиненную роль.

Итак, заглавия произведений Е. Пермяка являются тем организующим звеном, вокруг которого строится весь текст. Они выполняют коммуникативную функцию, способствуя привлечению внимания читателя, и формулируют в концентрированном виде суть передаваемой в литературных образах информации. Заглавие как элемент фантастического в сказочной прозе является одним из порождающих подтекст факторов.

Список литературы:

1. Аверина М.А. Компаративные фразеологизмы-союзы как элемент лингвистической интертекстуальности // Альманах современной науки и образования. — 2013. — № 7. — С. 10—12.
2. Аверина М.А. Текстовые реминисценции в заголовочных комплексах современных СМИ (на материале «Российской газеты») // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. — 2013. — № 27. — С. 12—16.
3. Бахтин М.М. Слово о романе // Вопросы литературы. 1965. — № 8.
4. Лихачёв Д.С. Поэтика древнерусской литературы / Д.С. Лихачёв. — М.: Наука, 1979. — 376 с.
5. Лазарева К.В. Заглавие как элемент поэтики фантастического в русской прозе 20—40-х годов XIX века // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. — 2008. — Т. 150. — № 6. — С. 48—57.
6. Ламзина А.В. Заглавие // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / Под ред. Л.В. Чернец. М., 1999. — С. 94—107.
7. Либиг С.В. К вопросу об интертекстуальности заголовков (на примере текстов о Вильгельме Телле) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9: Филология. Востоковедение. Журналистика. — 2008. — № 2-II. — С. 44—47.

**ОБУЧЕНИЕ РУССКОМУ ЯЗЫКУ
ДЕТЕЙ-МИГРАНТОВ
МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА
В УСЛОВИЯХ КОНСУЛЬТАЦИОННОГО ЦЕНТРА:
ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ**

Грудева Елена Валерьевна

*д-р филол. наук,
профессор, Череповецкий государственный университет,
Череповец
E-mail: egrudeva@gmail.com*

Иванова Елена Михайловна

*канд. филол. наук,
доцент Череповецкий государственный университет,
Череповец
E-mail: emiva@yandex.ru*

Бучилова Ирина Анатольевна

*канд. психол. наук,
доцент, Череповецкий государственный университет,
Череповец
E-mail: ibuchilova@yandex.ru*

Алиева Тарлан Икрам кызы

*магистр, Череповецкий государственный университет,
Череповец
E-mail: tarlan73@yandex.ru*

**TEACHING PRIMARY SCHOOL
MIGRANT-CHILDREN THE RUSSIAN LANGUAGE
IN THE CONSULTATION CENTER:
FORMULATION OF THE PROBLEM**

Grudeva Elena

*professor,
Doctor of Philological Sciences Cherepovets State University,
Cherepovets*

Ivanova Elena

*associate Professor, Candidate of philological Sciences Cherepovets
State University,
Cherepovets*

Buchilova Irina

*associate Professor, ph.D., Cherepovets State University,
Cherepovets*

Aliyeva Tarlan Ikram oglu

*master, Cherepovets State University,
Cherepovets*

АННОТАЦИЯ

В данной статье рассматриваются вопросы обучения русскому языку детей-мигрантов младшего школьного возраста в условиях консультационного центра. Анализируются результаты диагностики языковой и социокультурной адаптации школьников. Раскрываются основные направления деятельности консультационного центра, описываются принципы обучения русскому языку детей-мигрантов.

ABSTRACT

The article deals with teaching primary school migrant children the Russian language in the consultation center. The results of the diagnostic of linguistic and socio-cultural adaptation of schoolchildren are analysed in the paper. The main activities of the counseling center and the principles of teaching migrant children the Russian language are described in the paper.

Ключевые слова: обучение русскому языку; дети-мигранты; младший школьный возраст; консультационный центр.

Keywords: teaching Russian language; migrant children; primary school age; Counseling Center.

Как известно, язык относится к числу существенных признаков нации, он тесно связан с национальным самосознанием и самобытностью народа. В каждом языке находит отражение оригинальное видение мира. Современные миграционные процессы приводят к тому, что в русскоязычной среде проживает всё больше и больше некоренного населения. Дети мигрантов, как правило, не теряют родной язык (родной язык выполняет функции языка семейного общения, общения в диаспоре), но в условиях социализации в русскоязычной среде вынуждены изучать русский язык. В силу сказанного развитие речи детей мигрантов школьного возраста протекает в условиях билингвизма [6, 7, [9].

Существуют различные мнения по поводу сущности билингвизма, или двуязычия. Согласно точке зрения В.А. Аврорина, двуязычием следует признать одинаково свободное владение двумя языками, т. е. «двуязычие начинается тогда, когда степень знания второго языка приближается вплотную к степени знания первого» [1, с. 54]. Некоторые лингвисты называют билингвизмом такое явление, когда человек совершенно свободно владеет двумя языками и у него стирается грань между понятиями «родной» и «неродной» язык. Человек, изучающий иностранный язык, овладевает им настолько хорошо, что его нельзя отличить от человека, говорящего на данном языке как на родном. В тех случаях, когда совершенное усвоение иностранного языка не сопровождается утратой родного языка, возникает билингвизм (двуязычие), заключающееся в одинаковом владении двумя языками [2]. А.Е. Супрун понимает двуязычие как возможность владения носителем одного языка другим языком в различной мере, а, следовательно, и возможность двуязычия разных степеней [11].

В литературе обычно выделяют три основные категории детей мигрантов: 1) те, кто в совершенстве владеют русским и не владеют родным языком; 2) те, кто в совершенстве владеют родным и не владеют русским (инофоны); 3) те, кто одновременно владеют родным и русским (билингвы).

В последнее время наблюдается тенденция в увеличении числа инофонов, которые владеют языком на пороговом уровне, на уровне городской коммуникации. Этого недостаточно для адаптации ребенка к дальнейшей жизни в обществе. Для большинства детей мигрантов характерно слабое знание государственного русского языка, а многие

из вновь прибывающих детей не владеют им вообще. У таких детей отсутствуют также достаточные для социализации знания об основах российского законодательства, культуры и истории, традиций и норм поведения в быту, т.е. они не интегрированы в российское общество. Эти факторы существенно затрудняют процесс обеспечения доступного качественного образования для всех детей, существенно влияют на качество обучения других школьников, находящихся в едином образовательном пространстве.

Существенную помощь в решении вопросов языковой адаптации детей-мигрантов могут оказать консультационные центры, создаваемые в различных регионах России, в рамках которых может вестись работа не только с детьми, но также с их родителями и педагогами [3—5, 12, с. 117].

Организация пилотного проекта консультационного центра для детей-мигрантов на базе Череповецкого государственного университета состоялась в сентябре 2013 года. Моменту открытия центра предшествовал подготовительный период: анализ международного и российского опыта, ознакомление с нормативно-правовым обеспечением деятельности центра, подбор и апробация методик языковой и социокультурной интеграции.

Основные цели нашего проекта заключались в создании консультационного центра в Вологодской области, специалисты которого эффективно решали бы проблемы языковой и социокультурной интеграции детей мигрантов. Уникальность проекта заключается в том, что впервые в нашем регионе разработана многосторонняя комплексная программа языкового и психолого-педагогического сопровождения детей-мигрантов с участием ведущих специалистов в области психологии, педагогики, языковой подготовки и культуры. Перечислим основные направления деятельности консультационного центра:

- создание условий для освоения детьми-мигрантами русского языка, основ культуры и истории России, поведенческих норм и образа жизни в Российской Федерации;
- содействие обучающимся из семей международных мигрантов в изучении ими родного языка и культуры своего народа;
- развитие коммуникативных компетенций у детей-мигрантов;
- подготовка специалистов (учителей, психологов, воспитателей) для работы с детьми-мигрантами.

В настоящее время в консультационном центре проходят обучение 12 детей-мигрантов из азербайджанских семей. Все они на входе прошли диагностику языковой и социокультурной адаптации. Рассмотрим основные результаты диагностики.

Обратимся к краткой характеристике семей детей-мигрантов. Все 12 детей воспитываются в полных семьях: восемь семей двухдетные, две семьи однодетные и две семьи многодетные (в многодетных семьях воспитываются по три-четыре ребенка). Восемь детей родились в России, являются гражданами РФ. В большинстве семей (в семи семьях из двенадцати) матери не работают, занимаются воспитанием детей и домашним хозяйством. При этом только две мамы разговаривают достаточно хорошо по-русски, в остальных семьях мамы разговаривают по-русски на уровне бытового общения, и то часто с затруднениями. В основном эти женщины общаются в семье только на родном языке. Только у одной мамы получено высшее образование, у двух — среднее специальное, у семи — среднее образование, у двух — незаконченное среднее (от 3 до 5 классов).

Что касается отцов, то высшего образования ни у одного из них нет, среднее специальное — у одного папы, среднее общее образование — у десяти, незаконченное среднее — у одного. Отцы в основном работают в сфере бизнеса и строительства, один папа работает на Северстали, один — грузчиком. Все папы неплохо разговаривают по-русски на бытовом уровне, однако затрудняются объяснить учебный материал ребенку. Воспитанием детей занимаются мамы. Один ребенок в основном воспитывается бабушкой. В тех семьях, где мамы работают, дети ходят в группу продленного дня или находятся дома одни. Практически во всех семьях родители затрудняются в оказании помощи детям в выполнении домашних заданий.

Ключевым моментом диагностики детей-мигрантов является диагностика уровня владения русским языком. С данной целью нами использовалась тестовая методика диагностики устной речи младших школьников Т.А. Фотековой. Рассмотрим ее основные результаты.

Таблица 1.

Уровни развития речи детей-мигрантов

№ п/п	Уровень развития речи	Количество детей
1	высокий	1
2	средний	5
3	низкий	6

Исследуемая группа детей в количестве 12 человек оказалась неоднородной по своему составу относительно уровня речевого развития. Только один ребенок показал достаточно высокие результаты при выполнении заданий, у него сформированы фонематическое

восприятие, звуко-слоговая структура слов, словарный запас, навыки словообразования и связная речь. Пять детей при тестировании допустили незначительные ошибки при выполнении заданий на выявление сформированности лексико-грамматического строя речи и звукопроизношения. Шесть детей допустили значительное число ошибок и показали низкие результаты при выполнении заданий. У них скудный словарный запас, в связи с чем они испытывают трудности в понимании условий задач.

Языковая адаптация детей-мигрантов происходит в неразрывной связи с культурой народа — носителя данного языка. Следует подчеркнуть, что наиболее благоприятной адаптационной стратегией для детей иноэтнических мигрантов является интеграционная модель, предполагающая принятие паттернов новой культуры в сочетании с собственными нормами и ценностями.

Рассмотрим основные результаты диагностики знаний детей о странах и культурах, государственных символах (по методике, предложенной Т.С. Комаровой и О.А. Соломенниковой).

Таблица 2.

Уровень сформированности знаний о странах, культурах, государственных символах у детей-мигрантов

№ п/п	Уровень сформированности знаний	Количество детей
1	высокий	2
2	средний	4
3	низкий	6

Высокий уровень: ребенок узнает государственный флаг России на улицах, его изображение на открытках, плакатах, в телевизионных заставках, на одежде, сувенирах и т. д.; может назвать цвет его полос и их взаимное расположение; знает, что белый цвет означает мир и чистоту души, синий — верность и правду, красный — отвагу и любовь. Ребенок также знает герб России, может рассказать легенду о всаднике и драконе, самостоятельно анализирует его цветовое решение (белый конь, синий плащ всадника); знает, что надо стараться быть дружными, честными и отважными, любить своих близких и свою Родину. Знает название города, в котором живет, а также почему он так называется, как называют жителей. Знает названия главных улиц города, своего микрорайона, свой домашний адрес. Может перечислить основные достопримечательности города и рассказать о них.

Средний уровень: ребенок последовательно отвечает на поставленные вопросы, но не всегда его ответы являются полными; иногда допускает незначительные ошибки, но с помощью подсказки взрослого исправляет их.

Низкий уровень: знает название страны и города, но в то же время не может назвать свой домашний адрес; не может отличить государственные символы; ответы неполные, часто ошибается.

В целом результаты диагностики убедительно доказывают наличие проблем в языковой и социокультурной адаптации детей из семей мигрантов. Всё это обуславливает целесообразность создания консультационных центров, деятельность которых будет направлена на организацию дифференцированного обучения детей в зависимости от их возраста, уровня базовой подготовки, степени владения русским языком, а также на оказание квалифицированной помощи их родителям и педагогам, работающим в условиях полиэтнических школ.

Обучение детей-мигрантов русскому языку должно происходить на основе принципов коммуникативности, культуроведческой направленности, интенсивности, обеспечивающей быстрое вхождение школьника в систему обучения; принципов учета языковой среды, языковой подготовки учащегося, возрастных особенностей, адаптационных процессов, трудностей русского языка и культурных различий [8, 10].

Список литературы:

1. Аврорин В.А. Роль родного и русского языков в культурном подъеме народов севера // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. — Т. XXXII. — Вып. 6. М., 1973.
2. Билингвизм в теории и практике / Под ред. З.У. Блягоза. Майкоп: Изд-во АГУ, 2004. — 270 с.
3. Бучилова И.А., Алиева Т.И. К вопросу организации консультационного центра для детей из семей мигрантов в Вологодской области // Современные научные исследования. Выпуск 1. — Концепт. — 2013. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://e-concept.ru/article/931/> (дата обращения 22.09 2013).
4. Бучилова И.А., Алиева Т.И. К проблеме языковой адаптации детей младшего школьного возраста из семей мигрантов. Materiały IX Międzynarodowej naukowo-praktycznej konferencji «STRATEGICZNE PYTANIA Ś WIATOWEJ NAUKI — 2013». Praha: Publishing House. — 2013. — P. 92—93.

5. Бучилова И.А., Алиева Т.И. Особенности социокультурной адаптации детей младшего школьного возраста, воспитывающихся в условиях двуязычия в семьях мигрантов // Сборник III международной научно-практической конференции «Общество, культура, личность. Актуальные проблемы социально-гуманитарного знания». Praha: Sociosfěra-CZ, 2013. — P. 154—157.
6. Гукаленко О.В. Теоретико-методологические основы педагогической поддержки и защиты учащихся-мигрантов в поликультурном образовательном пространстве: Дисс... доктора пед. наук. Ростов н/Д: РГПУ, 2000. — 404 с.
7. Ильяева И.А., Кожемякин Е.А. Межкультурные коммуникации в современном мире. Учебное пособие по спецкурсу. Белгород: изд-во БелГТАСМ, 2001. — 159 с.
8. Какорина Е.В., Савченко Т.В, Костылева Л.В. Русский язык: от ступени к ступени. Центр межнационального образования «Этносфера», 2007. — 224 с.
9. Кожемякин Е.А. Межкультурные коммуникации: от теории к практике. Монография. Белгород: Изд-во БелГУ, 2003. — 119 с.
10. Кудрявцева Т.С. К проблеме культурно-речевой адаптации детей мигрантов // Начальная школа. — 2011. — № 5. — С. 86—89.
11. Супрун А.Е. Лекции по языкознанию. Минск: Изд. Белорус. ун-та, 1971. — 144 с.
12. Buchilova I.A., Aliyeva T.I. The problem of language adaptation of school-age children of migrant families // 29th World Congress of the IALP in Torino, Italy August 25—29, 2013.

ОБРАЗОВАНИЕ ПРИТЯЖАТЕЛЬНЫХ ФОРМ В КРАЙНЕЗАПАДНОМ НАРЕЧИИ ЭВЕНСКОГО ЯЗЫКА

Кузьмина Раиса Петровна

*канд. филол. наук, научный сотрудник сектора эвенской филологии
Института гуманитарных исследований и проблем малочисленных
народов Севера Сибирского отделения Российской академии наук,
г. Якутск*

E-mail: raisakuzmina2013@yandex.ru

FORMATION OF POSSESSIVE FORMS IN THE FAR WESTERN DIALECT OF EVEN LANGUAGE

Raisa Kuzmina

*candidate of Philological Sciences, research scientist of Even philology
sector of Research Institute for Humanities and Problems of the Indigenous
Peoples of the North, Siberian Branch, Russian Academy of Sciences,
Yakutsk*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются особенности образования притяжательных форм в ламунхинском, тюгясирском, усть-янском говорах крайнезападного наречия эвенского языка. В говорах притяжательные формы делятся на лично-притяжательные, возвратно-безлично-притяжательные и относительно-притяжательные. Принадлежность одного предмета другому выражается с помощью различных суффиксов. Притяжательные суффиксы в говорах крайнезападного наречия говорах обнаруживают ряд фонетических особенностей, отличных от литературного языка и восточного наречия эвенов.

ABSTRACT

In the article are examined formation peculiarities of possessive forms in lamunhinsky, tyugyasirsky and ust-yansky parlances of the far western dialect of Even language. Possessive forms in parlances are divided into personal possessives, reflexive-impersonal possessives and relative possessives. Assignment of one object to another is expressed with a help of various suffixes. Possessive suffixes in parlances of the far western dialect

have a range of phonetic features different from the literary language and from the eastern dialect of Evens.

Ключевые слова: эвенский язык; крайнезападное наречие; литературный; говор.

Keywords: Even language; far western dialect; literary; parlance.

Статья написана на основе материалов, собранных в ходе экспедиционных поездок в п. Батагай-Алыта Эвено-Бытантайский район (2010 г.), в п. Депутатский Усть-Янского улус Республики Саха (Якутия) (2012 г.). При систематизации и сопоставлении материалов использовались лексикографические и другие источники [2; 3].

Исследователи отмечают, что к крайнезападному, или саккырырскому, наречию относится язык эвенов, живущих по правым притокам р. Лены и в бассейне р. Яны в пределах Булунского, Саккырырского и Усть-Янского районов ЯАССР. Внутри этого наречия принято выделять следующие говоры: ламунхинский (Ламунхинский наслег Саккырырского района), тюгесирский (Тюгесирский наслег Саккырырского района и Хара-Улахский наслег Булунского района) и юкагирский (Юкагирский наслег Усть-Янского района) [4, с. 138].

Говоры крайнезападного наречия эвенов обладают рядом фонетических, морфологических, лексических особенностей от литературного языка и восточных говоров эвенов.

Состав и форма притяжательных показателей в говорах крайнезападного наречия также обнаруживает отличительные признаки. В говорах притяжательные формы делятся на лично-притяжательные, возвратно-безлично-притяжательные и относительно-притяжательные.

Лично-притяжательные формы указывают на принадлежность предмета. В говорах крайнезападного наречия отсутствует исключительная форма (эксклюзивная) 1 л. мн. ч. *-вун*, как и соответствующее местоимение *бу* «мы (без вас)». Ряд форм усть-янского говора несколько отличается от ламунхинского и тюгесирского говоров и характеризуется некоторыми особенностями: в ламунхинском говоре в 1-м л. ед. ч. используются две формы *-в*, *-ву*, в усть-янском — форма *-ву*; в ламунхинском, тюгесирском говорах во 2 л. ед. ч. у существительных с конечным *-н* используется суффикс *-ни*, в усть-янском — *-ни* (ср. лит. *-си*); во 2-м л. мн. ч. в ламунхинском, тюгесирском говорах во всех позициях используется суффикс *-һно/-һнө* (ср. лит. *-сан/ -сэн*), в усть-янском — *-һан/-һэн*; 3 л. мн. ч. в ламунхинском, тюгесирском говорах *-һтан/-һтэн~-һнон/-һнөн* (ср. лит. *-тан, -тэн*), в усть-янском — *-тан/-тэн*.

Образование лично-притяжательных форм в ламунхинском и тюгясирском говорах:

Таблица 1.

Лицо \ Основа		на гласный	на	на	во мн. ч.
		дбу «дом»	согласный	неусеченные	
			дил «рука»	основы на -н	дбул «дома»
				эмгун	
				«седло»	
ед. ч.	би	дбу-в	нгал-у	эмгу-му	дбул-бу
	һи	дбу-с	нгал-о-с	эмгуһ-ни	дбуһ-ли
	ноңон	дбу-н	нгал-о-н	эмгун-ни	дбул-ли
мн. ч.	мут	дбут	нгал-от	эмгун-ти	дбул-ти
	һу	дбу-һно	нгал-о-һно	эмгу-һнө	дбу-һно
	ноңортон	дбу-тно	нгал-о-тно	эмгун-төн	дбул-тон

Образование лично-притяжательных форм в усть-янском говоре:

Таблица 2.

Лицо \ Основа		на гласный	на	на	во мн. ч. дбул
		деплэ «еда, пища, корм»	согласный	неусеченные	
			дил	основы на -н	«дома»
			«голова»	эмгун	
				«седло»	
ед. ч.	би	деплэ-ву	дил-у	эмгу-му	дбул-бу
	һи	деплэ-һ	дил-а-һ	эмгун-һи	дбул-һи
	ноңан	деплэ-н	дил-а-н	эмгун-ни	дбул-ли
мн. ч.	мут	деплэңэ-т	дил-а-т	эмгун-ти	дбул-ти
	һу	деплэңэ-һэн	дил-а-һан	эмгу-һһы	дбул-һан
	ноңартан	деплэңэ-тэн	дил-а-тан	эмгун-тэн	дбул-тан

Возвратно-притяжательные формы ед. и мн. ч. обозначают собственность субъекта действия. Образование возвратно-притяжательных форм в говорах крайнезападного наречия:

Таблица 3.

Число	основы	основы	неусеченные	основы
	на гласный	на согласный	основы на -н	во мн. ч.
	урку	окат	һанин	һинал
	«дверь»	«река»	«дым»	«собаки»
Ед. ч.	уркуй	окати	һаними	һинолби
Мн. ч.	урку-вур	окат-ур	һани-мур	һинолбур

Относительно-притяжательная форма показывает принадлежность чего-либо кому-либо и оформляется суффиксом *-н*: *бөдөл-у* «моя нога» и *бөдөлөнү* «принадлежащая мне нога (напр.: убитого зверя)».

Самостоятельно-притяжательная форма обозначает существительные, которые являются чьей-либо собственностью. Они образуются с помощью суффикса *-ни*. Употребляются в основном в позиции сказуемого, напр.: *Эрэк эвикэн кунһони*. «Эта игрушка ребенка»; *Эрэк дьу аһини*. «Этот дом женщины». Данный суффикс употребляется в эвенкийском языке и образует от основ существительных словоформы со значением «нечто, принадлежащее лицу или предмету, обозначенное в основе» [1, с. 22].

Образование относительно-притяжательных форм в крайнезападном наречии:

Таблица 4.

Число	Лицо	<i>бөдэлэңү</i> «ногу (мою)»
Ед. ч.	би һи ноңан	бөдэлэңү <i>лам., тюг.</i> бөдэлэңэс, у.-я. бөдэлэңэһ бөдэлэңэн
Мн. ч.	мут һу ноңартан	бөдэлэңэт <i>лам., тюг.</i> бөдэлэңэһнэ, у.-я. бөдэлэңэһэн <i>лам., тюг.</i> бөдэлэңэтнэ, у.-я. бөдэлэңэтэн

Итак, в результате анализа категории принадлежности имени существительного говоров крайнезападного наречия, можно сделать следующие выводы: 1) Во всех трех говорах не встречается эксклюзивная форма местоимения 1-го л. мн. ч. бу; 2) В говорах отсутствуют формы 1-го л. ед. ч. *-мин*, 1-го л. мн. ч. (искл.) *-мун*, 2-го л. ед. ч. *-һин*, 2-го л. мн. ч. *-һун*; 3) При образовании лично-притяжательных форм в ламунхинском и тюгяси́рском говорах во 2-м л. мн. ч. во всех позициях используется суффикс *-һно/-һнө*, в усть-янском говоре *-һан/-һэн*, в литературном языке *-сан/ -сэн*. В 3 л. мн. ч. в ламунхинском, тюгяси́рском говорах *-тһан/-тһэн* ~ *-тһон/-тһөн*, в усть-янском аналогичен литературному *-тан/-тэн*.

Таким образом, говоры крайнезападного наречия эвенов имеют специфические особенности в образовании притяжательных форм в сравнении с говорами восточного диалекта и литературного эвенского языка.

Список литературы:

1. Булатова Н.Я. Язык сахалинских эвенков. СПб: Б.&К., 1999. — 115 с.
2. Дуткин Х.И. Дуткин Х.И., Белянская М.Х. Тундренный диалект западного наречия эвенского языка: Этнолингвистическое и этногеографическое исследование. СПб: Бельведер, 2009. — 168 с.
3. Кузьмина Р.П. Язык ламунхинских эвенов. Новосибирск: Наука, 2010. — 112 с.
4. Новикова К.А. Основные особенности эвенских говоров Якутской АССР// Докл. и сообщ. Ин-та языкознания АН СССР. М., 1958а. — С. 186—205.

СЕМАНТИЧЕСКАЯ РОЛЬ ТЕКСТОВЫХ ЕДИНИЦ ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЯ В ПОЭТИЧЕСКОЙ КАРТИНЕ МИРА ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

Разумкова Надежда Васильевна

*канд. филол. наук, доцент кафедры общего языкознания
Тюменского государственного университета,
г. Тюмень*

E-mail: 18nadezhda3@mail.ru

SEMANTIC ROLE OF COLOR UNITS OF TEXTS IN OSSIP MANDELSTAM'S POETRY

Razumkova Nadezhda Vassilyevna

*candidate of Philology, Assistant Professor of Chair of Linguistics
Tyumen's State University,
Tyumen*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются три тесно соприкасающихся, часто взаимно пересекающихся, относительно самостоятельных вопроса, наделенных своей проблематикой, своими задачами и категориями. Это, во-первых, роль цветовой гаммы в раскрытии художественного замысла автора; во-вторых, цветоупотребление как стилистическая

категория; в-третьих, особенности моделирования текстовых единиц в поэтическом тексте.

ABSTRACT

The paper examines three closely contiguous, often intersecting, relatively independent questions, endowed with their respect to the issues, their tasks and categories. The first is the role of color words in the disclosure of artistic intent of the author, and secondly, color usage as a stylistic category, and thirdly, modeling text color units in the poems.

Ключевые слова: Осип Мандельштам; поэтическая картина мира; концепт; лексико-семантическое поле цвета; русский язык

Keyword: Ossip Mandelstam; poetry; concept; lexical semantic field of color; Russian language

Актуальность представляемой работы обусловлена признанием роли колоративов как одного из важнейших средств художественной выразительности в рамках «язык писателя». Систематизируя «монблан» научных изысканий по цветописи, мы проследили, насколько широко обсуждается лингвистами роль текстовых единиц цветообозначения (ЦО) в структуре литературного произведения. ЦО подвергаются описанию и анализу с разных позиций (символики, сопоставления, семантики и др.), выясняется характер цветовых употреблений, освещаются вопросы функционирования в разных жанрах и стилях, пути развития колоризма, особенности использования и восприятия. Лингвисты создают новые исследовательские приемы («индекс живописности», «психологический эксперимент» и др.), предполагающие наиболее полное описание состава ЦО в индивидуально-авторской картине мира.

Объектом нашего исследования являются лирические произведения Осипа Мандельштама, предметом — текстовые единицы с колоративным элементом [1]. В рамках *in memoriam* следует сказать о скорбно-знаменательной дате этого года — 75-летие со дня трагической смерти величайшего русского поэта XX века (1891—1938).

Данная статья продолжает работу автора, посвященную комплексному изучению поэтической картины мира (ПКМ) Осипа Мандельштама, заключающуюся в рассмотрении цветового компонента как важнейшей части ментального пространства поэта [3]. Представленные в его произведениях образы действительности получают цветовую индикацию, из которой можно заключить об индивидуальной концепции мира, о воображаемом поэтом мироустройстве.

Специфика поэтической картины мира Мандельштама основана на ювелирной работе над словом. Ткань его стихотворений — эпитеты, которые в соединении с метафорой придают удивительное обаяние тексту, аллитерация (*хриплая охра*), изысканная расстановка слов (*На доске малиновой, червонной, на кону горы крутопоклонной*), сложные определения (*прозрачно-серая весна, светопыльная дорога*). Для передачи цветowych образов Мандельштам использует прототипические референты (*бананов гряда золотая*), колористические существительные (*над желтизной правительственных зданий*), атрибутивные глагольные формы (*над лесом вечеряющим*), сравнения (*белее белого твоя рука*).

Колоративная лексика в текстах Мандельштама, реализуя свои эстетические возможности, участвует в создании поэтической картины мира (ПКМ). Душевные муки, оразившиеся в работе над формой цветowego слова, «ковали» поэзию трагических чувств. Используемые Мандельштамом ЦО относятся к феноменам, которые не принадлежат только сфере зрительного восприятия. Цвета реалий получают характеристики и значения, далеко выходящие за рамки их собственных непосредственно воспринимаемых качеств.

Основной целью в данной работе мы ставим выявление и оценку степени значимости для поэта текстовых единиц с ЦО, совокупность которых составляет лексико-семантическое поле цвета, манифестирующего индивидуально-авторскую картину мира. Семантическая структура «цветонесущих» слов формируется из исходных когнитивных областей и локального контекста. Такие текстовые единицы мы рассматриваем как один способ вербализации цветowego концепта. Будучи традиционным стилистическим приемом, красочное определение создает живое представление о художественных реалиях, выражает авторское отношение в различных лирических ситуациях.

В ПКМ Мандельштама цветовой спектр вбирает все цвета радуги и его многочисленные оттенки. В состав макрополя включены все единицы, обладающие цветowym значением, периферийное пространство которого является наиболее интересным своей внутренней организацией, наиболее показательным с точки зрения отражения индивидуально-авторских особенностей стиля. Полевые модели *de facto* являются носителем тропического комплекса в творчестве поэта.

Цветосемантическая «аура» художественной реальности живет, в первую очередь, на игре очевидных противоречий, будучи одним из самых ярких изобразительных средств поэта. Неясность, многозначность, загадочность выступают аффектированным сигналом, вызывающим одновременно восхищение и удивление. Специфика

подхода Мандельштама кроется в изменении принципов комбинации слов на основе нестандартного сочетания коннотативных компонентов значений слова, способов их вхождения в контекст. В нашей попытке реконструкции ПКМ Мандельштама были отмечены и выявлены весьма интересные способы лексико-семантического моделирования цвета.

Отличительной особенностью почерка художника слова, является то, что в его стихотворениях практически не встречаются нейтральные визуальные впечатления. Наглядно-чувственные метафорические определения заостряют игровую функцию стихотворного текста, в результате чего, невозможно отделить изображение условного цвета художественного объекта от перцептивного. Поливалентные эпитеты (например, *красный смех*, *рукопашная лазурь*) изящно выражают комплекс ощущений и переживаний лирического героя. Поэт стремится передать внутреннее состояние через ассоциативное взаимодействие колоратива с обыкновенными проявлениями окружающего мира. Так, видение *ленинградских речных фонарей* связано с фармакологическим продуктом из *рыбьего жира* («Ленинград»); *асфальт* напоминает гастрономический вкус *астраханской икры* («Еще далеко мне до патриарха»); *белизна снегов гагачьих* сопровождается тактильными ощущениями легчайшего и нежнейшего пуха гагары («Эта область в темноводье»); *дрожащие губы* любимой подобны сладкой *малине* («Жизнь упала как зарница»). В цветовой гамме Мандельштама отражена богатая семантико-символическая парадигма.

Когнитивная обработка, исходящая из почти немислимых соответствий, оказывает мощное коммуникативное воздействие на читателя. Например: метафорическая модель *небо — твой Буонаротти* («Я должен жить») скрывает загадочность цветового образа неба. Автор апеллирует к знаменитой картине Микеланджело Буонаротти «Осада Флоренции», на которой изображено множество фигур на фоне холодного **синне-пепельного** неба — *lectori sapienti sat* (для умного читателя достаточно). В стихотворении «Улыбнись, ягненок гневный» экспрессивный эффект продуцируется денотативно-семантическим противоречием сложного эпитета *цвет воздушного разбоя и нещерной густоты*. Обладающие аффективной яркостью, подобные цветовые модели основаны на противостоянии эстетического начала с абстрактным миром. В стихотворении «Импрессионизм» поэт смело использует эпитеты, содержащие отталкивающие моменты медицинского характера: *Художник нам изобразил Глубокий обморок сирени, И красок звучные ступени На холст, как струнья, наложил*. Инструментом цветосемантического моделирования выступают нагруженные жизненным и культурным опытом

ассоциации, которые вызывают слова ‘обморок’ («внезапная потеря сознания», сопровождающаяся **бледностью** кожных покровов) и ‘струпь’ («сухая **корочка**, образующаяся на заживающей ссадине, ране, ожоговой поверхности», коричневого цвета) [2, с. 802]. Импрессионистское восприятие мира сопровождается ощущением трагизма, почти соединяясь с физической болью.

Показателен пример неожиданного выбора поэтом сравнительной формы прилагательного ‘мертвенный’ («такой, как у мертвеца», «бледный до синевы» [2, с. 360]), образованного вопреки нормам русского языка: *Я вижу месяц бездыханный И небо **мертвенней холста*** («Слух чуткий парус напрягает»). Как известно, прилагательные с качественным значением не имеют сравнительных форм [4, с. 202]. В данном тексте в функции основания сравнения выступает существительное ‘холст’, ассоциативно связанный с устойчивым словосочетанием ‘белый как полотно’. Синтетическая форма сравнения *мертвенней*, образованная от прилагательного ‘мертвенный’, выражает суперлативное значение. “Обновленный” компаратив приобретает торжественное звучание, передает чувство обреченности, грядущей муки.

В стихотворениях широкоупотребительны примеры того, как иногда реальные явления приобретают не свойственные им качества. Мир поэт воспринимает через камеру художника-фотографа, поэтому, очевидно, активно обращается к ахроматическим эпитетам. Доминантный статус принадлежит черному цвету. Разнообразные по своей структурной организации и компонентному составу, цвета белый и черный являются основой для создания оппозиций. Графика изображения художественной действительности усиливается сложными, иногда спонтанно образованными определениями (*чернопахотная ночь, белозубые стихишки*), полисемными композитами (*прозрачно-серая весна, смертельно-бледная волна*). Диада белого и черного цветов получает традиционную интерпретацию: добро и зло — две стороны одной медали, причем, одна не исключает другую.

Истинный художник слова, Мандельштам использует для достижения эффекта контраста сочетание **белого** и **красного** цветов. При чтении стихотворения «Полюбил я лес прекрасный» возникает яркий зрительный образ на основе паронимической аттракции: *И **белок кровавый** белки Крутят в страшном колесе*. Комбинация однокоренных слов с цветоэлементом, противопоставленных по категории рода (**белок** / **белка**), одновременно противоположна ЦО ‘кровавый’ (кровь — этимологический предшественник и прототип **красного** цвета). Заключение прилагательного ‘кровавый’ в “белые рамки” символизирует не объединение, но антагонизм **красного**

и **белого**. В цветовом значении идея наполняется глубинным смыслом. Биколор в палитре Мандельштама условно обозначает противоборствующие силы в Гражданской войне России, сопрягается с горем и смертью, выступает своеобразным синонимом черному цвету.

Итак, насыщение поэтического пространства текстовыми единицами с ЦО играет весьма важную роль. Авторское употребление цветовых слов приобретает оригинальный облик, привносит новые смыслы. Полихромность — явление, характерное для русской поэзии начала XX века, на страницах поэтических текстов Мандельштама по своему значению граничит с символами, что с одной стороны, затрудняет их понимание, а с другой — наделяет большей гибкостью и богатством содержания, в котором ясно слышна боль чуткой и нежной души.

Список литературы:

1. Мандельштам О. Собрание сочинений в 4-х томах / Под редакцией проф. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. Т. I. Стихотворения. М.: «Терра», 1991. — 598 с.
2. Ожегов С.И., Шведова И.Ю. Толковый словарь русского языка: 72500 слов и 7500 фразеологических выражений. /РАН. Институт русского языка. Русский фонд культуры. М.: АЗЪ, 1993. — 960 с.
3. Разумкова Н.В. Лексико-семантическое поле цвета и света как когнитивно-поэтический феномен (на материале произведений К. Батюшкова и О. Мандельштама): Дисс. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2009. — 191 с.
4. Современный русский литературный язык: Учеб. пособ. / П.А. Лекант, Н.Г. Гольцова, В.П. Жуков и др. Под ред. П.А. Леканта. 2-е изд. М.: Высшая школа, 1988. — 416 с.

1.2. ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ ВЕБСАЙТОВ ЭКОЛОГИЧЕСКОЙ ТЕМАТИКИ

Гудзь Нина Александровна

*аспирант Житомирского государственного университета
имени Ивана Франко,
г. Житомир
E-mail: ninahudz@gmail.com*

INTERTEXTUALITY OF THE ENVIRONMENTAL WEBSITES

Nina Hudz

*post-graduate student of Zhytomyr Ivan Franko State University,
Zhytomyr*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена анализу графического членения текстов веб-сайтов международных природоохранных организаций. Установлено, что традиционное членение текста на абзацы уступает место гипертексту. Это обеспечивает зрительную выразительность сообщения, а гиперссылки выполняют функции, традиционно присущие вступительному абзацу: рекламную, информативную, разделительно-ориентировочную и идеологическую.

ABSTRACT

The article is dedicated to the graphic segmentation of the environmental websites. It has been found out that traditional text segmentation into paragraphs gives way to hypertext. It provides visual expressiveness of the text, whereas hyperlinks advertise, inform, segment and orient, and serve as an ideological tool performing functions peculiar to an introductory paragraph:

Ключевые слова: экологическая тематика; веб-сайт, гипертекст; интертекстуальность.

Keywords: environmental issues; website; hypertext; intertextuality.

Возникновение сети Интернет стало не только прорывом в развитии информационных технологий, но и существенно расширило рамки человеческого общения. Сегодня Интернет аккумулирует в себе различные форматы коммуникации и служит средством передачи информации, неограниченной ни временем, ни пространством. Благодаря этому все больше коммуникативных практик осуществляется посредством электронной среды.

Поэтому представляется логичным, что и экологическое движение прибегает к сети Интернет как к средству пропаганды охраны окружающей среды. Такие определяющие черты Сети, как интертекстуальность, глобальность и динамичность [8, с. 11—12] позволяют охватить более широкую аудиторию, предоставлять оперативные данные, распространять экологические знания и, как результат, формировать экологическое сознание на глобальном уровне.

О важности проблем экологии, необходимости их всестороннего рассмотрения и формирования принципиально нового экологического сознания свидетельствует тот факт, что в современной лингвистике наряду с различными типами институционального дискурса выделяется дискурс *экологический*.

Учитывая то, что восприятие электронных текстов экологической тематики происходит в основном визуально, их графическое оформление приобретает первостепенное значение.

Графические средства представляют собой совокупность способов внешней организации текста, т. е. способов размещения элементов и фрагментов текста по отношению друг к другу, а также других полиграфических средств, которые предоставляют визуальную выразительность, способствует процессу восприятия смысла текста [3, с. 61]. К таким средствам относятся графическая сегментация текста, шрифтовой набор, цветовая палитра, средства иконичности, особая орфография и пунктуация [2, с. 132]. Использование графических средств позволяет увеличить количество каналов, по которым информация передается адресату, что способствует ее эффективному усвоению. Адресату не только предоставляют дополнительную информацию, а привлекают субъекта восприятия информации к индивидуально-авторской картине мира, к его коммуникативному пространству, к системе авторского мышления и, соответственно, к системе текста, который воспринимается [4]. Возрастание роли визуальной информации и компьютерной графики накладывают отпечаток на специфику графической организации текста.

Цель данной статьи — описать графическую сегментацию текстов экологической тематики и ее роль в привлечении внимания пользователей Сети к информации, размещенной на сайтах международных природоохранных организаций.

Анализ графических особенностей вебсайтов международных природоохранных организаций показал, что членение текста обеспечивается его постепенным развертыванием с помощью системы гиперссылок. Мы разделяем мнение Шукало И.М., которая считает, что такие ссылки свидетельствуют об интертекстуальности гипертекста [7, с. 36]. Интертекстуальность понимается как включение в ткань текста фрагментов или определенных элементов других текстов [5, с. 322]; как выражение текстовой разгерметизованности и открытости в широкое дискурсивное пространство [6].

Интертекстуальность экологического Интернет-дискурса, как и любого дискурса, бытующего в Сети, реализуется двумя путями: гиперссылками в пределах одного вебсайта (внутренняя или структурная интертекстуальность) и ссылками на другие, тематически близкие сайты (внешняя или тематическая интертекстуальность, поскольку она выходит за пределы одного сайта, но продолжает ту же тематическую линию) [7, с. 36—37].

Так, внутренняя интертекстуальность вебсайтов экологической тематики обеспечивается следующими ссылками: *jump to, visit our blog, read more, see more* и т. п. [9—12]. Например, на сайте A Rocha размещен фрагмент статьи "**Endangered snail found by A Rocha Canada**" под которым находится ссылка [read more](#), позволяющая не только прочитать всю статью, но и просмотреть прикрепленный к ней видеофайл: *The Oregon Forestsnail is a large snail with a tiny range. It is only found in Washington, Oregon and southwestern British Columbia (BC), where it inhabits mature forests with rich moist soils ... (read more)* [9].

Функцию гиперссылки в пределах сайта может выполнять также заглавие статьи, как, например, на сайте Greenpeace: [Deep sea oil and gas drilling: not in New Zealand, not anywhere](#) [11]. Переходя от ссылки к ссылке, мы движемся по сайту, переходя с одной страницы на другую, и получаем подробную информацию.

Внешняя интертекстуальность сайтов международных природоохранных организаций представлена гиперссылками типа: *follow us on, blogs we like, links, affiliated sites, popular links* и т. п. Так, например, ссылка *blogs we like* представлена на сайте Greenpeace в виде гипертекстового списка рекомендуемых блогов [11]:

- *RealClimate*

- *Grist*
- *Treehugger*
- *Climate Sight*
- *Mongabay*
- *DeSmogBlog*
- *NY Times Green blog*
- *Dot Earth*

Нажимая на гиперссылку, мы оказываемся на совершенно другом сайте, который, однако, как и сайт, на котором размещены это гиперссылки освещает проблемы охраны окружающей среды.

В данном аспекте следует отметить, что гиперссылки делятся на общие (generic) и специальные (specific) [8, с. 31—33]. Ссылки, относящиеся к первой группе, обычно находятся на домашней странице и обеспечивают доступ к основным темам, которые освещаются вебсайтом, как, например, на сайте природоохранной организации WWF [12]:

WWF? What We Do Our Earth You Can Help News & Stories Donate

Специальные ссылки выполняют функцию «экскурсовода» по сайту, поскольку они сообщают пользователям почему и как те или иные ссылки важны и вызывают интерес к той или иной теме. Так, например, под ссылкой *Defending the Arctic even as Russia threatens to use force* [11] размещена статья об инциденте между российским патрульным кораблем и командой Greenpeace. В тексте статьи размещены ссылки, переходя по которым посетитель сайта получает подробную информацию по этому поводу и сам решает в каком порядке ее читать.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что традиционное текстоформление, в основе которого лежит членение на абзацы, на сайтах экологической тематики уступает место гипертексту. Это обеспечивает зрительную выразительность сообщения, а гиперссылки (особенно специальные) выполняют функции, традиционно присущие вступительному абзацу, а именно: рекламную, информативную, разделительно-ориентировочную и идеологическую (в терминах А.Н. Мороховского).

Перспективными считаем исследования других жанров экологического Интернет-дискурса, а также анализ его аксиологичности, стратегий и тактик в ракурсе их влияния на формирование экологического сознания.

Список литературы:

1. Бондаренко Т.О. Екологічна етика журналу "The Ecologist" у контексті глобалізаційних процесів у соціальних комунікаціях: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. наук з соціальних комунікацій: спец. 27.00.01 "Теорія та історія соціальних комунікацій" / Т.О. Бондаренко. Харків. — 2008. — 21 с.
2. Дмитрук О.В. Маніпулятивні стратегії в сучасній англомовній комунікації (на матеріалі текстів друкованих та Інтернет-видань 2000-2005 років) дис...на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук: спец. 10.02.04 "Германські мови" / Ольга Вікторівна Дмитрук. Київ. — 2006. — 224 с.
3. Мороховский А.Н. Стилистика английского языка /А.Н. Мороховский, О.П. Воробьева, Н.И. Лихошерст, З.В. Тимошенко. К.: Выща шк.,1991. — 272 с.
4. Палійчук А.Л. Графічні засоби інтимізації в англомовному художньому дискурсі [Електронний ресурс] — Режим доступа. — URL: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/natural/nvnu/filolog_mov/2011_5_2/R1/Paliyuchu.pdf (дата обращения 27.09.2013 г.).
5. Селиванова Е.А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации: Монографическое учебное пособие. К. — ЦУЛ, «Фитосоциоцентр», 2002. — 336 с.
6. Чернявская В.Е. Научное познание — «власть дискурса» (Лингвистическое осмысление преждевременных научных открытий) [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://ru.scribd.com/doc/78295206/07-Chernjavskaia> (дата обращения 27.09.2013 г.).
7. Шукало І.М. Англомовний комп'ютерний рекламний дискурс: семантичний та комунікативний аспекти (на матеріалі веб-сайтів британських туристичних компаній) дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук: спец. 10.02.04 "Германські мови" /Ірина Миронівна Шукало. Київ. — 2008. — 226 с.
8. Inger Askehave, Anne Ellerup Nielsen Web-Mediated Genres — A Challenge to Traditional Genre Theory [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://pure.au.dk/portal/files/376/WP6.pdf> (дата обращения 27.09.2013 г.).
9. A Rocha International [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.arocha.org/int-en/news/top-stories/14264-DSY.html> (дата обращения 27.09.2013 г.).
10. Fauna & Flora International [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.fauna-flora.org>(дата обращения 27.09.2013 г.).
11. Greenpeace International [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.greenpeace.org/international/en/news/#tab=4&gvs=false&page=4> (дата обращения 27.09.2013 г.).
12. WWF Global [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://wwf.panda.org/?referer=wwforg> (дата обращения 27.09.2013 г.).

ЯЗЫКОВОЙ АСПЕКТ ФАЗОВОЙ ДИНАМИКИ ИМАЖИНЭРА

Игина Зоя Александровна

*канд. филол. наук, доцент кафедры германской филологии,
Нежинский государственный университет имени Гоголя,
Нежин*

E-mail: giza.simulacre@gmail.com

THE IMAGINARY IN DYNAMICS: WAYS OF LINGUISTIC REALISATION

Zoya Ihina

*PhD in Philology, associate professor of Germanic philology department,
Nizhyn Gogol State University,
Nizhyn*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена анализу имажинэра в динамике путем определения языковых сигналов, указывающих на фазовые переходы внутри него и актуализируемые синхроническим антропологическим траэктом. Синхронический траэкт толкуется как языковая личность (персонаж произведения) со свойственными ей (языковыми) особенностями в определенный период (в конкретной фазе). Корреляция языковой личности и имажинэра объясняется в терминах семантической пропорции как эквивалентная отношению между траэктом и текстом. Языковая личность и антропологический траэкт относятся к имажинеру и тексту как фигура к фону.

ABSTRACT

The article is dedicated to analysing l'imaginaire (the imaginary) in its dynamics by means of finding language signals that mark systematic phase transitions actualised by a synchronic anthropological trajectory. The synchronic trajectory in the article is treated as a language personality characterised by his (language) peculiarities in a certain period (phase). Correlation between 'language personality' and 'the imaginary' is defined in terms of semantic proportion as equivalent to the relation between 'trajectory' and 'text'. 'Language personality' and 'anthropological trajectory' refer to 'the imaginary' and 'text' as the figure to the ground.

Ключевые слова: имажинэр; режим; траэкт; фаза; языковая личность.

Keywords: imaginary; language personality; phase; regime; trajectory.

Цель статьи состоит в обосновании гипотезы, что психическое состояние языковой личности в условиях вынужденной изоляции — это систематическое отражение в языке эволюции примарных структур воображения как замкнутой в себе идентичности.

Заданиями, следующими из цели, являются: 1) определение терминов «имажинэр» и «фаза» (а также связанных с ними их производных) и установление их корреляции с понятием языковой личности; 2) описание динамики функционирования имажинэра, реализованного путем вербальной фиксации психического состояния языковой личности в дневниковых записях; 3) выявление языковых сигналов, указывающих на смену режимов имажинэра (или фазовых переходов).

Объект исследования составляют фазы имажинэра, **предмет** — языковые особенности этих фаз. В качестве **материала** использован рассказ Ш. Перкинс-Гилман «Желтые обои» [3].

Термин «имажинэр» (*l'imaginaire*) развивает юнгианскую концепцию коллективного бессознательного и лежит в основе междисциплинарной теории воображения, предложенной Ж. Дюраном как инструмент изучения рационального (логоса) при помощи иррационального (мифоса). С французского языка он может быть переведен как «мир воображения» [1, с. 85], поскольку охватывает как субъект и объект, так и, собственно, процесс воображения, в котором задействованы и субъект, и объект. Это **первичное свойство бытия** и в то же время актуализация того, кто воображает, воображения как **способности** того, кто воображает, воображаемого (того, **что** воображается), самого **процесса** воображения, а также **предпосылка** для существования всего перечисленного (сущности воображения). Динамическое функционирование воображения онтологически реализуется и как внутреннее измерение субъекта, и как объекты внешнего мира, объединяемые им, и как их связь. Эта связь определяется термином **антропологический траэкт** (лат. *tras* — «между» и *jacere* — «бросать») [1, с. 87], т. е. нечто, находящееся между субъектом и объектом, причем и субъект, и объект — его роли. Траэкт является «траекторией», устанавливающей взаимодействие режимов, структур, фаз мира воображения, а его антропологичность обосновывается необходимостью человека

как актуализатора имажинэра (в том же смысле, в каком речь актуализирует язык).

Таким образом, поскольку траэкт — априори гетерогенный и многомерный феномен (репрезентант), реализующий имажинэр (целое), то динамика, придаваемая им каждому отдельному факту реализации, может характеризоваться произвольной трактовкой природы целого (также, соответственно, гетерогенного) с опорой на условия, прямо зависимые от субъект-объектных установок.

Так, персонаж литературного произведения есть антропологический траэкт, потенциально воплощающий автора и читателя как совокупного продуцента определенной идеи и вариантов ее осмысления. Сама же идея (предпосылка и перспектива бытия траэкта) — имажинэр. Осмысление идеи (выстраивание целого) происходит фрагментарно, **фазами: в определенный момент** она является **гомогенным фрагментом гетерогенного целого. Переход на другую** ступень осознания (уровень целого) знаменует **фазовый переход**. Например, в оппозиции «всадник :: конь» компонент «всадник» — это сочетание в одном значении сем «человек» и «животное», двумерный объект, а «конь» — одномерный, коррелирующий с первым как часть (фаза низшего уровня) с целым (высшим) [2, с. 322—323].

Корреляцию между языковой личностью и имажинэром можно определить в терминах семантической пропорции как эквивалентную отношению между траэктом и текстом (реализацией личности и реализованной личностью), где языковая личность и траэкт выполняют функцию фигуры, а имажинэр и текст — фона. Персонаж художественного произведения, анализируемый как языковая личность (т. е. в совокупности гендерных, возрастных, этнических и др. особенностей, присущих ее языковому паспорту [с. 41—49]), является аспектом выражения траэкта. Фаза в имажинэре предусматривает фиксированное состояние траэкта в определенный момент (синхронический траэкт), а релевантная фазе языковая личность соотносится с ситуативными элементами целенаправленной языковой деятельности.

Динамика функционирования имажинэра толкуется посредством идентификации универсальных паттернов (режимов) коллективного бессознательного (или мифоса), т. е. совокупности первичных структур (мифов, архетипов, символов), отражающих глубинные свойства воображения [1, с. 88]. Режим, доминирующий в определенной фазе (например, в значимом культурно-историческом периоде развития общества или, напротив, в сугубо индивидуальном психическом

состоянии), обуславливает способ выявления трагедии. Таких режимов выделено два [1, с. 91—98, 100—102, 109—110, 120—128]: диурн (фр. "diurne" — дневной), основывающийся на героическом аспекте мифоса (соответственно, героических мифах) и ноктурн (фр. "nocturne" — ночной) — ориентированный на две группы гетерогенных мифов: драматические и мистические. В основе диурна (режиме героя) лежит **принцип дуализма**, радикальной дифференциации, оппозиции, столкновения: при дневном свете предметы выглядят четко, не сливаются со средой. Герой — это тот, кто отсекает, прорывает, бросает вызов смерти и разным видам чужеродности. Ноктурн базируется на **принципе эвфемизма** (в понимании сглаживания, снятия жесткой дуальности диурна: ночью предметы сливаются со средой). Эвфемизм более выражен в ноктурне **мистическом** (режиме матери), который противоположен диурну в своей направленности на единство и интеграцию (жизни и смерти, добра и зла, нормальности и сумасшествия и т. д.), тогда как ноктурн **драматический** (режим танцора) предусматривает не слияние, а циклические, ритмические изменения элементов оппозиции. В содержательном плане диурнальные структуры имажинэра связаны с войной (личным врагом, природой, обществом, собой), ноктурнальные — с миром (консенсусом, любовью, примирением, покоем, сном), в плане выражения каждому режиму отвечают ключевые для него **риторические фигуры**: диурну — антитезис (выраженное противопоставление элементов), гипербола (увеличение героем значимости своей позиции и масштабов деятельности), плеоназм (акцентуация на определенном качестве, навязывание своей героической воли); ноктурну мистическому — антилогия (противоречие себе), катахреза (единство несовместимых буквальных значений), литота (приуменьшение в противоречие гиперболе); ноктурну драматическому — гипотипоз, т. е. транспозиция времен (представление будущего или прошлого как настоящего и наоборот).

Описание нестабильного психического состояния главной героини рассказа «Желтые обои» — это намеренно созданная иллюстрация постепенной потери рассудка, «скольжения» в сумасшествие. Интересно, что фазы ухудшения ментального здоровья соотносятся с режимами имажинэра, а каждая такая фаза фиксируется вербально, поскольку персонаж организованно записывает свои переживания в дневник. Элементом-катализатором способа функционирования имажинэра выступает в рассказе раппорт обоев, в каждой фазе приобретающий для героини принципиально иные формы. По сюжету, женщина часами находится в комнате, где ей советует отдыхать

ее муж-врач (Джон), и, так как он запрещает ей активную деятельность, рассматривает обою и ведет тайный дневник. Ее так называемая нервная слабость (*a nervous weakness*) связана с чрезмерной, по мнению Джона, привычкой фантазировать (*a habit of story-making*), присущей творческим натурам, потому лечение состоит в круглосуточном отдыхе. Вынужденная обездвиженность в замкнутом пространстве стимулирует напряженную работу воображения, что и приводит (в конце повествования) к патологическим последствиям.

Героиня как языковая личность (согласно дневнику) — американка. Об этом свидетельствует написание таких слов, как "arbor", "color", "odor", "parlor", "realize", что отвечает правилам орфографии американского варианта английского языка. Ее хобби — видимо, литературное творчество, категорически отвергаемое ее мужем: *he hates to have me write a word... and hardly lets me stir without special direction*. Склонность к творческой работе подтверждает большое количество метафорических эпитетов, квалифицирующих способ ее мировоззрения как синестетический (*heavy opposition, yellow smell* — тяжелое противостояние, желтый запах). Также она, вероятно, недавно стала матерью. В дневнике часто в позитивном ключе упоминается «чудесный малыш» (*such a dear baby*), подсознательно ограждаемый ею от неприятной комнаты: *the baby does not have to occupy this nursery with the horrid wallpaper* (малышу не нужно жить в этой детской с ужасными обоями).

Возможно, таинственная болезнь (*slight hysterical tendency* — легкая предрасположенность к истерии), от которой Джон «лечит» жену, — послеродовая депрессия. Именно она связана с первой (по хронологии событий) фазой имажинера в рассказе. Эта фаза является диуральной, так как по сюжету основывается на тематике войны: героиня соглашается бороться с болезнью, симптомом которой считает свои странные фантазии о желтых обоях: *I take phosphates or phosphites — whichever it is, and tonics, and air, and exercise*. Она послушно становится на сторону мужа, в ком видит воплощение неизменно рассудительного уважаемого врача (*a physician of high standing*), и сопротивляется навязчивому влиянию обоев, только лишь раздражающих ее в этой фазе чужеродной алогичностью мышления дизайнера: *It is... enough to constantly irritate and provoke study... The color is repellent; a smouldering unclean yellow*. Рисунок обоев постоянно раздражает и принуждает изучать его. Грязно-желтый цвет очень отталкивает.

Следующая фаза, ноктюрнальная драматическая, характеризуется ослаблением противостояния героини и обоев (*I'm getting really fond of*

the room in spite of the wallpaper. Perhaps BECAUSE of the wallpaper) и варьируется с моментами возвращения к предыдущему отвращению (*This wallpaper has a kind of sub-pattern in a different shade, a particularly irritating one, for you can only see it in certain lights*), особенно днем (*By daylight, there is a lack of sequence, a defiance of law, that is a constant irritant to a normal mind*), так как днем в нем нет последовательности, а лишь открытое пренебрежение законами изображения, что раздражает нормальный ум.

Однако ночью, при луне, оппозиция снимается: рисунок на обоях теряет четкость и сливается сперва в хаотическое нагромождение линий и завитков (*This thing was not arranged on any laws of radiation, or alternation, or repetition, or symmetry ... they... run off in great slanting waves of optic horror, like a lot of wallowing seaweeds in full chase*), а дальше в цельный образ женщины, заключенной за рисунком, как за тюремной решеткой (*At night in any kind of light, in twilight, candle light, lamplight, and worst of all by moonlight, it becomes bars! ... the woman behind it is as plain as can be. I didn't realize for a long time what the thing was that showed behind, that dim sub-pattern, but now I am quite sure it is a woman. By daylight she is subdued, quiet. I fancy it is the pattern that keeps her so still*). Хотя решетка как нечто вертикальное, разъединяющее, может показаться диурнальным символом, ее хаотическая структура (*this thing was not arranged on any laws*), создающая однородный фон для возникновения образа женщины, заставляет склониться к мысли о ноктюрнальных чертах.

В последней фазе (ноктюрнальной-мистической) элементы оппозиции «героиня :: обои» нивелируются окончательно. Во-первых, героиня пытается освободить женщину и ночью вместе с ней «расшатать» решетку (оборвать обои): *I pulled and she shook, I shook and she pulled, and before morning we had peeled off yards of that paper*. Но задание усложняется — то несколько женщин за решеткой, то всего одна (*Sometimes I think there are a great many women behind, and sometimes only one*). Во-вторых, она перестает осознавать, правда ли хочет ее/их освободить (*If that woman does get out... I can tie her!*), поскольку женщины проникают в физическую реальность героини и ползают по саду: *I think that woman gets out in the daytime! ...I know, for she is always creeping, and most women do not creep by daylight. ...I don't like to LOOK out of the windows even — there are so many of those creeping women, and they creep so fast*. В-третьих, героиня начинает считать себя одной из них, чем целиком снимает противопоставление: *I've got out at last... And I've pulled off most of the paper, so you can't put me back!* Она выбралась, оборвав большую часть обоев, и обратно ее не посадишь!

Ключевые архетипические структуры диуральной фазы — символы мужа как опоры и фантазии как болезни. Опора помогает противостоять болезни. Ноктиуральная драматическая фаза представлена символом заточенной женщины, то появляющейся, то исчезающей за хаотическим узором обоев. Героиня то боится ее, то спасает (то опирается на рассудительность мужа, то дает волю воображению). Мистическая фаза связана с обрушением решетки (мир воображения (женщина/женщины) проникает в физический мир).

Синхронический траэкт манифестирует каждую фазу посредством определенных языковых сигналов (грамматических особенностей, риторических фигур). Смена сигналов обозначает фазовый переход. Например, диуральной фазе присущ наиболее простой синтаксис, тогда как ноктиуральная мистическая характеризуется развернутыми периодами. Простота диурального синтаксиса объясняется относительной ясностью мысли языковой личности и, соответственно, четкостью формулировок:

1. *I will proudly declare that there is something queer about it [ancestral hall].* — Ответственно заявляю, что есть в этом доме что-то странное (сложноподчиненное предложение). *Why else should it be let so cheaply?* — Иначе почему его так дешево сдают (простое двучленное)? *And why have stood so long untenanted.* — И почему стоял так долго нежилим (простое эллиптическое; "should" и "it" опущены)? *John laughs at me, but one expects that in marriage.* — Джон смеется надо мной, но это нормально в браке (сложносочиненное).

Фрагмент 1 построен на прозрачной логике: если дом сдается дешево и долго стоит пустой, то можно заподозрить, что с ним не все в порядке, но не все воспринимают такие подозрения серьезно.

Ноктиуральный синтаксис имеет вид потока сознания и характеризуется сложностью связей в середине предложений:

2. *It was so quiet and empty and clean now | that I believed| I would lie down again and sleep| all I could;| and not to wake me even for dinner—| I would call| when I woke.* — Было так тихо и пусто, и чисто, что я подумала: снова лягу и посплю, это все, что я могу, даже на обед меня будить не надо — позову, как проснусь. — Главная мысль этого предложения (вертикальные черты в английском варианте указывают границы клауз) приблизительно формулируется как «не беспокойте меня, пока не позову», но она сопровождается дополнительной информацией о чистоте комнаты и об отсутствии посторонних (очевидно, «обойных женщин»). Это предусматривает свободное (от разглядывания обоев) время, которое вряд ли стоит тратить на что-либо, кроме сна (даже обед не стоит усилий). Эту же мысль можно

выразить двумя сложноподчиненными предложениями: *It was so nice that I could sleep peacefully at last. Unless I called myself, I did not want to be woken up even for dinner.* — Так хорошо, что можно, наконец, спокойно поспать. Если сама не позову, не хотелось, чтобы меня будили даже к обеду.

Риторические фигуры диурнальной фазы следующие:

1. Антитезис: а) *it is a **dull**, yet **lurid orange** in some places, a **sickly sulphur tint** in others* (цвет обоев и скучный (*dull*), и зловещий (варианты значения слова "lurid" также можно считать противоположными: от «мертвенно-бледного» до «огненного»), а еще оранжевый (*orange*) и желто-зеленый (*sulphur*); антитетические обозначения цветов связаны между собой в образе обоев, и их слияние могло бы служить указанием на нерасчлененную ноктюрнальность образа, если бы именно этот выразительный внутренний контраст не был свидетельством странности, чужеродности и тревожности, того, чему сопротивляется героиня); б) *I'm really getting quite fond of the big room, all but that horrid paper* (все в комнате вроде бы импонирует героине, кроме обоев, но если вспомнить, что в комнате — только прибитая к полу кровать (*great immovable bed — it is nailed down; heavy bed which is all we found in the room*), забранные решетками окна (*the windows are barred*) и обои, то непонятно, что ей, собственно, нравится. Значит, ей по вкусу комната, где перцептивно доминируют обои, но в то же время комната ей не по душе, и опять-таки из-за обоев. Антитезис в этом случае граничит с антилогией «обои против обоев», ноктюрнальной фигурой, сигналом потери идентичности, но здесь присутствует фундаментальная оппозиция, чего при антилогии не бывает: образ обоев как части бытового интерьера (позитивный аспект) имплицитно противопоставляется образу обоев как раздражителю, провоцирующему болезненные фантазии (негативный аспект), т. е. сознание героини борется против себя.

2. Амплификация плеонастического типа: *I take phosphates or phosphites — whichever it is, and tonics, and air, and exercise, and am absolutely forbidden to "work" until I am well again.* — Я делаю упражнения, принимаю фосфаты или фосфиты, чем бы это ни было, тонизирующие средства и воздушные ванны, и мне строго запрещено «работать», пока я не поправлюсь. Все перечисленные тоники, упражнения и воздушные ванны являются, по сути, упомянутыми разновидностями фосфато-фосфитов (разницы героиня не видит), т. е. ежечасным скучным лечением (*I have a schedule for each hour*).

Ноктюрнальная фигура драматической фазы в рассказе — гипотипоз (здесь — циклическое использование прошедшего

и настоящего времен, подача событий в прошлом как настоящем (выделено) и объяснение событий ночи (прошлого) а свете дня (в настоящем)):

a. *it was moonlight. The moon shines in all around just as the sun does. John was asleep and I hated to waken him, so I kept still and watched the moonlight on that undulating wallpaper till I felt creepy.* — Была лунная ночь. Луна освещает все вокруг, как солнце. Джон спал и мне очень не хотелось его будить, поэтому я смотрела на лунный свет на этих волнистых обоях, пока не почувствовала, как меня словно мороз пробрал;

b. *I lay there for hours trying to decide whether that front pattern and the back pattern did move together or separately. On a pattern like this, by daylight, there is a lack of sequence, a defiance of law, a constant irritant to a normal mind.* — Я часами лежала, пытаюсь решить, двигаются ли передний и задний узоры синхронно. Днем же в них нет никакой последовательности, а лишь открытое пренебрежение законами изображения, что раздражает нормальный ум.

Героиня силится понять ночное движение на обоях, изучая (воображая) рисунок при свете дня; день при этом определяется настоящим временем, ночь — прошедшим.

Мистическая фаза осуществляется, в частности, катахрезой (*yellow smell* — желтый запах) и антилогией:

She is all the time trying to climb through, but nobody could climb through that pattern — it strangles so; I think that is why it has so many heads. The pattern strangles and turns them upside down, and makes their eyes white! I think that woman gets out in the daytime. And I'll tell you why, I've seen her! I can see her out of every one of my windows. — Она (женщина) все время пытается пролезть сквозь узор, но никто бы не смог — так сильно сдавливает; думаю, поэтому в нем так много завитков. Узор душит и переворачивает их (женщин) вверх ногами, пока глаза не побелеют! Думаю, женщина выбирается днем. И я скажу вам, почему: я ее видела! Мне видно ее из всех моих окон.

В последнем фрагменте очевидным выглядит противоречие между тем, что женщине (женщинам) никак не выбраться из-за рисунка, так как завитки безжалостно душат и вертят ею (ими), и тем, что днем она (уже одна) как-то все-таки выходит, еще и оказывается снаружи комнаты, за окнами. К тому же, не забываясь, как же эта женщина оказалась в саду (если это невозможно в принципе), героиня начинает убеждать себя, что она — одна и та же, ведь большинство днем не ползает. Эта же ползает постоянно, причем прячется в кустах ежевики от проезжающих экипажей — *it is the same woman, I know, for she is always creeping, and most women do not creep by daylight. I see her*

on that long road under the trees, and when a carriage comes she hides under the blackberry vines. Логика становится все более странной, когда героиня квалифицирует поведение ползающей особы как вполне нормальное: *I don't blame her a bit. It must be humiliating to be caught creeping by daylight* — я ее не виню. Днем, должно быть, ползать унизительно.

Выводы: имажинэр, динамика функционирования которого изучалась на материале рассказа «Желтые обои», характеризуется сменой фаз, маркирующих стадии того, как главная героиня сходит с ума, и отвечающих режимам диурна (здесь — фаза относительной психической нормы) и ноктурнов драматического (фаза невроза) и мистического (фаза психоза). Переход между фазами узнается по языковым сигналам — смене синтаксических особенностей предыдущей фазы и присутствию ключевых риторических фигур. Выявленные сигналы репрезентируют языковую личность (героиню), реализованную в тексте дневника, как траэкт каждой фазы (или синхронический траэкт). Таким образом, имажинэр в заявленном материале актуализируется как три синхронических траэкта, представляющих в совокупности хронотопический траэкт, ограниченный временем и пространством рассказа.

Перспективы исследования автор видит в дальнейшем расширении типологии траэктгов, а также изучении фонетических, грамматических, лексических и стилистических свойств, присущих режимам имажинэра.

Список литературы:

1. Дугин А.Г. Социология воображения. М.: Академический Проект; Трикста, 2010. — 564 с.
2. Кобляков А.А. Синергетика, язык, творчество // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. М.: Прогресс-Традиция, 2002. — С. 322—333.
3. Perkins Gilman С. The Yellow Wallpaper / Charlotte Perkins Gilman [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.gutenberg.org/files/1952/1952-h/1952-h.htm>.

**СЕМАНТИЧЕСКИЙ ЭТАП НАМЕРЕНИЯ
В РОМАНЕ Т. ДРАЙЗЕРА
«АМЕРИКАНСКАЯ ТРАГЕДИЯ»**

Куцевич Юлия Александровна

*ассистент кафедры английского языка и переводоведения
Смоленского государственного университета,
г. Смоленск*

E-mail: julia_1807@list.ru

**THE SEMANTIC STAGE OF INTENTION
IN THE NOVEL
“AN AMERICAN TRAGEDY” BY TH. DREISER**

Kutsevich Yulia Alexandrovna

*assistant lecturer of The English Language and Translation department
of Smolensk State University,
Smolensk*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена анализу семантических особенностей протекания ментального этапа волевого процесса — этапа намерения — на примере романа Т. Драйзера «Американская трагедия».

ABSTRACT

The article is devoted to the analysis of the semantic features of intention as a mental stage of a volitional action in the novel “An American Tragedy” by Th. Dreiser.

Ключевые слова: намерение; фактор; волевое действие; семантический этап; семантический признак.

Keywords: intention; factor; volitional action; semantic stage; semantic feature.

Настоящая статья посвящена исследованию семантических особенностей намерения как одного из этапов процесса волевого действия. Анализ данного этапа проводится на примере романа Т. Драйзера «Американская трагедия». Выступая в качестве отдельной стадии волевого процесса, намерение одновременно понимается

как его важнейшее условие и рассматривается в нашем исследовании «в виде абстрактной конечной цели, но без установки на активацию начала действия, т. е. формулирование возможных линий поведения и средств их реализации» [3, с. 34].

В теоретической (абстрактной) модели волевого действия нами выделено семь последовательно расположенных этапов, объединяемых рядом общих признаков на трех макроуровнях. К ним относятся: желание, намерение и решение (виртуальный уровень волевого действия), планирование и подготовка (виртуально-эффекторный уровень), попытка и реализация (эффекторный уровень). Лексические единицы, означающие указанные этапы, характеризуются трехуровневой системой семантических признаков: 1) поуровневых (общих для всех единиц одного уровня); 2) поэтапных (общих для всех единиц одного этапа); 3) дифференциальных — «семантических кварков» [5, с. 14], различающих единицы одного этапа.

Так, дефиниционный анализ соответствующих словарных единиц показал, что с точки зрения поуровневых признаков все этапы виртуального уровня, включая намерение, отличаются *целенаправленными мыслительными процессами* («to think», «to revolve in the mind», «consider a purpose», «reasoning»), волевое действие *проспективно ориентировано* («forethought», «look forward to») и отличается *потенциальностью* достижения выбранной цели. Потенциальность «создает предпосылку» для *оценочного плана* [1, с. 260] (“the remoteness of that which is desired”, “contingent, probable”, “an ambitious plan or a lofty goal”). *Обратимость* этапов данного уровня как возможность многократного мысленного «прокручивания» вариантов осуществления действия до его реализации следует из его нереализованности.

К поэтапным признакам намерения относятся *«контроль»*, *«воля»* («an intended course of action», «a declaration of one’s intention»), выражающие его *объектную направленность* на поиск доступных субъекту средств достижения цели. Объектность намерения, отличающая его от субъектоцентричного желания (“**painful eagerness**”, “**irritating desire**”, “**morbid desire**”, “**arising from hunger**”), также выражается его дифференциальными признаками *«решительность»* (“determination”) и *«цель»* (“goal”, “aim”, “objective”).

Кроме того, важной классовой особенностью лексических единиц со значением любого из этапов волевого действия является их *факторность*, или свойство определять реализацию следующего этапа в частности и всего волевого процесса в целом. Таким образом, намерение, как и все прочие этапы, представляет собой необходимое,

хотя и недостаточное условие, или, иными словами, фактор дальнейшего развертывания волевого процесса. Именно свойство факторности определяет секвенциальность значений анализируемого подкласса лексических единиц, выражающих «последовательные взаимообусловленные этапы одного и того же референтного процесса» [4, с. 146].

Недостаточность каждого из семи вышеназванных факторов, с одной стороны, зависит от широты спектра всех возможных обстоятельств, которые теоретически способны влиять на ход волевого процесса помимо необходимых условий его реализации. С другой стороны, факт недостаточности необходимых факторов определяет и индивидуальные характеристики волевого процесса в каждой конкретной ситуации его осуществления, если к необходимым условиям добавляются случайные факторы. На наш взгляд, одним из удачных примеров «неидеальности» протекания волевого действия, в ходе разворачивания которого имеют место те или иные отступления от вышеназванной теоретической последовательности, является анализируемое в данной статье художественное произведение.

В исследуемом романе целью его главного героя — Клайда Гриффитса — представляется его стремление стать полноправным членом высшего общества г. Ликурга. Для достижения этой цели Клайду необходимо выполнить три задачи: получить доступ в светское общество Ликурга, жениться на богатой наследнице (Сондре Финчли), разорвать отношения с бедной девушкой (Робертой Олден) и скрыть этот факт. Рассмотрим особенности развертывания этапа намерения при реализации данных задач:

1. *Получить доступ в светское общество.*

Так, размышляя о более перспективной работе как способе продвинуться в жизни, Клайд неожиданно получает конкретную возможность реализовать свои желания. Такая возможность, как необходимое условие формирования намерения, появляется у Клайда при встрече с богатым дядей-фабрикантом. Ментальный характер виртуального уровня выражается в примере (1) глаголом *meditate*. Объектный характер намерения, выражающийся в поиске средств, способов и возможностей реализации, подчеркнут существительным *way*:

“About the time that he reached this conclusion in regard to himself and was meditating on some way to improve and safeguard his future, his uncle, Samuel Griffiths, arrived in Chicago” (1) [7].

Даря Клайду надежду, Сэмюэл Гриффитс вскоре приглашает племянника приехать в Ликург. Оценочный характер виртуального

уровня выражен в примере (2) прилагательным *real*, перспективность действия — конструкцией *to be going to do sth.*, его потенциальность — сочетанием данной конструкции с глаголом *try*, имеющим значение попытки и имплицативно предполагающим отсутствие полной уверенности в успехе [2, с. 487]:

“And upon receipt of this Clyde was very much thrilled and at once wrote to his mother that he had actually secured a place with his uncle and was going to Lycurgus. Also that he was going to try to achieve a real success now” (2) [7].

Но, работая на фабрике на небольшой должности и не получая никаких знаков внимания от богатых родственников долгое время, Клайд с грустью осознает, что, не имея солидных средств и связей, он не может рассчитывать на прием в светское общество. Возможность, которую Клайд, по его мнению, получил, уже не кажется ему перспективной. Вместе с уверенностью в доступности средств достичь цели ослабевает и его намерение.

Новыми факторами, способствующими переходу желания на этап намерения, становятся различные обстоятельства, появляющиеся в жизни Клайда и предоставляющие ему реальные возможности приблизиться к его цели.

Так, например, именно в момент переживаемого Клайдом разочарования семья Гриффитсов приглашает его на обед, вновь воодушевляя его. Интерес богатых Гриффитсов открывает новую возможность реализации желаний Клайда:

“However, despite all his doubts, he decided to make the best of this opportunity, and accordingly on Sunday evening at six set out for the Griffiths' residence, his nerves decidedly taut because of the ordeal before him” (3) [7].

Как видно из примера (3), Клайд, томимый жадной стать членом высшего общества Ликурга, рассматривает приглашение в дом состоятельных родственников как шанс продвинуться к цели, который он решает использовать наилучшим образом. Ментальность виртуальных этапов выражена в примере существительным *doubts*, их потенциальность, а также объектность намерения — существительным *opportunity*, оценочность данного уровня волевого действия — существительным *ordeal*, решительность как дифференциальный признак намерения — глаголом *decide*.

Но, прикоснувшись к миру роскоши и успеха, Клайд снова остается в одиночестве, чувствуя себя ненужным и размышляя, насколько верный он выбрал путь и не лучше ли оставить все и уехать. Намерение добиться цели вновь ослабевает вместе с уверенностью

в возможности сделать это. Потенциальность дальнейшего развертывания волевого процесса, а также обратимость его виртуальных этапов подчеркнута в примере (4) модальным глаголом *might*:

“Were the Griffiths never going to do any more for him than this? <...> Might it not be best to leave? <...> What, if anything, did these high relatives ever intend to do for him? <...> the Griffiths and their friends had not chosen to recognize him socially” (4) [7].

Однако, несмотря на сомнения и понимание собственной неполноценности в глазах богатых семей Ликурга, Клайд не отступает от своей цели. Случайная встреча с Сондрой как новая возможность приблизиться к цели вызывает у него горячее желание не упустить ее и постараться продолжить знакомство с богатой девушкой:

“As the car sped on, he was animated by a feverish desire to make some use of this brief occasion which might cause her to think favorably of him — perhaps, who knows — lead to some faint desire on her part to contact him again at some time or other. He was so truly eager to be of her world” (5) [7].

Как и в примере (4), в данном случае потенциальность ментальных этапов выражена глаголом *might*, а также наречием *perhaps*. Объектность намерения и решительность как его дифференциальный признак выражены внешней по отношению к субъекту возможностью, которую Клайд жаждет использовать.

И вот, наконец, Клайд постепенно начинает приобретать признание других богатых семейств Ликурга, получая от них приглашения. Его сравнивают с двоюродным братом Гилбертом, отмечая его преимущество во внешней красоте перед богатым кузеном. Благодаря обману Клайда положительно разрешается и вопрос о его материальной состоятельности, что кардинально меняет к нему отношение богатых знакомых и, в первую очередь, Сондры. Постепенно Клайд получает более широкие возможности и средства достижения цели. Его намерение достичь своей цели окончательно сформировано.

2. *Жениться на Сондре Финчли.*

По мере роста уверенности героя в чувствах Сондры к нему, расцениваемых Клайдом в качестве теперь доступного ему средства достижения его цели, желание жениться на ней переходит на этап намерения. Ментальность виртуальных этапов подчеркивается в примере (6) существительным *thoughts*, оценка предполагаемого хода событий — глаголом *impress*, их потенциальность — формой сослагательного наклонения:

“Only to think of being married to such a girl, when all such as this would become an everyday state. One would have a cook and servants, a

great house and car, no one to work for, and only orders to give, a thought which impressed him greatly” (6) [7].

Так, впервые попав в дом к Сондре, Клайд поражен его невиданной роскошью. Чувства Сондры к нему все более очевидны, и он задумывается о ставшем реальным способе навсегда расстаться с бедностью, женившись на богатой наследнице. Кроме того, теперь и Сондра относится к Клайду иначе и размышляет о будущем их отношений:

“<...> Sondra had chosen to interest herself in Clyde <...> To him, more than any one else, as she now saw, she shone as a star, a paragon of luxury and social supremacy <...> And she, feeling the intensity of his admiration <...> was swayed to the point where she was seeing him as one for whom she could care — very much” (7) [7].

Так, пример (7) иллюстрирует решение Сондры о выборе Клайда в качестве возлюбленного.

3. *Скрыть факт отношений с Робертой.*

В ходе развития отношений Клайда и Сондры возрастающая благосклонность богатой девушки вселяет в него уверенность и формирует его намерение продолжать двигаться к своей цели, используя симпатию Сондры к нему как средство достижения желаемого. Роберта при этом рассматривается им как препятствие на пути к его цели:

“<...> at the first hint of reciprocal love on the part of Sondra, would he not be anxious and determined to desert Roberta if he could? And why not? As contrasted with one of Sondra’s position and beauty, what had Roberta really to offer him? And would it be fair in one of her station and considering the connections and the possibilities that Sondra offered, for her to demand or assume that he should continue a deep and undivided interest in her as opposed to this other?” (8) [7].

Как видно из примера (8), даже не имея полной уверенности в чувствах Сондры к нему, Клайд почти не сомневается, что решительно оставит Роберту, как только его надежды на любовь Сондры оправдаются. Герой, таким образом, находится на грани осуществления выбора. Потенциальность продолжения волевого процесса выражена в примере (8) сослагательным наклонением, решительность Клайда — прилагательными *anxious, determined*. Оценочный характер виртуального уровня эксплицитно выражен прилагательным *fair*, существительными *position, beauty, connections, possibilities*, глагольными формами *contrasted with, opposed to*.

Постепенно Сондра проявляет открытый интерес к Клайду, признаваясь в том, что он нравится ей, и это не только приводит

его в восторг, но и становится определяющим моментом в изменении его отношения к Роберте. Так, Клайд приходит к мысли о том, что отношения с Робертой исчерпали себя и уже неинтересны ему, так как открылась перспектива отношений с богатой девушкой. Он уверен в успехе с Сондрой, и это формирует его намерение прекратить любые отношения с Робертой, а также скрыть этот факт от всех. Решительность главного героя на данной этапе, а также его цель выражены глагольной формой *fixed in*, существительным *determination*. Одновременно в примере (9) посредством сослагательного наклонения подчеркнута и потенциальность последующих этапов:

“She stood in her room pondering this new problem as Clyde arrived <...> still fixed in his determination to modify his present relationship with Roberta, if he could <...>” (9) [7].

Но намерение Клайда осложняется сомнениями и страхом — он не может решить оставить Роберту сразу же, так как теперь она представляет угрозу для его успеха. Клайд боится действий со стороны оскорбленной Роберты. Тем не менее, он думает о необходимости решительно прекратить отношения с ней. Решительность и воля как признаки намерения выражены в примере (10) модальным глаголом *must*, придаточным предложением *come what might*, объектность намерения — существительным *method*, оценка на виртуальном уровне — прилагательным *inimical*, его ментальность — прилагательным *concerned*:

“But <...> he was more concerned than ever lest his present relationship to Roberta should in any way prove inimical to all this <...> Yet <...> this condition <...> gave rise at last to the feeling in him that come what might he must find some method of severing this tie, even though it lacerated Roberta to the point of death <...> or endangered his own position here in case she were not satisfied to release him as voicelessly as he wished” (10) [7].

Таким образом, как показал проведенный анализ, главным отличием этапа намерения в рассматриваемом художественном произведении от предшествующего этапа желания становятся очевидные герою конкретные *возможности* добиться желаемого. Кроме того, в силу изменчивости обстоятельств жизни Клайда его намерение отличается неустойчивостью, благодаря чему достаточно отчетливо проявляется *свойство обратимости* этапов виртуального уровня.

Список литературы:

1. Золотова Г.А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса. М.: КомКнига, 2007. — 368 с.
2. Ожегов С.И. Словарь русского языка. Изд. 18-ое. М.: Русский язык, 1986. — 797 с.
3. Сильницкий Г.Г. Модель глагольного действия и семантическая классификация глаголов с предикатными актантами // Категории глагола и структура предложения. Конструкции с предикатными актантами. Л.: Наука, 1983. — С. 28—41.
4. Сильницкий Г.Г. «Секвенциальные» лексические значения // Известия Смоленского государственного университета. Смоленск: СмолГУ, — 2012. — № 2 (18). — С. 146—154.
5. Урысон Е.В. Языковая картина мира vs. Обиходные представления (модель восприятия в русском языке) // Вопросы языкознания. М.: Наука, — 1998. — № 2. — С. 3—21.
6. Cambridge Dictionaries Online. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://dictionary.cambridge.org/> (дата обращения 03.09.2013).
7. Dreiser Th. An American Tragedy. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://ebooks.adelaide.edu.au/d/dreiser/theodore/american/46> (дата обращения 02.09.2013).
8. Oxford English Dictionary on CD-ROM (v. 4.0). Oxford: Oxford University Press, 2009.

ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ ЖУРНАЛИСТА СКВОЗЬ ПРИЗМУ КОЛЛЕКТИВНОГО И ИНДИВИДУАЛЬНОГО ЯЗЫКОВОГО СОЗНАНИЯ

Черныш Оксана Андреевна

аспирант, преподаватель

*Житомирского государственного университета им. И. Франко,
г. Житомир*

E-mail: chernysh_oxana@mail.ru

LINGUISTIC PERSONALITY OF A JOURNALIST IN THE LIGHT OF COLLECTIVE AND INDIVIDUAL LINGUISTIC CONSCIOUSNESS

Oxana Chernysh

postgraduate student, instructor

*of Zhytomyr State University named after I. Franko,
Zhytomyr*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена феномену языковой личности как одной из актуальных проблем современной лингвистики. Отмечаются основные черты проявления и своеобразия языковой личности; рассмотрены характер и особенности формирования языковой личности сквозь призму коллективного и индивидуального языкового сознания.

ABSTRACT

The article is devoted to the phenomenon of linguistic personality as one of the topical issues in modern linguistics. The main features of linguistic personality manifestation and its originality are highlighted; the nature and formation peculiarities of linguistic personality are considered in the light of collective and individual linguistic consciousness.

Ключевые слова: языковая личность; языковое сознание; индивидуальный стиль.

Keywords: linguistic personality; linguistic consciousness; individual style.

Термин «языковая личность» (ЯЛ) является стержневым системообразующим филологическим понятием и рассматривается в трех направлениях — лингводидактическом (закономерности обучения языку (А. Пешковский, В. Сухомлинский, К. Ушинский)), литературоведческом (изучение особенностей языка художественной литературы (М. Бахтин, В. Виноградов, Ю. Лотман)) и психолингвистическом (взаимоотношения языка и мышления, особенности восприятия, понимания и влияния речи (Н. Жинкин, Б. де Куртенэ, А. Леонтьев А. Потебня)). Собственно лингвистические исследования в этой сфере посвящены разработке моделей ЯЛ (Г. Богин, С. Воркачев, Ю. Караулов), анализу ЯЛ как *homo loquens* (А. Залевская, Г. Эйгер, С. Лебедева, И. Раппопорт), исследованию особенностей ЯЛ как носителя национального языка и культуры (В. Богуславский, Н. Уфимцева, Н. Чулкин) и т. д. Понятие «языковой личности» рассматривается как система «личностных» феноменов (В. Красных), исследуется этносемантическая (С. Воркачев), эмоциональная (В. Шаховский), элитарная языковая личность (О. Сиротинина); изучаются дискурсивные (К. Седов), гендерные (Р. Серебрикова, Т. Хризман), возрастные (А. Крысина, Т. Полюков) особенности ЯЛ, психологические типы ЯЛ (П. Зернецкий, К. Седов) и т. д. На современном этапе большинство языковедов предпочитают функциональное изучение ЯЛ, рассматривая язык как инструмент социального взаимодействия. Социальная функция языка реализуется в языковом сознании – коллективном или индивидуальном [цит. по: 13]. Целью данного исследования является попытка рассмотреть особенности языковой личности журналиста сквозь призму коллективного и индивидуального языкового сознания.

По мнению В.И. Карасика, ЯЛ является связующим звеном между языковым сознанием — коллективным и индивидуальным активным отражением опыта, зафиксированного в языковой семантике, и речевым поведением — осознанной и неосознанной системой коммуникативных поступков, которые раскрывают характер и образ жизни человека [2, с. 100]. Формирование ЯЛ, так же как и ее развитие, связано как с внешними (национальная культура, социальная среда), так и внутренними факторами (индивидуальные психические особенности, природные задатки). ЯЛ выступает носителем языкового сознания, вербальным отображением образа мира той или иной культуры, которое реализуется в речевом поведении и определяется коммуникативной ситуацией, языковым и культурным статусом, социальной принадлежностью, мировоззрением и т. д. [17]. ЯЛ является совокупностью и результатом социальных законов, продуктом истори-

ческого развития этноса, создателем и пользователем знаковых, системно-структурных образований [8, с. 31]. Социальные нормы определяют границы допустимого и регулируют развитие коммуникации в рамках типичного и стандартного на основании перенимаемых канонов [4].

Несмотря на социальную обусловленность, речевая деятельность ЯЛ индивидуальна по своей сути. Индивидуальное в ЯЛ формируется посредством становления личностных языковых смыслов через овладение человеком языковым богатством, созданным его предшественниками [10]. ЯЛ создает абсолютно индивидуальную речевую структуру, перерабатывая «социальное» в «индивидуальное» и отображая это в дискурсе [1]. В языковом поведении человека опредмечивается духовный облик личности, ее ценности, идеалы, стремления, выражающиеся в методе мышления, чертах характера и стереотипах поведения [3], таким образом лексикон внутреннего мира становится плодом словесного творчества [6]. Каждая ЯЛ уникальна по-своему и обладает собственным когнитивным пространством, знанием языка и особенностями его использования [цит. по: 5]. При этом личное самосознание никогда не выходит за пределы коллективного [цит. по: 4, с. 113]. Из этого следует, что конкретная ЯЛ в большей степени состоит из общего языка и в меньшей — из индивидуальных языковых особенностей [10].

С течением времени у каждого индивида вырабатывается свой собственный коммуникативный стиль, а у ЯЛ — индивидуальный. ЯЛ владеет речевой ситуацией, может подняться над обстоятельствами общения, управлять развитием дискуссии. ЯЛ включена в дискурс и создаёт его [15].

В нашей работе мы занимаемся изучением лингвистических особенностей индивидуального стиля журналиста, поскольку считаем, что для журналиста создание собственной ЯЛ является важным творческим заданием. Материалом исследования избраны журнальные тексты жанра «письмо редактора», отобранные из британских глянцевого журналов *“Vogue”*, *“Cosmopolitan”*, *“Elle”* за 2010—2013 гг.

Под ЯЛ журналиста мы понимаем совокупность речетекстовых характеристик, формирующихся под воздействием экстралингвистической основы — функционально-стилевой, жанрово-стилевой и индивидуально-стилевой [14, с. 95—96]. Журналист является личностью с типическими для социума чертами и в то же время обладающей яркой индивидуальностью. Ему свойственно творческое, эстетическое использование языковых единиц, их синтагматики и архитектоники текста с тем, чтобы выразить свое индивидуально-авторское восприятие мира. При этом степень реализации индиви-

дуально-авторского потенциала журналиста зависит от жесткости объективных факторов преимущественно дискурсивного порядка, в их числе особенности современного медиатекста, дискурсообразующего жанра и прагмалингвистические особенности речи субъекта дискурса.

В то же время в дискурсе отображаются темперамент личности, способность к осуществлению определенных видов деятельности (в частности коммуникативной), доминирующие чувства и мотивы деятельности, индивидуальные психические особенности и т. п. Совокупность способностей и характеристик индивида обуславливают создание и восприятие текста, который отличается уровнем структурно-языковой сложности, глубиной и точностью воспроизведения действительности, соответствующей целеустремленностью [3, с. 56], то есть ЯЛ – это насыщение лингвистическим содержанием психологического понятия личности [3]. Человек входит в коммуникацию как личность со всеми присущими ей чертами, поэтому формирование ЯЛ невозможно без личных качеств. Исходя из этого, всех коммуникантов можно рассматривать как структуру соответствующих черт характера, способностей, темперамента, установок и уровней владения языковым кодом. Учитывая эти психологические критерии, С. Сухих выделяет гармоничный, конфликтный и импульсивный типы ЯЛ [16, с. 112].

Гармоничный тип ЯЛ характеризуется доминированием чётких стратегий, связностью и логичностью развития темы, положительным отношением, соблюдением социальных норм. На материале нашего исследования мы можем предположить, что такой тип ЯЛ присущ журналисту, главному редактору британского журнала *Vogue* Александре Шульман. Ее изложению присущи логичность высказывания, способность сохранять уравновешенный и спокойный тон, умение найти удачную тональность повествования. Журналист А. Шульман сохраняет естественность и благозвучие языка, ей присущи самоконтроль и нестандартное мышление, а ее речь эмоциональна, достаточно образная, в ней широко представлены дополнительные оттеночные значения (е. г. “... *Fame and privacy have forever been uncomfortable bedfellows and the price of such fame is constantly renegotiated ...*” (*Vogue*, 2012, 04); “... *Most recently, trousers suits have morphed into the “pant suit”, beloved of female politicians for their practicability ...*” (*Vogue*, 2012, 08); “... *The French and British relationship is one of sparring siblings ...*” (*Vogue*, 2012, 08)).

Еще одним примером гармоничного типа ЯЛ является американская писательница и главный редактор журнала *Cosmopolitan* Кейт Уайт с ее неповторимым стилем и дипломатичностью, четкой последовательностью, природным консерватизмом и открытостью,

а также продуманными и сдержанными образами. Например, “... *We decided it was time to dish out a little punishment ...*” (*Cosmopolitan*, 2010, 03).

Конфликтному типу ЯЛ свойственна импульсивность, нарушение когерентности темы разговора, уход от социальных норм и схем, эгоцентричность речи, наличие иронии, сарказма и т. д. Ярким примером данного типа ЯЛ является вице-президент и главный редактор журнала *ELLE* Роберта Майерс. Это довольно самодостаточная и напряженная ЯЛ, ее речь достаточно раскованна, не лишена внутренней натянутости. Журналист смело высказывает свое мнения, иногда не без доли иронии: “... *I met ambassadors, lobbyist, politicians, and mysteriously wealthy twentysomethings who held mysterious influence over something in our nation’s capital ...*” или “... *Persistent! We wondered: Did we look like professional women with our own staffs and budgets to manage? Or did the men take us to be the other kind of professionals?*” (*ELLE*, 2010, 12); а иногда и с ярко выраженной дерзостью: “... *group of overdressed fat cats were seated near us ...*” (*ELLE*, 2010, 12) или “... *over-60 braless man-haters who command women to forgo children and work instead*” (*ELLE*, 2011, 09).

Для импульсивного типа ЯЛ характерно нарушение социальных норм и схем, склонность к негативной оценке социальных факторов, переменчивости точки зрения, быстрой смене темы общения.

Мы полагаем, что ЯЛ соединяет в себе элементы стабильности и изменчивости, будучи подверженной как внешнему влиянию, так и внутренним конфликтам [7, с. 9], что может свидетельствовать о наличии гибридных типов ЯЛ.

Помимо этого, следует заметить, что, несмотря на то что каждый журналист является ЯЛ, лишь немногих из них можно квалифицировать как обладающих индивидуальным стилем [9, с. 177]. О проявлении индивидуального стиля мы говорим в случае возможности создать модель конкретной ЯЛ, то есть если отобранные автором средства выражения индивидуально-авторского «я» складываются в узнаваемую, воспроизводящуюся стиливую концепцию.

Таким образом, неоспорима актуальность изучения индивидуальных особенностей публичной ЯЛ, которой является журналист, поскольку журналист выступает посредником между миром и обществом, имеет влияние на массовую аудиторию, формирует ее мнение и вкусы. Именно поэтому перспективой нашего дальнейшего исследования является изучение лингво-коммуникативных особенностей проявления индивидуального стиля журналиста, обусловленных оригинальностью речевой манеры изложения.

Список литературы:

1. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. М., 1963. — 255 с.
2. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002. — 477 с.
3. Караулов Ю.Н. Предисловие. Русская языковая личность и задачи ее изучения // Язык и личность. М.: Наука, 1989. — С. 3—8.
4. Колесов В.В. Жизнь происходит от слова. СПб.: Златоуст, 1999. — 368 с.
5. Кусаинова А.М. Языковая личность Герольда Бельгера // Вестник Челябинского государственного университета. Серия: Филология. Искусствоведение. — 2009. — Вып. 35. — № 30 (168). [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.lib.csu.ru/vch/168/019.pdf>.
6. Логический анализ языка. Образ человека в культуре и языке / Вступ. ст. Н.Д. Арутюновой. М.: Наука, 1999.
7. Лютикова В.Д. Языковая личность и идиолект. Тюмень: Изд-во Тюм. ун-та, 1999. — 185 с.
8. Маркина Н.А. Текст как способ презентации языкового сознания. — Дис. ... канд. филол. наук. М., 2001.
9. Набиева Е.А. Индивидуальный стиль П. Басинского (на примере рецензий из «Литературной газеты») // Вестник ВГУ. Филология. Журналистика. — 2009. — № 2. — С. 176—181.
10. Петровский А.В. Личность в психологии: Парадигма субъективности. — Ростов н/Д.: Феникс, 1996. — 512 с.
11. Прохоров Ю.Е. Национальные социокультурные стереотипы речевого общения и их роль в обучении русскому языку иностранцев. М., 1996. — 224 с.
12. Русская речь в средствах массовой информации: стилистический аспект / Под ред. В.И. Конькова. СПб., 2007. — 272 с.
13. Степанова Ю.В. Языковая личность и аспекты ее изучения // Вестник Тюменского государственного университета. — 2012. — № 1. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://utmn.ru/docs/6102.pdf>.
14. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М.Н. Кожинной. М., 2002. — 696 с.
15. Сусов И.П. Деятельность, сознание, дискурс и языковая система // Языковое общение: процессы и единицы. Калининград, 1988. — С. 7—13.
16. Сухих С.А. Структура коммуникантов в общении // Языковое общение: процессы и единицы. Калинин, 1988. — С. 22—29.
17. Толмачева Т.А. Теория языковой личности в процессе обучения межкультурной коммуникации // Вестник молодых ученых. — 2004. — № 1. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://e-lib.gasu.ru/vmu/archive/2004/01/19.shtml>.

ГРАММАТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ПРОДОЛЖЕННЫХ ВРЕМЕН В СОВРЕМЕННОМ АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ

Чурюмова Анастасия Олеговна

*аспирант кафедры грамматики и истории английского языка,
Институт иностранных языков,
Московский городской педагогический университет,
г. Москва*

E-mail: nas8-9@yandex.ru

THE MEANING OF PROGRESSIVE CONSTRUCTIONS IN MODERN ENGLISH

Churyumova Anastasya Olegovna

*postgraduate student at the department of History and Grammar of the
English language, Institute of Foreign Languages,
Moscow City Pedagogical University,
Moscow*

АННОТАЦИЯ

Автор данной статьи отмечает увеличение частотности продолженных времен в современном английском языке на основе приводимых исследований корпусов английского языка. Среди причин этого явления называется развитие грамматического значения продолженных времен английского языка. Наиболее частотным грамматическим значением продолженных времен, обусловившим их широкое распространение, является, по мнению автора, объяснительное значение продолженных времен. Среди различных примеров употребления продолженных форм можно отметить глаголы состояния в формах продолженных времен.

ABSTRACT

The author points out the increased frequency of the Progressive in modern English, which is explained in some previous linguistic corpus studies. The development of grammatical meaning can account for the Progressive rise in frequency. The so-called explanatory grammatical meaning is one of the most prominent features of progressive forms in modern English. Author focuses on state verbs in Progressive aspect as a

probable consequence of the frequency developments undergoing in the Progressive paradigm.

Ключевые слова: Продолженные времена; корпус английского языка; грамматическое значение; парадигма; частотность грамматических форм.

Keywords: Progressive tenses; corpus of the English language; grammatical meaning; paradigm; frequency.

Продолженные времена английского языка представляют собой уникальное для германских языков грамматическое явление. Возникновение и развитие продолженных времен английского языка представляет интерес для лингвистического исследования по причине увеличения частотности употребления этих форм в современном английском языке. Исследователи диахронического корпуса современного английского разговорного языка установили, что говорящие на английском языке склонны все чаще употреблять формы продолженных времен в ситуациях, которые позволяют это сделать.

Британский лингвист Николас Смит, занимающийся исследованием продолженных времен в корпусах устной и письменной речи, таких как уже упомянутый диахронический корпус разговорного английского языка, а также Ланкастерские корпуса, приводит подобные результаты. Он утверждает, что продолженные времена употреблялись в устной речи середины XX века чаще, чем в письменной речи [3].

Результаты приведенных исследований заставляют задуматься о том, почему продолженные времена употребляются все чаще как в устной, так и в письменной речи носителей языка.

Британские лингвисты считают, что в системе английского языка происходят следующие изменения, влияющие на развитие продолженных времен:

1. Некоторые формы продолженных времен появились только около 1900 года и с тех пор развивались, становясь все более употребительными;

2. Появились новые формы продолженных времен;

3. Возникла тенденция употреблять глаголы состояния в продолженных временах [3].

Возможны следующие причины учащения употребления продолженных времен:

1. Продолженное время более распространено в американском варианте английского языка, и постоянные контакты этих двух вариантов способствуют учащению употребления продолженных времен и в британском варианте английского языка;

2. Увеличение функциональной нагрузки продолженных времен. Историческое развитие продолженных времен способствовало увеличению количества ситуаций, в которых возможно употребление продолженных времен. Значение продолженных времен усложнилось, структура значения продолженного времени постоянно развивается и способствует появлению разнообразных семантических оттенков.

Примером увеличения функциональной нагрузки продолженных времен можно назвать возникновение значения будущего времени у форм продолженных времен:

She is graduating next week.

Методом корпусного исследования продолженных форм с XVIII века удалось установить, что формы продолженных времен с данным значением стали употребляться в три раза чаще с 1750 по 1990 годы.

Британские лингвисты отмечают также появление объяснительного значения продолженных времен:

If John says this, he's lying.

When I said the "boss", I was referring to you.

Употребление форм продолженных времен, особенно настоящего продолженного времени, в данных значениях привело к более частому использованию продолженных времен в британском английском языке.

В первом примере употребление формы продолженного времени передает отношение говорящего к ситуации, его интерпретацию этой ситуации, знание говорящим неких фактов действительности, позволяющих высказать данное утверждение. Объяснительное значение продолженных времен несет большую прагматическую нагрузку по сравнению с другими случаями употребления, говорящий подчеркивает субъективность сказанного, обращает внимание на тот факт, что именно он так считает. Кроме того, в объяснительном значении продолженных времен можно отметить взаимосвязь суждения, описанного продолженным временем с другим событием, происходящим одновременно с ним. Иначе говоря, событие описывает с точки зрения говорящего, с его интерпретацией и объяснением.

Основное значение продолженных времен подразумевает, что действие происходило до начала отсчета времени в какой-либо период времени и продолжается после окончания данного периода времени:

What were you doing last night?

I was reading a book.

В ответе на приведенный вопрос предполагается, что говорящий читал книгу не в определенный период времени от начала и до конца

вечера, а примерно в это время. Возможно, чтение началось уже в конце дня и продолжалось до позднего вечера. Однако говорить о точном времени действия не представляется возможным. При этом стоит отметить, что в случае употребления формы продолженных времен в объяснительном значении говорящий не относит действие к какому-либо периоду времени, в отличие от случаев основного употребления продолженных времен.

Помимо объяснительного значения, существуют другие значения продолженных времен, использование которых приводит к все более частому употреблению продолженных времен. Приведем примеры из корпуса современного английского языка [1]:

I'm loving it. (Слоган сети ресторанов быстрого питания Макдональдс)

I'm loving every moment with you.

Who're you wanting to seduce?

Глаголы состояния *love*, *want* в настоящее время встречаются в форме продолженных времен. Более того, эта тенденция наблюдается не только в разговорном английском языке.

Примеры употребления глагола *want* в продолженных временах также встречаются и в научном стиле, особенно в текстах гуманитарных наук. Следующий пример взят из пособия по психологии, написанного на британском варианте английского языка:

*Some parents cannot bear to see children cry and try to avoid this at all events; others may be erratic and inconsistent in their controls. This can happen in the closest of relationships when the parent is **wanting** to be caring and kind but realizes that some limits need to be set.*

Несмотря на употребление глаголов состояния в форме продолженных времен, для носителей языка более привычно употребление этих глаголов в форме простых времен. Кроме того, примеры употребления глаголов состояния в форме продолженных времен встречаются уже в XIX веке, а примеры с глаголом *love* — в начале XX века.

Говоря об употреблении глаголов состояния в продолженных временах, можно отметить, что в современном английском языке достаточно широко распространено употребление некоторых глаголов состояния в продолженных временах, например, глагола *feel*. В то же время, употребление других глаголов состояния в форме продолженных времен достаточно ограничено, например, глаголов *know*, *need*. Примечательно, что в диахроническом корпусе современного английского разговорного языка встречаются примеры употребления глаголов состояния в продолженных временах, датированные 1961 годом:

*We still compare a play written in the Restoration period with something that happened in Elizabethan times, and we assume that our students **are knowing** what we are talking about, you see.*

Возможно, увеличение частотности продолженных форм объясняется развитием новых значений. Вместе с тем, увеличение общего числа примеров продолженных форм привело к появлению сочетаний, построенных на основе аналогии. Именно так можно объяснить употребление глаголов состояния в форме продолженных времен при отсутствии у данных сочетаний объяснительного значения. Возможно, данные примеры обладают грамматическим значением эмоционального повествования, однако объективные причины предпочтения продолженных форм простым выявить сложно.

Таким образом, можно говорить об общем увеличении числа примеров продолженных форм в современном английском языке. Среди причин данного явления отмечается развитие новых грамматических значений продолженных форм в английском языке. Наиболее частотными представляются объяснительное значение и значение эмоционального повествования, присущие продолженным формам глаголов английского языка.

Список литературы:

1. Национальный корпус американского английского языка [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://corpus.byu.edu/coca> (дата обращения 10.02.2013).
2. Национальный корпус британского английского языка [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://corpus.byu.edu/bnc> (дата обращения 10.02.2013).
3. Smith N. Ever moving on? The progressive in recent British English / P. Peters, P Collins, A. Smith // *New frontiers of corpus research: papers from the 21st International Conference on English Language Research on Computerized Corpora*. Amsterdam: Rodopi. — 2002. — P. 317—330.

1.3. РОМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

СПЕЦИФИКА МОДЕЛИРОВАНИЯ МЕКСИКАНСКОГО КОММУНИКАТИВНОГО СТИЛЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ

Абкадырова Ирина Рустэмовна

*аспирант, преподаватель кафедры романно-германской филологии
факультета филологии и журналистики
Южного Федерального университета,
г. Ростов-на-Дону
E-mail: irabkadyrova@sfedu.ru*

CHARACTERISTICS OF THE MEXICAN COMMUNICATIVE STYLE MODELLING IN THE LITERARY DISCOURSE

Irina Abkadyrova

*post-graduate, professor of the Romance and Germanic department,
faculty of Philology and Journalism of the Southern Federal University,
Rostov on Don*

АННОТАЦИЯ

В статье раскрывается содержание понятия «псевдонационального коммуникативного стиля», под которым понимается совокупность оценочных суждений о коммуникативном поведении представителей чужой лингвокультуры. Основное внимание автор уделяет средствам моделирования мексиканского коммуникативного стиля в художественном дискурсе.

ABSTRACT

The article deals with the notion of the pseudo national communicative style that is the stereotypical assumptions representatives of a culture have about the communicative styles of the other cultural groups. The special attention is paid to the means of mexican communicative style modelling in the literary discourse.

Ключевые слова: псевдонациональный коммуникативный стиль; мексиканский коммуникативный стиль; моделирование; художественный дискурс; культура.

Keywords: pseudonational communicative style; mexican communicative style; modelling; literary discourse; culture.

Процесс коммуникации в рамках каждой лингвокультурной общности обладает набором специфических черт. По этой причине учёные пришли к выводу о наличии у той или иной лингвокультурной общности *национального коммуникативного стиля*, под которым понимается устойчивый набор опосредованных культурой коммуникативных представлений, правил и норм. Национальный коммуникативный стиль обуславливает отбор индивидом определенных языковых средств, организации смысла высказываний и его коммуникативное поведение [1, с. 182].

Поскольку индивиды неизбежно рассматривают особенности коммуникации других этносов через призму своей родной культуры, то распространенные в ней стереотипы влияют и искажают их восприятие. Поэтому, на наш взгляд, правомерно также оперировать понятием *псевдонациональный коммуникативный стиль*, под которым понимается совокупность оценочных суждений о коммуникативном поведении представителей чужой лингвокультуры. Описание процедуры моделирования псевдонационального коммуникативного стиля, выделение его характеристик и параметров имеет принципиальное значение, поскольку оно способствует более успешной коммуникации с представителями определенной лингвокультуры.

Испаноязычные лингвокультуры представляют собой богатое поле для изучения средств моделирования коммуникативного стиля. Испанский язык имеет статус государственного в Испании и 18 странах Латинской Америки. И в каждой испаноязычной стране выработан свой уникальный национальный коммуникативный стиль.

В данной статье нами рассмотрены средства моделирования мексиканского коммуникативного стиля на материале художественных произведений, — *романов А.-П. Певепте “La Reina del Sur” [9], Ф. Вальехо “Entre Fantasmas” [10], Д. Уинслоу “The power of the dog” [2] — написанных авторами, для которых мексиканская культура не является родной.* Для создания мексиканского колорита писатели используют различные языковые средства моделирования:

1. В проанализированных нами произведениях шире всего представлены **лингвистические** средства моделирования мексиканского коммуникативного стиля: лексические и грамматические.

2. Лексические средства: а). Авторы используют в речи героев ряд лексических единиц испанского языка в **значениях**, которыми они **обладают только в Латинской Америке или Мексике**. Например, в романе «La Reina del Sur» А.-П. Реверте:

El día que suene el teléfono y eches a correr estarás sola, **prietita** [8, с. 4].

Словарь М. Молинер [4] и Словарь испанского языка Испанской Королевской Академии [5] выделяют у лексемы **prieto** значение «De piel oscura» \ “Dicho de una persona: De piel morena” (темнокожий, смуглый): если первый источник отмечает, что этом значении лексема употребляется в ряде стран Латинской Америки, то второй выделяет в качестве ареала распространения именно Мексику. Отдельно стоит отметить, что данная лексема употреблена с диминутивным суффиксом **-ita (ito)**, который является одним из маркеров мексиканского коммуникативного стиля.

Ф. Вальехо отмечает особое употребление слова **panteón** в мексиканском варианте испанского языка:

...ni tomemos la salida equivocada del periferico, viaducto, eje vial o anillo circular, camino de otro cementerio. O “**panteón**” como los llaman aquí, impropriamente pues en el panteón se entierran los dioses, y los hombres no son dioses [9, с. 79]/

Словарь Ц. Макасага [10] включает данную лексему со значением «cementerio, camposanto». А согласно Словарю испанского языка Испанской Королевской Академии [6] использование лексемы **panteón** в значении «кладбище» распространено только в Андалусии и странах Латинской Америки.

Писатели вводят в речь своих героев **мексиканизмы**, т. е. лексические единицы, распространенные только на территории Мексики. Например:

Ésa es la **neta**. Y de los **guachos**, el coronel se me hace mero mero. Buena **onda**... De los que truenan nomás sus chicharrones [8, с. 483].

Лексемы **neta**, **guacho**, **onda** П. Герреро Руис включает в список мексиканизмов романа “Reina del Sur” [3]. Представляется важным отметить высокую концентрацию данного пласта лексики в речи героини-мексиканки, что иногда вызывает ощущение его нарочитости и неестественности.

В силу особенностей развития мексиканского национального варианта испанского языка, в нём функционирует ряд **лексических единиц и выражений**, которые считаются **архаичными** для пиренейского варианта. В проанализированных произведениях используется целый ряд лексем данной группы. Например, лексемы

dizque, dilatarse, esculcar, и др., которые по указанию Морено де Альбы являются архаизмами [5, с. 426]:

Y el celador, de desocupado se puso a **esculcar** aquí y allá, a revisar, y les encontró los dolaritos guardados en el techo disimulados en un paquetico debajo de unas tejas [9, с. 117].

Некоторые из вышеназванные единиц употребляются довольно частотно. Так, например, наречие **dizque** встречается в романе Ф. Вальехо «Entre fantasmas» 22 раза.

3. Испаноязычные писатели отмечают характерные грамматические особенности мексиканского варианта испанского языка:

а. Ф. Вальехо указывает сразу на несколько распространенных отклонений от правил классической грамматики. В его романе «Entre fantasmas» президент страны Мексики в телевизионном интервью, посвященном землетрясению, говорит:

• Hubieron muchos edificios **colapsados** — dijo el Tartufo — у muchos muertos [9, с. 4].

Как правило, в данном типе предложений глагол haber употребляется в безличной форме hay, однако в данном предложении **глагол-сказуемое haber** употреблен как личный, лексема edificios — в качестве подлежащего, поэтому для согласования с ней глагол стоит во множественном числе (Hubieron). Указанная тенденция получила достаточно широкое распространение в Мексике, что подтверждается данными Diccionario panhispánico de dudas [7]. Главный герой, колумбиец по происхождению, очень резко реагирует на подобную языковую тенденцию и характеризует ее как «катастрофу языка».

б. В том же романе писатель отмечает чрезмерное употребление мексиканцами **притяжательных форм прилагательных**. Оно кажется ему неестественным для испанского языка, скорее похожим на английский язык:

...el estado — Presidente, quien lo deposita en Suiza y Luxemburgo en lugar seguro, en sus cuentas secretas para que nadie se lo vaya a robar al pueblo, «su» pueblo, con ese «su» tan mexicano que parece traducido del inglés: «¿Le duelen al niño «sus» ojitos»? ¿No me trae, señorita, «mi» café? [9, с. 72].

в). Что касается конвенциональных фраз и клише, писатели отмечают несовпадение общепринятых **норм формальной вежливости**.

Особенности испанского коммуникативного стиля приводит главную героиню-мексиканку романа А.-П. Реверте "Reina del Sur" к мысли о том, что манеры испанцев не столь хороши, как у латиноамериканцев, хотя на самом деле причина заключается

не столько в манерах, сколько в установленных лингвокультурных нормах, т. к. в Мексике вербальные формы выражения вежливости получили широко распространение):

Se veía de buen carácter; y aunque no tuviera estudios, el acento la hacía parecer educada, con ese vocabulario abundante que tienen los hispanoamericanos, **tan lleno de ustedes y de por favores**, que los hace parecer a todos académicos de la lengua [8, с. 72].

Таким образом, для А.-П. Реверте частотное употребление формы *por favor*, регионализмы, а также обращение на *Usted* являются маркерами коммуникативного стиля латиноамериканцев.

в. В романе “The power of the dog” Д. Уинслоу использует **сам испанский язык** как средство создания мексиканского национального колорита. Произведение написано на английском языке, однако в тексте присутствуют как отдельные слова, так фразы и даже целые предложения на испанском языке, которые, как правило, принадлежат героям-мексиканцам. Проиллюстрируем примером из романа:

His brother took one look at Art and said, “Yanqui narc.” Then he looked over the crowd, straight at Art, and said, “¡Vete al demonio, picaflor!”

Basically, “Get the hell out of here, faggot.” [2, с. 14]/

Примечателен тот факт, что не все испаноязычные вставки сопровождаются переводом на английский язык. Дело в том, что лингвистическая структура данного романа (смешение английского и испанского языковых кодов) отражает одно из следствий процесса глобализации: в настоящее время высокий процент американцев в той или иной степени знают испанский язык, поэтому в состоянии понять испаноязычные вставки в произведении, приведенные без перевода.

Если говорить о **социокультурных** особенностях мексиканского коммуникативного стиля, то писатели отмечают **асимметричность отношений** вследствие статусной дистанции коммуникантов. Так, например, при разговоре главной героини романа «Reina del Sur» и наркобаррона Эпифанио Варгаса, она неизменно обращается к нему на *Usted*, в то время как он говорит с Терезой на *tú*. Например:

—*Tengo que irme – se impacientaba don Epifanio. — Decídete.*

—*Ya decidí. Haré lo que usted mande.* [8, с. 59]

Д. Уинслоу указывает на **разницу в ключевых ценностях** американского и мексиканского общества, отмечая, что представители мексиканской культуры ориентируются не столько на законы, сколько на личные знакомства, связи, договоренности:

The trouble with your DEA is that it is, forgive me, so very American. Your colleagues do not understand our culture, how things work, how things have to work.” [2, с. 22]

И дальше следует пояснение:

“In America, everything is about systems,” Barrera said. “In Mexico, everything is about personal relationships.” [2, с. 22].

Что касается **аксиологических особенностей** мексиканского коммуникативного стиля, то, например, колумбийский писатель Ф. Вальехо отмечает тот факт, что стремление мексиканцев сохранить лицо собеседника приводит к употреблению значительного количества смягчающих выражений. Он называет Мексику страной **эвфемизмов**. Ср.:

Y ya está **viejita**, «grande» como dicen en este país de eufemismos... [9, с. 3].

Писатель указывает на употребление стилистически нейтральной лексики “grande” в значении “viejo” (старый), чтобы не создавать у собеседника ощущение коммуникативного дискомфорта. Для дополнительного смягчения употреблен диминутивный суффикс - **ita (ito)**.

Д. Уинслоу также отмечает эвфемистичность мексиканского коммуникативного стиля. Примечательно то, как мексиканские полицейские сообщают своим американским коллегам об очередном провале операции по поимке наркоторговцев:

Who, when they did, looked at them with perfect condescension and told them, “Señores, this is Mexico. **These things take time.**” [2, с. 10]

В данном случае за фразой “These things take time” (Подобные дела требуют времени) стоит глубокий контекст, а именно завуалированный отказ помогать американцам устанавливать чужие правила на мексиканской территории. Напомним, что **использование непрямых отказов** является одной из характерных черт мексиканского коммуникативного стиля.

Наряду с указанными характеристиками, писатели отмечают высокую роль оппозиции **«свой-чужой»** в мексиканском обществе. Например, когда в романе “The power of the dog” наркоторговцы узнают о мексиканском происхождении одного из американских полицейских, а также о том, что он подобно им занимался боксом, они сразу переходят в общении с английского языка на испанский:

“You know San Diego?” he asked.

“I lived on Thirtieth Street.”

“But you stayed out of the gangs?”

“I boxed.”

Barrera nodded, and then started speaking in Spanish [2, с. 22].

Происхождение и занятие боксом дали им возможность расценить главного героя как «своего», даже несмотря на то, что он полицейский.

Среди **психологических характеристик** мексиканского коммуникативного стиля писатели подчеркивают **эмоциональную сдержанность** мексиканцев. Так, например, А.-П. Реверте неоднократно обращает внимание читателей на отсутствие внешнего выражения эмоций у героев-мексиканцев:

*Lo dijo sin entonaciones, **inexpresivo** el rostro aindiado y norteño* [8, с. 481]. *Teresa miró sus ojos oscuros e **impasibles**. Ojos duros de indio norteño* [8, с. 57].

В романе Д. Уинслоу “The power of the dog” глава наркокартеля узнает, что его любовница пытается отравить его и, даже не повышая голоса, заставляет её съесть отравленный хлеб.

Таким образом, среди основных особенностей моделирования мексиканского коммуникативного стиля в художественных произведениях писателей, для которых мексиканская лингвокультура не является родной, можно выделить особенности сюжета (описание традиций, обычаев, деталей быта), лингвистические средства (лексические средства: мексиканизмы, архаичные лексемы и выражения; грамматические средства: расширение сферы употребления притяжательных местоимений), социокультурные средства (асимметричность отношений, ключевые ценности мексиканского общества), аксиологические средства (эвфемистичность, значимость оппозиции «свой-чужой»), психологические средства (эмоциональная сдержанность). Следует отметить, что нами не затронут паралингвистический компонент мексиканского коммуникативного стиля, так как данный аспект не входит в рамки нашего исследования.

У представителей испанской, колумбийской и американской лингвокультур прослеживаются определенные отличия в отборе языковых средств при моделировании мексиканского коммуникативного стиля. Отчасти отмеченная разница при выборе средств объясняется влиянием стереотипных представлений авторов, присущих их родной культуре, идиолектом самого писателя и тематикой произведений.

Список литературы:

1. Куликова Л.В. Коммуникативный стиль в межкультурном общении: монография М.: Флинта: Наука, 2009. — 288 с.
2. Don W. The Power of the Dog Alfred A. Knopf, 2005. — 539 p.
3. Guerrero Ruiz P. Glosario de Mexicanismos [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.icorso.com/reinasur16.html> (дата обращения 21.07.2013).
4. Moliner M. Diccionario de uso de español. - Madrid: Gredos, 1986. Tomo I — 1446 p. — Tomo II — 1585 p.
5. Moreno de Alba, José G. La Lengua Española en México — México: FCE, 2003.
6. Real Academia Española. Diccionario de la lengua española. Madrid: Espasa-Calpe, 1992 (21a ed.). — 1515 p.
7. Real Academia Española. Diccionario panhispánico de dudas - Bogotá [CO]: Grupo Santillana de ediciones S.a., 2005 — 833 p.
8. Reverte A.-P. La Reina del Sur: Punto De Lectura, 2007. — 552 p.
9. Vallejo F. Entre fantasmas. Bogota: Aguilar Colombia, 2005. — 264 p.
10. Vocabulario esencial mexicano: lexico de las cosas de Mexico / César Macazaga Ordoño. México: Informática Cosmos, 1999. — 389 p.

**СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ИТАЛЬЯНСКОГО,
ФРАНЦУЗСКОГО, ИСПАНСКОГО ЯЗЫКОВ.
ИНТЕРНАЦИОНАЛИЗАЦИЯ**

Арутюнян Лилит Андраниковна

*студент 3 курса Дальневосточного Федерального Университета
г. Уссурийск
E-mail: ala-1993@list.ru*

Карпенко Сергей Юрьевич

*канд. филол. наук, доцент
Дальневосточного Федерального Университета,
г. Уссурийск
E-mail: karpenko_ne@mail.ru*

**THE FORMATION AND DEVELOPMENT
OF ITALIAN, FRENCH, SPANISH LANGUAGES.
INTERNATIONALIZATION**

Arutyunyan Lilit

*3rd year student of the Far Eastern Federal University,
Ussurijsk*

Karpenko Sergey

*Associate Professor, PhD of the Far Eastern Federal University,
Ussurijsk*

АННОТАЦИЯ

В статье ставится задача рассмотреть становление и развитие итальянского, французского, испанского языков. В данной статье предпринята попытка раскрыть основные причины влияния латыни на романские языки. На основании анализа литературы устанавливается, что романские языки возникли из латыни и испокон веков оказывали непосредственное влияние друг на друга. Автор приходит к выводу, что итальянский, французский, испанский языки внесли огромный вклад в развитие языков романской группы и языков всего мира.

ABSTRACT

The objective of article is considered to be the formation and development of Italian, French and Spanish. In this article the main problems of Latin influence on Romance languages are revealed. Having analyzed literature on the subject it's clear that Roman languages originated from Latin, and they have influenced each other. The author gets to the conclusion that Italian, French and Spanish have made a huge contribution to the development of the Roman languages and other languages of the world.

Ключевые слова: романистика; интернационализация.

Keywords: Roman studies; internationalization.

Становление и развитие итальянского, французского и испанского языков.

Романские языки входят в индоевропейскую семью, говорят на них около миллиарда человек. Эти языки связаны общим происхождением от латинского языка, общими закономерностями развития. Термин *романский* берет свое начало от латинского прилагательного *romanus*, образованного от слова *Roma* — Рим. Изначально это слово имело идеологическое значение, но после распространения прав римского гражданства по всей Римской империи, приобрело государственно-правовой смысл, а после распада Римской империи стало общим названием всех латиноязычных народов.

Романские языки являются продолжением и развитием народной латыни на территориях, вошедших в состав Римской империи. Согласно древним рукописям римских поэтов, в Риме устная форма языка низших слоев общества претерпевала изменения в произношении и грамматике, поэтому отличалась от письменного варианта и от речи элиты. В период расширения Римской империи этот вариант латыни, используемый представителями низших слоев, распространялся на новых территориях. При всем этом не вся Европа подчинилась романскому могуществу, например, Румыния сопротивлялась римскому господству до 100 года нашей эры. В новых провинциях Римской империи простонародная латынь подвергалась дальнейшим изменениям под влиянием местного населения.

Расхождение будущих романских языков предрешилось уже в период романизации в 3 веке до нашей эры. Диалекты народной латыни, имели уникальную форму в каждой провинции. После распада Римской империи началось формирование романских языков — диалекты постепенно разобшались. На романские языки оказывали

влияние другие языки Европы. Развивалась письменность на романских языках, шло формирование национальных языков. Некоторые языки становятся международными, примером может послужить французский язык, который стал таким языком в XVI веке.

Итальянский язык

Исходя из выше сказанного, главенствующее место среди романских языков занимает итальянский язык. Одни ученые считали, что в Риме существовал один язык, которым пользовались и ученые, и простой народ, разница заключалась только в степени владения латинским языком. А другие считали, что уже в древности существовало два языка: литературная латынь и простонародный “vulgare”.

Пьетро Бембо характеризовал такую ситуацию как греко-латинское двуязычие, а касаясь народного языка, полагал, что в древности латынь существовала как единый общий язык. Бембо аргументировал свое мнение, ссылаясь на отсутствие письменных памятников на древнем “vulgare”. В период своего формирования из вульгарной латыни итальянский язык воспринял ряд германских элементов. Некоторые ученые связывают возникновение итальянского языка как государственного с написанием Данте «Божественной комедии». Это произведение оказало очень большое влияние на возникновение итальянской литературы, так как в этом произведении формируется итальянский литературный язык, который, в свою очередь, формировался на основе произведения, основывающегося христианском вероучении [6, с. 40].

Французский язык

Наряду с итальянским языком немаловажное место в группе романских языков занимает французский язык. Из-за исторически сложившихся событий, язык берет свое начало из латыни. Однако кельтский и германский языки тоже оказали свое немаловажное влияние на формирование нового языка, их воздействием объясняют развитие лабиализованных звуков *ö* и *ÿ*. Освободившись от формальных форм латинского языка, этот легкий и гибкий язык стал вполне приспособленным к мысли, слову и действию, благодаря чему французский стал языком дипломатии и культуры.

Французский язык имеет много исторически сложившихся диалектов. К таким диалектам относится провансальский язык, распространенный на юге Франции, в прошлом более стандартизированный как литературный язык. Также к исторически сложившимся диалектам относится французский диалект (язык парижан), вскоре ставший тем самым французским языком, на котором сегодня говорят во Франции. В период французской революции парижский диалект

был принят как официальной и обязательной версией французского языка на законодательном уровне.

В современном французском языке мысль развивается в логическом порядке. Вместо того чтобы брать все, французы выбирают наиболее правильное, переводя это на свой стиль [5, с. 223].

Испанский язык

Испанский язык, на котором творили Фернандо де Эррера и Луис де Леон, также относится к романской группе. Испанский язык самый распространенный из всех языков романской группы.

Как и на остальные языки романской группы, на испанский язык оказало большое влияние расширение Римской империи, тем самым на территории Пиренейского полуострова распространялась латынь, которая стала называться «Hispania». Развитие современного испанского языка связывают с влиянием классической латыни на протонародный говор. Он унаследовали от латыни подавляющую часть лексики, многие черты синтаксиса.

Никакой язык не смог оказать такое большое влияние на испанский язык как итальянский. Именно во время римского владычества в Испании была заложена грамматическая и лексическая основа языка.

С течением времени испанский язык расширял территории. Покоряя земли, завоеватели перенесли туда и свой язык. На испанском языке стали говорить в Африке, странах латинской Америки и Азиатско-Тихоокеанском регионе. В дальнейшем завоеванные страны обрели независимость, но при этом оставили испанский язык в качестве государственного [5, с. 186].

Интернационализация итальянского, французского и испанского языков.

В разные исторические эпохи наиболее существенный вклад в фонд интернациональной лексики был сделан разными народами. Первой страной, вступившей на путь капиталистического развития, была Италия, и именно она была тем первым очагом, из которого распространяться в другие языки Европы интернационализм. В XVIII веке итальянский язык обогащает языки мира, особенно русский язык, следующими словами: *banca* (первоначально «скамейка меняль»), старое заимствованное из герм. языков, ср. нем. *bank* «скамейка») → *банк*, *bancarotta* → *банкрот*, *galleria* → *галерея*, *abbreviatura* → *аббревиатура*, *virtuoso* → *виртуоз*.

К словам, проникшим в русский язык в XIX веке, относятся *fortepiano* → *фортепиано* («сильно-слабо»), *valuta* → *валют*, *palette* → *палитра*, *pilota* → *пилот* и многие другие.

В XVII—XVIII вв. на первое место среди стран Европы выдвигается Франция. Французский язык пополняет состав интернационализмов многочисленными словами, такими как: *mode* → *мода*, *compliment* → *комплимент*, *meuble* → *мебель*, *poletot* → *пальто*, *bouillon* → *бульон*, *elegant* → *элегантный*, *galant* → *галантный* и т. п.

В конце XVIII века к этим словам присоединяются общественно-политические термины, наполнившиеся новым содержанием на почве французского языка в предреволюционную и революционную эпоху: *revolution* → *революция*, *constitution* → *конституция*, *patriotisme* → *патриотизм*, *proletaire* → *пролетарий*, *reaction* → *реакция*.

Также в русский язык из французского проникли слова из других сфер, такие как: *armee* → *армия* (в русском языке слово употребляется с XVIII века со значением «войско»), *aviation* → *авиации* (слово «авиации» известно в русском языке с конца XIX в.), *avanc om avaner* → *аванс* (слово аванс появилось в русском языке в конце XVIII в. «двигать вперед, продвигать») [3, с. 263].

Испанских слов в русской лексике очень немного, такие слова как: *vainilla* → *ваниль* (слово «ваниль» вошло в лексику русского языка в первой половине XVIII в), *guitarra* → *гитара* (слово «гитара» проникло в русский язык в XVIII в.), *matillia* → *мантилья* (употребляется это слово в русском языке с XVIII в.), *platino* → платина (слова проникла в русском языке с XVIII в) [4, электронный ресурс].

Будучи непосредственным продуктом человеческого общества, язык отражает все изменения, происходящие в среде его развития. Иллюстрацией этого положения может служить книга П. Лафарга «Французский язык до и после революции», в котором он показывает, как под влияние политических и социальных событий происходят изменения в языке [2, с. 39].

Чтобы понять «законность» другого, не родного языка, нужно находиться на известной ступени культурного развития.

Когда в «Войне и мире» Льва Толстого французы и немцы, не знающие русского языка, все же говорят по-русски, художник находит средство намекнуть читателю о том, как это происходит [1, с. 433].

Романские языки связаны разнообразными переходами, что затрудняет их классификацию. Характеризуется разветвленной системой глагольных форм. Синтетические латинские формы пассива и предпрошедшего и предбудущего времени утратились.

В заключении можно отметить, что романские языки внесли огромный вклад в развитие языков всего мира, особенно в языки европейских стран. На сегодняшний день в русском языке очень

велико количество заимствованных слов из итальянского, французского и испанского языков. В какой-то степени эти языки вытесняют исторически сложившие слова и словосочетания какого-то языка, на данный момент из русского языка. Начиная с древних времен и до сегодняшнего дня романские языки проникают в языки других стран.

Список литературы:

1. Будагов Р.А. Введение в науку о языке: учебное пособие. М.: Добросает, 2000, 2003. — 544 с.
2. Вендина Т.И. Введение в языковедение: учеб. М.: «Высшая школа», 2003. — 203 с.
3. Маслов Ю.С. Введение в языковедение: учеб. пособие. М.: «Высшая школа», 1975. — 323 с.
4. Семенова А.В. Этимологический словарь русского языка // Русский язык от А до Я. — 2003. — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://evartist.narod.ru/text15/001.htm> (дата обращения 29.09.2013).
5. Сергиевский М.В. Введение в романское языковедение: М., 1952. — 278 с.
6. Шишмарёв В.Ф. История итальянской литературы и итальянского языка: Ленинград, 1972. — 363 с.

1.4. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

КОММУНИКАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ И ТАКТИКИ ПРЕСС-РЕЛИЗА

Белошапкин Александр Николаевич

аспирант Хакасского государственного университета

им. Н. Ф. Катанова, г. Абакан

E-mail: alexbelvyjj@yandex.ru

COMMUNICATIVE STRATEGIES AND TACTICS OF A PRESS RELEASE

Aleksandr Beloshapkin

postgraduate of Katanov State University of Khakassia,

Abakan

АННОТАЦИЯ

В арсенале пресс-секретарей имеется огромное количество методов, приемов и т. д., посредством которых создается положительный имидж компании. Данное исследование является попыткой определить, какие коммуникативные стратегии и тактики использует пресс-секретарь при создании текстов, а также во время публичных выступлений. Основываясь на стратегиях и тактиках, выделяемых разными исследователями в политическом дискурсе, нам удалось определить, какие из них характерны для текстов пресс-релизов.

ABSTRACT

In repertoire of spokespersons there is a variety of methods, approaches and etc. which are used for positive company image creation. The research takes a shot at definition of communicative strategies and tactics used by a spokesperson while text creation as well as during public performances. Based on strategies and tactics, which are elicited by different researchers in political discourse, there have been defined the ones typical of press release texts.

Ключевые слова: пресс-релиз; СМИ; стратегии; тактики; дискурс.

Keywords: press release; mass media; strategies; tactics; discourse.

Все более актуальной и востребованной во многих компаниях становится профессия пресс-секретаря. Причем, осознавая важность взаимодействия со СМИ, руководители вводят в штат не только пресс-секретаря, но и целую пресс-службу. В арсенале пресс-секретарей имеется огромное количество методов, приемов и т. д., посредством которых создается положительный имидж компании.

Данное исследование является попыткой определить, какие коммуникативные стратегии и тактики использует пресс-секретарь при создании текстов, а также во время публичных выступлений.

От выбранных стратегий и тактик, которых придерживаются собеседники, зависит эффективность речевого общения. Для начала разберемся с понятиями «коммуникативные стратегии» и «коммуникативные тактики».

Описанием стратегий и тактик, используемых в различных дискурсах, в свое время занимались и продолжают заниматься многие ученые. Среди них: Т.И. Попова, С.А. Сухих, А.А. Филинский, Е.М. Верещагин, И.Н. Борисова, Е.Н. Зарецкая, М.Р. Докучаева, Н.Б. Руженцева, О.Н. Паршина и др. Это позволяет сегодня говорить о наметившейся тенденции к изучению данной области знаний. Более того, благодаря предыдущим исследованиям мы имеем обширную теоретическую базу.

Е.В. Клюев дает следующую дефиницию коммуникативной стратегии: «это часть коммуникативного поведения или коммуникативного взаимодействия, в которой серия различных вербальных и невербальных средств используется для достижения определенной коммуникативной цели, стратегический результат, на который направлен коммуникативный акт» [9, с. 34].

В.Б. Кашкин называет стратегию общей рамкой, канвой поведения, которая может включать и отступления от цели в отдельных шагах: «Многие стратегии ритуализируются, превращаются в речевые конвенции и теряют «рематичность», информативность» [8, с. 132].

М.Л. Макарова определяет стратегию как цепочку решений говорящего, его выборов определённых коммуникативных действий и языковых средств [11, с. 192].

Т. Ван Дейк определяет стратегию как характеристику когнитивного плана общения, «такие планы представляют собой общую организацию некоторой последовательности действий

и включают цель или цели взаимодействия» [5, с. 124]. По словам исследователя, стратегию используют, когда последовательность действий становится сложной, а также если заранее невозможно запланировать промежуточные этапы.

С позиции прагмалингвистического подхода стратегию понимает И.В. Труфанова, определяя её как «совокупность речевых действий» [13, с. 58]. А вот О.С. Иссерс с позиции когнитивного подхода называет коммуникативной стратегией «комплекс речевых действий, направленных на достижение коммуникативных целей, который включает в себя планирование процесса речевой коммуникации в зависимости от конкретных условий общения и личностей коммуникантов, а также реализацию этого плана» [7, с. 100].

В рамках психолингвистики стратегия определяется как «способ организации речевого поведения в соответствии с замыслом, интенцией коммуниканта» [2, с. 85].

О.Н. Паршина понимает стратегию как «определённую направленность речевого поведения в данной ситуации в интересах достижения цели коммуникации» [12, с. 11].

С точки зрения рассмотрения процесса речевого общения коммуникативная тактика в отличие от коммуникативной стратегии имеет более мелкий масштаб [8, с. 136]. По мнению В.Б. Кашкина, практические ходы в процессе речевого взаимодействия можно считать речевой тактикой. Тактика соотносится не с целью коммуникации, а с совокупностью определенных намерений коммуниканта.

Н.Б. Руженцева, делая акцент на коммуникативном успехе коммуникации, предлагает предельно лаконичные определения исследуемых понятий: «Коммуникативная стратегия — это основной путь, который должен привести к победе», а коммуникативная тактика — «конкретные приемы реализации стратегического замысла» [14, с. 27].

Индивидуальные особенности политического дискурса, связанные с коммуникативными целями, породили множество исследований коммуникативных стратегий и тактик. Именно поэтому они наиболее изучены в политическом дискурсе. Вплотную этим вопросом занимались: Е.И. Шейгал, А.А. Филинский, О.С. Иссерс, О.В. Гайкова, О.Н. Паршина и др.

Е.И. Шейгал выделяет следующие виды стратегий, характерных для политического дискурса:

1. стратегия вуалирования, затушёвывания нежелательной информации (позволяет притушить, сделать менее очевидными неприятные факты);

2. стратегия мистификации (сокрытие истины, сознательное введение в заблуждение);

3. стратегия анонимности (деперсонализации) как приём снятия ответственности [16, с. 115].

А.А. Филинский предлагает выделять следующие стратегии:

1. стратегия реификации (конструирование образа врага);

2. стратегия делегитимизации (разрушение образа оппонента);

3. стратегия амальгамирования («мы»-дискурс) [15, с. 5].

О.С. Иссерс обращает внимание на стратегии дискредитации и самопрезентации в политическом дискурсе [7, с. 6], а О.В. Гайкова — на манипулятивные и аргументативные стратегии [4, с. 11].

К перечисленным стратегиям О.Н. Паршина добавляет следующие: нападения, самозащиты, формирования эмоционального настроя адресата, а также информационно-интерпретационную и агитационную стратегии [12, с. 42—116].

Рассматривая пресс-релиз как процесс речевой коммуникации между компанией и аудиторией (СМИ), подробно остановимся на стратегиях, которые свойственны данным текстам.

По определению А. Кривоносова, пресс-релиз — это официальное сообщение, выпускаемое для публикации в печати или распространения по каналам вещательных средств связи штаб-квартирами, пресс-бюро различных организаций [10, с. 64]. А. Зверинцев называет пресс-релизом небольшой, предназначенный для прессы организационный документ, содержащий актуальное сообщение [6, с. 135].

О.Н. Паршина утверждает, что среди стратегий, которые воздействуют на широкие массы, ключевую роль играет стратегия самопрезентации. Одной из целей пресс-релиза является создание положительного имиджа компании, актуализация доверия аудитории к данным текстам в частности и к компании в целом. О.Н. Паршина выделяет тактики, с помощью которых в политическом дискурсе реализуется стратегия самопрезентации. Мы считаем, что они справедливы и для текста пресс-релиза.

Во-первых, тактика отождествления, суть которой заключается в ненарочитой демонстрации символической принадлежности к определённой социальной, статусной или политической группе. Для этого используются следующие языковые средства: разговорные фразы, афоризмы или лозунговые фразы, цитирование всем известных прецедентных текстов или ссылка на них.

Во-вторых, тактика солидаризации, являющаяся разновидностью тактики отождествления, она реализует стремление создать впечатление общности взглядов, интересов, устремлений говорящего

и аудитории. В помощь автору здесь речевые формы установления контакта (обращение по имени или имени и отчеству), выражение согласия с оценкой проблемы, данной адресатом, выражение согласия с оценкой кого-либо или чего-либо, предположительно имеющейся у адресата.

В-третьих, тактика оппозиционирования / дистанцирования, базирующаяся на коммуникативной категории чуждости. Сущность тактики — отдаление, отстранённость от оппонента, адресата и даже от объекта высказывания) [12, с. 42—116].

Другая стратегия, активно используемая в пресс-релизах, — стратегия удержания власти: информационно-интерпретационная стратегия. В данном случае воздействие на аудиторию осуществляется через подачу информации и ее интерпретацию. К тактикам информационно-интерпретационной стратегии О.Н. Паршина относит следующие:

1. тактика признания существования проблемы. Языковые средства реализации тактики: высказывания бытийного типа с предикатами «существует», «имеет место быть», «есть», использование оценочных прилагательных.

2. тактика акцентирования положительной информации. Она выражается эксплицитно, через использование слов положительной оценочности с целью речевого воздействия на адресата.

3. тактика разъяснения предполагает, что адресант сообщает дополнительную информацию, так как учитывает отсутствие нужных фоновых знаний у собеседника. Обычно данная тактика выражается в пресс-релизе в виде комментария компетентного специалиста или небольшого риторического отступления — предыстории, ссылки на ранее произошедшее событие и т. д.

4. тактика комментирования предполагает пояснение смысла контекста или отдельных слов. В пресс-релизах выражается обычно в виде короткого пояснения в скобках или прямой цитаты.

5. тактика рассмотрения информации под новым углом зрения позволяет адресанту представить новый взгляд на проблему, выявить новый аспект, а адресату — пересмотреть ранее вынесенные суждения. Часто такая тактика используется, когда компания представляет в пресс-релизе свою точку зрения на конкретный факт.

6. тактика указания на путь решения проблемы подразумевает указание на возможные решения, на возможные способы достижения решения, на возможные результаты решения. Данная тактика позволяет в тексте пресс-релиза подкрепить свою точку зрения конкретикой, а также позиционировать себя как ответственного члена общества.

Кроме того, О.Н. Паршина к стратегии удержания власти относит и стратегию формирования эмоционального настроения адресата. В политике эта стратегия реализуется в выступлениях руководителей государства, обращённых к населению страны по поводу каких-либо важных событий. В работе пресс-службы стратегия формирования эмоционального настроения адресата выражается в официальных комментариях руководителя компании, изложенных в тексте пресс-релиза или в ходе пресс-конференции или брифинга.

Тактиками стратегии формирования эмоционального настроения адресата являются:

1. тактика единения, задача которой состоит в том, чтобы объединить аудиторию, используя приемы торжественной риторики;
2. тактика обращения к эмоциям адресата, подразумевающая использование воодушевляющих фраз и выражений из лексики возвышенного стиля;
3. тактика учёта ценностных ориентиров, апеллирующая к патриотизму, а также к культурным ценностям.

Д.А. Бокмельдер говорит о целесообразности использования в политическом дискурсе стратегии убеждения. По его словам, цель данной стратегии – повлиять на принятие решения аудиторией при помощи вербальных и невербальных средств общения. Причем важно, чтобы аудитория была уверена в правильности принятого решения. Для этого прибегают к сообщению фактов, мнений экспертов, объективных оценок и т. д. [1, с. 15—16]. Ввиду того, что пресс-релиз призван оказать влияние на аудиторию, для данных текстов стратегия убеждения характерна в первую очередь. В рамках стратегии убеждения О.Н. Паршина выделяет аргументативную стратегию, предполагающую убеждение собеседника при помощи аргументов. Наиболее распространенными тактиками этой стратегии, по мнению О.Н. Паршиной, являются:

1. тактика контрастивного (сопоставительного анализа) — сравнение воспринимается адресатом как убедительный аргумент.
2. тактика иллюстрирования — использование фактов и конкретных примеров.
3. тактика указания на перспективу — включает предлагаемое решение и предполагаемый результат.
4. тактика обоснованных оценок — говорящий стремится к объективной оценке предмета и пытается обосновать свой выбор.

К стратегии убеждения О.Н. Паршина также относит агитационную стратегию, цель которой побудить адресата к совершению определенных действий. Побуждение к действиям, как мы отмечали

ранее, является одной из ключевых задач пресс-релиза. Для этого адресант использует такие тактики как тактика обещания и тактика призыва.

Таким образом, к коммуникативным стратегиям пресс-релиза мы относим стратегию самопрезентации, стратегию удержания власти (информационно-интерпретационную стратегию и стратегию формирования эмоционального настроения адресата), а также стратегию убеждения (аргументативную и агитационную стратегии). Являясь более широким понятием, каждая из перечисленных коммуникативных стратегий включает несколько разнообразных коммуникативных тактик, которые собеседник выбирает для следования выбранной стратегии. Указанные коммуникативные стратегии и тактики применяются пресс-секретарями в письменной форме речевого общения, выражающейся в виде пресс-релизов, а также в устной форме — в виде вступительной речи на пресс-конференции или брифинге, а также в ходе неофициального речевого акта – разговора по телефону и т. д.

Как отмечает Е. Бортник, пресс-служба занимается созданием и реализацией стратегии информационной политики компании, а также формирует общественное мнение в соответствии с выбранной стратегией [3, с. 70]. Пресс-релиз как инструмент реализации поставленных задач нуждается в следовании указанным нами выше стратегиям. С помощью конкретных коммуникативных тактик пресс-секретарь создает текст, способный донести определенную информацию, побудить аудиторию к действиям, вызвать какую-либо реакцию на событие, повлиять на эмоции аудитории и т. д.

Список литературы:

1. Бокмельдер Д.А. Стратегии убеждения в политике: анализ дискурса на материале современного английского языка: дис. ... канд. филол. наук. Иркутск, 2000. — 210 с.
2. Борисова И.Н. Категория цели и аспекты текстового анализа. Саратов: Изд-во ГосУНЦ «Колледж», 1999. — С. 81—97.
3. Бортник Е.М. Управление связями с общественностью: учебное пособие. М.: ИД «ФБК-ПРЕСС», 2002. — 220 с.
4. Гайкова О.В. Предвыборный дискурс как жанр политической коммуникации: (на материале английского языка): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2003. — 19 с.
5. Дейк Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация. М.: Прогресс, 1989. — 312 с.
6. Зверинцев А.Б. Коммуникационный менеджмент. Рабочая книга менеджера PR. СПб.: Изд-во Буковского, 1995. — 267 с.

7. Иссерс О.С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. М.: КомКнига, 2006. — 288 с.
8. Кашкин В.Б. Введение в теорию коммуникации: учеб. пособие. Воронеж: Изд-во ВГТУ, 2000. — 175 с.
9. Клюев Е.В. Речевая коммуникация. М.: ПРИОР, 1998. — 224 с.
10. Кривонос А.А. PR-текст в системе публичных коммуникаций: учебное пособие. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2000. — 288 с.
11. Макаров М.Л. Основы теории дискурса. М.: Гнозис, 2003. — 280 с.
12. Паршина О.Н. Российская политическая речь: Теория и практика. М.: изд-во ЛКИ, 2007. — 232 с.
13. Труфанова И.В. О разграничении понятий: речевой акт, речевой жанр, речевая стратегия, речевая тактика. М.: Филологические науки, 2001. — 174 с.
14. Руженцева Н.Б. Дискредитирующие тактики и приемы в российском политическом дискурсе: монография. Екатеринбург: Знание, 2004. — 294 с.
15. Филинский А.А. Критический анализ политического дискурса предвыборных кампаний 1999—2000 г.г.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2002. — 163 с.
16. Шейгал Е.И. Семиотика политического дискурса. Волгоград: Перемена, 2000. — 386 с.

ФРАКТАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ УЧЕБНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ДИСКУРСА

Самкова Мария Андреевна

*аспирант Челябинского государственного университета,
г. Челябинск*

E-mail: degi@mail.ru

THE FRACTAL MODEL OF THE PEDAGOGICAL DISCOURSE

Maria Samkova

*the post-graduate of Chelyabinsk State University,
Chelyabinsk*

АННОТАЦИЯ

Данная статья имеет целью охарактеризовать фрактальную модель «сходящаяся спираль», отображающую стремление учебно-педагогического дискурса к динамическому равновесию; отразить процесс организации и самоорганизации системы; выявить симметрию/асимметрию в структуре дискурса. Выраженная посредством первичного учебного текста симметрия дискурса конкретизируется, когда текст начинает взаимодействовать с внешней средой и трансформируется во вторичный текст, придав асимметричность структуре дискурса.

ABSTRACT

The article aims at describing the fractal model of “converging spiral” that shows the development of the pedagogical discourse to a dynamic equilibrium. The interaction of the pedagogical discourse and the external environment reflects the process of organization and self-organization of the pedagogical discourse and assist in identifying the symmetry/asymmetry in discourse structure. The symmetry of an educational text transforms into the asymmetry when an educational text begins to interact with the external environment.

Ключевые слова: фрактал; учебно-педагогический дискурс; учебный текст; динамическая симметрия/асимметрия.

Keywords: fractal; pedagogical discourse; educational text; dynamic symmetry/asymmetry.

Учебный текст как компонент нелинейной открытой системы учебно-педагогического дискурса непременно взаимодействует с сознанием коммуникантов, находящимся по отношению к тексту во внешней среде. Взаимодействие учебного текста с сознанием коммуникантов задает определенную модель самоорганизации как учебного текста, так и учебно-педагогического дискурса. Под учебно-педагогическим дискурсом мы понимаем открытую нелинейную систему, представляющую собой целостное единство социокультурно обусловленной речемыслительной деятельности как динамического процесса и совокупности ее результатов — учебных текстов. Учебные тексты дискурсивно реализуются в целостной коммуникативной ситуации, погруженной в сферу организованного обучения общению на иностранном языке, основанного на методе активизации возможностей личности и коллектива Г.А. Китайгородской. Модель самоорганизации учебно-педагогического дискурса обозначается как фрактал в силу ее повторяемости (самоподобия) на разных стадиях развития. Под фракталом мы понимаем самоподобную структуру, характеризующуюся динамическим поведением.

Фрактальная модель учебно-педагогического дискурса соотносится с динамической формой симметрии/асимметрии. Находясь в постоянном взаимодействии с внешней средой дискурс самоорганизуется, стараясь поддерживать высокую степень информативности учебного текста, что приводит его структуру к асимметрии. Одновременно учебно-педагогический дискурс стремится сохранить свою целостность, достигнув симметрии в организации. Проиллюстрировать проявление симметрии в структуре учебно-педагогического дискурса можно с помощью такого элемента как повтор основных этапов предъявления и отработки языкового и речевого материала. Вначале происходит введение краткого содержания истории на иностранном языке, впоследствии обозначение языкового и речевого материала изучаемого языка и его активизация. Следующий этап предполагает припоминание того, как ключевые фразы звучат на иностранном языке. На завершающем этапе учащиеся воспринимают учебный текст, представленный без экспрессии, во время прослушивания классической музыки. Совокупность упражнений, целью которых является самостоятельная отработка изученного материала, имеют идентичную структуру. Учащиеся знакомятся с конкретным явлением или предметом, отрабатывается языковой и речевой материал на изучаемом языке, в дальнейшем учащимся предлагается перевести текст с родного на иностранный язык и в заключение проводится небольшой тест на проверку уровня усвоения материала.

Элемент динамической симметрии, понимаемый как повтор (самоподобие), принадлежит не только форме дискурса, но и его содержанию. Например, учащимся презентуются фрагменты учебного текста, в которых описывается поход главных героев в ресторан. За ужином персонажи данной истории обсуждают интервью с популярным диетологом, рассуждающим о вкусах в еде и о новой программе здоровья. Каждый фрагмент содержит определенное количество релевантных для данного этапа обучения фраз: “Where would you like to sit?”; “What would you like to start with?”; “Have you chosen something for the main course?”; “Could we have the bill, please?” Упражнения, которые предложено выполнить учащимся самостоятельно, заключаются в последовательном распределении данных фраз по блокам: выбор столика в ресторане, заказ закусок, главного блюда, десерта и оплата счета. Следующее задание предполагает выбор блюд из представленного меню для вегетарианца, мусульманина и гурмана: “You are going to invite business partners for dinner. One of your guests is a vegetarian, another is a Muslim, and the third is a gourmand. Contact the “Bon Appetite” restaurant, make a reservation for a table and order dinner for each of your partners and yourself.” В заключительном упражнении необходимо найти рецепт десерта, полезного для здоровья: “If you collect different recipes, you can help Mrs. Choosy, a very good cook, find a new recipe of healthy dessert”).

Как мы видим, «симметричный фон, существующий на всех уровнях дискурса, служит стабилизатором системы, синхронизатором учебного текста и речемыслительной деятельности» [2, с. 62]. «Симметричные (находящиеся в динамическом равновесии) и асимметричные (находящиеся в динамическом неравновесии)» [3, с. 52] формы учебно-педагогического дискурса, организуют его как целостную нелинейную открытую систему.

Выраженный посредством первичного учебного текста (текста автора), элемент симметрии дискурса теряет свою абстрактность, когда учебный текст начинает взаимодействовать с внешней средой и превращается во вторичный текст, который позволяет дискурсу перейти в состояние динамического неравновесия, что придает асимметричность структуре дискурса. Итак, мы видим, что нарушение симметрии может привести к возникновению вторичного текста, представляющего собой диссипативную структуру (структуру, характеризующуюся временным состоянием относительной динамической неустойчивости на фоне общего стремления учебно-педагогического дискурса к равновесному состоянию с внешней средой). Данный процесс возможен только в условиях активного взаимодействия

системы с окружающей средой, в ситуации, когда учащиеся используют отработанный материал в собственных произведениях.

Описанный выше процесс перехода динамической симметрии в асимметрию регулирует состояние учебно-педагогического дискурса. Данный процесс находит реализацию в такой фрактальной модели самоорганизации, как спираль. Фрактальная модель спирали символизирует развитие и вечное изменение. Спиральные формы очень часто встречаются в природе. Существуют разнообразные виды спирали. Например, плоские спирали, символизирующие развитие и регресс, бывают следующих типов: «архимедова спираль, спираль Ферма и логарифмическая спираль. Архимедова спираль состоит из параллельных линий. В спирали Ферма (параболической спирали) последующие витки окружают одинаковый прирост пространства. Не менее распространена и логарифмическая (растущая) спираль, которая обладает свойством самоподобия (то есть выглядит одинаково во всех масштабах)» [4, с. 35]. «Золотая спираль, которая является разновидностью логарифмической спирали, не имеет границ и является постоянной по форме. Из любой точки такой спирали можно двигаться бесконечно вовнутрь или наружу» [3, с. 90]. «В двойной спирали саморазвертывание и самоконцентрация связаны в неразрывном единстве, создающем образ «становления и исчезновения» как процесса вечного круговорота. Двойные (зеркально-симметричные) спирали символизируют равновесие противоположностей» [3, с. 90]. «Трехмерные спирали всегда имеют определенное направление, так как они симметричны относительно своей оси» [4, с. 35].

Спираль как динамическая система в зависимости от способа рассмотрения может быть либо свернутой, либо развернутой, при этом движение идет или к центру, или, наоборот, из центра. Развитие учебно-педагогического дискурса прослеживается в модели сходящейся спирали (Рис. 1), изображающей возрастание уровня организации учебно-педагогического дискурса. Как отображение процесса самоорганизации, сходящаяся спираль объясняет ограниченность числа витков переходным процессом из состояния неравновесия в состояние равновесия.

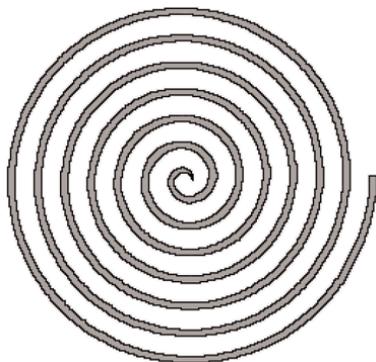


Рисунок 1. Фрактальная модель «Сходящаяся спираль»

Сходящаяся спираль отображает:

- сокращение временного интервала между этапами овладения иностранным языком и иноязычной речевой деятельностью вследствие интенсификации информационных процессов;
- возрастание от витка к витку уровня организации развивающейся системы;
- зависимость характера коммуникативных упражнений от уровня организации учебно-педагогического дискурса: упражнения максимального, частичного и минимального управления (по Г.А. Китайгородской);
- нелинейность процессов дискурса и ограниченность числа витков;
- единство цикличности, поступательности в развитии учебно-педагогического дискурса как системы [1].

Таким образом, сходящаяся спираль отображает целенаправленность процессов развития учебно-педагогического дискурса, конкретизируя их как движение к динамическому равновесию. Стремление учебно-педагогического дискурса к движению по фрактальной модели «сходящаяся спираль» сопровождается ростом сложности структур и демонстрирует эволюцию системы. При этом свойство самоподобия учебно-педагогического дискурса обеспечивает целостное восприятие учебного текста. Спиралеобразная фрактальная модель позволяет учащемуся как конечному объекту, взаимодействующему с учебным текстом, не только усваивать и анализировать, но и внедрять единицы учебного текста в разнообразные коммуникативные ситуации, что свидетельствует о бесконечном развитии дискурса по фрактальной модели «сходящаяся спираль».

Список литературы:

1. Абдеев Р.Ф. Философия информационной цивилизации. // Студия жизнетворчества: сайт. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://bessonova.msk.ru/samorealizatsiya/abdeev.htm> (дата обращения 21.09.2013).
2. Манаков Н.А., Москальчук Г.Г. К основаниям текстосимметрии // Лингвосинергетика: проблемы и перспективы: материалы второй школы-семинара (Барнаул, 2 июля 2001 г.). Барнаул, 2001. — С. 57—63.
3. Олизько Н.С. Семиотико-синергетическая интерпретация особенностей реализации категорий интертекстуальности и интердискурсивности в постмодернистском художественном дискурсе : дис. ... док. филол. наук. Челябинск, 2009. — С. 52—93.
4. Wade D. Symmetry: the ordering principle. [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.open-marhi.ru/upload/iblock/165/01.pdf> (дата обращения 21.09.2013).

**1.5. СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ,
ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ
ЯЗЫКОЗНАНИЕ**

**СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
НАИМЕНОВАНИЙ FEAR / СТРАХА
В АНГЛИЙСКОМ И УКРАИНСКОМ ЯЗЫКАХ**

Григоренко Наталья Николаевна
преподаватель кафедры германской филологии
Кировоградского государственного педагогического университета
имени Владимира Винниченко,
г. Кировоград
E-mail: natagrigenko@yandex.ru

**THE SEMANTIC PECULIARITIES
OF THE NAMES OF FEAR
IN ENGLISH AND UKRAINIAN**

Nataly Grigorenko
teacher, Chair of Germanic Philology,
Kirovograd V. Vynnychenko State Pedagogical University,
Kirovograd

АННОТАЦИЯ

В статье представлены результаты сопоставительного исследования семантической структуры английских и украинских лексических единиц со значением эмоционального состояния *FEAR / СТРАХ*, определены общие и национально-специфические черты вербализации данной эмоции, продемонстрировано место исследуемого синонимического ряда в семантическом пространстве названий эмоций в английском и украинском языках.

ANNOTATION

The paper shows the results of the contrastive semantic analysis of English and Ukrainian nouns denoting the emotional state of *FEAR* — the semantic components of their meaning are singled out, the common and

nationally specific features of their organisation are pointed out. The place of the synonyms under comparison in the semantic space of the names of emotions has been demonstrated in both languages.

Ключевые слова: семантическая структура значения; сема; сопоставительный анализ; семантическое поле.

Keywords: meaning structure; seme; contrastive analysis; semantic field.

Явление страха — интересный и часто эксплуатируемый объект внимания как различных отраслей науки (психологии, социологии, биологии), так и разнообразных сфер общественной жизни (реклама, кино, литература, религия). В языкознании имело место исследование семантического поля *страха* в русском и французском [8], английском и русском [5], польском [2, с. 89—119] языках, концепта *fear* [3] и *angst* [1] в английской и немецкой языковой картине мира соответственно, а также специфики английского *angst* [12].

Цель предлагаемого исследования — определить, насколько объективация эмоциональной модальности страха в английском и украинском языках носит универсальный или национально маркированный характер. Актуальность работы объясняется отсутствием сопоставительных исследований ‘лексики эмоций’ данных языков, необходимостью дальнейшего изучения языковых картин мира.

Страх и его формы являются одной из базовых эмоциональных реакций — индикатором реализации самой главной потребности живого организма — потребности самосохранения. У человека, как социального существа, понятие самосохранения охватывает не только естественную необходимость быть осторожным, поддерживать жизнедеятельность и продолжать род, но и социально обусловленное обязательное наличие определенной самооценки (восприятия себя как личности), зависящей от самореализации. В зависимости от системы приоритетов человека, он боится определенных аспектов окружающего мира (оценивает их как такие, которые угрожают его интересам, его потребностям), пытаясь избегать или минимизировать их в своей жизни.

Психологическая природа этого эмоционального состояния зависит, с одной стороны, от опыта индивида, т. е. его умения предвидеть опасность ситуации, а с другой стороны, от его эмоциональной устойчивости, способности контролировать свои чувства. Субъективные формы переживания ситуации, оцененной как потенциально опасной, варьируются от неуверенности, предчувствия,

ощущения незащищенности или угрозы [6, с. 147] до панических атак или страха жизни. Неконтролируемые формы страха называют фобиями (навязчивыми состояниями) и относят к медицинской сфере [7, с. 213]. Психологи, анализируя различные проявления чувства опасности, объединяют их под заголовком «явления тревожного ряда» [7, с. 385—386]: чем ближе ощущается опасность, тем интенсивнее чувство страха.

Вербализация этого эмоционального состояния в языке демонстрирует все нюансы феномена. Его английскими названиями являются единицы *fear*^{2,3}, *fearing*, *fearedness*_{obs.}, *fearfulness*², *apprehension*¹², *alarm*¹², *panic*¹, *scare*², *fright*¹, *frightfulness*_{obs.} / *frightness*_{obs.}, *frightment*_{obs.}, *dread*¹, *dreadfulness*¹_{obs.}, *terror*¹, *horror*³, *(the) horrors*_{colloq.}, *(the) creeps*²_{colloq.}, *trepidation*¹, *trepidity*_{rare}, *awe*¹_{obs.}, *awe*^{2,3}, *intimidation*², *consternation*, *dismay*, *dismayedness*_{rare}, *aghastness*_{rare}, *phobia*_{psychiatry}, *angst*, *funk*¹_{informal} [11]. В английском языке понятия *anxiety* ‘беспокойство’ и *fear* ‘страх’ семантически граничат: в структуре их значений соответствующие семы представлены с помощью союза *or* ‘или’, прослеживаются причинно-следственные связи, присутствующие и в украинском языке (*awareness of danger*, *apprehension* / *відчуття небезпеки* ‘чувство опасности’ ведет к потере покоя). Лексема *fear* в современных лексикографических источниках имеет отдельные значения страха и тревоги.

Кроме того, англ. *fear* отдельно истолковывается как эмоциональное состояние — *the emotion of pain and uneasiness* — и эмоциональное отношение к объекту — *this emotion viewed with regard to an object* [11, IV(F), с. 114], а также содержит семантический признак ‘болезненное ощущение’, отсутствующий в украинских коррелятах.

Семантическая структура английских семем основывается на комбинации сем *painful* + *emotion* + *of uneasiness* + *caused by* + *smth.* + *dangerous* ‘неприятное + чувство + дискомфорта + из-за чего-нибудь + опасного’. Некоторые из признаков могут уточняться: переживание может отличаться параметром неожиданности — *sudden* ‘внезапное’ (*alarm*¹², *fright*¹, *panic*¹, *scare*²); опасность может быть *real* ‘настоящей’ или *supposed* ‘мнимой’ (*panic*¹), *impending* ‘будущей’ (*fear*², *apprehension*¹², *alarm*¹², *dread*¹) или *the state of being frightened* ‘уже имевшей место’ (*terror*¹, *scare*²). Немецкое заимствование *angst* акцентирует в английском языковом сознании ‘экзистенциальный’ страх — страх перед неопределенностью будущего [4, с. 547].

Семема *fearfulness*² обозначает не только состояние боязни, но и свойство (*quality*), объединяя семантику названий эмоции и эмоциональной черты характера — склонности бояться, не иметь

решительности (*timidity / timidness_{rare} timorousness*), аналогічно українському *боязкість* // ‘робость, боязливость’. Единицы *frightfulness_{obs.}*, *dreadfulness¹_{obs.}* были её синонимами, но на современном уровне развития языка характеризуют свойство объекта вызывать страх у кого-нибудь.

Лексема *intimidation* употребляется для обозначения как запугивания, так и запуганности — подчеркивается пассивность субъекта переживания. Некоторые наименования страха содержат и дескриптивную сему проявления чувства — *shuddering* ‘дрожь’ (*horror³*), *irrational behaviour* ‘абсурдное поведение’ (*panic¹*); а названия эмоциональных симптомов нередко имеют метонимическое значение самой эмоции — *(the) creeps²_{colloq.}*, *(the) shivers_{colloq.}*, *chill²*, *grue¹_{obs.}*

Дифференциация исследуемых единиц происходит и по признаку интенсивности чувства, хотя ее порог может видоизменяться в зависимости от детерминантов [8, с. 9; 10, с. 67]. Если раньше (*Old English*) единица *fright* была универсальным обозначением различных форм страха, а *fear* — самых сильных его проявлений, то со времен *Middle English* и на сегодняшний день ситуация изменилась на противоположную: доминантой ряда является *fear*, а интенсивное переживание называют *dread¹* (*extreme fear* ‘предельный ужас’), *terror¹* (*intense fear* ‘глубокий ужас’), *fright¹* (*violent terror* ‘сильный ужас’), а также *panic¹* (*excessive fear* ‘чрезвычайный страх’).

Семантика микрополей имен страха и беспокойства консолидируется в значении англ. *alarm¹²* ‘тревога’, а также прослеживается в структуре значений английских обозначений плохого предчувствия — *apprehension¹¹*, *presentiment¹*, *presage³*, *foreboding²*, *anticipation⁵*, *premonition*.

Украинское семантическое пространство эмоциональной модальности страха объективируется с помощью единиц *побоювання*, *боязнь*, *страх¹* / *страшок_{зменш.}* / *пострах¹_{розм.}* / *пуд_{діал.}*, *острах¹*, *ляк¹*, *переляк* / *перестрах_{розм.}*, *переляканість* / *зляканість*, *наляканість*, *жсах¹* / *жсах_{діал.}*, *полох*, *полоханість^{1,2}*, *сполоханість* / *сполошеність*, *наполоханість*, *моторошність*, *нажаханість*, *настрашеність*, *перестрашеність²_{розм.}*, *схарапудженість_{розм.}*, *настрашка*, *острашка¹_{розм.}*, *опас* / *опаска_{діал.}* / *обава²_{зах.}*, *фобія_{мед.}*, *паніка*, *панічність*, *потерпання¹_{розм.}*, *трусіння²_{перен.}*, *трепетання³_{перен.}*, *заяканість* [9]. Существует несколько “семантических взглядов” на страх: как на немотивированное неприятное волнение (сема *неспокій* в структуре значений), обусловленное ожиданием чего-либо неприятного (сема *передчуття*), и как на эмоциональное состояние под влиянием неожиданного резкого воздействия, которое интуитивно воспринимается как опасность или оценивается как возможная потеря — т. е. эти виды

страха противопоставляются по признаку временной соотнесенности с причиной переживания.

Названия первого типа (*побоювання, боязнь, острах¹, страх¹, сполоханість / сполошеність, потерпання¹розм., острашка¹розм., опас / опаска¹диал. / обава²зах., трусиння²перен., трепетання³перен.*) связаны, с одной стороны, с семантикой имен *неспокою* 'беспокойства', т. к. являются вариантами тревоги (семема *тривога¹* объединяет семантические признаки *негативне емоційне збудження* и *відчуття можливої небезпеки*), а с другой стороны — с микрополем эмоциональных свойств личности (некоторые наименования склонности всего бояться входят в исследуемый синонимический ряд оттенком значения — *боязкість¹*, *лякливість¹*, *боягузливість¹* / *малодушність, полохливість¹* / *полошливість¹диал., харанудливість¹розм., тремтливість²перен.*).

Семантика названий второго типа имеет отношение к микрополю имен замешательства (состояний общей психической заторможенности в результате эмоциональной вспышки) — состояние испуга по своей природе состоит из растерянности (*паніка*), определенных симптомов (*сполотнілість, здригання¹, тремтіння², трясця¹розм., холодок²перен.*) и типичной программы действий (бегство или оцепенение). Т. е. этот вид страха носит констатирующий характер, а его наименования (*ляк¹, переляк, зляканість, жах¹, полах, сполоханість* и др.) основываются на семантических признаках *несподіване + почуття + великого + страху* и формируют целую сеть деривационных синонимов, обозначающих *стан + охопленості + великим + страхом + прояв* (*переляканість, нажаханість, наполоханість, перестрашеність²розм.* и др.). Лексема *заяканість* отличается семемами *набута* (в результате повторяющегося влияния чинника) + *властивість* 'приобретенное (в результате повторяющегося воздействия каузатора) свойство' и имеет два гипонима, уточняющих характер причины — *затюканість²розм., загнаність³перен.*

Отдельную подгруппу составляют названия испуга группы субъектов — *паніка, сум'яття¹, трус²перен.,розм. / трусанина¹розм., сполох¹, переполох¹ / розрух³ / трус⁴рідко*, т. е. эти лексические единицы имеют отношение и к сфере социальных состояний. Интересным является тот факт, что исследуемое семантическое пространство находится в антонимической оппозиции к микрополю имен черт характера — *безстрашність, відвага, хоробрість* и др.

Английское семантическое пространство страха впечатляет разнообразием межполевых связей. Если в украинском языке едва уловим семантический контакт микрополей страха и отчаяния (*ляк²*),

страха и любви (*трепетання*³_{перен.}), то многие английские единицы имеют семантически диффузный характер, обозначая комбинации эмоциональных переживаний: страха и удивления (*alarm*¹²), ужаса и отвращения (*horror*³, (*the*) *creeps*²_{colloq.}, *phobia*_{psychiatry}, *grue*¹_{obs.}), страха и уважения, благоговения (*fear*^{3c}, *awe*^{2,3}, *dread*¹), испуга и замешательства, шока (*consternation*, *dismay*, *aghostness*_{rare}), печали и беспокойства, которое граничит с разочарованием (*dismay*, *dismayedness*_{rare}, *funk*¹_{inform.}). Испуг выступает семантическим каузатором в значениях имен удивления, замешательства.

Таким образом, семантическое пространство названий страха в английском и украинском языках (3,03 % и 5,07 % соответственно в структуре семантического поля эмоциональной сферы) характеризуется широким спектром особенностей. Основываясь на одинаковом семантическом каузаторе переживания (предчувствии плохого) и обозначающая различные формы неприятного эмоционального дискомфорта, наименования страха в языках исследования отличаются характером семантической связи с микрополем волнения: украинские единицы консолидируют семантику боязни и беспокойства, английские — могут употребляться для обозначения и того, и другого. Т. е. названия страха предшествующего характера входят в микрополе тревоги, а констатирующего — в микрополе испуга: в украинском языке это отдельные лексемы, в английском — отдельные семемы одних и тех же лексем. У многих украинских единиц, благодаря способу словообразования и сохранению глагольных сем, семантический признак временной соотнесенности переживания с причиной более очевиден, чем у английских коррелятов. Из-за сложной структуры межполевых семантических связей английских названий страха обнаружена относительная лакунарность украинского языка в отношении многокомпонентных чувств — *horror* ‘відворотний жах або жах та огида’, *awe* ‘благоговійний страх’.

Количественно исследуемые семантические образования соотносятся 1: 2 — вдвое большее количество украинских единиц обусловлено разнообразием деривационных и стилистических форм, английские же названия, более объемные по своей семантической наполненности, дублируются в разных секторах микрополя.

Список литературы:

1. Аблецова Н.В. Языковая репрезентация концепта *angst*: Автореф. дисс. канд. филол. наук. Иркутск, 2005. — 19 с.
2. Аскерова І.А. Семантичне поле назв емоційно-афективних станів у польській мові: дис. ...канд. філол. наук. Київ, 2006. — 198 с.

3. Борисов О.О. Мовні засоби вираження емоційного концепту страх : лінгвокогнітивний аспект : Автореф. дис. канд. філол. наук. Донецьк, 2005. — 19 с.
4. Вежбицка А. Семантические универсалии и описание языков / А. Вежбицка; [пер. с англ. А.Д. Шмелева; под ред. Т.В. Булыгиной]. М.: Яз. риз. культуры, 1999. — I—XII. — 780 с.
5. Зайкина С.В. Эмоциональный концепт «страх» в английской и русской лингвокультурах: Автореф. дисс. канд. филол. наук. Волгоград, 2004. — 20 с.
6. Ильин Е.П. Эмоции и чувства/ Е.П. Ильин. СПб.: Питер, 2001. — 752 с.
7. Психологический словарь / [под ред. В.П. Зинченко, Б.Г. Мещерякова]. [2-е изд., перераб. и доп.]. М.: Педагогика-Пресс, 1999. — 440 с.
8. Расточинская О.В. Сопоставительная характеристика семантических полей слов со значением «страх» во французском и русском языках: Автореф. дисс. канд. филол. наук. Киев, 1975. — 16 с.
9. Словник української мови: в 11 т. Київ : Наукова думка, 1970—1980.
10. Aman S. Recognizing Emotions in Text / Saima Aman— University of Ottawa, Canada. — 2007. — 97 p. [Електронний ресурс]. — Режим доступу. — URL: www.scf.usc.edu/~saman/pubs/2007-MS-Thesis.pdf.
11. The Oxford English Dictionary / [Ch. Ed. James A. N. Murray, Henry Bradley, W. A. Craigie, C. T. Onions]. Oxford University Press, 1970. — Vol. 1—12.
12. Wierzbicka A. Angst / Anna Wierzbicka // Culture and Psychology. — 1998. — Vol. 4 (1). — P. 11—39.

**МАНИПУЛЯЦИЯ СОЗНАНИЕМ
С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ
МЕТАФОРЫ В ПЕРВИЧНОМ
ПОЛИТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ**

Медведева Елена Анатольевна

*аспирант Дальневосточного федерального университета,
г. Владивосток*

E-mail: elena.medvedeva.vl@mail.ru

Спицына Наталья Александровна

*канд. филол. наук, доцент
Дальневосточного федерального университета,
г. Владивосток*

E-mail: natspitsina@mail.ru

**CONCEPTUAL METAPHOR
AS A MIND CONTROL TOOL IN THE PRIMARY
POLITICAL DISCOURSE**

Elena Medvedeva

*post-graduate of Far East Federal University,
Vladivostok*

Nalalya Spitsina

*candidate of philological science, associate professor
of Far East Federal University,
Vladivostok*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается проблема использования концептуальной метафоры в качестве инструмента манипулирования сознанием в первичном политическом дискурсе. Материалы для исследования взяты из речей президента США Барака Обамы и кандидата в президенты США Митта Ромни.

ABSTRACT

The article comprises the issue of conceptual metaphor usage as a mind control tool in the primary political discourse. The data are obtained

from speeches of President of the USA Barack Obama and presidential candidate Mitt Romney.

Ключевые слова: концептуальная метафора; первичный политический дискурс; предвыборный дискурс; когнитивная лингвистика; политическая лингвистика; манипуляция сознанием.

Keywords: conceptual metaphor; primary political discourse; pre-electoral discourse; cognitive linguistics; political linguistics; mind control.

Метафора, по словам американского философа Макса Блэка, не только подмечает реальное сходство предметов, но и сама создает его, подсказывает новый взгляд на предмет, заставляет увидеть похожее в обычном [9, с. 162—167].

На свойство метафор менять видение ситуации, подсказывать принятие решения, влиять на поведение давно обратили внимание исследователи. Одно из наиболее развернутых теоретических описаний когнитивной сущности метафоры представлено в работе Дж. Лакоффа и М. Джонсона — «Метафоры, которыми мы живем». Авторы отмечают, что метафора есть не просто принадлежность языка, а свойство человеческого мышления. Метафоры как лингвистические выражения возможны именно потому, что они имеются в концептуальной системе человека [7, с. 129].

Метафору можно считать инструментом познания действительности, поскольку с ней связаны многие операции по обработке знаний — их усвоение, преобразование, хранение, передача.

Она выражает оценку того или иного явления, систему ценностей социума. В этом заключается ее аксиологическая сущность.

Важное свойство метафоры — ее способность не просто менять отношение к ситуации, но и управлять поведением людей. Метафорические модели являются важнейшим, если не решающим фактором принятия решений. Поэтому так часто метафоры используются в политической аргументации [4, с. 176].

В ней всегда есть ресурс для манипуляции. Так из метафоры «политическое сражение» не следует, что политика есть война в прямом смысле этого слова. Здесь нет тождества, но есть уподобление. Однако, как правило, это не обсуждается, а принимается имплицитно, как добровольное соглашение между коммуникантами. На деле же такого соглашения нет, и это один из приемов речевого воздействия разновидностью которого является манипуляция. Суть этого приема заключатся в эксплуатации отношений квазитожества между метафорической моделью и объектом осмысления [1, с. 125].

О метафорах как средствах манипулирования писали многие исследователи — как психологи (Г.Ф. Черячукин, Е.Л. Доценко и т. д.), так и лингвисты (М.Р. Желтухина, А.П. Чудинов, Будаев, А.Д. Шмелев, Иссерс, Копнина и др.) [6, с. 81].

Генетические или стертые метафоры обладают ничуть не меньшим потенциалом манипулятивного воздействия, иногда они даже более предпочтительны, чем метафоры с яркой образностью, т. к. воздействие в этом случае осуществляется на уровне подсознательной ассоциации. В качестве примера можно привести эксперимент Мак-Коркодэйла (США). Он брал предложения вида: «Дети заметили, что снег начал покрывать землю, когда они покинули ...» и предлагал заполнить пропуск. Но в одной группе испытуемых значение <покрывать> было выражено нейтральным глаголом *hide*, а в другой — глаголом *blanket*, который ассоциируется с одеялом. В первой группе типичные ответы были *школа*, *дом*, *автобус*, а во второй — *постель* [8, с. 85].

Ученые отделения психологии Стэнфордского университета Тибодее и Бородитски, результаты исследования которых были опубликованы 23 февраля 2011 года, изучали воздействие метафоры на принятие осознанных решений по такому социально значимому вопросу как преступность. В ходе эксперимента они предложили 1482 студентам прочитать один из двух отчетов об уровне преступности в несуществующем городе Эдисон. Затем студенты должны были дать свои варианты решения проблемы высокого уровня преступности.

В первом отчете для описания преступности был использован образ дикого зверя, который «терзает город» и «затаился в окрестностях». После прочтения этого отчета 75 % студентов предложили увеличить штат полиции, ужесточить систему наказаний, привлечь национальную гвардию и построить больше тюрем. Только 25 % опрошенных предложили провести социальные реформы, улучшить состояние экономики, системы образования и здравоохранения.

Второй отчет был абсолютно идентичен первому, за исключением того, что в нем преступность описывалась как вирус, который «инфицировал город» и «поразил его окрестности». После прочтения этой версии процент предложивших социальные реформы увеличился с 25 до 44, за ужесточение наказаний высказались 56 % опрошенных. Помимо прочего студентов также попросили указать на то, что именно в отчете было определяющим при принятии решения. Абсолютное большинство указало на статистику (которая в обоих отчетах была идентичной), как на определяющий фактор и практически никто

не упомянул метафору. На основании серии экспериментов с разными условиями исследователи делают вывод, что метафора оказывает значительное воздействие на процесс принятия решений и это воздействие не осознается его объектом [30].

Термин «манипуляция» до сих пор не имеет однозначного толкования. Дефиниции, предложенные разными учеными отражают основные признаки этого явления, а именно:

Во-первых, манипуляция — это вид духовного, психологического воздействия, а не физическое насилие. Это означает, что мишенью воздействия являются психические структуры человеческой личности.

Во-вторых, манипуляция — это скрытое воздействие. Конечная цель манипулятора и факт самого воздействия не должны быть замечены объектом манипуляции, у которого при этом обязательно сохраняется иллюзия самостоятельности принятия решений и осуществления действий, т. е. иллюзия свободы воли [5, с. 17].

В-третьих, манипуляция — это воздействие, требующее определенных знаний и значительного мастерства.

В-четвертых, к объектам манипуляции относятся не как к личностям, а как к объектам или даже как к вещам.

Нужно отметить тот факт, что не любая техника косвенного воздействия может быть отнесена к манипулятивной, решающим в данном случае является не сама техника, а намерение автора [3, с. 173].

Речевое манипулирование связано как со скрытыми от адресата целями, так и с особой речевой организацией текста (техникой построения речи, в том числе с риторическими приемами), восприятие которого приводит к добровольному принятию адресатом решения, выгодного манипулятору [6, с. 29].

В практической части исследования нами были проанализированы десять речей президента США Барака Обамы [10—19] и десять речей кандидата в президенты США от республиканской партии Митта Ромни, произнесенные ими во время компании по выборам президента США 2012 года [20—29].

В результате была составлена следующая таблица, представляющая репрезентативную частотность использования концептуальной метафоры в речах Барака Обамы и Митта Ромни.

Таблица 1.

Репрезентативная частотность использования концептуальной метафоры в речах Барака Обамы и Митта Ромни

№	Вид метафоры	Б. Обама		М. Ромни	
		Частотность		Частотность	
		кол-во	%	кол-во	%
1	Антропоморфная метафора	6	1,4	9	3,9
2	Физиологическая метафора	3	0,7	3	1,3
3	Морбиальная метафора	47	11	29	12,6
4	Метафора родства	2	0,5	1	0,4
5	Криминальная метафора	1	0,2	4	1,7
6	Милитарная метафора	69	16,2	50	21,6
7	Метафора сфер зрелищных искусств (театр, кино)	11	2,7	4	1,7
8	Спортивная и игровая метафоры	44	10,3	9	3,9
9	Метафора неживой природы	3	0,7	5	2,2
10	Фитоморфная метафора	1	0,2	1	0,4
11	Метафора дома	71	16,7	20	8,6
12	Метафора механизма	9	2,1	11	4,7
13	Метафора финансовых инструментов	33	7,8	4	1,7
14	Текстильная метафора	15	3,5	4	1,7
15	Природоморфная метафора «Мир животных»	3	0,7	6	2,6
16	Пространственно-географическая метафора	105	24,6	64	27,6
17	Транспортная метафора (средства передвижения)	3	0,7	8	3,4
Всего		426	100	232	100

В начале рассмотрим политический дискурс президента США Барака Обамы.

Первое место по репрезентативной частотности в нем занимает пространственно-географическая метафора, выраженная метафорической моделью «Политика есть географическое пространство». Структура модели представлена системой фреймов, каждый из которых понимается как фрагмент наивной языковой картины мира. Эти фреймы изначально структурируют исходную концептуальную

сферу (сферу-источник), а в метафорических смыслах служат для нетрадиционной ментальной категоризации сферы-магнита.

Первый фрейм «путь, дорога», второй фрейм «путешествие», третий фрейм «поступательное движение», четвертый фрейм «препятствия, помехи движению» и пятый фрейм «пункт назначения».

В данном случае система фреймов предстает в виде когнитивного динамического сценария, отражающего представления о типичной последовательности развертывания модели. Вначале внимание слушателя акцентируется на процессе и направлении движения, а также концептах связанных с ним «путь», «дорога», «путешествие», затем внимание переключается на преграды и препятствия и венчает все это конечная цель, т.е. пункт назначения.

Фрейм 1 «путь, дорога»:

Nevada, right here, right now, today, you have the chance **to choose the path** we go from here [13].

Thank you for believing **all the way, through every hill, through every valley**. You lifted me up **the whole way** and I will always be grateful for everything that you've done and all the incredible work that you've put in [19].

Фрейм 2 «путешествие»:

Understanding that such a peace must come through a just agreement between the parties, America will **walk alongside** all who are prepared **to make that journey** [18].

With your help and God's grace, **we will continue our journey forward** [19].

Фрейм 3 «поступательное движение»:

On issue after issue, **we are moving forward** [13].

We don't turn backwards. We look forward. We look forward. We look forward to the distant horizon to new possibilities, **to new frontiers**. That's what we believe and that's who we are [13].

Фрейм 4 «препятствия, помехи движению»:

And when we **go through tough times**, when we make big decisions as a country; it necessarily stirs passions, stirs up controversy. That won't change after tonight and it shouldn't. These arguments we have are a mark of our liberty [19].

The kind of hope that just ignores the enormity of the tasks ahead or **the road blocks that stand in our path** [19].

Фрейм 5 «пункт назначения»:

More broadly, the events of the last two weeks also speak to the need for all of us to honestly address the tensions between the West and the Arab world **that is moving towards** democracy [17].

And yet the turmoil of recent weeks reminds us that **the path to democracy does not end with the casting of a ballot** [17].

В дискурсе кандидата в президенты США от республиканской партии Митта Ромни также преобладает пространственно-географическая метафора.

Структура метафорической модели «Политика есть географическое пространство» представлена также пятью фреймами: первый фрейм «путь, дорога», второй фрейм «поступательное движение», третий фрейм «препятствия, помехи движению», четвертый фрейм «направление движения» и пятый фрейм «пункт назначения».

Фрейм 1 «путь, дорога»:

The 21st century can and must be an American Century. It began with terror, war, and economic calamity. It is our duty to steer it **onto the path** of freedom, peace, and prosperity [24].

Our plan for a stronger middle class will create jobs, stop the decline in take home pay, and **put America back on the path** of prosperity and opportunity [27].

Фрейм 2 «поступательное движение»:

In an American Century, we **lead** the free world and the free world **leads** the entire world [24].

Фрейм 3 «препятствия, помехи движению»:

As president, I will break the political **logjam** that has prevented successful reform of the law [22].

Фрейм 4 «направление движения»:

People are hurting in America. And we know that something is wrong, terribly wrong **with the direction of the country** [21].

So I'll be blunt: I don't like **the direction of American education**, and as President, I will do everything in my power to reverse this decline [22].

Фрейм 5 «пункт назначения»:

The surest **path to danger** is always weakness and indecision. In the end, it is resolve that moves events in our direction, and strength that keeps the peace [24].

We've already seen **where this path leads**. It **erodes** freedom. It **deadens** the entrepreneurial spirit. And it **hurts** the very people it's supposed to help. Those who promise to spread the wealth around only ever succeed in spreading poverty. Other nations have chosen **that path**. It **leads to chronic** high unemployment, crushing debt, and stagnant wages [21].

Здесь также очевидно наличие динамического сценария отличие которого от предыдущего состоит в отсутствии фрейма «путешествие» и появлении фрейма «направление движение», что вполне объяснимо,

т. к. цель использования концепта «путешествие» в дискурсе Барака Обамы, опираясь на положительные ассоциации, вызвать желание продолжить движение в выбранном направлении с действующим президентом, апеллируя при этом к духу фронта, который, как считается, живет в душе каждого американца. В то время как Митт Ромни, представляя сторону оппозиции, закономерно выступает с критикой проводимой президентом политики и призывает к смене направления движения государства, акцентируя внимание на ошибочности ориентиров, критика которых выражена в фрейме «пункт назначения».

Пространственно-географическая метафора преобладает в дискурсах обоих политиков, проходя красной нитью через всю избирательную кампанию. В дискурсе Барака Обамы она составляет 24,6 % (105 объективаций), в дискурсе кандидата в президенты США от республиканской партии Митта Ромни 27,6 % (64 объективации). Выбор данной метафорической модели можно объяснить нестабильным экономическим положением США, высоким уровнем безработицы, большим внешним долгом и социальными проблемами, вызванными помимо прочего адаптацией ветеранов войн в Ираке и Афганистане, возвращающихся домой и пытающихся найти себя в мирном труде. Проблемы, связанные с внешним долгом настолько серьезны, что четыре года срока президентского правления представляются слишком коротким отрезком времени для сколько-нибудь значительного улучшения ситуации. Поэтому закономерно происходит эксплуатация образа «пути», при использовании которого внимание акцентируется скорее на процессе нежели на результате, конечный пункт назначения в этой ситуации принимает неясные очертания и его можно наиболее точно охарактеризовать словосочетанием «светлое будущее» (brighter future) — дискурс Митта Ромни, как нечто неопределенно-положительное связанное с благополучием и процветанием.

В предвыборном же дискурсе Барака Обамы в большинстве метафорических объективаций фрейма 5 «пункт назначения» речь идет о государствах арабского мира переживших так называемую «арабскую весну» и ставших на путь демократии, а также об арабо-израильском конфликте и перспективе существования независимого палестинского государства.

Как можно заметить из вышеприведенных данных, метафорическая модель «Политика есть географическое пространство» практически симметрично представлена в дискурсах обоих политиков. При этом различия довольно незначительны. Модель довольно хорошо

структурирована, но без излишней детализации. Что оставляет простор для ассоциаций в процессе принятия решения. Происходит своеобразное обращение к прототипам, составляющим базовую структуру картины мира.

Милитарная метафора — вторая по частоте использования в дискурсе Митта Ромни и третья в дискурсе Барака Обамы.

В дискурсе Барака Обамы милитарная метафора представлена моделью Американская действительность — это Непрерывающаяся война, которая состоит из двух фреймов. Фрейм 1 — «военные действия», надо отметить, что метафоры входящие в этот фрейм способны обозначать едва ли не всякие политические действия, особенно производимые интенсивно, целеустремленно, решительно. В подобных случаях могут использоваться концепты *сражение, бой, битва, баталия, борьба, массиванный огонь* и др. и фреймом 2 — «участники военных действий», собственно говоря этим все и ограничивается.

Фрейм 1 «военные действия»:

You'll hear the deep patriotism in the voice of a military spouse who is working the phones late at night to make sure that no one who fights for this country every has **to fight for a job or a roof over their head when they come home** [19].

Understand America **will never retreat from the world** [17].

We haven't finished everything we set out to do in 2008, but you know that every single day that I set foot in that office, I am thinking about you. **I am fighting for your families** [13].

Фрейм 2 «участники военных действий»:

I want to thank my friend and partner for the last four years, America's happy **warrior**, the best vice president anybody could ever hope for: Joe Biden [19].

В дискурсе Митта Ромни данная метафорическая модель представлена шестью фреймами, которые в совокупности образуют динамический сценарий. Первый фрейм — «мобилизация и демобилизация», второй — «дислокация войск, поле сражения», третий — «вооружения их хранение и использование», четвертый — «фортификационные сооружения, их возведение и использование», пятый — «противоборствующие стороны военного конфликта» и шестой — «военные действия».

Фрейм 1 «мобилизация и демобилизация»:

As President, **I'll stand shoulder to shoulder with** these reformers and innovators [22].

Фрейм 2 «дислокация войск, поле сражения»:

Last summer, these teachers took over the worst elementary school in Harlem rather than let it shut down. Democracy Prep is a testament to good people who refuse to give up on our kids or **leave our cities without a fight** [22].

The test came **under attack** from the unions. But **we stood our ground** [22].

Фрейм 3 «вооружения их хранение и использование»:

Armed with scholarships of up to \$7,500, students enrolled in private schools [22].

Фрейм 4 «фортификационные сооружения, их возведение и использование»:

Whoever provided classified information to the media, seeking political advantage for the administration, must be exposed, dismissed, and punished. The time for **stonewalling** is over [24].

Efforts to truly reform our schools always meet strong resistance from **entrenched interests** [22].

Фрейм 5 «противоборствующие стороны военного конфликта»:

The President can't have it both ways: He can't talk up reform, while indulging the groups that block it. He can't be the voice of disadvantaged public-school kids, and the **protector of special interests** [22].

Make no mistake, when I am President, you won't wake up every day and wonder **if the President is on your side** [22].

Фрейм 6 «военные действия»:

We will stop the Obama **war on** coal, the disdain for oil, and the effort to crimp natural gas by federal regulation of the very technology that produces it [27].

Instead, sadly, President Obama has decided **to attack** success [22].

It's no wonder so many of his own supporters are calling on him to stop **this war on job creators** [22].

В целом такое количество и структурное разнообразие объективаций метафорической модели Американская действительность — это непрекращающаяся война придает дискурсу Митта Ромни динамичность и агрессивность, т. к. его цель постоянно атакуя позиции противника, а именно, действующего президента, убедить электорат в несостоятельности его политики и склонить симпатии избирателей в свою сторону. Барак Обама же более сосредоточен на подчеркивании достижений своего президентства, а для критики оппонентов предпочитает использовать морбиальную, а также спортивную и игровую метафоры, которые занимают в его дискурсе соответственно четвертое и пятое места по частоте использования.

Хотелось бы отметить тот факт что предвыборная борьба двух кандидатов проходила по сути в едином метафорическом пространстве, т. к. пространственно-географическая, метафора дома, милитарная, морбиальная, спортивная и игровая метафоры являются лидерами по репрезентативной частотности как в дискурсе президента США Барака Обамы так и кандидата в президенты США Митта Ромни, и в совокупности составляют более 70 % от числа объективаций всех выявленных метафор.

Команды спичрайтеров республиканской и демократической партий проделали большую работу, в результате их деятельности борьба получилась равной и ситуация неопределенности сохранялась до дня выборов. Так по результатам выборов Барак Обама получил 51 % голосов, а Митт Ромни 47,2 %. На избирательную кампанию обе партии потратили рекордную сумму в два с половиной миллиарда долларов и конечно были задействованы лучшие из лучших. В целом предвыборный дискурс Митта Ромни производит впечатление более сбалансированного с точки зрения использования концептуальных метафор, тогда как Барак Обама, на наш взгляд, иногда злоупотребляет использованием пространственно-географической метафоры.

В речах Барака Обамы и Митта Ромни концептуальные метафоры выполняют когнитивную, прагматическую, коммуникативную и эстетическую функции (изобразительная и экспрессивная), при этом основная роль отводится прагматической, когнитивной и коммуникативной функциям.

Необходимо отметить тот факт, что целью политического дискурса является захват, удержание или перераспределение власти. Для этого вида общения характерна высокая степень манипулирования; язык в политическом дискурсе является в первую очередь инструментом воздействия (убеждения и контроля). Профессионалы от политических технологий стремятся всеми имеющимися средствами не просто внушить массам свою точку зрения, а присвоить то видение реальности, которое, по их мнению, разделяет или должно разделять большинство членов общества. И метафоры могут помочь в решении этой задачи [2, с. 22]. Особенно эффективны могут быть развернутые метафоры, структура моделей которых образует когнитивный динамический сценарий.

Однако неумеренное и неуместное их использование может привести к тому, что они превращаются в речевые штампы и перестают выполнять возложенные на них функции.

Таким образом, метафора представляет собой обоюдоострое оружие, которое следует использовать с осторожностью,

так как помимо несомненной пользы, оно также может нанести и вред, придать речи оттенок тенденциозности и шаблонности.

Список литературы:

1. Баранов А.Н. Введение в прикладную лингвистику: учеб. пособие. М.: Эдиториал УРСС, 2001. — 360 с.
2. Борисов Б.Л. Технологии рекламы и PR: учеб. пособие. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001. — 624 с.
3. Доценко Е.Л. Психология манипуляции: феномены, механизмы и защита. М.: Издательство МГУ, 1997. — 344 с.
4. Иссерс О.С. Речевое воздействие: учеб. пособие. М.: ФЛИНТА: Наука, 2013. — 240 с.
5. Кара-Мурза С. Манипуляции сознанием. М.: Эксмо-Пресс, 2001. — 832 с.
6. Копнина Г.А. Речевое манипулирование: учеб. пособие. М.: ФЛИНТА: Наука, 2010. — 176 с.
7. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М.: Издательство ЛКИ, 2008. — 256 с.
8. Леонтьев А.А. Основы психолингвистики: учеб. пособие. М.: Смысл, 1997. — 287 с.
9. Теория метафоры: Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой; Общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. М.: Прогресс, 1990. — 512 с.
10. Обама В. Acceptance Speech At The Democratic National Convention. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://2012.presidential-candidates.org/?news=President-Obama-DNC-Acceptance-Speech-Full-Transcript>.
11. Обама В. Remarks by the President at a Campaign Event in Davenport, Iowa. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.whitehouse.gov/the-press-office/2012/10/24/remarks-president-campaign-event-davenport-iowa>.
12. Обама В. Remarks by the President at a Campaign Event. Denver, Colorado. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.whitehouse.gov/the-press-office/2012/10/24/remarks-president-campaign-event-denver-colorado>.
13. Обама В. Remarks by the President at a Campaign Event. Las Vegas, NV. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.whitehouse.gov/the-press-office/2012/10/25/remarks-president-campaign-event-las-vegas-nv>.
14. Обама В. Remarks by the President at a Campaign Event, Tampa, FL. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.whitehouse.gov/the-press-office/2012/10/25/remarks-president-campaign-event-tampa-fl>.

15. Obama B. Remarks by the President at a Campaign Event, Richmond VA. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.whitehouse.gov/the-press-office/2012/10/25/remarks-president-campaign-event-Richmond-VA>.
16. Obama B. Remarks by the President at a Campaign Event, Cleveland, OH. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.whitehouse.gov/the-press-office/2012/10/25/remarks-president-campaign-event-cleveland-oh>.
17. Obama B. 67th Session of the United Nations General Assembly Address. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.americanrhetoric.com/speeches/barackobama/barackobamaunitednations67.htm>.
18. Obama B. Remarks by the President at a Campaign Event in Nashua, NH. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.whitehouse.gov/the-press-office/2012/10/28/remarks-president-campaign-event-nashua-nh>.
19. Obama B. Victory Speech. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://foxnewsinsider.com/2012/11/07/full-transcript-read-president-obamas-2012-victory-speech>.
20. Romney M. Speech at the Detroit Economic Club. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://mittromneycentral.com/speeches/2012-speeches/022412-speech-at-the-detroit-economic-club/>.
21. Romney M.A Better America Begins Tonight. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://foxnewsinsider.com/2012/04/24/transcript-of-mitt-romneys-speech-a-better-america-begins-tonight/>.
22. Romney M.A Chance for Every Child. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://mittromneycentral.com/speeches/2012-speeches/052312-remarks-on-education-a-chance-for-every-child-2/>.
23. Romney M. Growing Opportunity for All Americans. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://mittromneycentral.com/speeches/2012-speeches/062112-remarks-to-naleo-growing-opportunity-for-all-americans-2/>.
24. Romney M. Remarks at VFW National Convention. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://mittromneycentral.com/speeches/2012-speeches/072412-remarks-at-the-vfw-national-convention/>.
25. Romney M. Foreign Policy Speech ‘The Mantel of Leadership’. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://mittromneycentral.com/speeches/2012-speeches/100812-foreign-policy-speech-the-mantel-of-leadership/>.
26. Romney M. Acceptance Speech. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.npr.org/>.
27. Romney M. Speech on the Economy. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://foxnewsinsider.com/2012/10/26/transcript-mitt-romney-delivers-speech-on-the-economy/>.

28. Romney M. Weekly Republican Address. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://foxnewsinsider.com/2012/11/03/transcript-mitt-romney-delivers-weekly-republican-address/>.
29. Romney M. Concession Speech. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://www.washingtonpost.com/politics/decision2012/mitt-romneys-concession-speech-full-transcript/2012/11/07/99f9c98c-28a0-11e2-96b6-8e6a7524553f_story.html.
30. Thibodeau P.H., Boroditsky L. Metaphors We Think With: The Role of Metaphor in Reasoning // PLoS ONE. — 2011. — № 6(2): [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.plosone.org/article/info%3Adoi%2F10.1371%2Fjournal.pone.0016782>.

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

**ИССЛЕДОВАНИЕ ДИАЛЕКТОВ КИТАЯ
РОССИЙСКИМИ УЧЕНЫМИ**

Рыбникар Анна Александровна

*учитель иностранных языков, ГОУ СШО № 1399,
г. Москва*

E-mail: [Anutik69-@mail.ru](mailto:Anutik69@mail.ru)

**STUDY OF CHINA DIALECTS
BY RUSSIAN SCIENTISTS.**

Rybnikar Anna Alexandrovna

*teacher of foreign languages of school № 1399,
Moscow*

АННОТАЦИЯ

Настоящее исследование посвящено небольшому описанию диалектов китайского языка, а также краткой истории их изучения в отечественном и российском Китаеведении. Исследования в данном направлении актуальны как для китайского языкознания, так и для диалектологии и ареальной лингвистики в целом. Практическая ценность нашего исследования связана с преподаванием иностранного языка. Актуальность проведенного исследования обусловлена относительно малой изученностью диалектов китайского языка.

ABSTRACT

This article is about small description of the dialects of the Chinese language, short history of their study in domestic and Russian Sinology. This research is actual for Chinese linguistics, for dialects and areal linguistics in general. The practical value of our research is related to the teaching for foreign languages. Poor knowledge of dialects of Chinese made us to write more about it.

Ключевые слова: китайский язык; диалект; языкознание.

Keywords: Chinese language; dialect; linguistics.

Китайский язык входит в китайско-тибетскую (сино-тибетскую) семью. Он является официальным языком КНР. На нем говорит 92 % населения страны и китайское население Тайваня, Индонезии, Камбоджи, Лаоса, Вьетнама, Бирмы, Малайзии, Таиланда и Сингапура. Китайский язык служит одним из 6 официальных и рабочих языков ООН. Исторически это язык народности Хань, которая доминирует в национальном составе КНР (около 92 % населения страны). Кроме того, десятки миллионов китайцев, сохраняющих свой язык, живут практически во всех странах Юго-Восточной Азии (на Сингапуре составляя более 75 % населения); значительная китайская диаспора рассеяна по всему миру. На китайском языке говорят свыше 1,3 млрд. человек. В КНР национальный китайский язык носит название путунхуа, в Сингапуре — хуаюй, на Тайване — гоюй. Китайский язык — один из односложных языков, сохранивший больше архаизма, нежели другие члены группы, например, тибетский или корейский языки.

На основе живых диалектов в первой половине первого тысячелетия до нашей эры сложился литературный древнекитайский язык — вэньянь, который с течением времени разошёлся с языком устного общения и стал уже в 1-м тысячелетии нашей эры непонятным на слух. Этот письменный язык, отражающий нормы древнекитайского языка, использовался в качестве литературного языка до XX в., хотя и претерпел в течение веков значительные изменения.

На протяжении многих столетий население Китая говорило на бесчисленных бесписьменных диалектах. Традиционным общегосударственным средством общения вплоть до начала нынешнего века был язык вэньянь, основанный на древнекитайском. Примерно с XII века в Китае появляется новый литературный язык — байхуа, базирующийся на северных диалектах. На нем создавались произведения основных жанров литературы того времени.

Массовые личные контакты, возникавшие в результате активных демографических процессов, экономической и политической интеграции страны, приводили к созданию областей устойчивого общения, в которых формировались более или менее однородные диалекты. Наряду с этими диалектами образовались также и средства междиалектной коммуникации, предназначенные для общения представителей разных диалектных областей [7, с. 1].

Диалекты различаются фонетически (что затрудняет междиалектное общение, хотя диалекты связаны регулярными звуковыми соответствиями), лексикой, отчасти грамматикой, однако основы их грамматики и словарного состава едины. Литературный язык опирается на северные диалекты. Фонетическая норма — пекинское произношение (однако в эпоху династии Тан, когда было создано большинство классических китайских текстов, норма была близка скорее к нынешней диалектной группе хакка).

При единой для всего Китая иероглифической письменности диалекты, в целом, имеют сходные лексику и грамматику. За основу общенационального нормативного языка путунхуа была принята группа северных диалектов гуаньхуа, которая охватывает свыше 70 % носителей китайского языка.

Советские и российские ученые обращают внимание на то, что формирование современного китайского национального языка происходит одновременно по двум направлениям. Одним из них является стихийная лингвистическая интеграция, которая всегда приводила к созданию развитию междиалектных средств устного общения. В новое время этот процесс ускоряется вследствие укрепления экономических и административно-политических связей между отдельными частями страны, регулярного общения между людьми, говорящими на разных диалектах, в больших городах, на предприятиях, в вооруженных силах и т. п.

Диалекты образуют живую стихию современного китайского языка, которая неразрывно связана с национальным языком. Как устная речь, так и письменный текст являются полем взаимодействия национального языка и диалектов.

Диалектное членение китайского языка происходит во многих отношениях параллельно административно-политическим и физико-географическим границам внутри страны, которые в Китае часто совпадают. Формирование областей устойчивого общения и вместе с ним диалектов китайского языка связано с этническими и демографическими процессами, происходившими в Китае в прошлом. Развитие диалектов современного китайского языка связано прежде всего с формированием средств устного междиалектного общения.

Советская китаистика может быть подразделена на три периода: 1917—1940 гг., 1940—1960 гг., с 1960-х гг. до настоящего времени. В третий период развития китаистики в СССР, помимо грамматики, фонетики и стилистики, большое внимание уделялось диалектологии. В советском и российском китаеведении появилось большое количество работ, в которых рассматриваются диалекты китайского

языка. Вопросы диалектологии нашли отражение в исследованиях А.Н. Алексахина, И.Б. Астрахан, О.И. Завьяловой, М.В. Софронова, Ю.В. Новгородского, С.Б. Янкивер, С.Е. Яхонтова.

Одним из крупнейших исследователей диалектов является Ольга Исааковна Завьялова — доктор филологических наук, главный научный сотрудник Центра изучения духовных цивилизаций Восточной Азии ИДВ РАН. Ею опубликован ряд серьезных исследований по диалектам китайского языка. В научной книге О.И. Завьяловой «Диалекты китайского языка», предложенная С.Е. Яхонтовым классификация, значение которой не утрачено по сей день, выглядит следующим образом.

Минь: Миньнань, Миньдун, Миньюэй.

Остальные:

а) гуаньдунские диалекты: Юэ, хакка;

б) северо-центральные диалекты: Сян (хуаньские), Гань (цзянсийские), Ваньнань (южноаньхуэйские), У (диалекты южной части провинции Цзянсу и провинции Чжэцзян), гуаньхуа [5, с. 38].

Историей изучения диалектов занималась также Е.Б. Астрахан. В ее работе, посвященной «лексическим различиям между диалектами китайского языка», лексические различия между диалектами китайского языка распределены по пяти категориям: различия в происхождении, семантические различия, словообразовательные различия, различия по статистической значимости, различия в фонетических чередованиях.

Представляет интерес книга доктора филологических наук, профессора А.Н. Алексахина «Диалект Хакка». В данной книге рассматриваются следующие вопросы: фонология, морфология, части речи, синтаксис, основные типы словосочетаний, члены предложения.

В работе С.Б. Янкивер «Гуанчжоуский (кантонский диалект)» содержится первое целостное описание гуанчжоуского (кантонского) диалекта китайского языка, сведения по фонетике и фонологии, лексике, грамматике и письменности гуанчжоуского диалекта.

В главе по диалектам китайского языка книги М.В. Софронова «Китайский язык и китайская письменность» рассматриваются основные черты лингвистической ситуации в Китае.

Большой интерес представляет книга Е.Б. Астрахан, О.И. Завьяловой, М.В. Софронова «Диалекты и национальный язык в Китае». В ней рассматриваются лингвогеографическое изучение фонетики северных диалектов и национальный язык, грамматика диалектов группы гуаньхуа, диалектные источники лексики национального языка путунхуа, также работа содержит приложение,

которое включает в себя лингвистические карты и список иероглифов, употребляемых в тексте.

Каждый диалект или говор имеет свои особенности, но в то же время между ними существуют многообразные взаимопроникающие связи. Гуаньхуа, или северный диалект, является основным диалектом современного китайского языка. В течение продолжительного времени все остальные диалекты испытывали глубокое воздействие со стороны гуаньхуа, что особенно ярко проявляется в различии литературного и разговорного чтения иероглифов, а также в различии нового и старого стилей речи. Чем дальше отстоит диалект от путунхуа, тем чаще мы наблюдаем различие литературного и разговорного стилей иероглифов.

Китай — одна из многих стран с полицентрической структурой диалектов, занимающих прочные позиции на местах и пользующихся не меньшим престижем, чем национальный язык. Дальнейшие успехи распространения национального языка целиком зависят от успехов образования в стране.

Двадцатое столетие можно назвать веком диалектологии в Китае. Наряду с фонологией изолированного слога (слогоморфемы) диалектологи занимаются изучением морфонологических процессов, которые ранее считались нехарактерными для китайского языка. Выпущен «Лингвистический атлас Китая», в основе которого лежит самая детальная классификация из ныне существующих. Многочисленные исследования показывают, что определяющее влияние на возникновение и развитие диалектов оказывают массовые личные контакты, возникавшие в результате активных демографических процессов, экономической и политической интеграции страны. Моменты, на которые обращали внимание ученые, были следующие: лексика, фонетика, грамматика диалектов китайского языка.

Сравнивая работы по исследованиям диалектов советских и российских ученых, можно сделать следующие выводы: О.И. Завьялова в своей работе «Диалекты китайского языка» приводит новейшую, самую полную классификацию диалектов китайского языка, большое внимание уделяет фонетике диалектов. Вопросы лексикологии нашли отражение в работе Е.Б. Астрахан «О лексических различиях между диалектами китайского языка». В работе А.Н. Алексахина вводятся элементы синхронного сравнения мэйсяньского и пекинского диалектов, а также вводится новое понятие — РЧУ (формула раствора челюстного угла), т. е. системная связанность речевой реализации согласных с гласными. А.Н. Алексахин рассказывает нам о фонологии, морфологии, частях

речи, синтаксисе, основных типах словосочетаний и членах предложения. С.Б. Янкивер уделяет огромное значение гуанчжоускому (кантонскому) диалекту. М.В. Софронов, ссылаясь на Завьялову, также излагает классификацию диалектов китайского языка. Мнения ученых Е.Б. Астрахан, О.И. Завьяловой и М.В. Софронова совпадают при исследовании диалектов группы гуаньхуа.

В результате изучения был получен материал, теоретический анализ которого позволил заключить, что проблема рассматривалась достаточно широко. В то же время целый ряд конкретных вопросов, связанных с диалектами китайского языка, остается мало разработанным. К этим вопросам можно, прежде всего, отнести то, что многие диалекты остались вне поля рассмотрения, например, совершенно не исследован шанхайский диалект.

Список литературы:

1. Алексахин А.Н. Диалект хакка. М.: Наука, 1987.
2. Астрахан Е.Б., Завьялова О.И., Софронов М.В. Диалекты и национальный язык в Китае. М., Наука, 1985.
3. Завьялова О.И. Большой мир китайского языка. М.: Восточная литература, 2010.
4. Завьялова О.И. Диалекты Ганьсу. М.: Наука, 1979.
5. Завьялова О.И. Диалекты китайского языка. М.: Научная книга, 1996.
6. Завьялова О.И. Языковая ситуация и политика КНР. М.: Исследовательская работа, 1989.
7. Зограф И.Т. Средневековый байхуа и современный Вэньянь: Хрестоматия по китайскому языку. СПб., 2005.
8. Ли Жулун. Классификация диалектов гуаньхуа. (Перевод О.И. Завьяловой) // Новое в лингвистике. Вып. XXII. Языкознание в Китае. М.: Прогресс, 1989.
9. Ли Жулун. О лексических различиях между диалектами китайского языка (Перевод Е.Б. Астрахан) // Новое в лингвистике. Вып. XXII. Языкознание в Китае. М.: Прогресс, 1989.
10. Софронов М.В. Китайский язык и китайская письменность. М.: АСТ: Восток-Запад, 2007.
11. Янкивер С.Б. Гуанчжоуский (кантонский) диалект китайского языка. М.: Наука, 1987.

СЕКЦИЯ 2.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

2.1. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА ТАНЦА ЯКУТИИ ОТ «ЛОНДОЛА» ДО «БОХСУРУЙУУ»

Крылова Вера Климентьевна

*канд. искусствоведения, старший научный сотрудник
сектора истории Института Гуманитарных исследований
и проблем малочисленных народов Севера
Сибирского отделения Российской академии наук,
г. Якутск*

E-mail: kvkrepressgur@mail.ru

CREATIVE WAY OF THE NATIONAL THEATRE OF DANCE YAKUTIA FROM "LONDOLA" TO "BOHSURUYUU"

Vera Krylova

*ph.D.in Art Criticism/ Sector of History Institute of the Humanities
and Indigenous Peoples of the North Siberian Branch
of the Russian Academy of Sciences,
Yakutsk*

АННОТАЦИЯ

В статье рассмотрен творческий путь Национального театра танца Якутии. Дан краткий анализ отдельных спектаклей. Выявлено, что в своем развитии он движется по восходящей линии, включая в орбиту своего искусства не только традиционную танцевальную эстетику, но и явления современной жизни.

ABSTRACT

The article describes the creative way of the National Dance Theatre of Yakutia. A brief analysis of individual performances. It was revealed that in its development it moves in the ascending line, including into the orbit of its art not only the traditional aesthetics of dance, but also the phenomenon of modern life.

Ключевые слова: танец; танцевальное искусство; этно-балет; спектакль; хореография.

Keywords: dance; dance art; ethnic ballet; performance; choreography.

Немногим более тридцати лет Национальный театр танца Якутии своим искусством радует зрителей. Под началом художественного руководителя и главного балетмейстера, Г.С. Баишева коллектив прошел путь от этнических танцев народов республики — якутов, эвенов, эвенков, долганов, юкагиров, чукчей, русских старожилов и других до полноценных спектаклей. Публика с восторгом принимала якутские танцы «Подснежники», «Праздник оленеводов», «Осуохай», «Ритмы тундры», «Якутяночка», «Танец священного орла», «Стерх», «Танцующий олень», а также сюиты «Приглашение на ысыах», «Память», «Песнь жизни», эвенкийский «Сээдьэ» и юкагирский «Лондол», в свое время поставленный одним из первых якутских хореографов М. Жорницкой.

Будучи Государственным ансамблем танца, он первым из республиканских театральных коллективов представлял свое искусство за границей. Давал концерты на Международных выставках «ЭКСПО» 1981 г. (Канада), 1984 г. (Румыния), 1985 г. (Германия, Монголия) Кроме того, ансамбль выступал в Польше, Венгрии, Швейцарии, США, Японии, Англии. Представляя искусство народов Севера, ансамбль всегда привозил домой восторженные отзывы прессы. В частности, газета «Ла пресс» (Монреаль) подчеркивала: «...Давно мы не имели возможность любоваться подобной фольклорной группой!». Также хвалебные отзывы о репертуаре и исполнителях прозвучали на юбилейных мероприятиях Генеральной Ассамблеи Северного Форума в Санкт-Петербурге. В городе на Неве артисты провели девять концертов и все с аншлагом.

Не трудно понять, что за каждым таким отзывом стоит большой каждодневный труд всего коллектива, высокий профессионализм. Его ответственность перед Республикой, перед прошлым и будущим своего народа. Кроме того, данная похвала это не только дань

уважения артистам, признание их мастерства, но и факт — сбереженные и обновленные ими традиции.

В 1992 г. коллектив обрел статус Национального театра танца Республики Саха (Якутия). К этому времени его мастерство настолько возросло, что было решено приступить к постановке полноценных спектаклей. В 1993 г. при театре был организован оркестр национальных инструментов, который возглавил ныне заслуженный деятель искусств РС (Я), маэстро Николай Петров, дирижер Альберт Попов. Основной состав оркестра — это выпускники Восточно-Сибирской академии культуры. Большую роль в его появлении сыграли Геннадий Баишев и директор театра Александр Алексеев.

Что называется, «живая музыка» послужила импульсом якутским композиторам к активизации их творческой деятельности. Специально для него сочиняли оригинальные произведения, ведущие композиторы республики — А. Самойлов, («Уруу» — «Земное родство», «Битии» — «Встреча солнца»), Н. Берестов («Подснежники», «Атыыр мунха» — «Большая рыбалка», «Приглашение на ысыах»), З. Степанов (Танец богини Илбис», «Ярхадана»), В. Ксенофонтов («Бохсуруйуу», «Сайылык», «Бабочки», «Чечир»). «За сравнительно короткий срок оркестром была проделана огромная работа по повышению исполнительского мастерства. Он получил признание на IV Всероссийском конкурсе исполнителей на народных инструментах в Нижнем Новгороде и стал лауреатом. Как и в любом театре, здесь оркестр является органичной частью театра, ведущим компонентом спектаклей и вместе с тем творческой лабораторией современной якутской музыки» [1]. И действительно, живое звучание оркестра под руководством маэстро Николая Петрова — какая это прекрасная краска в представлениях коллектива! Особенно сейчас в век вездесущих фонограмм. Кроме того, театр установил тесный контакт и с другими творческими Союзами Якутии.

Первым этнографическим спектаклем по мотивам старинного якутского свадебного обряда стал спектакль «Уруу» («Земное родство», 1993) на музыку А. Самойлова (сценография Л. Гоголевой, либретто П. Колесова.). Его постановку осуществил, к этому времени уже заслуженный артист РС (Я), лауреат Государственной премии им П.А. Ойунского, лауреат конкурса балетмейстеров Урала, Сибири и Дальнего Востока художественный руководитель театра Геннадий Баишев, Творческой группе «удалось раскрыть и донести до зрителя многоплановость старинного свадебного якутского обряда» [1].

В 1995 г. состоялась премьера второго спектакля «Легенда о племени Айыы» на музыку Жана-Мишеля-Жар. В нем «воплощена

картина рождения жизни, древа народа Саха глазами современного человека». На протяжении всего спектакля она «завораживает зрителя романтическим северным колоритом и поэтичностью танцевального языка» [1].

Этнографическое направление в своей деятельности театр продолжил в этно-балете «Бохсуруйуу» или «Изгнание злого духа» (по другой версии — «Исцеление души», 1997) на музыку В. Ксенофонтова. Языком танца был показан процесс исцеления души шаманом. Таким образом, шаманизм не только признавался одной из сфер духовной деятельности якутов, но и делал этот спектакль в своем роде уникальным. А музыка В. Ксенофонтова своей самобытностью, грандиозностью и национальным колоритом восхищала не только зрителей Якутска, Нерюнгри, но и Санкт-Петербурга, Сургута, Москвы. Известные музыковеды, профессора Российской Академии им. Гнесиных дали ей высокую оценку. К ним присоединилась в прошлом балерина Большого театра, а сейчас искусствовед Наталья Садовская. «"Бохсуруйуу", — сказала она, — очень интересный, самобытный спектакль, воскрешающий древние якутские ритуалы и шаманизм. Для нас, москвичей это своего рода «терра инкогнито», одно открытие, который не может не потрясти. А если учесть, что мы в данном случае к тому же имеем прекрасную работу солистов и кордебалета, выразительную музыку, эффектные костюмы и свет, то на вопрос о том, надо ли показывать подобные представления в столице, можно ответить — да!» [5].

Действительно «этнобалет воздействует на публику могучей энергетикой — несомненно, целительной, учит нас магическому мышлению, выводит сюжет и идею за пределы привычного, повседневного. Когда видишь сочиненные Баишевым композиции, так раскалено, бурно, иногда буйно выплясываемые всеми участниками, сама собой возникает странная ассоциация с нашими музыкальными новациями начала столетия. Приходят на память и прокофьевская «Скифская сюита» и «Весна священная» Стравинского. С одной лишь мелкой оговоркой. Для российских гениев-новаторов корни, истоки, прообраз древних культур являлись в сильной степени экзотическим материалом, исходным импульсом в поиске чисто современных средств экспрессии. Для музыки и хореографии "Бохсуруйуу" корни, истоки, прообразы не являются лишь принадлежностью древних эпох. Все здесь, рядом с ними, составляет органическую часть нынешнего бытования. А потому звучит современно. Воспринимается не стилизацией, но портретом

народа — с его сложнейшей системой космических взглядов, его традициями, его тысячелетними преданиями» [3, № 11, с. 7].

В 2004 г. спектакль «Бохсуруйуу» стал лауреатом I-ой степени электронного фестиваля театрального этно-арта «Кугу сорта» («Большая свеча»), организованного СТД Республики Марий Эл.

В этом же году на музыку В. Шадрина, (хореография Л. Габышевой и Л. Антипиной, художник Г. Сотников) был поставлен спектакль «Лолита». Создатели спектакля не разделили уже обозначившееся к тому времени эротико-парнографическое направление в искусстве. Они выбрали путь духовности и красоты. Высокая эстетика спектакля созданного якутянами, покорила московских зрителей, театральных деятелей и критику. «Лолита», — отмечала «Независимая газета», — первая в России (и возможно на материке Евразия) попытка танцевального прочтения Набокова. Хореографов Лиру Габышеву и Людмилу Антипину вдохновил пример кино и драмы (по рассказам обеих, они знакомы с двумя американскими фильмами и знают о спектаклях Романа Виктюка и московского театра «Сфера»). Якутская «Лолита» — не только балет, сколько «живые картины», т. е. поэтические напевы и пластические фантазии, нечто, навеянное и воображаемое любителем истории о «бессмертной любви». В духе знаменитого набоковского самоанонса, трактующего «Лолиту» не как заранее просчитанную скандальную эротику, а как целомудренность и душевность.

Оттого задумчивому Гумбергу и юной Лолите — декларированное авторское балетное сочувствие. А вульгарной Шарлоте — декларированная авторская неприязнь. Оттого герой не столько ищет любовь, сколько постигает смысл жизни (а страсть к нимфетке — средство). На сцену выходят «исторические персонажи куклами», чтобы вызвать ассоциации с известными дуэтами Ромэо и Джульеттой, Тристаном и Изольдой, Лейли и Меджнуном... «Расщепленный мир героя — это удвоение и утроение персонажей (два Гумберта, две Лолиты три Любовницы), а типы эмоций и характеры даны в первозданной простоте: Лолита порхает. Шарлота хорохорится, в позах девушек из «Плейбоя». Гумберг качается в кресле-качалке или стоит в позе «березка». Объятия — корректны. Желание — облагорожено. Общая точка зрения — бесхитростна» [2].

Народное действо «Атыр мунха» («Большая рыбалка», 1998) заслуженного деятеля искусств РФ и РС (Я), лауреата премии им. П.А. Ойунского Николая Берестова предстало перед зрителями и критикой через год после премьеры «Лолиты». Колоритная зарисовка сцен народной жизни, в которой подледная ловля карасей —

эта неотъемлемая часть жизни якутов сопровождалась еще и своеобразным ритуалом, всеобщим праздником жителей поселка, была полна тонкого юмора.

В начале третьего тысячелетия театр вновь обратился к юкагирскому фольклору, поставив по его мотивам спектакль «Ярхаадана» (2002). Музыка написал композитор, заслуженный деятель искусств РФ и РС (Я) Захар Степанов. В основу его сюжета легла легенда о неземной любви реки Коркодон и Солнца. От этого брака родились две холодные («ярха» по-юкагирски — лед), не познавшие человеческого счастья, дочери — два притока реки Коркодон.

Эмоциональным, образным и наглядным языком танца спектакля «Ярхаадана» театр не только знакомил зрителей с самобытной культурой малочисленных народов Севера, но и еще раз напомнил людям, что все они дети природы и во многом зависят от нее. В то же время и постановщик Г. Баишев, и сценарист, и исполнители вместе с композитором через весь спектакль смогли пронести философию человеческих взаимоотношений, особое внимание акцентировать на гармонии бытия. Тем самым подчеркнуть, что именно гармония духа и сердца дает возможность жить и духовно развиваться, как маленькому, так и большому народу.

Творческий огонь, зажженный коллективом в танце «Лондол» в период его создания, не угасал в театре на протяжении всего периода 90-х годов XX в. Как явствует из предыдущих спектаклей, идеи их создания брались из самых разных сфер деятельности и духовной жизни человека Севера. На сей раз в основу еще одного замечательного спектакля театра «Бэрт Хара» лег якутский героический эпос Олонхо. Именно по его мотивам создана первая часть грандиозного представления «Айыы аймага». Музыка Н. Петрова, насыщенная национальными мотивами, сплетала неповторимую канву, в которую органично вписывался удивительный по изяществу якутский народный танец.

Широта творческого кругозора руководства театра становится очевидной, когда узнаешь, что коллектив не замыкается только на национальной тематике. Он понимает, что искусство интернационально. Его философия — «познай друга, чтобы познать себя» является тем двигателем, который раздвигает горизонты эстетического поиска. А любое познание окружающего мира ведет к совершенству внутреннего. В театре это ведет к разнообразию жанровой стилистики. Вот почему на афише Национального театра танца наряду с этнографическими мотивами можно увидеть «постмодернистские экшен-рок «Дао» и рок-данс «Анатомия революции» режиссера З. Мирсолиева,

танцы в стиле джаза С. Бессоновой, несравненное «Испанское трио». Взрывной характер произведений, перемещающая пространство и время, насыщает сцену стихией современной рок-музыки.

Благодаря энтузиазму всех тех, кто здесь работает, театр живет и побеждает в соревновательном творчестве. Его художественное ядро составляет репертуар, балетмейстеров Людмилы Антипиной, Юрия Федорова. Немаловажную роль играет мастерство и фантазия главного художника Марии Ядрихинской, компетентность зав. постановочной и литературной частью Анатолия Николаева и Валентины Яковлевой. К счастью зрителей, с максимальной отдачей, феноменальной изобретательностью самобытный коллектив создает выразительные сценические зрелища.

«По праву этот театр называют полпредом Республики Саха (Якутия), ведь своим искусством он несет людям радость открытия красоты северного края и души его народа» [4]. Словом, театр танца развивается. Он не только продолжает традиции предков, но и вовлекает в орбиту своего эстетического искусства явления современной жизни. Об этом свидетельствует его своеобразное творческое лицо — оригинальные, разнообразные по жанрам, тематике и стилистике, неповторимые спектакли.

Список литературы:

1. Габышева Л. Творческое утро Национального театра танца // Якутия — 1997 20 ноября.
2. Крылова М. Терпсихора на вечной мерзлоте // Независимая газета. — 1998. 7 апреля.
3. Луцкая Е.В. окружении демонов // Музыкальная жизнь. — № 11. — 1998. — С. 7.
4. Пресс-служба ГД РФ // Российская федерация. — 1997 24 декабря.
5. Федоров В. В добрый путь, театр танца! // Якутия. — 1998 19 февраля.

2.2. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

МУЗЫКА КАК ФЕНОМЕН ГЕНИАЛЬНОГО ПОЗНАНИЯ

Бахтизина Дильбар Исмаиловна

*канд. филос. наук, доцент Сибайского института
Башкирского государственного университета,
г. Сибай*

E-mail: Dilbar.bach@mail.ru

THE MUSIC AS APPEARANCE OF GENIUS KNOWLEDGE

Bakhtizina Dilbar Isnailovna

*candidate of philosophy, docent of Sibay institute
of the Bashkir state university,
Sibay*

АННОТАЦИЯ

Музыка является уникальным источником знания человека о своем внутреннем мире. Музыка объединяет в себе многие стороны духовной деятельности человека, разделенные в процессе познания — эмоциональное и рациональное, сознательное и подсознательное, логическое и стихийное. Понимание музыки открывает перед человеком особый вид познания, отличающийся цельностью и способностью проникать в суть явлений.

ABSTRACT

Music is a unique source of man's knowledge about his inner world. Music brings together many aspects of human mental activity, separated in the process of experience - the emotional and the rational, conscious and subconscious, logical and natural. Perception of music gives man a special kind of cognition, characterized by integrity and ability to penetrate into the essence of phenomena.

Ключевые слова: Музыка, познание, символ.

Keywords: Music, cognition, symbol.

Искусство представляет собой интерпретацию человеком бытия. Каждый вид искусства располагает своими выразительными приемами, позволяющими раскрыть какие-либо особенные его стороны. Музыка в этом отношении занимает исключительное положение в силу своей абстрактности, наибольшей удаленности от реального, эмпирического мира. Способность к абстрагированию представляется особым уровнем развития мышления, поэтому неудивительно, что музыка как вид искусства появилась позже, чем, например, визуальные виды искусства. На это, по словам С. Лангер, обратил внимание У. Уоллес, утверждавший, что развитие музыки связано с появлением новой способности слышания, а, следовательно, и самого мышления [4, с. 225]. Создание музыки, на первый взгляд кажущееся таким естественным, представляет собой многоаспектный процесс, на который способно только достаточно развитое мышление. Если принять во внимание тот факт, что на долю слуха приходится лишь небольшой процент информации (по одним данным — 5—10 %, по другим — еще меньше) в познании окружающего мира, то понятно, что музыкальный образ — это результат сложной переработки внешних впечатлений, многие из которых не имеют слуховой природы. При этом следует иметь в виду, что слуховые впечатления, получаемые человеком извне, не существуют в обособленном виде. Они тесно связаны с визуальными, кинетическими, обонятельными впечатлениями. Через синестезию все это богатство чувственных восприятий находит своеобразное воплощение в музыкальной интонации, где в латентном виде присутствуют признаки движения или визуально-пространственных характеристик образа.

Специфическое положение музыки как вида искусства определяется рядом таких обстоятельств, которые позволяют говорить об особом ее положении [2]. Будучи искусством временным, она в миниатюре воспроизводит процессуальность самого бытия и одну из важнейших временных ее характеристик — ритмичность. Как искусство звуковое и интонационное, музыка обладает способностью проникать глубоко в подсознание человека. Звуковая интонационность представляет собой сплав логического и эмоционального, в котором последнее находится на первом плане и обладает наибольшей силой воздействия. Эмоциональная сторона музыки выступает тем своеобразным «проводником» логических структур музыки, благодаря которому даже сложное содержание становится сравнительно легким для восприятия.

Как и любое искусство, музыка символична, но принципиальное отличие ее символов состоит в том, что они имеют слуховую природу, не столь очевидную, как иные символы. Объединяя «духовное с чувственным, горнее с дольным, абстрактное с конкретным» [6, с. 6], символ создает цельность образа, обеспечивающего полноту восприятия явлений бытия. Глубокая символичность музыки определяется тем обстоятельством, что в ней идеально сочетаются «предметный образ и глубинный смысл», который, по словам С.С. Аверинцева, типичен для символа [1, с. 607]. Обращенность символа, как к сознательной, так и подсознательной стороне личности человека, как раз характеризует духовное пространство самого бытия музыки. Музыкальная интонация несет в себе множество значений, ключ к которым нередко находится за пределами человеческого сознания.

Хотя символ в музыке служит инструментом познания особой звуковой среды, в которой живет человек, но его назначение состоит не только в этом. Особенность содержания музыки состоит в том, что оно связано не столько с отражением внешнего окружения человека, сколько его собственного внутреннего мира. Музыка уникальна в том отношении, что в ней, как ни в одном виде искусства, раскрываются тайны духовной жизни человека в ее динамике. Музыка идеально подходит для воплощения сложности и постоянной изменчивости психических состояний человека. Но, при том, что музыка признана «стенограммой человеческих чувств» (Л. Толстой), она обладает способностью придавать особый смысл движениям человеческой души, делая их весомыми и, в силу этого, обладающими значимостью в духовной жизни человека. Фиксируя все детали, она, в то же время, поднимается над ними, придавая им универсальное значение не мимолетного и не имеющего значения порыва, а явления, несущего в себе ценность непреходящего значения. Более того, облекая в форму красоты эти тончайшие изменения внутренних состояний, музыка эстетизирует само чувство человека, поднимая его на недосыгаемую высоту. Именно поэтому восприятие и понимание музыки всегда связано с воспитанием культуры чувства. Понимание музыки требует от человека усилий духа, преодоления привычного и движения вперед.

Реальное бытие музыки заключено в живом исполнении, звучании, которое обеспечивается мастерством исполнителя. Музыкальное исполнительство — это искусство мгновения, того, что исчезает навсегда и в прежнем качестве никогда не повторится. Это придает мгновениям музыки особую ценность.

Музыкальная интерпретация — это выявление идеи и смыслов музыкального произведения, но выявление в такой форме, которая не нарушает, в отличие от вербального языка, его символической формы. Те неявные смыслы, без которых невозможно художественное содержание музыки, в исполнительской интерпретации не теряются, но обретают новое звучание. Исполнитель раскрывает перед слушателем то, что он сам сумел услышать в музыке и воплотил в уникальной интонации. Сила воздействия исполнителя заключается в умении найти ту единственно возможную интонацию, которая превращает его высказывание в убедительное открытие художественной истины.

Характерно, что человек культурный, в основе своей является продуктом языковой деятельности, отражающей дискурсивную сторону мышления. Но дискурсивное мышление не способно отразить всей полноты познаваемого явления. Проговаривание само по себе сужает смысловое поле мысли, изначально гораздо более богатой, чем то, что находит выражение в высказывании. Поэтому интересны те проявления духовной жизни человека, которые напрямую не связаны с деятельностью человека говорящего, но, при этом, думающего. Такую сторону человеческой духовности развивает музыка с ее сильной интуитивной стороной и способностью соединять в себе логическое и эмоциональное, образное и дискурсивное мышление. Музыка, неожиданно вскрывая точки соприкосновения, казалось бы, несочетаемых моментов, делает парадоксальное обычным явлением, заставляя мыслить нестандартно. Поэтому художественное открытие в музыке подобно яркому озарению, воспринимаемому как прикосновение к истине.

Музыка открывает перед человеком особый род познания, гениальное познание, основанное на цельности работы всех духовных сил человека, в котором задействовано как логическое, так и образное мышление, познание, апеллирующее к изначальной цельности самой человеческой духовности. Музыку, в силу этого можно назвать искусством, находящимся на страже цельности внутреннего мира человека. Познание в музыке имеет не просто особый, специфический вид. Оно всегда протекает на подсознательном уровне и становится частью неявного знания, образующего фундамент человеческой духовности. В отличие от логического познания, в музыке нет понятийности, связывающей предметы и явления с четко зафиксированными значениями; нет поэтапности движения от одного к другому; по отношению к музыке трудно применить словесное объяснение. По мнению С. Лангер, подобная вербальная интерпретация только

разрушает символическую структуру музыки [4, с. 236] Понимание музыки всегда цельно и связано с проникновением в сущность музыкальной идеи, «узрением» (А.Ф. Лосев), требующих интуитивного метода познания.

К такому миру приобщают слушателей великие исполнители, открывающие перед слушателями их высшую, духовную сущность. Они силой своего искусства доказывают слушателю, что человек «не только от мира сего, но и от мира иного, не только от необходимости, но и от свободы, не только от природы, но и от Бога» [3, с. 69]. Они раскрывают такие горизонты познания в человеке, которые выявляют его творческую природу во всей ее полноте [5, с. 182]. Понимание музыки мобилизует скрытые в человеческой сущности и неведомые ему самому духовные силы, открывает в нем гения — творца нового. Каждый, кто прикасается к музыке, находит в ней прекрасную возможность пробудить свои познавательные возможности.

Список литературы:

1. Аверинцев С. Символ// Философский словарь. М.: Советская энциклопедия, 1983. — С. 607.
2. Бахтизина Д.И. Бытие и духовность музыки. Уфа: РИЦ БашГУ, 2008. — 124 с.
3. Бердяев Н.А. Смысл творчества. М.: АСТ: Астрель, 2010. — 414 с.
4. Лангер С. Философия в новом ключе. М.: Республика, 2000. — 287 с.
5. Лукьянов А.В. Идея метакритики «чистой» любви (Философское введение в проблему соотношения диалектики и метафизики). Уфа: РИЦ БашГУ, 2001. — 226 с.
6. Носина В.Б. Символика музыки И.С. Баха. М.: Классика-XXI, 2004. — 56 с.

НЕМЕЦКАЯ ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ: НАЧАЛО ИСТОРИИ, ОСНОВНЫЕ СОБРАНИЯ

Герасимчук Оксана Дмитриевна
аспирантка кафедры истории музыки
Новосибирской государственной консерватории (академии)
имени М.И. Глинки, г. Новосибирск
E-mail: oxi182@mail.ru

A GERMAN POLYPHONIC SONG: THE HISTORY ORIGIN, MAIN COLLECTIONS

Oksana Gerasimchuk
postgraduate of Musicology Department
of Novosibirsk State Conservatory (Academy) named after M.I. Glinka,
Novosibirsk

АННОТАЦИЯ

Цель статьи определена стремлением проследить факторы развития светской вокальной полифонии в Германии и обозначить ее основную источниковую базу в опоре на методологические подходы типологии песенных собраний немецкого музыковедения. В результате обозначаются три основных типа собраний: рукописные и печатные, дифференцированные на коллективные собрания антологического типа и авторские собрания монографического типа, делаются выводы о достаточности исторических свидетельств широкого распространения полифонической песни в Германии XV—XVI веков.

ABSTRACT

The aim of the article is determined by an ambition to trace the factors of the secular vocal polyphony development in Germany and to define its main source base relying on methodological approaches of song collections' typology of German musicology. As a result there are elicited three main types of collections: handwritten and printed, differentiated to collective collections of an anthological type and author's collections of a monographic type. The conclusion is drawn about sufficiency of historical evidence about the polyphonic song prevalence in Germany of XV—XVI centuries.

Ключевые слова: полифоническая песня; Германия; Ренессанс; песенное собрание.

Keywords: polyphonic song; Germany; Renaissance; song collection.

В немецкой культуре письменно зафиксированное светское многоголосие впервые отмечается в конце XIV — начале XV веков. Наиболее крупными фигурами в истории ранних многоголосных песен Германии явились Освальд фон Волькенштайн (1377—1445) и Зальцбургский Монах (XIV в., упоминается ок. 1400). Судя по сохранившемуся материалу, количество их многоголосных песен постепенно возрастало. Из 87 светских и 48 религиозных песен Зальцбургского Монаха 6 созданы как многоголосные, а «последний миннезингер» Волькенштайн из 130 духовных и светских песен оставил 39 многоголосных, причём, большая их часть представляет собой контрафактуры французских образцов XIV века (баллады, вирелё и рондо). Таким образом, по сравнению с другими европейскими музыкальными культурами, немецкая полифоническая песня исторически возникает относительно поздно. Культура одноголосной песни в Германии — миннезанг, а также майстерзанг, буквальных аналогов которого нет ни в одной европейской стране, — оказалась значительно растянута во времени (до XVIII века). Первые образцы контрапунктических песен Волькенштайна — многоголосных версий миннезингерских песен — появились тогда, когда во Франции и Италии уже сложились мощные традиции светской полифонии. Наиболее ранним источником немецкого многоголосия, к сожалению, утраченным, был Энгельбергский кодекс (*Engelberg Codex*), созданный монахами Вальтером Мирером и Бартоломеусом Фридовером в период с 1360 по 1400 годы: «Многоголосие в Германии не спешило развиваться, да и Германия, в отличие от Франции, не спешила развиваться как объединённая нация. К XIII столетию Франция имела уже свой центр торговли и культуры, в котором складывалась благодатная почва для развития и процветания органума (Нотр-Дам) и мотета *Ars Antiqua*. Германия же не имела в это время ни коммерческого или культурного центра, ни собственного музыкального жанра» [7]. Цель настоящей работы определилась стремлением проследить факторы развития светской вокальной полифонии в Германии и обозначить ее основную источниковую базу в опоре на методологические подходы типологии песенных собраний немецкого музыкознания.

Широкое распространение многоголосной светской песни отмечается во второй половине XV—XVI столетиях. Стремительный

подъем бытовых песенных жанров связан с ростом городов, укреплением в них бюргерства. Активному развитию городской жизни с ее самобытной культурой сопутствует основание многочисленных певческих обществ (*Sängergesellschaften*) и бюргерских союзов (*Bürgerbunden*) [см. об этом: 6]. Вольные и имперские города — Страсбург, Франкфурт-на-Майне, Бремен, Гамбург, Любек — перенимают у рыцарских замков культурную инициативу, становясь важнейшими очагами художественной жизни Германии. Песни охотно исполняются в самой широкой среде, что отражает неподдельный интерес к музицированию разных слоев общества. В 1498—1499 годах засвидетельствовано, что даже монахи-францисканцы «писали стихи и создавали позорные песни <...> и должны были обучать людей пению» [10, с. 27].

Начиная с XV века, увеличивается приток в германские земли иностранных музыкантов, как стабильно работающих в профессиональных капеллах, так и «гастролеров», выступающих на рынках; тем самым интенсифицируются контакты с инациональными традициями светской полифонической песни. Так, например, в Германии работал швейцарец Людвиг Зенфль (ок. 1486 — ок. 1542/1543), вошедший в историю как самый яркий представитель нидерландско-немецкой плеяды авторов церковных и светских песенных композиций. Богемец Грегор Пешин (ок. 1500 — после 1547), уроженец Праги, получивший музыкальное образование в будапештской придворной капелле, в 1527—1539 годах был органистом придворной капеллы епископа Зальцбургского; в 1539 году он переехал в Нойбург-на-Донау на службу к пфальцграфу Оттхайнриху, вместе с которым впоследствии перебрался в Гейдельберг. Генрих Финк (ок. 1444/1445 — 1527) в 1510 году навсегда покинул свою родную Польшу и после долгих переговоров был назначен певчим в герцогской капелле в Штутгарте (5 ноября 1510).

Значение практического музицирования стремительно возросло в существовавших в это время шестнадцать университетов, где, аналогично корпорациям ремесленников, активная творческая деятельность была свойственна студентам или бывшим студентам. Вклад школяров в историю городской песни широко известен, начиная еще с вагантов. Своеобразный стиль их песен в эпоху гуманистических воззрений нередко вызывал насмешки, в особенности язык и неприветливый строй студенческой серенады, в которой выражалось преклонение перед Дёрте (собираТЕЛЬНЫЙ женский образ): «Старой многоголосной лейпцигской студенческой серенадной музыкой является песня *O we gern und doch entbern* [«О как охотно жаждать

и все же быть лишенным». — О.Г.] для дисканта, тенора и баса (главная мелодия в теноре), с неприличной последующей *Tanzlied* в устах девочки, которая заканчивается словами: “Он едет туда, в Швабию”» [10, с. 26—27]. Студенты также принимали участие в хороводах, танцах и факельных шествиях ремесленных цехов, где обязательно звучала музыка. Наряду с обычными бюргерскими пирушками, неизбежно сопровождавшимися пением *Tafellieder* (застольные песни), в канун дня Св. Иоанна велись общие хороводы под открытым небом [см. об этом: 2].

Одной из основных сфер бытования многоголосных песен были также богатые королевские и княжеские дворы, имевшие целые капеллы. В их репертуар входили практически все известные песенные жанры. Особое значение имели придворные капеллы императора Максимилиана I в Вене (где работали Пауль Хофхаймер, Хенрик Изаак и Людвиг Зенфель), герцога Вильгельма IV Баварского в Мюнхене (здесь служил Зенфель после смерти Максимилиана I), мюнхенская капелла герцога Баварии Альберта V, которую много лет возглавлял Орландо ди Лассо, капелла Людвига V в Гейдельберге, где работали Георг Форстер (хорист) и Эразм Лапицида (придворный музыкант).

Таким образом, на протяжении XV—XVI веков развивалось повсеместное музицирование на разных профессиональных уровнях и во всех слоях общества, что способствовало росту и стремительному распространению песенного фонда. Для этого времени характерно «всеобщее увлечение песенным творчеством, в котором принимают участие и профессионалы, и любители музыки, владеющие техникой многоголосного письма и правилами композиции. Отсюда и разный уровень песен: в художественном отношении далеко не все песни безукоризненны, немало достаточно примитивных образцов, в которых независимо от контекста используются одни и те же выразительные приёмы» [4, с. 144]. Однако уже к концу XVI века можно говорить о значительном развитии художественной полифонической культуры в Германии, об утверждении новой образности и новых интонаций в сфере песенных многоголосных композиций.

Свидетельством и, одновременно, фактором масштабного распространения немецкой многоголосной песни является постоянное нарастание форм и объемов тиражирования сочинений: «Время 1450—1550 гг. — так называемая Старонемецкая музыкальная эпоха — совпадает с эпохой «Немецкого ренессанса» — внезапно, хотя и запоздало по сравнению с Италией, расцвета национальной культуры. Это эпоха расцвета немецкой живописи

от Конрада Витца и Стефана Лохнера до Матиаса Г. Грюневальда и Альбрехта Дюрера, пришедшая на время жизни одного — единственного поколения, представители которого родились около 1470 года и лишь один-два из них пережили 1540-е; а также развития книгопечатания и искусства книжной гравюры (уже к концу XV века в Германии, Швейцарии и Нидерландах действовали более восьмидесяти типографий)» [3, с. 77]. Первоначально (с конца XV века) немецкие песни — *Lieder*, — наряду с устной передачей, быстро распространялись посредством публикаций в так называемых «летучих листках» (*Flugschriften*; в них публиковались слова особо популярных или старых песен с указанием, на какой мотив их надлежит распевать [9, с. 55]). В дальнейшем, с появлением книго- и нотопечатания, немецкие песни в изобилии выпускались крупнейшими типографиями. Первые немецкие нотные публикации появляются в конце XV—XVI веков, а крупнейшими издателями светских песен были Иоганн Отт (Нюрнберг), Петер Шеффер (Майнц), Эргард Иеглин (Аугсбург). Сохранившийся в выпущенных ими собраниях обширный материал позволяет составить достаточно полное представление о песенной культуре Германии того времени.

В немногочисленной отечественной исследовательской литературе, в той или иной степени касающейся германской музыкальной культуры эпохи Ренессанса, наряду с краткой характеристикой жанра немецкой песни, акцент делается на перечислении песенных сборников. Подавляющее большинство упоминаемых песенников (*Liederbücher*) являются рукописными, на чем, кстати, внимание авторов не всегда останавливается. В немецкой же музыковедческой литературе, напротив, точно обозначен рукописный или печатный характер всех песенных сборников, появившихся в период с 1450 по 1619 годы [9]. Данный подход позволяет количественно и качественно соотнести типы появившихся в одно время собраний песен.

В число самых ранних по времени создания рукописных песенников входят Лохаймский (1450—1454; содержит 47 песен, в том числе инструментальные обработки, из них 35 одноголосных, 2 двухголосных, 7 трехголосных), Шедельский (ок. 1460; составлен Гартманом Шеделем (1440-1514); включает 74 немецких, 19 французских, 1 итальянскую песню и 17 песенных текстов) и Глогауэрский (ок. 1480; содержит 63 немецкие светские песни, 1 итальянскую и 1 славянскую, 3 кводлибета, 59 песенных ненотированных текстов, танцы и пьесы с немецкими названиями). Кроме того, к тому же периоду относят появление Ростокского песенника (точно не датирован), Аугсбургской книги песен (1454), Книги песен Клари

Хетцлерин (1472) и др. Временной диапазон рукописных песенников весьма широк и охватывает продолжительный период с 1450 по 1592 годы. По содержанию манускрипты эклектичны и нередко включают в себя не только песенный материал. Часто подобные собрания репрезентируют культуру как полифонической песни, так и монодийной народной, а также неких «песен вечеринок светского общества» (*Gesellschaftslieder*) [9, с. 55—66]. Второй из трех Берлинских манускриптов (1568, 1574, 1575), наряду со студенческими и протестантскими песнями, включает песни-насмешки (*Spottlieder*) и шпрухи.

Иногда песенники содержали только тексты, как, например, Книга песен Клары Хетцлерин, иногда и мелодии, «из которых мы видим, что в XV веке и в светской песне, вместе с сольным пением, встречается и трио, а с начала XVI и квартет; это прямое последствие того подъема светской вокальной и инструментальной музыки, какой совершился в это время, главным образом, при дворах немецких князей» [1, с. 443]. Во второй половине XVI века также появляются незаглавленные рукописи с материалом дворянского, бюргерского, а также иностранного происхождения. «Манускрипты немецкой светской полифонии XV—XVI столетий обычно имели пестрое, компилятивное содержание, в котором немецкие песни и тексты смешивались с латинскими священными и французскими светскими композициями. Только во втором десятилетии XVI столетия, с появлением самых ранних напечатанных песенных книг, многоголосные немецкие песни стали публиковаться отдельно. В течение XV столетия почти все песенные источники содержали очень малое количество немецких песен и включали большое количество контрафактур французской и итальянской музыки (как в манускрипте Освальда фон Волькенштайна) или смешивались с множеством европейских композиций» [8]. Таким образом, очевидно, что пестрое содержание песенников (кстати, как и более поздних изданий) определяется вкусами составителей и фактором случайности при совмещении текстов различных жанров и типов. Однако все рукописные песенные собрания имеют огромное значение для выделения и определения материала и являются ценным источником для атрибуции мелодических первоисточников, положенных в основу полифонических композиций (*cantus firmus*'ов).

Наибольший интерес представляют печатные издания, которые выходят на протяжении всего XVI столетия, отражая значительный спрос на них и, следовательно, широкое распространение

многоголосного пения в быту. Наряду с собраниями народных песен, издаются их обработки для многоголосного исполнения.

Печатная передача песен начинается в первые годы XVI века и документирует, прежде всего, придворный репертуар (песенники Э. Иеглина, 1512; П. Шёффера, 1513; А. фон Айха, 1519). В XVI—XVII столетиях более чем в 200 немецких городах существовало нотопечатание. Центром ранних песенных публикаций был Нюрнберг (известные издательства Иеронима Формшнайдера (первый издатель песен Зенфля) и Иоганна Петриуса, а также наиболее плодотворное товарищество Иоханна Берга и Ульриха Нойбера). К преемникам Формшнайдера относят таких издателей, как Иоганн и Андреас Айхорн из Франкфурга-на-Одере (работали в 1556—1615), Андреас Хантцш из Мюльхаузена (работал в 1583—1599), Иоганн Швертель и Маттеус Велак из Виттенберга. В Виттенберге работал также Георг Рау, чья деятельность занимает особое положение в истории германских музыкальных изданий, поскольку он первым стал публиковать «методическую литературу», напечатав более 60 учебников для начинающих и трудов по музыкальной теории. На юге Германии к главным издательствам относятся дома Адама Берга в Мюнхене (работал в 1564—1629) и Зигмунда Фейерабенда во Франкфурте.

Существенны также несколько более поздние многочисленные издания с бюргерским репертуаром; важнейшие публикации представляют собой пять книг собрания Георга Форстера, собрание Иоганна Отта. Здесь идет речь о придворно-бюргерской домашней музыке, когда музыкальные требования и степень трудности не соответствовали возможностям профессиональных певцов, а были рассчитаны на «друга и любителя благородной музыки» (из предисловия к I книге собрания Г. Форстера [5, кол. 1274]).

С расцветом практики изданий, особенно в южной Германии (Аугсбург, Нюрнберг), наметилось два пути в составлении собраний:

1. коллективные собрания антологического типа, аналогичные первым собраниям фротолл в Италии, шансон во Франции, например, продукция типографий Оттавиано Петруччи, Андреа Антиго, Пьера Атеньяна. Подобные книги (например, *Frische teutsche Liedlein: Ein Auszug guter alter und newer teutscher Liedlein, einer rechten teutschen Art* («Свежие немецкие песенки: Собрание хороших старых и новых немецких песенок, в подлинно немецкой манере») Георга Форстера, *Hundert und fünfzehen guter newer Liedlein* («Сто и пятнадцать хороших новых песенок») Иоганна Отта) содержали большой объем песен, как авторизованных, так и анонимных. Как правило, в таких изданиях, наряду с известными, фигурировали малоизвестные

композиторы, а то и вовсе дилетанты, творчество которых представляли лишь несколько образцов. В связи с этим материал многих песенников постоянно пересекается;

2. авторские собрания монографического типа (например, том четырех- и пятиголосных песен Генриха Финка *Schöne ausserlesene Lieder* («Прекрасные избранные песни»), *Kurtzweilige teutsche Lieder, nach Art der Neapolitanen oder welschen Villanellen* («Занимательные немецкие песни по образцу неаполитанских вилланелл») Якоба Реньяра, два песенных сборника Ханса Лео Хасслера и многие другие).

Большое число авторских имен, встречающихся в напечатанных сборниках, широкая география их распространения, заинтересованность издателей в подобной продукции, — все это является свидетельством огромной популярности и масштабного распространения полифонической песни в ренессансной Германии.

Список литературы:

1. Кох М., Фогт Ф. История немецкой литературы от древнейших времён до настоящего времени. СПб., 1901 — 802 с.
2. Реутин М.Ю. Народная культура Германии. М., 1996. — 96 с.
3. Себастьян Вирдунг. Трактат о музыке (1511 г.) / Перевод с нем. М. Толстобровой. СПб.: Earlymusic Publishing House, 2004. — 148 с.
4. Симакова Н.А. Вокальные жанры эпохи Возрождения. М., 1985. — 360 с.
5. Blume F. Lied // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopedie der Musik. Weimar, 1996. — Sachteil 5. — Sp. 1259—1277.
6. Brunner H. Meistergesang // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by: Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001.
7. Kmetz J. Art music: Germany / To 1648 // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by: Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001.
8. Morgan W.K., Hamm C., Call J., Fallows D., Krummel D. W. Liederbuch // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by: Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001.
9. Suppan W. Deutschen Liedleben zwischen Renaissance und Barock: Die Schichtung des deutschen Liedgutes in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Tutzing, 1973. — 236 p.
10. Wustmann R. Musikgeschichte Leipzigs. Leipzig, 1926. — Bd. 1: Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts. — 507 p.

**ФЕНОМЕН МУЗЫКАЛЬНОСТИ:
ОТДЕЛЬНЫЕ ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ
И МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ
НА ПРОБЛЕМУ**

Гусева Анна Леонидовна

*аспирантка первого года обучения кафедры теории музыки
Национальная музыкальная Академия Украины
имени П.И. Чайковского,
г. Киев*

E-mail: agusieva88@gmail.com

**THE PHENOMEN OF MUSICALITY:
SELECTED PSYCHOLOGICAL
AND MUSICOLOGICAL PERSPECTIVE
ON THE PROBLEM**

Gusieva Anna

*post-graduate National Music Academy of Ukraine named P.I. Chaykovsky,
(first year) of the Department of theory music,
Kiev*

АННОТАЦИЯ

В статье исследуются отдельные теоретические вопросы понятия музыкальности, его природы и особенности.

ABSTRACT

The article explores some theoretical issues of the concept of musicality, it's nature and characteristics.

Ключевые слова: музыкальность; природа, специфика, феномен музыкальности; эмпатия; музыкальная одаренность; музыкальные способности.

Keywords: musicality; the nature, specificity, the phenomenon of musicality; empathy; musical talent, musical ability.

Природа щедро одарила человека. Она подарила ему все для того, чтобы видеть, чувствовать, ощущать окружающий мир. Она позволила ему воспринимать все обилие существующих вокруг звуков.

Прислушиваясь к своему собственному голосу, мелодиям птиц и языку животных, загадочным шуршаниям леса, листьев и завыванию ветра, люди учились различать интонацию, высоту, длительность. Из необходимости и умения слушать и слышать возникла Музыкальность — природой данное человеку качество, свойство, сформировавшееся в длительном процессе формирования человечества.

Феномен музыкальности исследуется музыковедами и психологами более сотни лет, но до сих пор отсутствует единое определение этого понятия. В научных трудах нашего времени была намечена тенденция толкования музыкальности как комплекса личностных качеств, развивающегося в процессе возникновения, сотворения и овладения музыкального искусства. Музыкальность — это система врожденных задатков, которые обеспечивают возможность формирования в человеке музыкального вкуса, способности комплексного восприятия музыки, подготовки из него профессионального музыканта. По данным современной музыкальной психологии, задатки музыкальности свойственны каждому человеку, хотя иногда они остаются недостаточно развитыми.

Содержание понятия «музыкальность» охватывает различные признаки: от способов дифференциации музыкальных звуков до высших творческих проявлений, ибо музыкальное искусство является многосоставным и чрезвычайно разнообразным. Под влиянием музыки у человека возникает особая эмоционально-слуховая восприимчивость, которая в процессе музыкального развития усиливается и дифференцируется. Музыкальность обозначается единством биологических и социальных элементов, так как ее качество непосредственно зависит от совмещения особых способностей и личностных качеств человека, а также от его ориентированности в музыкальных направлениях общества. Из этого следует, что музыкальность выступает как нетипичная форма ориентировки в музыкальных явлениях.

Музыкальность подвергают анализу и в качестве совокупности музыкальных способностей, и как компонент музыкального таланта, и как своеобразное соединение музыкальных способностей и общих качеств личности, требующихся для занятий музыкой, и как независимый комплекс индивидуальных психологических свойств.

Понятие «музыкальность» в литературу было введено Б.М. Тепловым и определялось таким образом: «Переживание музыки как выражения некоторого содержания». Здесь речь идет о способности остро схватывать эмоционально-смысловую сторону музыки. Б.М. Теплов подчеркивает, что экспансивное переживание будет музыкальным тогда, когда есть «переживание выразительного значения музыкальных

образов, а не просто эмоциональная реакция во время восприятия музыки». Иначе говоря, музыкальность связана не с возникающими внезапно настроениями во время прослушивания какой-либо мелодии, а со смысловой взволнованностью выразительной функции образной фигуры [4, с. 53—54].

В психологической литературе также разрабатывалось понятие музыкальности, однако в качестве ее главного качества у разных авторов были всевозможные психологические характеристики. Так, музыкальность определяли способностью к смещению такой информации о предмете, когда раскрываются значительные внутренние связи между фигурами, а также связи, которые способны обеспечить эмоционально-художественное взаимопроникновение того или иного звучания. Д.К. Кирнарская в качестве фундамента музыкальности называла способность к освоению и постижению связанных между собой закономерностей организации звука в их эстетической цельности [1, с. 136]. Некоторые авторы считают, что системообразующим фактором музыкальности может являться способность формировать музыкальный образ [1, с. 234]. Структурирование музыкального материала привело к определению музыкальности как способности формирования эстетического вкуса, творческого и оригинального проникновения в художественную суть музыки, понимания и оценивания ее эстетических свойств, исполнения музыки на высоком профессиональном уровне, а также создания новой композиции. Бесспорной составляющей частью музыкальности называют музыкальные способности.

М.С. Старчеус, изучая понятие «музыкальность», обращает внимание на то, что отдельные ученые-психологи именуют музыкальностью некое качество восприятия, особое свойство, переживание или исполнение музыки, а другие видят в ней личностную характеристику в индивидуально-психологическом аспекте, что может выражаться в интуитивной глубине и незримости эмоционального смыслового переживания музыки, в исполнительской трактовке музыкальных произведений.

М.С. Старчеус разделяет три возможных подхода к анализу феномена музыкальности, исходя из различных способов понимания музыки в разных цивилизациях. Такие подходы оказываются всего лишь «проекцией профессиональной компетенции и внутренней позиции исследователей, из которой они исходили при изучении или истолковании феномена музыкальности» [2, с. 94].

Приверженцы первого подхода анализировали музыкальность прежде всего с точки зрения обучения профессионального музыкаль-

ного исполнительства. На протяжении многих лет возможный подход исследователей к рассмотрению комплекса музыкальности и включающихся в неё общих и частных музыкальных способностей был обусловлен задачами профессиональной деятельности и её отдельными элементами (способностью, действием, навыками и умениями).

Представленный подход оказывается одновременно конкретным и крайне условным, так как является наиболее развитым сегодня во всех отношениях с позиции требований профессиональной музыкальной деятельности.

Сторонники второго подхода подвергали разбору феномен музыкальности как одну из вероятных конфигураций духовно-познавательной творческой деятельности. Так, музыкальность становится, в первую очередь, способностью воспринимать музыку как трактовку мира и жизни, как специальное свойство мировоззрения и как проявление неординарного музыкального сознания, которое можно сравнить с интеллектом в широчайшем смысле этого понятия. Представители третьего подхода анализируют музыкальность как средство и вид музыкальной коммуникации между людьми и разными поколениями в обычаях устного любительского «музицирования». Похожее доступное «музицирование» наблюдается в фольклоре многих народов мира. Как способ выражения себя самого и понимания других музыкальность здесь является чем-то вроде свойственного человеку субъективного ощущения «родного» музыкального языка, а также субъективного стиля музыкальной речи.

М.С. Старчеус пишет: «Если мы признаем, что «музицирование» есть общечеловеческая потребность, то рассуждения о наличии музыкальных способностей становятся важны лишь для профессиональной ориентации человека. Во всех иных случаях музыкальные способности должны рассматриваться как некая объективная данность, которая есть у каждого, но в разной степени. Минимальную их степень нельзя отрицать у любого человека» [3, с. 127].

Известный болгарский ученый, педагог-музыкант Г. Стоянова утверждает, что суть музыкальности не раскрывается без личностно-ориентированной особенности изучения интонационной природы музыки как особого вида искусства. Г. Стоянова пришла к выводу, что искусство вообще и музыка в частности есть человеческая форма общения по типу человек — художественный образ [3, с. 12—13].

Музыкальные художественные образы — это живые, вдохновляющие, активно и динамично прогрессирующие явления, с которыми человек взаимодействует духовно и невербально. Одной из наиболее важных составляющих является эмпатия (сочувствие,

эмоциональное распознаение). Все это открывает возможность называть эмоциональный отголосок на музыку художественной эмпатией и определить её основным индикатором музыкальности.

Художественная музыкальная эмпатийность может проявляться в качестве личностной реакции на исходную выразительность музыкально-художественного «ядра». Это интонация, которая в дальнейшем развивается до уровня уяснения интонационной семантики музыкально-художественного образа.

Личность может эмоционально отзываться только на знакомые и образно родные интонации. Именно поэтому музыкальность не безлична, ибо абстрактной музыкальности не существует, так как она всегда индивидуальна, уникальна и личностна.

Подводя итоги, необходимо отметить, что теоретический анализ свидетельствует о наличии в научной литературе проблемы психологического содержания музыкальности и, главное, эмоциональной чуткости на музыку как основы основ музыкальности [1, с. 235]. Свойства понятия музыкальности, которые были предложены Б.М. Тепловым, не дают целостной картины о данном феномене — определение музыкальности незначительно дифференцировано, мало известны психологические связи данного образования, устройства его возникновения, меры его диагностики, в результате чего поднимается вопрос о его экспериментальном изучении и фиксации внимания. На сегодняшний день остаются плохо изученными вопросы о нахождении музыкальности в иерархии эмоциональности, в природе детерминации феномена, а также о факторах, как внешних, так и внутренних, которые способствуют развитию музыкальности. Многие экспериментально-теоретические труды в направлении изучения музыкальности выделяют параметры для сравнения, с помощью которых сопоставляют индивидуальные особенности двух групп — музыкантов и «немужыкантов». Из этого следует, что полученные сведения рассматриваются учеными как предпосылки музыкального таланта. В целом, опираясь на известное определение музыкальности как компонента музыкальной даровитости, «который необходим для занятия именно музыкальной деятельностью, в отличие от всякой другой, и притом необходим для любого вида музыкальной деятельности», возникает вопрос рассмотрения наиболее характерных аспектов феномена музыкальности. Ее зачастую определяемую как «Музыкальность с большой буквы», музыкальность в среде профессиональных музыкантов, ту степень музыкальности творческой личности, которая выделяет его из довольно узкого круга музыкантов-профессионалов, делая его тем самым знаковой фигурой музыкального

искусства своего времени, а также в более широком историческом контексте. Из всего вышесказанного видно, что исследование феномена музыкальности безгранично.

Список литературы:

1. Адмакина Т.А. Психологическое содержание эмоциональной отзывчивости на музыку. Дис...докт.наук.../ Т.А. Адмакина. СПб., 2010. — 640 с.
2. Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. М.: Таланты — XXI век, — 2004. — 495 с.
3. Старчеус М.С. Слух музыканта: психолого-педагогические проблемы становления и совершенствования. Дис...докт.наук... / М.С. Старчеус. М., 2003. — 639 с.
4. Стоянова Г. Художественная эмпатия — индикатор профессионального уровня педагога-музыканта /Г. Стоянова // Методологические проблемы музыкальной педагогики: материалы межреспуб. науч.-практ. конференции. М., 1991. — С. 12—13.
5. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М. Издательство Академии педагогических наук. М., 1985. — 329 с.

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ
ЭМОЦИОНАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ
ФОРТЕПИАННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ:
ЗВУКОВОЙ АСПЕКТ**

Егорова Светлана Викторовна

*доцент Тульского государственного педагогического университета
им. Л.Н. Толстого,
г. Тула
E-mail: esvika12@mail.ru*

**PERFORMING REALISATION
OF THE EMOTIONAL CONTENT
OF THE PIANO COMPOSITION:
THE SOUND ASPECT**

Svetlana Egorova

*associate Professor, Leo Tolstoy Pedagogical University,
Tula*

АННОТАЦИЯ

Материал статьи посвящен звуковому аспекту фортепианного исполнительства и месту звука, средств музыкальной выразительности (тембр, динамика), исполнительского туше, артикуляции и педализации в реализации эмоционального содержания фортепианного произведения.

ABSTRACT

The article is devoted to the sound aspect of the piano art and the place of the sound of musical expression (timbre, dynamics), performing key touch, articulation and piano pedal in the realisation of the emotional content of the piano composition.

Ключевые слова: музыкальный звук; фортепианное произведение; эмоциональное содержание; исполнение музыки.

Keywords: musical sound; piano composition; the emotional content; the performance of music.

В любое музыкальное исполнение в обязательном порядке входит «эмоциональная зона интерпретации» [3, с. 194] или «эмоциональный уровень реализации авторского текста» [3, с. 198]. Музыка — наиболее эмоциональный из всех видов искусства, содержащий огромный и сложный спектр разного рода эмоций. В процессе игры исполнитель непременно должен осознать, ощутить и реализовать эти эмоции, предстающие в каждом конкретном музыкальном произведении в виде эмоционального содержания или эмоциональной программы, которой В.Г. Ражников дал следующее определение: «Эмоциональная программа — достаточно подробная и последовательная цепь эмоций и настроений, которые возникают у музыканта, исполняющего музыкальное произведение» [8, с. 15]. Для реализации эмоциональной программы произведения у исполнителя — вся семантика музыкального текста, структурные и смысловые компоненты, разнообразная терминология, которые ему необходимо увидеть, осмыслить, почувствовать и исполнить.

Реализация эмоционального содержания музыкального произведения в процессе игры осуществляется через средства музыкальной выразительности, среди которых сам материал творчества музыканта — звук и его градации, исполнительское туше, посредством которого претворяются штриховые и артикуляционные особенности музыки, ритмический рисунок и динамическая нюансировка, тембральные краски, музыкальное движение, агогика, паузы и цезуры, педализация и др. Средства музыкальной выразительности всегда находятся в состоянии взаимовлияния: они взаимодополняют и взаимозаменяют друг друга. Конечно, понятие «взаимозаменяемости» исполнительских средств, как отмечает Е.Я. Либерман, «не предполагает полную замену одних средств другими — нельзя играть совсем без звука, или без агогики, или без штрихов и т. д. Однако, преимущественная опора, высвечивание одних средств эмоциональной выразительности с неизбежностью приводит к уменьшению роли других, временами становящихся малозаметными» [3, с. 198].

Работа над эмоциональностью исполнения всегда начинается (должна начинаться) с самого материала творчества — звука. Являясь точкой отсчета в музыкальном звучании, звук выполняет разнообразные смысловые и выразительные функции. «В искусстве звука <...> находит воплощение и выражение всё без исключения, что может испытать, пережить, продумать и прочувствовать человек» [6, с. 44]. Нотная запись, выполняющая только семиотические функции, не есть полный художественный текст, созданный автором. Только звуковое воплощение музыкального произведения

в интерпретации исполнителя сообразно композиторскому замыслу дает возможность реально услышать, понять и почувствовать музыкальное произведение. Посредством музыкального звука — «живого», выразительного, наполненного эмоциями — мы обретаем полноценное звучание созданной композитором музыки. И именно через звук исполнитель раскрывает заключенный в нотном тексте огромный спектр человеческих эмоций: любовь и жестокость, радость и печаль, ликование и скорбь, ярость и кротость, дерзость и трепет, задор и смятение, отчаяние и спокойствие и др.

Вне конкретных художественных задач говорить о хорошем (плохом, верном, неверном и т. д.) звуке невозможно. Музыкальный звук — не отвлеченное понятие, а главное средство по созданию конкретных, задуманных автором музыкально-художественных образов. Потому работа исполнителя со звуком и над звуком — это процесс таинства звукоизвлечения во всем его многообразии. «Удивительны свойства фортепианного звука! Его можно зажечь и погасить. Он вспыхивает и тлеет. Он взвивается ракетой и исчезает, оставляя педальный след. Он струится и клокочет. Но при этом ему следует помнить, что он не вода и не огонь, а звук», — так образно пишет о материале творчества пианиста профессор Н.Е. Перельман [7, с. 17]. В рамках звуковой задачи у пианиста — безграничный поиск неисчерпаемых возможностей музыкальных исполнительских красок.

«Для музыканта звук — творение, обладающее вкусом, цветом, объемом, красотой или уродством, силой, весом, длиной и всем, чем только способен наделить его обладающий фантазией музыкант. Заметьте: музыкант, не усматривая в этом смешного, говорит о звуке, как о фрукте — сочный, мягкий, нежный; как о чем-то зримом — светлый, тусклый, солнечный, блеклый, белый; как о предмете, имеющим объем, вес и длину — круглый, плоский, глубокий, мелкий, тяжелый, легкий, длинный, короткий. Звуку приписывают даже нравственные категории — благородный», — рассуждает Н.Е. Перельман, и иронично добавляет: — «Какое множество прилагательных! Упущено только одно: забыто, что звук должен быть и умным» [7, с. 8]. То есть таким, каким задумал его автор и какой нужен для исполнения конкретного музыкального произведения, раскрытия его художественного содержания и выявления эмоциональной составляющей.

В процессе исполнения надо уметь прочувствовать и оживить каждый музыкальный звук. Здесь важно всё: как «рождается» звук, как после появления он «проживает» свою «жизнь», как он «угасает» — обрываясь или истаявая, «готовя» новое звучание или замирая и т. д. В.Г. Ражников пишет: «Каждый звук должен быть

помещен в некие музыкальные события и там обнаружен как *живой, сыгранный*», далее разъясняя, что «живой — означает, что исполненный звук излучает из себя некую событийную энергию. Звук «сигнализирует» слушающему, что он жив, трепещет, колеблется, сообщает что-то о себе, посылает сигналы восторга или бедствия...» [9, с. 18].

Звук исполнителя-пианиста — индивидуальный, неповторимый — обусловлен многими параметрами его мастерства. На вопрос В.В. Горностаевой, от чего зависит звук пианиста, Г.Г. Нейгауз ответил: «От того, как он слышит, от слуха!» И уже через минуту, задумавшись, возразил сам себе: «Нет. Вероятно, скорее от того, как он чувствует». Показав на сердце рукой, пояснил: «Звук — тон души. У каждого свой» [1, с. 96]. Создать «живое», красочное, эмоционально наполненное звуковое пространство — большое искусство, которое не возможно без богатого духовного и эмоционального опыта, сформированного музыкального слуха, конструктивного творческого воображения, в том числе и тембрового. Ведь «чем активнее тембровое воображение музыканта, тем богаче тембровая палитра звучания музыки» [10, с. 173].

Работа над музыкальным звуком — разнообразным, красочным, колористичным — будет непременно объединена с работой над тембром и динамикой, которые являются важнейшими средствами музыкальной выразительности, напрямую связанными с эмоциональным содержанием произведения. Музыковед М.С. Старчеус отмечает, что «музыканты воссоздают некоторые чувственные характеристики тембра для придания определенной эмоционально-смысловой окраски звучанию» [10, с. 167], отчего тембр проявляется как эмоционально-образный характер музыкального звука.

Характеристики тембральной окрашенности всегда содержат эмоциональную составляющую и «представляют собой метафоры; зрительные, свето-цветовые (яркий, светлый, темный, матовый, блестящий, серебристый), слуховые (глухой, резкий, стеклянный, металлический, звонкий), тактильные, вкусовые (сочный, сухой, густой, жидкий, холодный, теплый, мягкий, бархатный). Музыканты дают тембру и такие обобщающие характеристики: богатый, бедный, благородный, вульгарный, волшебный, завораживающий и т. п.» [4, с. 92]. На тембральную окрашенность звука влияет специфика инструмента, на котором исполняется музыка, свойства звуковой ткани конкретного музыкального произведения: регистр, ладогармонические особенности, «масса» звучания (плотность, разреженность, соотношение и расположение звуков внутри аккордов и т. д.), штриховые особенности, многообразие

различных приемов и способов фортепианной игры — прикосновение к инструменту, выход из клавиатуры, качество артикуляции, динамическая нюансировка, педализация, мера агогики и т. д., а также исполнительское выявление и ранжированность всех этих творческих параметров при исполнении.

Особую роль в обогащении тембральной окраски фортепианного звука играет имитация на фортепиано тембров других музыкальных инструментов и певческих голосов, имеющих самую разнообразную и отличающуюся от фортепианных красок тембральную окрашенность и динамическую наполненность. Данный прием широко используется в фортепианном исполнительстве, что проявляется в виде нескольких творческих позиций по отношению к фортепианному звуку: а) инструмент сравнивается с оркестром; б) звучание фортепиано уподобляется вокальному исполнению и живому дыханию мелодической линии; в) выявляется ударная природа фортепиано и др. Для каждого конкретного музыкального произведения (фрагмента произведения, части музыкальной фактуры и т. д.) исполнитель сам отбирает ту тембральную окраску звука, которая необходима ему для исполнительской задачи (безусловно, с учетом жанра и стиля произведения — авторского, национального, исторического, образа и эмоциональной составляющей музыки). Под пальцами истинного мастера пианизма возникает множество самых разнообразных тембров, колоритов, оттенков, имитаций, что и создает очарование красочного, наполненного чувствами звука.

Для нахождения требуемой тембральной окраски необходим значительный потенциал технических и художественных средств фортепианного исполнительства и умелое их использование. О данном аспекте Н.П. Корыхалова пишет: «Мы же, пианисты, искусно комбинируя динамические и агогические оттенки с артикуляционными приемами, пластически формируя фразу, да еще используя магию педалей, можем имитировать и арфу, и валторну, и скрипичное *pizzicato*, и компактную, выровненную хоровую звучность, и мало ли что еще» и добавляет, что «по словам, А. Рубинштейна, рояль заключает в себе краски не одного только инструмента» [2, с. 153].

Одним из важнейших и действенных средств в реализации эмоционального содержания музыкального произведения является динамика, которая имеет значительный эмоциональный потенциал. Звуковое воплощение динамики многозначно: *forte* и *piano* выражают не только силовые уровни звука и сопоставление полярных звучностей, а *crescendo* и *diminuendo* — не только лишь «увеличение силы звучания» и «постепенное уменьшение силы звука».

Это и многообразные взаимоотношения динамики, и свободный переход от одного звучания к другому, и соответствие динамических изменений музыкально-выразительным интонациям и мотивному членению исполняемого произведения. Кроме того, в каждом динамическом оттенке имеются тонкие, чрезвычайно чуткие внутренние силовые и смысловые градации, причем отличия между ступенями громкости не столько количественные, сколько качественные, свидетельствующие о характере громкости звука.

Понятно, что динамика в музыкальном произведении обусловлена содержанием и формой художественного образа. Если образ более или менее статичен (например, в колыбельной), то и звучание будет иметь достаточно одноплановый характер; если музыка воплощает мир душевных переживаний человека, то и динамическая нюансировка звука будет явно контрастной — от нежнейшего *pianissimo* до мощнейшего *fortissimo*. Акустическое содержание динамики звука обязательно взаимосвязано с художественно-эстетическим смыслом музыкального произведения, стилевыми аспектами, эмоциональной составляющей, авторским замыслом и, конечно, исполнительским пониманием силы, степени, качества, характера наполнения указанной автором и используемой пианистом в процессе игры нюансировки.

С исполнительской реализацией эмоционального содержания музыкального произведения тесно связаны музыкальный темп, метроритмический рисунок, исполнительская интонация, эффект педального звучания. Педализация — важнейшая составная часть фортепианного исполнительства, соответственно — и фортепианного звука. Используя разнообразное звучание инструмента на педали, пианист получает богатейшую красочно-тембровую палитру и колоссальный исполнительский потенциал, позволяющий отразить множество самых тонких эмоциональных состояний и чувственных градаций. Рассуждая о педали, Н.Е. Перельман пишет: «Педаль — звуковое облако, и говорить о ней хочется как об облаке: слоистая, перистая, обволакивающая, нависающая, грозовая, плывущая, мрачная, легкая, светлая! А мы говорим: грязная, чистая, и высшим терминологическим достижением почитаем заимствованные у вино-водочных изделий измерения — полпедаль и четвертьпедаль!» [7, с. 62]. В последних ироничных словах петербургского музыканта и педагога ценная мысль: технический аспект в использовании педали не должен заслонять ее художественного смысла. Отношение пианиста к педали (при всей верности определений «правая педаль», «левая педаль», «прямая педаль», «синкопированная педаль» и др.) должно быть равнозначно ее положению в музыкальном исполнительстве. Педаль

имеет красочно-тембровый смысл, всячески обогащает, продлевает, изменяет фортепианный звук, она связана с творческим процессом исполнения, когда посредством «магии» педали создается множество художественных образов и эмоциональных состояний.

Качество, особенности музыкального звука и заложенные в звучании произведения эмоции реализуются посредством исполнительского туше, имеющего определение «самого тонкого и сокровенного в фортепианной игре приспособительного механизма» [4, с. 93]. Туше — это личная манера прикосновения исполнителя к инструменту, его тактильность с клавишей, влияющая на силу, окраску, глубину, певучесть, отрывистость и т. д. музыкального звука. Фортепианный звук исполнителя и туше одного пианиста всегда отличаются от туше и исполнительского звука другого пианиста. Звук и туше абсолютно индивидуальны, как и эмоциональное их наполнение. При этом оценка качества пианистического туше и звук исполнителя всегда содержат эмоциональную составляющую. Мы характеризуем звук как мягкий, нежный, сочный, бархатный, благородный, поющий, плотный, жесткий, волевой, скупой, строгий и т. д.

Эмоциональный аспект исполнения напрямую зависит от того, как в пианистическом туше будет реализовано выразительное значения штрихов, их разнообразие и стиливая адекватность. Штрихи определяются авторскими указаниями, содержанием интерпретируемого произведения, его стиливыми и жанровыми особенностями и др. Исполнение штрихов реализуется через артикуляцию пианиста, его эмоционально-художественный замысел и исполнительское мастерство. Качество звука, необходимое для исполнения имеющихся в произведении штрихов, всегда складывается из многих компонентов — чуткости пальцев, точности артикулирования, тонкости пианистического туше, исполнительской интонации, развитого музыкального слуха, богатого воображения, значительного исполнительского опыта и др.

В пределах одного штриха и одного способа артикулирования множество градаций и вариантов, трансформирующихся (модифицирующихся, видоизменяющихся) в зависимости от слышимого и чувствуемого исполнителем звука, от его окрашенности при игре: «пальцевое» *legato* (кантилена романтической эпохи), «звуковое» *legato* (объединение арпеджированных пассажей), выразительное и явственно слитное *legato* (имитация пения, вокального начала), прозрачное и гибкое *legato* (создание поэтических, «воздушных» образов), «пальцевое» *staccato* (четкое, быстрое и легкое звучание), *staccato-leggiero* (переда характера блестящих, «разлетающихся» звуковых «брызг»), *staccato-pizzicato* (иллюзия струнного *pizzicato*),

staccato-martellato (энергичное, резкое и сильное отрывистое звучание) и т. д. Для кантилены бетховенских *Largo*, распевных мелодий П.И. Чайковского и С.В. Рахманинова пианист из звуковой палитры отберет мягкий, напевный и глубокий звук, для пассажей и фиоритур Ф. Шопена и Ф. Листа — прозрачное, как бы воздушное, звучание, для миниатюр А.Н. Скрябина — легкий, полетный звук, напоминающий флажолеты струнных инструментов и т. д. Пианист имеет дело с музыкой разных эпох и композиторов, национальных школ и стилевых направлений, потому при исполнении каждого конкретного музыкального произведения он обязан соблюдать адекватность штрихов, владеть богатой палитрой звука и быть во всеоружии своего артикуляционного мастерства для того, чтобы верно передать эмоциональное содержание интерпретируемой музыки.

Туше пианиста, его прикосновение к клавиатуре фортепиано всегда содержит не только художественный, но и технический аспект. Поиск необходимого звука для реализации эмоционального содержания конкретного музыкального произведения влечет за собой применение определенных технических приемов игры. Музыкальный инструмент (в нашем случае — фортепиано, рояль) очень чутко откликается на каждое движение исполнителя, на любое его прикосновение к инструменту. Для пианиста важно всё: касание клавиатуры и выход из нее, разное положение пальцев и рук на инструменте, применяемая аппликатура, высота замаха пальцев, вес руки и регулирование этого веса, пластика и амплитуда движений и т. д. Звучание инструмента претерпит серьезные изменения в зависимости от того, как берется звук — медленно или быстро, активно, энергично или спокойно, даже индифферентно, со «вкусом» или отстраненно, погружаясь в глубину клавиатуры или скользя по ее поверхности, мягким плотным прикосновением к клавишам или слегка касаясь их, легким «уколом» или энергичным акцентированием и т. д., и т. п.

Н.П. Корыхалова отмечает, что «пианист «по-разному извлекая звук, беря его движением то «в рояль», то «из рояля», касаясь клавиши то подушечкой пальца, то кончиком, резко ударяя по ней или мягко ее поглаживая, разве он не получает множество оттенков тона — яркого, звонкого, приглушенно-матового, светлого, темного, бархатистого, пронзительного, четко очерченного, расплывчатого?» [2, с. 145]. Технические и художественно-выразительные ресурсы фортепиано (рояля) огромны, и каждый прием игры пианиста вместе с манерой извлечения звука всегда дает иную звуковую краску, которая сообразно творческой воле исполнителя должна соответствовать его пониманием эмоционально-художественное содержания исполняемого произведения.

«Звукотворчество» музыканта совершается посредством воображения — сначала композитора, потом исполнителя. Именно «благодаря воображению акустические свойства звучания превращаются в музыкальные, интонационные», — отмечает М.И. Старчеус [10, с. 475]. Побудительных мотивов для творческого воображения у создателя-музыканта может быть множество – жизненные впечатления, пережитые эмоции и чувства, раздумья и размышления, увиденные и подмеченные образы и т. д. «Весь мир, в его красках, звуках, осязаемых, видимых, слышимых, жизненные судьбы, улыбки и гримасы, страсти и настроения, грустные и веселые мысли, высокие думы — вот то море жизненных впечатлений художника, которое вдруг принимает специфические музыкальные звуковые формы» [5, с. 179] и становится содержанием музыкальных произведений. И если разнообразие и красочность звука пианиста, его мастерство звукоизвлечения будут на достойном профессиональном уровне, то (как следствие) исполнительской реализации эмоционального содержания интерпретируемых фортепианных произведений будут приданы верное направление и убедительные творческие качества.

Список литературы:

1. Горностаева В.В. Два часа после концерта: сборник статей и материалов / Сост. Н.М. Зимянина. М.: Сов. композитор, 1991. — 206 с.
2. Корыхалова Н.П. За вторым роялем. Работа над музыкальным произведением в фортепианном классе. СПб.: Композитор СПб., 2006. — 552 с.
3. Либерман Е.Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М.: Музыка, 1988. — 235 с.
4. Малинковская А.В. Класс основного музыкального инструмента: Искусство фортепианного интонирования. М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2005. — 382 с.
5. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. — 384 с.
6. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. — Издание 7-е исправленное и дополненное. М.: Дека-ВС, 2007. — 332 с.
7. Перельман Н.Е. В классе рояля. Короткие рассуждения. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007. — 128 с.
8. Ражников В.Г. Резервы музыкальной педагогики. М.: Знание, 1980. — 96 с.
9. Ражников В.Г. Диалоги о музыкальной педагогике. — 2-е исправленное издание. М.: ЦАПИ, 1994. — 141 с.
10. Старчеус М.С. Слух музыканта. М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2003. — 640 с.

КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ТИПЫ МАДРИГАЛЬНОЙ КОМЕДИИ

Ишанкулова Елена Зоировна

*аспирант кафедры истории музыки ФГБОУ ВПО «Новосибирская
государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки»,
г. Новосибирск*

E-mail: trini20@yandex.ru

COMPOSITIONAL AND DRAMATIC TYPES MADRIGAL COMEDY

Elena Ishankulova

*graduate student of the history of music
Glinka Novosibirsk State Conservatoire,
Novosibirsk*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена малоизученному в музыковедении жанру мадригальной комедии, синтезирующему в себе основные тенденции итальянского музыкального и драматического театра позднего Ренессанса. Рассмотрение жанрово-театрального генезиса мадригальных комедий, а также сравнительный анализ сюжетных и композиционных характеристик позволили выявить два ведущих композиционно-драматургических типа организации пьес, определяемых как сюжетно-диалогический и сюитно-составный. Данные выводы подчеркивают значимость музыкально-театрального жанра как резюме-обобщение традиций ренессансной драматургии.

ABSTRACT

The article is devoted to the little-studied musicology madrigal comedy genre which synthesizes the major trends of Italian music and drama theater of the late Renaissance. The consideration of the genre of theatrical madrigal comedies of the genesis as well as comparative analysis of the composition plot and characteristics helped off the scene reveal two major compositional and dramatic types of the organization of the plays, defined as subject-dialogic and syuitno-composite. These conclusions emphasise the importance of musical theater genre as a tradition of the Renaissance drama.

Ключевые слова: мадригальная комедия, итальянский театр, Адриано Баньери, Орацио Векки.

Keywords: Madrigal comedy, Italian theater, Adriano Banchieri, Orazio Vecchi.

В последние десятилетия в отечественном музыкознании активно разрабатывается проблематика истории раннего западноевропейского музыкального театра. Особое место в данной области занимает мадригальная комедия. Её специфические качества, особенности драматургии и структуры, в современном музыкознании трактуются, как правило, в контексте предоперных тенденций. Исследователи отмечают «прорастание» мадригальной комедии в оперу на основании общности комических и скорбно-лирических образов, сюжетной драматургии, декламационности буффонных партий [10; 11; 12]. Однако данные аргументы не представляются достаточными, так как названные черты присутствуют и в более ранних жанрах — литургической драме, карнавальных постановках, пасторали. Кроме того, хотя мадригальная комедия и *dramma per musica* возникают одновременно (1594: «Дафна» Якопо Пери — Оттавио Ринуччини и «Амфипарнас» Орацио Векки), их создатели идут совершенно разными путями, отрицая иные эстетику, сценографию и стилистику спектакля. Если в мадригальной комедии подытоживаются традиции светской полифонии Ренессанса, то флорентийская драма знаменует новый тип музыкального высказывания.

Жанр мадригальной комедии занимает особое положение в истории итальянского музыкального театра. Несмотря на краткость существования (с конца 1590-х по 1620-е годы), он представляет собой яркое явление, история и облик которого остаются малоизученными. Отдельного внимания заслуживает вопрос его жанрового генезиса. Прежде всего, нужно подчеркнуть, что мадригальная комедия — явление межвидового характера, рожденное на «перекрестке» различных традиций, синтезирующее в себе основные тенденции итальянского театра позднего Ренессанса. В научной литературе по данному вопросу до сих пор не сложилось единой позиции, что связано, на наш взгляд, с недостаточной освоенностью материала и, следовательно, отсутствием убедительных обоснований приводимых точек зрения.

Закрепилось мнение, что этот музыкально-театральный жанр прямо вырастает из процесса эволюции собственно жанра мадригала, например: «Мадригал, так сказать, повернул <...> в сторону итальянской комедии <...> родилась мадригальная комедия» [10, с. 224—225];

«К концу XVI века и в начале XVII итальянским мадригалом овладевает новый порыв <...> Столь интенсивной эволюции содействуют своим новаторским творчеством: Чиприано да Роре, Джезуальдо да Веноза, Орацио Векки, Клаудио Монтеверди. <...> Орацио Векки, автор музыкальной комедии “L’Amfiparnasso”, построенной в мадригальном стиле» [12, с. 97]. Однако ряд авторов придерживается более широкого взгляда на вопрос возникновения мадригальной комедии [2, 5, 6, 8, 15, 19]. Несмотря на то, что большинство из них все же отождествляет мадригальную комедию и драматический мадригал [8, 15, 19], они, тем не менее, подчеркивают: мадригальная комедия — уникальный жанр, вбирающий в себя тенденции итальянского комедийного театра XVI—XVII веков, а также достижения высокоразвитой песенной культуры: «Структурная организация <...> напоминает современный фарс или состоящую из трех актов комедию дель’арте» [19], «Мадригальная комедия — это обобщение долгого многостороннего опыта музыкантов в народной стилизации <...>, в подражании явлению природы, создании комических и лирических образов» [8, с. 385].

Заметим, что авторы всех указанных работ сходятся во мнении о преемственности мадригальной комедии жанру комедии дель’арте: «Наиболее значительные ее [мадригальной комедии. — Е.И.] образцы созданы Орацио Векки и Адриано Банкьери <...> Выведенные здесь персонажи — простак Панталоне, надутый капитан Кордон, нежные влюбленные — ловкие слуги — по существу типичные маски комедии дель’арте. Грубоватая и яркая буффонада, смелые шутки, смешение многих диалектов <...>» [10, с. 225]. Данная точка зрения, с одной стороны, вполне оправдана, принимая во внимание то, что ко времени рождения мадригальной комедии в итальянской массовой театральной культуре центральное место занимает театр масок. В связи с этим очевидным становится перенос и заимствование традиций комедии дель’арте мадригальной комедией. С другой стороны, при ограничении подобной трактовкой жанрового генезиса мадригальной комедии возникает опасность невозможности объяснения ряда жанровых аспектов, а именно: нехарактерные для комедии дель’арте сюжеты, персонажи, драматургические решения, композиционное строение (яркими примерами служат «Il convito musicale» («Музыкальный пир», 1597) Орацио Векки и «Il Festino nella sera del giovedì grasso avanti cena» («Представление в масленичный четверг», 1608) Адриано Банкьери). Таким образом, в качестве предварительного заключения отметим, что вопрос жанрово-театрального генезиса мадригальной комедии более сложен. Сама концепция жанра не предполагала простой

экстраполяции принципов комедии дель'арте на музыку. Кроме того, зачастую общее содержание мадригальной комедии приводит к ошибочному отождествлению понятий «comedia» и «комическое». Некоторые авторы [10, 12, 13] полагают, что все компоненты мадригальной комедии направлены на достижение соответствующего эффекта — смеха, улыбки, иногда просто удовольствия, одобрения. При этом игнорируется литературная дефиниция «комедии», даваемая Векки, — «развлекая поучать», которая включает в себя план серьезной образности, а также сцены, «имитирующие реальную жизнь»: «Цель подлинной комедии — изобразить, выводя различные действующие лица, почти все события повседневной жизни; будучи зеркалом человеческой жизни, комедия стремится к пользе не меньше, чем к удовольствию» [15, с. 54]. Векки обращал особое внимание на осмысленность исполнения и восприятия пьесы: «необходимо знать, что представление, о котором я говорю, должны смотреть умом, входить через слух, а не через зрение» [15, с. 56].

Помимо скрытой дидактической направленности, в мадригальных комедиях ярко отражается ключевая эстетическая концепция Ренессанса — *varietà*, опора на которую позволяет адекватно раскрыть специфику природы жанра. Это особое качество ренессансного мировоззрения сказалось и в решении театральных жанров, тесно связанных между собой и вбирающих черты друг друга. Так, в итальянском театре, представляющем собой, по сути, единое жанровое поле, несмотря на все его видовое многообразие, «ученая комедия» сплетается с традицией гуманистической новеллы, вносящей также и фарсовое начало, — в мадригальной комедии могла доминировать любая названная жанровая модель.

Результаты рассмотрения жанрово-театрального генезиса и сравнительного анализа сюжетных и композиционных характеристик ряда музыкальных пьес, принадлежащих к жанру мадригальной комедии, позволяют констатировать, что ее организация опирается на два ведущих композиционно-драматургических типа, определяемых нами как сюжетно-диалогический и сюитно-составный. Отметим, что исследователи, затрагивая проблематику и специфику итальянского театра позднего Возрождения и раннего Барокко, обращаясь к структурной организации представлений, оперируют понятиями «калейдоскопичность» и «диалогичность» [17, с. 51], «составной спектакль» [4, с. 46] и «музыкально-хореографическая сюита» [4, с. 47], «перпендикулярные» сюжетному развитию [4, с. 47].

Для пьес, отнесенных нами к *первой* — *сюжетно-диалогической* — модели основой организации являются последовательное развитие

сюжета, логичность поведения персонажей, яркие развитые образы, в чем, бесспорно, очевидны традиции «ученой» комедии (например: Орацио Векки, «L'Amfiparnaso» («Амфипарнас», 1594); Адриано Банкьери, «La Pazzia Senile» («Старческое сумасбродство», 1598) и «Prudenza giovanile» («Юношеское благоразумие», 1607); Гаспаро Торелли, «I fidi amanti» («Верные влюбленные», 1600)). В данных пьесах преобладающей композиционной единицей является диалог, подразделяемый нами на: 1) прямой, 2) скрытый и 3) рассредоточенный.

В первом случае диалогичность является очевидной, обозначенной уже в названии сцены, например: *Панталоне и Бураттин*, *Грацьян и Панталоне*, *Панталоне и Лауретта у окна* («Старческое сумасбродство»); *Грацьян и Маньифико*, *Эльпино и Сильвано*, *Сельваджо и Хор пастухов*, *Тирси и Хор пастухов*, *Нимфа-посланица и Грацьян*, *Дамоне и Сельваджо*, *Аминта, Амарилли и Хор ликующих нимф* («Верные влюбленные»).

Большое значение имеет скрытый диалог, который при формальной монологичности и внутренней напряженности адресации, способствует сюжетному развитию: 1) обращение и призывы к зрителям — *Прочитанный Пролог странного характера*, *Третья интермедия трубочистов* (содержит восхваление своих трудов потенциальным клиентам), *Прощание странного характера* (со зрительской аудиторией) («Старческое сумасбродство»); *Пролог* («Верные влюбленные»); 2) мнимый диалог — *Панталоне один* (обращение к Лауретте) («Старческое сумасбродство»); 3) обращение к персонажу или группе персонажей — *Фульвио один* (к Дораличе); *Речь Бертолины* (повествование-призыв ко всем влюбленным); *Грацьян, играющий и поющий* («серенада» для Дораличе) («Старческое сумасбродство»); *Сельваджо один* (мольбы к мнимо умершему сыну) («Верные влюбленные»); 4) прямой и скрытый диалог с природой — *Клори и Эхо* (Эхо повторяет окончания фраз героини, однако постепенно окончания трансформируют смысл, превращаясь в ответы на вопросы, обращенные к Клори и способствуя внутреннему нагнетанию и развитию действия) («Верные влюбленные»); этот пример наиболее показателен для понимания важности скрытого диалога с точки зрения организации драматического действия:

Жестокая и суровая судьба,
Почто не утолишься ты
Горькими страданиями моими, скорбями моими,
Насыться моими слезами,
Что льются из глаз моих всечасно,
До тех пор, пока не выйдет жаркая кровь

Из этого моего тела, разрушающегося, безжизненного.
И вы, Леса, Пещеры и Гроты,
В коих вечная ночь,
Примите эти последние вздохи,
Пока во мне есть кровь еще, душа истекает,
Когда затем мой Тиринто
Все же будет отдан другой,
Жить без него
Уже не могу я.
—Я...
О, кто там мне отвечает? Эхо или Нимфа?
—Нимфа...
Что за нимфа?
та, что мне соперница?
—Прощай...
Не для того ли, коварная, меня ты вводишь в смятенье,
—Мысли ...
Это ты после той же?
—Она.
Покажись же, не медли.
—Сейчас ...
Ах, вижу столь ясно, что даже ветер также
Играет моими тяжкими стенаниями.
Итак, прощайте, милые Стада;
Прощайте, ужасные тайны,
Прощайте, Леса и Пастухи.

Особой важностью обладает рассредоточенный диалог, посредством скрепления номеров способствующий последовательному развитию сюжета и подкрепляющий логичность поведения персонажей, например: *Обращение Фульвио к его возлюбленной Дораличе* и следующий за ним *Ответ Дораличе ее возлюбленному Фульвио* («Старческое сумасбродство»); *Сельваджо один*, и как ответ на его горестные призывы-восклицания — радостная *весть от пастуха Дамоне* («Верные влюбленные»). Таким образом, диалог является и основой композиционного строения, и важнейшим драматургическим импульсом, диалогичность — ключевым принципом развития материала в опоре на сюжетность.

Пьесы сюжетно-диалогического типа количественно несколько уступают образцам иной модели. На наш взгляд, это обусловлено большей сложностью их композиционной стороны, необходимостью

тщательного продумывания драматургии музыкальной комедии, выстраивания образных линий и мотиваций поступков персонажей. О значимости создания подобных пьес свидетельствуют данные Р. Роллана [15]. Исходя из его рассуждений, напрашивается несколько неожиданный вывод: комедии сюитного типа являли собой некую «творческую мастерскую», в которой «изучались» и «разрабатывались» различные музыкально-драматургические возможности ренессансного языка, а найденные приемы затем активно использовались при создании сюжетных пьес. Свои мысли Р. Роллан подкрепляет высказываниями «отца» жанра мадригальной комедии: «Векки говорил в предисловии [к «Сиенским вечеринкам». — Е.И.], что выбрал такую тему, потому что она предоставляла ему возможность испробовать свои силы во всех музыкальных жанрах. Разве этот опыт не является <...> сознательным стремлением набить себе руку на изображении различных чувств, изучить их механизм?» [с. 61]; и далее: «Подобные же комментарии заключены и в предисловии к «Музыкальному пиру», непосредственному предшественнику “Амфиарнаса”. К сожалению, ранняя кончина композитора не позволила ему написать задуманного продолжения “гармонической комедии”, подготовительным этапом к которому явилась работа над “Сиенскими вечеринками”» [с. 61]. С учетом данного фактора представляется совершенно естественным, что музыкальные пьесы, ориентированные на «ученую» комедию, не могли появляться в большом количестве.

Чрезвычайно значима для формирования *сюитно-составной модели* мадригальной комедии концепция цикла новелл: при наличии заданной ситуации комедии (большой праздник или путешествие) произведения строятся как цепочка небольших относительно автономных пьес-рассказов (например: Орацио Векки, “Selva di varia ricreatione” («Лес разнообразных развлечений», 1590), “Il convito musicale” («Музыкальный пир», 1597), “Le veglie di Siena ovvero i vari umori della musica moderna” («Сиенские вечеринки», 1604; Джованни Кроче, “Mascarate piacevoli et ridicolose per il carnevale” («Приятные маскарады», 1590) и «Triaca musicale» («Музыкальная панацея», 1595); Адриано Банкьери, «Zabaione musicale» («Музыкальная смесь», 1603), «Barca di Venetia per Padova» («Барка из Венеции в Падую», 1605), «Il Festino nella sera del giovedì grasso avanti cena» («Представление в масленичный четверг», 1608)). Для пьес с данным композиционным подходом характерны образование тематических микроциклов («Представление»: прологовый характер *Каприччаты на три голоса и Празднующих* по отношению к последующему номеру, формули-

руемый на уровне вербального текста), сюитность, драматургическая дискретность номеров, что позволяет ввести в обозначение данной музыкально-театральной модели понятие «составности».

Основной композиционной единицей в подобных комедиях является полилог, иногда с элементами скрытого диалога, — коллективный «монолог» — представление с подразумеваемым обращением к публике или к возлюбленным. Таковы *Введение в удовольствие на современный лад*, *Джустиниана кьоджинских старичков*, две *Маскераты Крестьяночек*, *Влюбленные, танцующие мореску*, *Влюбленные, поющие мадригал*, *Капричъята на три голоса*, *Ветренники поют мадригал*, *Игра графа*, *Празднующие*, *Винопитие с тостами и рассуждениями*, *Вздор грубиянов*, *Удовольствие на современный лад при прощании с новым приглашением* из «Представления в масленичный четверг» Банкьери. В качестве примера приведем текст *Джустинианы кьоджинцев*:

К вам прибыли мы на праздник

Пляшем балетик

Танцуем, прыгаем

Глупый мой куманек

Дурашка гондольер

Кто бы развязал мне гульфик

Дурной мой Панталон

Дай-ка мне масла галлон

Ох, как мне тяжело, что галлон?

Бородач Симон и бородач Джандон.

Наряду с преобладающими подобными номерами, в данной пьесе встречаются явные диалоги (*Влюбленные, поющие канцонетту*, *Тетка Бернардина рассказывает новость*) и диалоги рассредоточенные (*Интермедия продавцов веретен* и ответ на нее — *Прядильщицы поют мадригал*). Пожалуй, несколько неожиданно включение в развлекательную мозаику серьезного монолога — *Мадригала нежного Соловья*. Такая разноплановость композиционных единиц с преобладанием коллективного «монолога»-представления позволяет говорить об использовании в качестве основного художественного принципа организации материала составности как основного механизма образования целого.

Актуальность данной модели объясняется, прежде всего, воззрениями самих композиторов, исходным посылом для которых при создании произведений являлась идея *varieta* с присущими ей качествами калейдоскопичности, разноплановости, фантазийности, многогранности и при этом общей гармоничности. Так, в Предисловии

к «Лесу» Векки подчеркнул: «Искусственная упорядоченность не лежит в основе композиции; вдохновение автора ничем не стеснено, как и сама природа с присущим ей избытком фантазии» [15, с. 59]. Кроме того, дискретная композиция давала возможность «испробовать свои силы во всех музыкальных жанрах» [15, с. 61], изобразить галерею образов и состояний.

Предлагаемая дифференциация жанровых моделей мадригальной комедии носит в некоторой степени обобщенный характер, поскольку опирается на ключевые параметры. При проведении атрибуции отдельных пьес необходимо принимать во внимание дополнительные факторы, учитывая ситуацию межжанрового взаимодействия, которое находит непосредственное отражение в мадригальных комедиях, где некоторые жанровые черты могут быть генетически связаны с совершенно разными источниками и, следовательно, по-разному интерпретироваться.

Список литературы:

1. Баткин Л.М. Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. М.: Наука, 1978. — 199 с.
2. Бедуш Е.А., Кюрегян Т.С. Ренессансные песни. М.: Композитор, 2007. — 424 с.
3. Боккаччо Дж. Декамерон. Ставрополь: Рипол классик, 1997. — 832 с.
4. Булычева А.В. Сады Армиды: Музыкальный театр французского Барокко. М.: Аграф, 2004. — 448 с.
5. Грубер Р.И. Всеобщая история музыки. М.: Государственное музыкальное издательство, — 1960. — Ч. 1. — 488 с.
6. Грубер Р.И. История музыкальной культуры. М.-Л.: Музгиз, 1941—1959. Т. 1, Ч. 2. 515 с.; Т. 2, Ч. 1. — 414 с.
7. Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия. М.: Издательство АН СССР, 1954. — 288 с.
8. Дубравская Т.Н. Мадригальная комедия // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, — 1976. — Т. 3. — 385 с.
9. Итальянские комедии Возрождения. М.: Художественная литература, 1999. — 551 с.
10. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. М.: Музыка, — 1983. — Т. 1. — С. 109—305.
11. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. Шестаков В.М.: Музыка, 1966. — 572 с.
12. Неф К. История западноевропейской музыки / Пер.с франц. Асафьева Б.М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1938. — С. 94—120.

13. Прюньер А. Новая история музыки: Средние века и Возрождение / Пер. и комментарии С. Лопашова. М.: Музгиз, — 1937. — Т. 1. — 244 с.
14. Розеншильд К.К. История зарубежной музыки. М.: Госуд. музыкальное изд-во, 1960. — 385 с.
15. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие / Пер. Гречаной Е. и Потаповой З. М.: Музыка, — 1987. — Т. 1. — 311 с.
16. Спирс Ф. История музыки. Спб.: Изд. Проппера, 1908. — 254 с.
17. Шаймухаметова Е.Р. Музыка в системе карнавальной культуры. На примере западноевропейской традиции: Дисс. ... канд. иск. М. 2002. — 269 с.
18. May W.S. Adriano Banchieri // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. DVD-ROM. Macmillan Publishers Limited, 2001.
19. Nutte D. Madrigal comedy // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. DVD-ROM. Macmillan Publishers Limited, 2001.

**ВОКАЛЬНО-СТИЛЕВЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ 1830-Х:
А. ДАРГОМЫЖСКИЙ И Р. ВАГНЕР**

Наумов Александр Владимирович

канд. искусствоведения, доцент

*Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского,
г. Москва*

E-mail: alvlnaumov@list.ru

**PARALLELS OF VOCAL STYLES IN THE 1830THS:
A. DARGOMYZHSKY AND R. WAGNER**

Alexander Naumov

*candidate of fine arts, associate professor of Moscow State conservatory,
Moscow*

АННОТАЦИЯ

1830-е годы в европейской музыкальной культуре — период выдающегося расцвета романтического направления, представленного, в частности, юбилярами 2013 г. — Р. Вагнером и А. Даргомыжским, великими реформаторами вокального искусства. Опираясь на единое стилевое основание — позднее итальянское *bel canto*, прошедшее через руки немецких певцов и педагогов, два мастера пришли к фактически противоположным творческим результатам, что не воспрепятствовало сближению русской и немецкой школ на рубеже XX в. Попытке уточнить обстоятельства этого феномена и посвящена настоящая статья.

ABSTRACT

The article is an essay of R. Wagner's and A. Dargomyzhsky's vocal styles. Each of them is a greatest event in the European romanticism of 1830ths, but, had began from the same point of style (the Italian influence into Germany and Russia), they came to quite a different results. The most important methods are the detalization and comparison of main notions in the composer's manners and their effect in the Russian singing history of XX century.

Ключевые слова: Вагнер; Даргомыжский; вокальная школа; *bel canto*.

Keywords: Wagner; Dargomyzhsky; vocal tradition; bel canto.

Моменты современности, в которые сходятся крупные юбилейные даты гениальных мастеров прошлого, обладают особенной притягательностью в плане исследовательской и слушательской рефлексии различной глубины и широты спектра. Историзм как качество, неотъемлемо присущее ныне всякому искусствоведческому труду, и ощущение, атрибутивно свойственное каждому ученому-гуманитарию, в такие моменты само собою обостряется до крайности. Параллели между явлениями и процессами, синхронно возникавшими или длившимися в разных географических областях или родах искусства, выстраиваются почти вне зависимости от воли автора научной работы, под действием окружающей его культурно-интеллектуальной атмосферы. Год 2013-й останется в истории как один из наиболее насыщенных юбилейных годов, средоточие «громких» и «тихих» дат, между которыми туго натянулись и слегка позванивали в интеллектуальном пространстве незримые нити соответствий, — взаимообусловленностей и случайностей. 200-летие Р. Вагнера и Дж. Верди, получившее поистине планетарный масштаб, по-новому осветило важные события «внутренней» русской жизни — два века А. Даргомыжского и 140-летие С. Рахманинова. На этом фоне несколько поблекли, с одной стороны, 180-летие И. Брамса и А. Бородина, с другой стороны — печальное 120-летие кончины П. Чайковского и некоторые другие мемориальные события. Выделение одних и забвение других дат на уровне официальных празднеств, театрално-концертных премьер и ученых собраний абсолютно логично, однако, не стоит упускать ни одну из них из контекстуального поля.

Размышляя на протяжении этого года о каждом из композиторов-юбиляров в отдельности, а также исполняя, нередко подряд, их музыку в концертах, автор настоящей статьи волей-неволей пришел к некоторым выводам, которые, пожалуй, трудно было бы сделать вне такого «принудительного» сопоставления. Если конфликтный дуализм Вагнера и Дж. Верди в истории известен, достаточно сослаться хотя бы на «Роман оперы» Ф. Вёрфеля, то прямое сопоставление немецкого гения с нашим не менее замечательным мастером — Даргомыжским — до сих пор представляется в некоторой степени парадоксальным. Работая параллельно, ставя своею целью реформу вокальных жанров и, особенно, центр их пантеона — оперу, они, разрабатывали близкие стороны выразительности, двигались (наряду с трансформацией прочих приемов) в направлении декламационного, речевого типа вокального высказывания, но пришли к результатам

настолько сущностно несхожим, что следовало дожидаться обоюдного 200-летия, чтобы с некоторым удивлением открыть для себя сам его факт, воспринимающийся в повседневности как абстракция. Данная поразительная ситуация и стала точкой отсчета для основного проблемного ряда настоящей статьи.

Автору данной статьи уже доводилось, говоря в отдельности о каждом из композиторов, немецком и русском [см. 7; 8], уделять особое внимание ранним этапам их творческих путей, первым опусам и проявившимся в таковых моментах становления почерка, основывающегося на определенных базовых стилевых позициях, обусловленных спецификой образования и музыкального опыта каждого. Центральная методологическая установка, связанная с проблемами вокального исполнительства, заставляла всякий раз наиболее пристально вглядываться именно в эти стороны начальных лет Вагнера и Даргомыжского. Здесь было много схожих черт, особенно интересными кажутся контакты с представителями «итальянского течения» в только еще оформляющейся на тот момент немецкой вокальной школе (определение этого феномена [см. 1]). Именно отсюда — родство излюбленных обоими молодыми музыкантами мелодических моделей, включающих скачковые, изломанные линии — гармонические фигурации, так явно противопоставляемые гаммообразной итальянской кантилене. Позднее оба от этих приемов уйдут. Вагнер сосредоточится на скандированных репетициях одного звука, направленных, в числе прочего, к буквальному повышению уровня вокальной эмиссии — голос звучит как «говорящая валторна» или «говорящий тромбон», прошивающий оркестровую ткань. В качестве альтернативы используются хроматические «сползания», отражающие характерные позднеромантические эмоции томления и усложнившуюся гармоническую подкладку звуковой ткани. Зрелый Даргомыжский смягчал линии, перемежал «углы» округлыми «концентрическими» мотивами, воспринятыми от М. Глинки в период наиболее тесных контактов двух музыкантов (1835—1839). Одновременно он искал возможность небытового музыкального применения речевых интонаций и обрел их благородный эквивалент в приподнято-напевной декламации французского театра, каковую и воспроизводил более или менее последовательно в лучших своих поздних опусах, вплоть до «Каменного гостя». Об однотипности кантилены не стоит говорить и в связи с молодостью мастеров, однако, оба явно увлекались возможностями «зигзагов», не совсем удобных для пения в том смысле, который вкладывало в это понятие «старое» *bel canto* XVII—XVIII вв. Голос воспринимался ими как подчиненный

инструмент в руках композитора: оба исходили не из комфортности звукоизвлечения, обеспечивающей идеальную ровность кантилены и тембра, но, скорее, из простой возможности взятия того или иного звука. Подчас, опираясь на слышимую публикой затрудненность атаки или тонового сопряжения, ее использовали в качестве особого выразительного средства. Изломанные интервальные ходы создавали или подчеркивали напряженную и разнообразную, в зависимости от направления скачка, экспрессию слова. Благодаря таким мелодическим структурам удавалось даже преодолеть традиционную проблему куплетных песен — несоответствие характера музыки первого куплета текстовому содержанию последующих: акцентируя то верхние, то нижние звуки одних и тех же скачковых линий, можно было весьма гибко переинтонировать стихи. Примеры особенно яркие в вагнеровских «Песнях из «Фауста»» и в ранних «русских песнях» Даргомыжского. Примечательно, что стиль первого из авторов так и остался, по общему мнению, «неудобным», а ко второму сейчас относятся снисходительнее, хотя, скажем, кантилена «Мне грустно» никак не может быть названа идеально соответствующей «староитальянскому стандарту».

Важная деталь: оба композитора в молодости писали на французские тексты, оба тонко ощущали фонетику и склад фразы этого языка эстетов, что особенно ощутимо при переводе романсов на родные для авторов языки. Нельзя согласиться с некоторыми исследователями [11, с. 46], утверждающими, что французская салонная лирика, особенно вагнеровская — исключительно «коммерческий продукт». В этих романсах ощущается подлинное, искренне, не тронутое рефлексией молодое лирическое чувство, находящее совершенно адекватные формы выражения, пусть они и выглядят наивно в равнении с более поздними «Стихотворениями Матильды Везендонк» или романсами Даргомыжского на стихи Ю. Жадовской. Даже если имел место заказ или жизненная необходимость в публикации, приходится признать, что именно «коммерческие» работы великих мастеров, ориентированные на успех у публики, зачастую открывают в запасниках *традиции* не востребоважно хранившиеся там сокровища.

Были, конечно, и существенные различия, поставившие в результате фигуры Вагнера и Даргомыжского по разные стороны стиливых «баррикад». В первую очередь, Вагнер никогда не предпринимал попыток петь самостоятельно. Вокальному искусству, и ни у кого иного, а у знаменитого Й. Микша, училась в Лейпциге сестра будущего композитора Клара и несколько ее подруг, ставшие

впоследствии первыми концертными исполнительницами романсов и арий из оперы «Феи». Вся жизнь А. Даргомыжского была связана с вокальным исполнительством и педагогикой, пусть не вышедшими на широкую профессиональную стезю, но получившими признание и место в истории. Биографическое разночтение отчасти компенсируется поздними вагнеровскими проектами открытия певческой Академии при байрейтском театре, однако, «поющий» и «не поющий» композиторы — величины для вокального искусства различные, такова уж специфика человеческого голоса как музыкального инструмента. Интуитивное или осознанное удобство вокального материала, проверенное композитором «на себе», никогда не сравнится для певца даже с самым тонким, но «инструментальным» подходом. В этом плане примечателен пример еще одного юбиляра — С. Рахманинова, имевшего обыкновение, по воспоминаниям, например, А. Неждановой, «гудеть», аккомпанируя вокалистам [9, с. 37]. «Пение за роялем» вошло не только в исполнительскую практику, но и в неповторимую стилистику рахманиновского композиторского письма. Поднимаясь на более высокий уровень обобщения, предположим с большой долей уверенности, что **категория стиля воспринимается композитором-певцом через субъективные понятия индивидуальной манеры и вкуса, тогда как композитор-инструменталист подходит к ней объективизированно — через традицию и школу, сочетание кристаллизованных, окатанных временем манер и отработанных технических (методологических) приемов.** Для автора первого типа склад вокального текста неизменно становится своего рода автопортретом или выражением творческого *credo*, для второго — отражением более общих сторон музыкального содержания конкретного сочинения и эстетической платформы, характерной для эпохи, национальности или жанра. В такой парадигме само **понятие стиля**, традиционно очерчиваемое очень объемно и многозначно, **сужается до суммы требований к исполнителю, выдвигаемых композиторским текстом как суммой вербальных и невербальных компонентов**, а идеальная интерпретация сочинения, написанного композитором-певцом, сводится к точному решению технологических проблем звуковысотного интонирования, ритмической артикуляции, дикционной точности и т. д. Достаточно «просто хорошо спеть», тогда как автора-«инструменталиста» необходимо еще и «переложить для голоса», приспособить и «раскрыть» в его специфических средствах.

Среди других, более частных отличий — отношение к жанру, который для вокального творчества Даргомыжского навсегда остался

краеугольным элементом, одним из залогов «художественной правды», а для Вагнера отошел в область бытовых иллюстраций или приемов обобщения персонажной характеристики. В соответствии с этим «подстроился» и вокальный стиль: вагнеровская «тесная» «бесконечная» мелодика, рассчитанная на плотный, напористый звук, перетекающий по «притертым» слогам текста, — самоценна вне жанра, но, как замечал Даргомыжский, «есть в ней что-то мучительное» [4, с. 42]. Фразы самого русского мастера переливчаты, многообразны, очевидно интерпретабельны по динамике, артикуляции и пр.; частичное упрощение задачи звукоизвлечения компенсируется возможностью широкой коммуникации с публикой, актерской «доработки» партии, опирающейся на точную привязку материала к бытовому музыкальному первоисточнику в качестве «предлагаемых обстоятельств» (по К. Станиславскому). В этом плане особенно показательно сравнение «Колыбельных» двух композиторов, а также помещение «Восточного романа» Даргомыжского (стихи А. Пушкина) рядом, например, с романсом Вольфрама из «Тангейзера». То, что у Вагнера является естественной интонационной базой, для русского композитора становится элементом экзотической характерности, и наоборот.

Время, когда оба главных героя нашего рассуждения выходили на музыкальную арену, — 1830-е гг., — поражает удивительным богатством, вложенным в копилку мирового оперного и романсового наследия, разнообразием великих свершений, яркостью последнего взлета итальянского *bel canto* на грани его перерождения, распада, перелива в национальные ветви вокального искусства. Уже десятилетием позже не удалось бы обнаружить такой стилевой цельности, монолитности звуковой эстетики, такого родственного восприятия прекрасного в звуке человеческого голоса. И в то же время — зачатки «сепаратизма» очевидны и здесь.

Музыкально-исторический контекст рассматриваемого периода органично включает в себя достижения и конца предыдущего десятилетия: только что ушли из жизни К.М. фон Вебер (1826), Л. ван Бетховен (1827) и Ф. Шуберт (1828); поставив в Париже «Вильгельма Телля», бросил активное композиторство Дж. Россини (1829) — откатывается «эпоха перехода», заканчивается ранний романтизм, эхо перечисленных и не перечисленных событий будоражит эфир, и без того возмущенный революциями и войнами. Начало 1830-х наполняет европейские сцены — от Лиссабона до Кёнигсберга — шедеврами В. Беллини и Г. Доницетти, Дж. Мейербера и Д. Обера, Г. Маршнера и А. Лорцинга, их наиболее

полная хронологическая синхронизация — особая задача, неразрешимая в пределах данной статьи. Русские слушатели нисколько не отстают: в сезоне, например, 1836—1837 гг. в Петербурге можно было услышать одновременно (работает 6 оперных трупп — итальянские, русские, немецкая, французская), наряду с уже привычными «Севильским цирюльником» и «Вольным стрелком», — «Норму» и «Марино Стюарт», «Гугенотов» и «Фра Дьяволо», «Аскольдову могилу» и «Жизнь за царя» [см. 5]. Слуховой опыт обогащается почти беспредельно и побуждает к новым художественным опытам. Здесь кроется еще один парадокс.

Рассматривая ситуации, в которых появляются на сцене композиторы, появившиеся на свет в 1813 г., можно с удивлением обнаружить их принадлежность словно бы к разным культурным генерациям, обусловленным всякий раз различными условиями становления и бытия национальных художественных миров. Как уже указано выше, мы полагаем, что феномен вокальной культуры как таковой — явление стабильное, сочетающее оговоренные нами ранее параметры *стиля*, *школы* и *традиции* в разных пропорциях в зависимости от времени и места. Если сопоставить различные стилевые явления в Европе 1830-х, можно получить следующую весьма обобщенную схему:

Таблица 1.

Национальные вокальные традиции Европы на начало 1830-х гг.

Страна	Традиция	Школа	Стиль	Общая х-ка ситуации
Италия	Поддержание в соответствии с лучшими образцами XVIII в., при незначительных прибавлениях, происходящих из опыта плеяды великих певцов — П. Рубини, Дж. Паста и др., поддержанных композиторами-певцами.	Устаревание, назревание конфликта между требованиями времени и эстетикой, сохраняемой от опыта старых мастеров.	Внутренне освежение традиционных приемов <i>bel canto</i> за счет выдающегося композиторского мелодизма.	Постепенное ослабление стилевых позиций, обусловленное <u>отставанием школ</u> ; <u>намечающийся застой</u> в преддверии подлинной реформы (Дж. Верди)

Германия	Активный поиск, развитие стилевой линии венских классиков и ранних романтиков при сильных внешних влияниях в репертуаре театров.	Попытки адаптации опыта итальянских певцов к требованиям фонетики и характерной мелодики немецкого языка	Инструментальная природа мышления, особый вид мелодики, требующий радикального пересмотра школы.	Сильная вокальная традиция и явно сформированная манера <u>при отсутствии собственной школы и вокального стиля</u> , утвердителем которого предстоит стать Р. Вагнеру.
Франция	Мощная, устойчивая традиция театральной декламации, влияющая на все формы вокальной деятельности	Выраженное стремление к созданию собственной школы, реализующееся чуть позже в опыте М. Гарсия	Очень слабая индивидуальность стиля в отсутствие крупных собственно-вокальных композиторских талантов	<u>Отставание</u> стиля от традиции и школы — в преддверии Ж. Массне, Л. Делиба, К. Сен-Санса.

Как можно установить, исходя из этой, не претендующей на исчерпывающую полноту таблицы, ни в одной из ведущих «вокальных держав» Европы на момент начала 1830-х не было сбалансированного взаимодействия всех трех компонентов, что предопределило направленность развития и сделало закономерными новые взлеты во второй половине XIX в. Россия оказалась на этом фоне в уникальном положении: единственный гений, М. Глинка, совместивший в едином лице композитора, певца и вокального педагога, сумел не только синтезировать важнейшие достижения европейской вокальной культуры, но и предложить собственную передовую методологию певческого ремесла, одновременно воплотив ее принципы в композиторском стиле. «Концентрическая» система М. Глинки охватывает и инструктивный репертуар его вокального класса, и мелодическую природу его сочинений, эволюционирует от романсов 1834—35 гг. и «Жизни за царя» к «Прощанию с Петербургом» и «Руслану», демонстрируя максимум возможностей, который даже трудно предположить, оценивая метод в отрыве от практики его творца [см. 2]. Главной приметой «концентрической» мелодии является ее самообновляемость, способность к почти бесконечному разветвлению, ограниченному только диапазоном человеческого голоса и обладающему почти безграничным потенциалом в инструментальных жанрах (это свойство было доведено до абсолюта

нашими композиторами-симфонистами начала XX в.). К сожалению, как это часто бывает, уникальная, совершенная стилевая конструкция, синтетично-космополитическая по сути, но воплотившая в себе идеал национального и мерило высокого в русской музыкальной аксиологии, оказалась западной. Судя по всему, самим Глинкой в его поздних сочинениях был осознан тот факт, что возможности «концентрической» мелодики, позволяющей преодолеть любые исполнительские трудности без потери выразительности и внутреннего благородства линии, исчерпываются на глазах. Попытки выйти за пределы очерченного круга успехом не увенчались; утрачивая удобство в исполнении, мелодия теряла в глазах своего автора эстетический смысл — поздние шедевры Глинки, подобно поздним шедеврам А. Скрябина, демонстрируют скорее поиск нового стиля, нежели стиль как таковой.

Возвращаясь к заявленной проблеме поколений, можно сказать, что, если Вагнеру предстояло, унаследовав богатейший опыт, самому привести его к стройному зданию, олицетворяющему Новый (после барочного) немецкий вокальный стиль, то Даргомыжскому досталась борьба с формой, коснеющей на глазах, прямо под руками ее творца. Вместо бурлящей, не всегда дающейся в руки стиливой материи здесь был кристалл, обращение с которым требовало ювелирного мастерства и зрелости. Зигфридовскому ниспровергательству будущего автора «Кольца нибелунгов» противопоставляется зрелое вотановское провидчество творца «Русалки» и «Каменного гостя». Даргомыжский оказался заведомо «старше» ровесника из Германии, остался по сути композитором первой половины романтического века, но, благодаря своей осмотрительной мудрости, вывел ситуацию из тупика, заложил основы коренной реформы, осуществленной М. Мусоргским и А. Бородиным с одной стороны, М. Балакиревым и П. Чайковским — с другой. Сумма всех этих вкладов стала базой известного феномена «русской школы», трудно оформляемого на уровне собственно технологическом и весьма широкой в плане стилевом; примечательно, что сами основоположники — и Глинка, и Даргомыжский, — под *школой* чаще всего подразумевали именно *традицию*, и это положение весьма живуче в сознании отечественных вокалистов и вокальных педагогов по сей день. Отметим здесь, что третий юбилей этого года — Дж. Верди — еще «моложе» по стиливому положению: он пришел на фактически расчищенную площадку, естественным образом сменив лидеров предшествовавших десятилетий, развиваясь от младенческой стадии, постепенно вырастая в выдающегося мелодиста, оперного драматурга, мастера оркестра и пр. Вне «внут-

ренной» конкуренции, в режиме благоприятствования, без ниспровержения и борьбы, не считая вагнеровской антипатии.

Завершая свое рассуждение, которое, конечно, не может вместить всего, что относится к истории и сущности вопроса, выскажу соображение, не делая вывода из сказанного выше, но подводя под ним смысловую черту. Мировое значение Вагнера неоспоримо; гораздо более скромное имя Даргомыжского в сравнении с ним отчасти теряется, однако, именно последнему русская вокальная культура обязана тем, что в определенный момент оказалась способна по достоинству встретить сочинения байрейтского титана на своих сценах. Будь отечественные певцы вооружены одним методом Глинки, даже дополненным франко-итальянскими приемами консерваторских педагогов 1860—1890-х гг., «русская вагнериана» начала XX в. не могла бы состояться в тех весомых формах, какие на самом деле обрела [см. 3]. Борясь со старшим коллегой и оппонентом (Глинкой), разыскивая собственный путь и опробуя на себе его возможности, Даргомыжский значительно раздвинул границы вокального мышления. Это позволило в дальнейшем русским артистам избежать слепого копирования западных образцов, «присваивать» чуждый материал, создать своих Лоэнгрин (Л. Собинов), Зигфрида (И. Ершов), Эльзу (А. Нежданова) и т. д., признанных в самых высоких кругах почитателей вагнеровского творчества. В то же время, грандиозная заслуга Даргомыжского — в том, что сама по себе русская вокальная школа, традиция и стиль устояли против прямого вагнеровского влияния, хотя искус был силен, и ни один из крупнейших мастеров-композиторов второй половины XIX — начала XX в. его не миновал. То, что Вагнер «осел» в гармонии и оркестровке, к примеру, Н. Римского-Корсакова и С. Рахманинова, сохранивших неприкосновенными для своих сочинений главные ценности национального искусства — особенности мелоса, мягкость звукоизвлечения, любовное внимание к тембровым краскам и перламутровой многозначности словесных фраз, — во многом было предопределено Даргомыжским, познавшим край бездны и заповедавшим избегать его во имя главного — возможности прямого душевного контакта композитора и поэта с артистами и их публикой, наполняющей театральные и концертные залы в первоочередных поисках не потрясения, но вчувствования и сопереживания.

Список литературы:

1. Багадуров В.А. Очерки истории вокальной методологии. М.: Музгиз, 1956. — 268 с.
2. Барсов Ю.А. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М.И. Глинки. Л.: Музыка, 1968. — 64 с.
3. Гозенпуд А.А. Рихард Вагнер и русская культура: исследование. Л.: ЛГИТМиК им. Н. Черкасова, 1990. — 287 с.
4. Даргомыжский А.С. Избранные письма, ред. М.С. Пекелиса. М.: Музгиз, 1952. — 76 с.
5. Келдыш Ю.В. Музыкальный театр // История русской музыки. В 10-ти тт. Т. 5. 1826—1850. М.: Музыка, 1988. — с. 283—321.
6. Машевский Г.А. Вокально-исполнительские и педагогические принципы А.С. Даргомыжского. Л.: Музыка, 1976. — 64 с.
7. Наумов А.В. Наследие *bel canto* в ранних операх Р. Вагнера // Вопросы музыкознания. Теория. История. Методика. Сб. ст., ред.-сост. Л.С. Бакши. Вып. 6. М.: МГИМ им. А.Г. Шнитке, 2013. — с. 8—18.
8. Наумов А.В. От вокальной манеры к композиторскому стилю: романсы А.С. Даргомыжского 1830-х гг. // Два века феномена Даргомыжского. Сб. статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции. Тула: ТКИ им. Даргомыжского, 2013. — с. 58—66.
9. Нежданова А.В. О Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. Сост. З.А. Апетян. В 2-х тт. Т. 1. М.: Музыка, 1988. — с. 36—39.
10. Пекелис М.С. А.С. Даргомыжский и его окружение. В 3-х тт. Т. 1. 1813—1845. М.: Музыка, 1966. — 494 с.
11. Раку М.Г. Рихард Вагнер. Путеводитель. М.: Классика-XXI, 2007. — 320 с.

**2.3. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ
И ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО
И АРХИТЕКТУРА**

**РЕГИОНАЛЬНЫЕ ВАРИАЦИИ
В СТИЛЕ И ДЕКОРЕ РУССКОГО
НАРОДНОГО КОСТЮМА
КАК УНИКАЛЬНОЕ ЯВЛЕНИЕ
КУЛЬТУРНОЙ ДИФФУЗИИ**

Павлова Ольга Сергеевна

старший преподаватель,

НОЧУ ВПО «Липецкий Институт Управления»,

г. Липецк

E-mail: pavlova.olga.84@mail.ru

**REGIONAL VARIATIONS IN STYLE
AND DECOR OF THE RUSSIAN
NATIONAL COSTUME AS AN UNIQUE
PHENOMENON OF CULTURAL DIFFUSION**

Pavlova Olga

senior lecturer of Lipetsk Institute of Management,

Lipetsk

АННОТАЦИЯ

Описываются особенности народного костюма регионов Черноземья, анализируются их характерные черты. Выявленные отличия в элементах русского народного костюма Черноземья, по мнению автора, позволяют говорить о региональных вариациях русского народного костюма как об уникальном явлении культурной диффузии.

ABSTRACT

The features of national costume of Chernozem regions are described, their characteristics are analyzed. It is argued that the identified differences in elements of Russian national costume of Chernozem regions allow

speaking about regional variations of Russian folk costumes as a unique phenomenon of cultural diffusion.

Ключевые слова: русский народный костюм; традиция; разнообразность населения; региональные различия; культурная диффузия.

Keywords: Russian national costume; tradition, the heterogeneity of peoples; regional differences; cultural diffusion.

Актуальность и проблематика изучения русского народного костюма как уникального явления культуры обусловлена тем, что любой народный костюм выступает бесценным, неотъемлемым, накопленным веками, достоянием культуры любого народа мира, проходя в своём развитии путь, тесно связанный как с историей народа, так и эстетическими взглядами и воззрениями создателей костюма. При этом народный костюм — это не только живой, броский и яркий самобытный элемент культур, но также и синтез различных видов декоративно-прикладного творчества.

В формировании традиций покроя, орнамента, колорита, особенностей вышивки в русском народном костюме большую роль сыграли такие факторы, как специфика географической среды, климата и разнообразие в хозяйственных укладах многочисленных населявших территорию России народов [1, с. 26]. Нельзя отрицать и местные культурные и историко-социальные процессы, способствующие становлению особых черт декора в русском народном костюме. Таким образом, локальные социокультурные сообщества, проживающие в одном государстве, но занимающие различные позиции в географическом, климатическом, культурном аспектах, явились создателями и хранителями традиций национального русского костюма как системной целостности.

Русский народный костюм, в целом имея уникальный, неповторимый образно-стилевой характер, имеет характерные отличия не только по сравнению с костюмами других народов, но даже и по местам расселения в регионах. Кроме того, при всей своей целостности и единообразии русский народный костюм даже в одной местности может показать значительные расхождения в стиле и декоре [5, с. 32]. Здесь можно говорить не столько о русском, сколько о региональном костюме России. Покажем это на примере разнообразий в конструктивном и декоративно-художественном оформлении русского народного костюма Черноземья.

Рубахи народного костюма Тульской и Рязанской губерний состояли из нескольких полотнищ (три или четыре), швы соединения

которых располагались спереди и по бокам [2, с. 217]. В этих губерниях были распространены туникообразные рубахи с косыми и прямыми плечьями (поликами). Стан таких рубах состоял их трех цельных полотнищ. Центральное полотнище, образуя плечевую линию, перегибалось посередине по утку, при этом по линии сгиба делался вырез или разрез, чтобы удобно было надевать рубаху через голову. К боковым сторонам центрального полотнища присоединялись еще два полотнища, выполняющие функции рукавов (рукава — в прямую пройму).

В Калужской губернии были широко распространены рубахи с прямыми поликами. Их изготавливали из четырех полотнищ (по два полотнища спереди и сзади), которые сбились вокруг горловины. Рукава представляли собой цельные полотнища, дополненные ластовицами. Зачастую рукава делали широкими, присборенными у запястья и завершающимися манжетами. Подол рубахи декорировался оригинальным тканым узором, а позднее — вышивкой техникой в полный крест или полукрест. При этом в девичьих рубахах подобным образом расшивался вокруг весь подол, а в женской рубахе подол расшивался только спереди, так как сзади и по бокам рубаха закрывалась поневой. У пожилых женщин низ рубахи не украшался вообще [2, с. 218].

В Орловской губернии народный костюм состоял из рубахи, поневы, передника, нашейных украшений, пояса, обуви и головного убора, необыкновенного и оригинального по форме, цвету и фактуре. Рубаха изготавливалась из хлопчатобумажной фабричной ткани, шилась с отложным воротником. Вокруг воротника — односторонняя частая сборка в виде защипов. Неповторимый орнамент рубахи создавался за счет вышивки цветной шерстью в виде зеленых, бледно-желтых и пурпурных полос. У рубахи были ажурные рукава, украшенные цветной ленточной гирляндой, которая пришивалась внизу рукавов. Выше гирлянд из цветных лент рукава перехватывались подвязками, это создавало эффект напуска над перехватом и спадания декоративной нижней части рукава веером. По низу рукавов и линии пришива рукавов к лифу, а так же по краю воротника, прокладывалось узкое фабричное кружево. Дополняли костюм наплечные накладки, представляющие собой прямоугольники с закругленными углами, собранные из лент. Эмоциональный настрой костюма создавался красочным решением — большими плоскостями красного цвета с присутствием белой рубахи, темно-синей поневы и желтого цвета. Все это озвучено вкраплением зеленого цвета и создает целостную цветовую композицию [2, с. 225].

Для костюма Курской губернии характерно слияние черт костюма древнейшего населения губернии и польско-литовских выходцев. Женщины носили рубаху, юбку, поневу, передник. Из тонкой черной шерстяной домотканины шили сарафаны. Лиф такого сарафана декорировался вышивкой шерстяными цветными нитями, блестками, а различными цветными полосками атласа, парчи, кашемира — лиф и низ. Женские рубахи часто выполнялись с рукавами длиннее рук и завершались длинными узкими манжетами. Иногда широкие рукава по низу собирались в частые сборки, закрепляемые манжетами. В частые сборки собирали также рубахи и вокруг горловины. Декор рубахи — красная вышивка крестом в сочетании с белым кружевом, наложенным на кумач. В качестве навесных украшений применялись бусы [6, с. 369]. Пояс — шерстяной, тканый, в полоску кушак, концы которого с бахромой. Головная повязка из цветного ситца. Обувь — кожаные туфли. Костюм отличается красочностью, причем обилие цвета и различных декоративных решений не дробит единый образ. Объединяющим началом является темный цвет сарафана, придающий целостность и графическую выразительность. С другой стороны, темный фон сарафана высвечивает его декор, который созвучен красному цвету декора рубахи и головной повязки.

Одежда жителей Воронежской губернии изготавливалась из конопляных, шерстяных и крапивных тканей. В воронежском народном костюме обязательно присутствуют три цвета — белый, красный и черный.

Итак, в Черноземье, при всей своей целостности и единообразии, русский народный костюм показывает значительные расхождения в стиле и декоре. Если обратиться к историческому экскурсу по вопросам заселения Черноземья, то можно отметить, что придя в регионы Черноземья из различных частей русского государства, люди принесли характерные только для них черты культуры и быта. Проживая совместно, они непрерывно обменивались особенностями своей культуры, что наложило существенный отпечаток на быт и культуру населения регионов Черноземья.

Обращение к истории Черноземья позволяет отметить, что в Бронзовом веке на территории Черноземья проживали представители Абашевской археологической культуры, возможно, по мнению В.П. Загоровского, «индоевропейской» культуры [4, с. 87]. В Железный век Черноземье заселяли балтские народы юхновской, бондарихинской и колочинской культур. На рубеже нашей эры в степях Черноземья появляются такие народы, как сарматы,

а их потомками стали аланы, позже признавшие власть средневекового государства Хазарии. Впоследствии, после разгрома хазар, на территориях Черноземья селятся печенегы — союз племён, который образовался в результате смешения самарских и угро-финских племен с кочевниками-тюрьками. В 1032 году был основан город Курск, в 1146 году был основан Елец. Затем, в связи набегами кочевников, земли приходят в упадок и становятся известны как территория под названием «северная оконечность Дикого Поля», где практически отсутствовало постоянное население и преимущественно располагались кочевники-ногайцы. А в XV в. некоторые из регионов Черноземья входили в состав Великого литовского княжества Джагелдай. Я.Е. Водарский отмечает, что Черноземье, по мере укрепления Московского государства, в конце XVI века превратилось в территории южной границы государства, где была организована система крепостей: в 1585 году была построена пограничная крепость Воронеж, в 1596 году — Белгород, в 1593 году — Старый Оскол, в 1594 году — Валуйки. Именно с конца XVI века началось интенсивное заселение Черноземья.

Таким образом, регионы Черноземья отличаются разнородностью населения, что значительно сказалось на традициях русского народного костюма. Для костюмов Тамбовской, Белгородской и Курской губерний характерно слияние черт костюмов балтов и печенегов как древнейшего населения этих губерний и польско-литовских выходцев. Воронежская же область отличается большим разнообразием в традициях русского народного костюма вследствие хаотичного заселения края в конце XVI века. Воронежская область, или «Дикое поле», заселялась отпрысками боярских родов, служилыми людьми, пушкарями, стрельцами, черкесами (выходцы из Украины), вольными казаками [3, с. 267].

Элементы синтеза различных видов декоративно-прикладного творчества отдельных локальных групп, когда-либо населяющих территории Черноземья, позволил русскому народному костюму Черноземья донести региональные вариации традиционных элементов вышивки, кроя и орнамента, особенностей использования украшений и материалов, свойственных традициям русской одежды Черноземья.

Таким образом, выявлена связь становления и развития традиционного русского народного костюма Черноземья с социокультурными особенностями региона посредством механизмов взаимодействия различных культур народов, когда-либо заселявших территории Черноземья. Анализ специфических черт в стиле русского народного костюма Черноземья и историко-культурного значения традиций

русского народного костюма в Черноземье позволяет говорить о нем как об уникальном явлении культурной диффузии.

Список литературы:

1. Андреева А.Ю., Богомолов Г.И. История костюма. Эпоха. Стиль. Мода. СПб.: «Паритет», 2001. — 120 с.
2. Будур Н. История костюма. М.: Олма-Пресс, 2001. — 480 с.
3. Водарский Я.Е. Население России в конце XVII — начале XVIII века. М.: Наука, 1977. — 452 с.
4. Загоровский В.П. История вхождения Центрального Черноземья в состав Российского государства в XVI веке. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1991. — 272 с.
5. Каршинова Л. Русский народный костюм. Универсальный подход / Л. Каршинова М. Белые альвы, 2005. — 64 с.
6. Пармон Ф.М. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества. М. Легпромбытиздат, 1994. — 268 с.

ОСНОВНЫЕ ПРИЗНАКИ ДЕКОРАТИВНОЙ ЖИВОПИСИ В СИСТЕМЕ ПРЕПОДАВАНИЯ КОМПОЗИЦИИ

Ременникова Юлия Сергеевна

*старший преподаватель кафедры изобразительного искусства
Бирского филиала Башкирского государственного университета,
г. Бирск*

Заярнюк Александр Николаевич

*доцент кафедры изобразительного искусства
Бирского филиала Башкирского государственного университета,
г. Бирск*

E-mail: rem_uli_3@mail.ru

KEY FEATURES OF DECORATIVE PAINTING IN THE TEACHING OF COMPOSITION

Remennikov Juliya

*senior Lecturer, Department of Fine Arts
Birsk branch of the Bashkir State University,
g. Birsk*

Zayarnyuk Alexander

*associate Professor of Fine Arts
Birsk branch of the Bashkir State University,
g. Birsk*

АННОТАЦИЯ

В статье сделана попытка обобщить опыт педагогов-художников в области композиции и выделить существенные признаки и особенности декоративности в живописи.

ABSTRACT

The article is an attempt to summarize the experience of teachers-artists in the field of composition and highlight the essential features and characteristics of decorative painting.

Ключевые слова: декоративная живопись, композиция, изобразительное искусство.

Keywords: decorative painting, composition, visual art.

В системе изобразительного искусства полноценной считается такая живописная композиция, в которой объединяются содержательное и декоративное начало. Ярким примером декоративности в живописи являются росписи критских дворцов, храмов. Древняя декоративная живопись напоминает орнамент, ее формы стилизованы и канонизированы, она расположена в ряд и подчинена ритмам и структурным направлениям — вертикали, диагонали и горизонтали.

Родственно декоративной живописи искусство примитивистов. Красота картин примитивистов достигнута ценой отказа от подражания натуре. Природные формы отражаются в этой живописи в преобразованном виде, средствами условно-плоского пространства.

Классическим примером декоративной живописи являются приемы, используемые в иконе, фреске, мозаике и витраже выраженные конструктивной организацией цвета, формы и пространства [1].

Декоративная живопись — способ изображения реальной действительности путем выявления выразительности средствами колорита и пластическими приемами, связанными с обобщенностью, стилизацией, орнаментацией, с соблюдением меры условности изображения, отказом от второстепенных подробностей, превращая поверхность картины в цветное пятно — символ или знак.

Композиция декоративной живописи может строиться, следуя разнообразным закономерностям, над которыми работали художники-педагоги Ю. Герчук, К. Дагддян, Ю. Жегин, Л. Молчанов, Р. Паранюшкин, Н. Ростовцев, Е. Шорохов и др. Каждый автор относит к композиции различные правила, приемы и признаки на которых строится художественная смысловая идея. Г. Панксов в своей книге «Живопись форма, цвет, изображение» выделяет формальные средства композиции: пропорции и формат, композиционный масштаб, метрометрические построения, контраст, нюанс и феномен цвета, которые в свою очередь основываются на психологии зрительного восприятия. Р. Паранюшкин к приемам и средствам композиции относит группировку, членение, формат, масштаб и пропорции, ритм и метр, композиционные оси, цвет, фактуру. Ю. Герчук добавил бы ко всему этому вертикаль, горизонталь, симметрию, покой, движение.

Опираясь на весь предыдущий опыт, выделим основные признаки декоративности в живописной композиции: узорчатость

(цветовые и тоновые соотношения), условное построение пространства (взаимодействие ритмов, контрастов), орнаментальность, стилизация.

Узорчатость в декоративной живописи композиции воспринимается как соотношение форм светлых и темных пятен. Особую роль здесь приобретает выразительность силуэта, графическая красота контуров и линий фигур. Важным элементом красочной поверхности чистого цвета в декоративной живописи является фактура, которая может передавать бесконечное разнообразие выразительных качеств визуального мира, проецируемого в плоскость картины. Важно грамотно определить цветовой строй живописного изображения, так как колористические решения художественных произведений часто связаны с традициями, с сохранением национальных архетипов.

Следующий признак декоративности — условность, способ художественного обобщения, предполагающий повышенную эмоциональность образа и рассчитанный на такой же эмоционально-экспрессивный зрительный отклик. Цель художественной условности — передать в выразительных формах существенное, выявить смысл, передав ему наиболее экспрессивное звучание.

Ни одна композиция не обходится без художественного пространства. Восприятие пространственной глубины изображения — многогранный психический процесс, поэтому различен язык «пространственности». Художники, стремясь к смысловой ясности работы, вспоминают о выразительной силе обратной перспективы, о выразительности пространства у мастеров народного искусства. В декоративной живописи приоритетным является условно-«плоское» пространство византийского, древнерусского и восточного искусства — это сфера «малой глубины» пространства картины. Подобный способ пространства в декоративной живописи рассматривается не как оптическая иллюзия трехмерности, а как выразительное соотношение цветовых масс на плоскости. Такое пространство может быть выражено условными способами. Пространственные соотношения реальной натуры могут полностью отсутствовать. Изображение натюрморта, например, может разворачиваться не в глубину, а вверх, в этом случае дальние планы помещают над ближними.

В основе декоративной живописи лежит конструкция. Конструкция — художественная организация построения формы произведения, её каркас. Конструкция создается с помощью диагональных, вертикальных, горизонтальных, дугообразных структур, определяя только композиционную схему произведения, которая должна обрести содержательность.

Достижение выразительности, узорчатости в декоративной живописной работе связано: с тоновым и цветовым контрастами, контрастами величин, (высокого с низким, большого с маленьким, толстого с тонким), фактур, материалов, объема и плоскости; ритмической организацией форм, линий, темных и светлых пятен; с деформацией — изменением пространства предметов и окружения в изобразительном искусстве живописи.

Декоративную живопись можно сравнить с орнаментом, где необходимость связи элементов очевидна, не только там, где есть повтор мотивов, но и в пятновом узоре свободно заполняющем плоскость.

Стилизация — процесс подчинения изобразительной формы внешним условиям, обобщение цветового пятна, формы, пространства. Максимальное обобщение формы и её окружения способны превратить предметы в символы. Стилизация позволяет менять форму разлагая ее на отдельные составляющие, а затем конструируя из них новые образования. Важно найти правильное цветовое и тоновое соотношение фигур и фона композиции, так как именно они важны при стилизации.

Каждое из перечисленных выразительных элементов в декоративной композиции имеет своеобразие.

Декоративное живописное изображение в процессе построения выразительной композиции может иметь следующие особенности:

1. Изменение пропорций между предметами или внутри одного предмета, нарушение пространственной перспективы, или полное её отсутствие.

2. Преобразование формы через усиление наиболее характерного (переработка, преломление), совмещение обобщенных и детализированных образов, потому что один объект лучше выделяется, контрастируя с другим.

3. Частично или полностью отказ от объемной формы предметов (сочетание объема и плоскости, или плоское силуэтное изображение). Один и тот же объект может изображаться под разным ракурсом.

4. Поиск новых колористических гамм: выявление декоративно-экспрессионистических возможностей цвета, использование активных сочетаний основных цветов, выявление фактур, локальных цветовых пятен, присутствие черного или цветного контура.

5. Орнаментация плоскости, приближение к плоскостному решению пространства, все части, детали, линии объекта сплетаются в единый орнаментальный узор.

б. Аналитический подход или творческая интерпретация природы, т. е. способ изображения предметов, разложением его на простейшие объемы, показывая внутреннюю структуру предмета [4, с. 34].

Чувство декоративного в практической работе по живописи определяется грамотным распределением по поверхности живописного изображения больших и малых пятен, их светотеневой и цветовой завязкой, умелым использованием орнаментальных мотивов и ритмов, украшающих изображение плоскости. Так с помощью выразительных средств живописи появляется эстетический знак закодированного человеческого чувства и реального объекта изображения, несмотря на условность, декоративная живопись повествует о природе, о людях, об истории, в ней зашифрован смысл, и живые образы.

Список литературы:

1. Герчук Ю.Я. Основы художественной грамоты: Язык и смысл изобразительного искусства: Учебное пособие. М.: Учебная литература, 1998. — 208 с.
2. Миронова Л.Н. Цвет в изобразительном искусстве: Пособие для учителей. — 2-е изд. / Л.Н. Миронова. Мн.: Беларусь, 2003. — 151 с.
3. Новиков А.М. Методология художественной деятельности. М.: «Эгвес», 2008. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://bib.convdocs.org/v6585/?download=1>. (дата обращения: 23. 04. 2012).
4. Ременникова Ю.С. Декоративная композиция на примере живописи Республики Башкортостан: Учебно-методическое пособие по спецкурсу / Ю.С. Ременникова. Уфа: Вагант, 2010. — 118 с.: ил.

КОНЦЕПТ ЕЛЕЦКОГО КРУЖЕВА КАК ИДЕАЛЬНАЯ ФОРМА КУЛЬТУРНОГО БЫТИЯ

Соломенцева Светлана Борисовна

*доцент Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина,
г. Елец*

E-mail: ss00001@mail.ru

CONCEPT OF THE YELETSKIYE LACE AS AN IDEAL FORM OF CULTURAL BEING

Svetlana Solomentseva

*associate professor of Yelets State University named after I.A. Bunin,
Yelets*

АННОТАЦИЯ

Данная работа посвящена изучению историко-философских аспектов елецкого кружева и его концепта как идеальной формы культурного бытия, с целью показать, что оно представляет собой единство духовного и материального в контексте единства веры, искусства и науки. Доказано, что кружевоплетение имеет диалектическую природу, как носитель художественного образа и духовности.

ABSTRACT

This article is devoted to the study of historical and philosophical aspects of the Yeletskiye lace and its concept as an ideal form of cultural being. The aim of this research is to show that the given lace represents the unity of the spiritual and the material in the context of unanimity of faith, art and science. It is proved that lace-making has a dialectical nature as a bearer of word picture and spirituality.

Ключевые слова: концепт; елецкое кружево; кружевоплетение; народный костюм; декор.

Keywords: concept; the Yeletskiye lace; lace-making; national costume; setting.

В этой статье будет сделана попытка рассмотреть проблему феноменологии елецкого кружевоплетения, как части декора народного костюма, в историко-философском аспекте, в качестве духовно-

практического и ценностного феномена жизни простого народа, как материальное воплощение его знаний. Мы проследим народный космизм, который выражает «проживание мира», собственное представление о нем, характерные образы и символы, которые изотерически сохранили историческую общественную память в мировоззренческом единстве осознания целостности небесного и земного. Сведя воедино разные взгляды на космизм, мы постараемся создать философско-культурологическую модель елецкого кружева как прообраза культуры.

Желание рассмотреть своеобразие традиционного елецкого кружева обусловлено достаточно невысоким уровнем разработки общей истории и теории этого вида народной художественной культуры, малочисленностью исследований аспектов, связанных с данной проблематикой.

Философский аспект в истории изучения елецкого кружевоплетения будет исследоваться как часть парадигмы культуры, ценностная основа всей народной художественной культуры края, которая сохраняет на протяжении длительного времени тесные связи с мировоззрением, историй, трудом, бытом, этнической общностью. В любой области исследований понятийно-терминологический аспект является базисом, поэтому необходимо уточнить основополагающие понятия, касающиеся нашей темы.

На наш взгляд введение в область исследования философского аспекта в истории изучения елецкого кружева понятия «культурная парадигма» вполне обосновано.

Понятие «парадигма» впервые введено Томасом Куном в работе «Структура научных революций» [6]. Это слово в переводе с греческого языка означает «пример, модель, образец». В методологии науки оно трактуется как совокупность ценностей, методов, подходов, технических навыков и средств, принятых в сообществе в рамках устоявшейся традиции в определенный период времени. Но сам феномен елецкого кружевоплетения в его художественно-эстетическом аспекте, по нашему мнению, является более глубоким явлением в народной художественной культуре края. Поэтому более приемлемо философское значение слова «парадигма»: «исходная концептуальная схема, модель», являющаяся эталоном мышления, «строго научная теория, воплощенная в системе понятий, выражающих существенные черты действительности». Данный подход к трактовке этого термина позволяет с новой стороны осмыслить понятие «культурная парадигма» в контексте нашей темы.

Понятие «культура» имеет много значений в различных областях жизнедеятельности человека и общества в целом. Но для целей нашего

исследования наиболее оптимальным является широкое философское определение «культуры», как «второй природы» объективного человеческого опыта, в котором человек и культура неразрывно связаны подобно растению на почве, в которой оно растет. Поэтому рассматривать культуру необходимо как специфический социальный и антропологический феномен. А.И. Арнольдов дал свое образное и поэтичное определение понятие «культуры»: «реальная сила, направленная на утверждение истинно человеческого в человеке. Она — вторая Вселенная, создаваемая человечеством» [1].

Культура — одно из самых сложных явлений, которое позволяет изучить и понять исторический опыт народа, совокупность духовных и материальных ценностей, созданных предыдущими поколениями. Естественно, что особое место в народной культуре занимает костюм, элементом декора которого является кружево, изготовленное в культурных традициях области проживания. Человек выбирая композиционное решение для своих работ, создавая определенные рисунки, орнаменты, использовал формы, которые гармонично сочетались с природой родного края. В этом случае декор костюма являлся органичной связующей нитью между природой и миром вещей. И.Г. Гердер утверждает, что «...Культурная традиция идет от народа к народу, видоизменяясь, принимая все новые и новые формы», одной из которых и является декор народного костюма [2, с. 616]. По словам И.Т. Касавина «Традиция «мерцает» в истории, но она же и творит ее, являясь формой органического перерастания спонтанной человеческой деятельности в регулярную и законосообразную социальную практику. И здесь же она (уже как понятие) оказывается способом формирования исторического сознания, которое обнаруживает в традиции не просто устаревшие формы деятельности и мышления, но «сгустки» исторически конкретного опыта, необходимые ступени развития общественных отношений» [5, с. 66].

Существует ряд научных направлений: историческое, информационное, аксиологическое, гносеологическое, эстетическое, этическое и т. д., которые взаимодействуя друг с другом, комплексно изучают социокультурный потенциал декора народного костюма. Историко-археологические данные дают нам возможность получить достоверную информацию о генезисе и развитии народной культуры. Большое внимание уделяется духовной и художественной культуре народа, его традициям, обычаям и обрядам. Юлиус Липс в своей работе «Происхождение вещей» определил несколько закономерностей развития декора костюма [7]. Отмечено сходство разных регионов по видам декора костюма и его жизненным функциям,

а также переход к более сложным системам декора с течением времени. Характерно зарождение новых элементов декора костюма следующей эпохи в предыдущей. Различные культуры взаимодействуют друг с другом, что способствует распространению новых технических достижений. Существует много вариантов воплощения закономерностей, особенно в декоре костюма, а также применение типового композиционного решения традиционных предметов и элементов одежды.

Первые попытки выявить основу эстетических канонов декора народного костюма предприняли этнографы, но большая часть их внимания, естественно, была обращена на эстетическую составляющую и описание одежды различных регионов.

Идея «прекрасного» в сознании древних народов формировалась в процессе трудовой, практической деятельности. Красота выражалась в гармонии целого, соразмерности частей его составляющих и воплощалась в согласованном сочетании всех элементов русского народного костюма, включая элементы декора, к которым относится кружево. Гармония в костюме рассматривалась как материальная закономерность красоты. А сама «красота» — в качестве всеобщего закона мироздания и условия космического бытия. В то же время «красота» оставалась способом понимания и особой формой бытия, что допускает трактовку костюма и его элементов как концепта.

Ученых всегда заботил вопрос о происхождении славянской культуры, истоках возникновения народных ремесел и промыслов. Начало этим исследованиям положил М.В. Ломоносов [8]. Первые фундаментальные исследования истории русского кружевоплетения были проведены С.А. Давыдовой, а результаты впоследствии были обобщены в книге «Русское кружево и русские кружевницы», где елецкому кружеву отведено достойное место [4]. Идейным вдохновителем исследований С.А. Давыдовой и рецензентом ее рукописи был знаток русской культуры В.В. Стасов, который дополнил фактический материал сведениями из старинных летописей княжеского и великокняжеского периода [14]. Ученый отстаивал идеи реализма в русском искусстве и проделал огромную работу по сбору, реставрации и сохранению лучших образцов русского декоративно-прикладного творчества, в том числе и кружева.

Важную роль в формировании композиционного решения кружева играет такая художественная составляющая как цвет. Существует теория, что полная гармония цветового решения может основываться на принципе психологического воздействия на человеческую душу. Этот принцип на подсознательном уровне

часто использовался нашими предками. Современного осмысления требуют вопросы взаимодействия визуального и вербального кодов эпохи и семантика цвета. Народная культура является сложной, многофункциональной системой, с характерными ей формами деятельности и механизмами их осуществления, а кружевоплетение является её значительной частью, характеризующей отличительные особенности этноса.

Устойчивую связь микрокосма и макрокосма в народном искусстве выявил и проанализировал Б.А. Рыбаков [13]. В своей работе он обозначил древность происхождения орнаментальных решений, а также отметил, что орнамент является своеобразным общерусским информационным языком. В то же время отмечается, что трактовка схожих элементов орнаментики в различных местностях отличалась из-за особенностей этнокультуры этого края.

Зачастую народное искусство в целом и декор костюма в частности рассматривают как знаковую систему, имеющую четкую информационную функцию. И.П. Работнова тщательно изучала приемы традиционного русского кружевоплетения [11] и вышивки, а также региональные особенности их воплощения. Это позволило ей обозначить важную закономерность русской народной одежды: общее декоративное решение одежды основано на одном из самых устойчивых знаковых элементов — орнаменте, что позволяет создать завершенный художественный образ [12].

Многие исследователи декоративно прикладного искусства связывают диалектическую природу этого явления не только с прошлым народа, но также с настоящим и будущим. Существует тесная связь искусства и традиций народа, которые вместе составляют целостную образную художественную непрерывно развивающуюся систему. Именно по стилистическим особенностям этой системы можно отследить уровень развития эпохи, её особенности. Следует отметить такой важный аспект как понятие стиля в народном искусстве и в кружевоплетении в частности. Стиль выражает духовное состояние народа в определенный период времени и постоянно меняется с изменением реалий времени.

По мнению М.А. Некрасовой декор костюма, как часть народной культуры являлся связующим звеном между природой, человеком и культурой в единстве духовно-пространственной среды [10]. Утверждение автора, о том что в традицию переходит только то, что имеет непреходящую ценность точно соответствует елецкому кружеву, которое развиваясь, впитало опыт народа и доказало способность существовать и быть востребованным на протяжении

веков. Кружевоплетение развивалось достаточно медленно и эволюционно из-за известной консервативности бытового уклада жизни народа. Основными канонами, по которым происходило это развитие, являлись традиционность и коллективность, использование накопленного богатого опыта и этнографических особенностей региона. В культуре народа выражено представление об окружающем мире, «проживание» его, космологические образы и символы, отражающие родовую память. Народный космос формируется из связей систем мировоззрения об устройстве мира, его законах, порядке существования в нем человека и взаимодействии с обществом. Декор костюма, к которому относится кружево, кроме эстетического и знакового имеет еще и духовно-содержательное значение.

Согласно Ю.М. Лотману, который является основателем школы знаковых систем, народная культура моделирует мир, а декор костюма представлен в качестве интерпретации человеческого бытия. По мнению исследователя, передача и сохранение исторического опыта и духовных ценностей в костюме происходит путем внутренних и межэтнических контактов [9].

Философ Л.Н. Гумилев считает этнос явлением, лежащим на стыке общества и природы. Одной из составных частей этноса является декор народного костюма. Этнос является фактором, объединяющим народ, который характеризуется единством географического местоположения, языка и истории. Определяющим фактором для его формирования является среда обитания, потому что те или иные стереотипные действия позволяют этносу выжить в биосфере [3, с. 31]. Автор считает, что этнос является не только социальным явлением, но и своеобразной природной общностью, отличной от других типов объединения людей.

Исследование кружевоплетения в аксиологическом ракурсе актуально в настоящее время. В центре аксиологических исследований художников и дизайнеров находится эстетическое восприятие кружева. Существуют несколько факторов, которые определяли принципы эстетического сознания народа: языческие традиции; пришедшие вместе с крещением Руси идеалы христианства; и эстетическое народно-художественное самосознание, которое было выражено в декоративно-прикладном искусстве и бытовом укладе жизни общества.

Изучив историко-философские аспекты елецкого кружева и его концепт как идеальную форму бытия, можно сказать, что оно представляет собой единство духовного и материального в контексте единства веры, искусства и науки. Кружевоплетение имеет

диалектическую природу, как носитель художественного образа и духовности.

Список литературы:

1. Арнольдов А.И. Путь к храму культуры. М.: Издательский дом «Грааль», 2000. — 108 с.
2. Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества. М.: Наука, 1977. — 704 с.
3. Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера Земли. М.: Рольф, 2001. — 560 с.
4. Давыдова С.А. Русское кружево и русские кружевницы. Спб.: Типография А.С. Суворина, 1892. — 324 с.
5. Касавин И.Т. Познание в мире традиций. М.: Наука, 1990. — 204 с.
6. Кун Т. Структура научных революций. М.: АСТ, 2009. — 320 с.
7. Липс Ю. Происхождение вещей. Из истории культуры человечества. Смоленск: Русич, 2001. — 512 с.
8. Ломоносов М.В. Избранные философские произведения. М.: Госполитиздат, 1950. — 760 с.
9. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин: Александра, 1992. — 479 с.
10. Некрасова М.А. Народное искусство России. М.: Сов. Россия, 1983. — 219 с.
11. Работнова И.П. Русское народное кружево. М.: КОИЗ, 1957. — 160 с.
12. Работнова И.П. Русская народная одежда. М.: Легкая индустрия, 1964. — 75 с.
13. Рыбаков Б.А. Макрокосм в микрокосме народного искусства // ДИ СССР. — 1975. — № 3. — С. 31—33.
14. Стасов В.В. Разбор сочинения г-жи С.А. Давыдовой «Русское кружево». Исследование историческое, техническое и статистическое (рукопись). Спб.: Типография Императорской Академии наук, 1886. — 28 с.

2.4. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

КЛЮЧЕВЫЕ КОНЦЕПТЫ В ЭТНИЧЕСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЕ МИРА (НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА)

Золотарева Лариса Романовна

канд. пед. наук, профессор, КарГУ им. Е.А. Букетова,

г. Караганда, республика Казахстан

E-mail: zolutareva-larisa@yandex.ru

KEY CONCEPTS IN THE ETHNIC ARTISTIC WORLD VIEW (ON THE MATERIAL OF MODERN VISUAL ART OF KAZAKHSTAN)

Larisa Zolotareva

candidate of pedagogic sciences, professor,

The Karaganda State University of the name of academician E.A. Buketov,

Karaganda, Republic of Kazakhstan

АННОТАЦИЯ

В статье исследуется этническая художественная картина мира, главным структурным элементом которой является концепт; подчеркивается, что художественный концепт — это всегда символ в искусстве. Анализируются ключевые концепты национальной картины мира — Бесконечность, Дом, Счастье, Беседа на основании современного изобразительного искусства Казахстана: творчества С. Айтбаева, А. Галимбаевой, А. Есдаулет, А. Кастеева, А. Садыханова, У. Тансыкбаева, Т. Тогузбаева, К. Шаяхметова.

ABSTRACT

The article studies the ethnic artistic world view, where the main structural element is the concept. It is highlighted that an artistic concept is always a symbol in art. There are analyzed the key concepts of the national world view — Infinity, Home, Happiness, Talk on the basis of modern

visual art of Kazakhstan: works of S. Aitbaev, A. Galimbaeva, A. Esdaulet, A. Kasteev, A. Sadyhanov, U. Tansykbayev, T. Toguzbaev and K. Shayakhmetov.

Ключевые слова: этническая художественная картина мира, концепт, художественный концепт, Бесконечность, Дом, Счастье, Беседа.

Keywords: ethnic artistic world view; concept; artistic concept; Infinity; Home; Happiness; Talk.

Г. Гачев, разрабатывая проблему «национального образа мира» путем сравнительного описания культур и миропониманий разных народов, обращается к образу мира как категории, являющейся ядром не только личного самосознания, но и способом этнокультурной, национальной идентичности индивида [1, с. 14].

Исследования, посвящённые изучению художественной картины мира (образа мира, модели мира), в основном были связаны с деятельностью лингвокультурологов. За понятием «модель мира» встаёт традиция тартуской семиотической школы и выросшей на её базе культурологии (Ю.М. Лотман). Модель мира в семиотике — это «исследовательский конструкт, описывающий развёрнутую систему символизации пространства, чёткая иерархия ценностей, система оппозиций и отождествлений». «В самом общем виде модель мира определяется как сокращённое и упрощённое отображение всей суммы представлений о мире внутри данной традиции, взятых в их системном и операционном аспектах» [2, с. 281]. С точки зрения Ю.М. Лотмана, пространственная картина мира многослойна: она включает в себя и мифологический универсум, и научное моделирование, и бытовой здравый смысл.

Научное осмысление истории живописи и скульптуры Казахстана с точки зрения обобщающего фактора как художественная картина мира предоставляет исследователю возможность расширить горизонты научного знания. Смена художественной культуры мира происходит в тесной связи с изменениями общественного климата и духовных запросов нации. Специфика восприятия актуальности, отражение временных координат в картине, акцентирование повествовательности, временного течения события, бытового времени или наоборот, усиление условности, воссоздание идиллического бытия, являются предметом нашего анализа. Для структурирования разноликого и многообразного космоса казахской культуры требуется выявить и раскрыть на материале живописи основные концепты художественной картины мира.

Л.В. Миллер в своём исследовании художественной картины мира подчёркивает, что её главным структурообразующим элементом является *концепт*. «В каждом художественном тексте, — отмечает Л.В. Миллер, — в латентном виде присутствует художественный концепт, сформированный художественной картиной мира. Его роль в процессах порождения и восприятия художественных заключается в том, что он «возбуждает» определённую зону внутреннего художественного опыта субъекта формируя при этом некое ассоциативно-смысловое ядро художественного впечатления» [3, с. 14].

При исследовании этнической художественной картины мира *номадов (казахов)* мы исходим из определения концепта: Концепт — смысловое значение имени знака, то есть содержание понятия объём, которого есть предмет этого имени. Концепт — содержание понятия, то же, что и смысл. Заместительная функция концепта символична, поэтому *художественный концепт — это всегда «символ в искусстве»*.

Художественный концепт в современном казахстанском изобразительном искусстве тесно взаимосвязан с архетипами, символами и мифологемами кочевой культуры, поэтому целесообразно рассмотреть ключевые архитипические концепты в контексте традиционного мировосприятия и этнического сознания казахов — казахского менталитета. Начнём с этнической памяти, затем перейдём к «картине мира». Этническая память включает процесс создания, накопления, хранения и трансляции экзистенциальных и культурных ценностей, являясь источником жизнедеятельности как традиционного, так и современного общества.

Издавна в казахской духовной культуре, благодаря памяти через архетипы и ценности этнического сознания, этническую историю, устное и письменное народное творчество, традиции и ритуалы, другие культурные реалии передавались его социальные, мировоззренческие, ментальные и идентификационные основы существования. Мир традиционной культуры казахов многолик и самые важные коллективные архетипы («Кут» — многоуровневая и многозначная ценность в мировоззрении казахов, означающая: *душа, жизненная сила, дух; счастье, благо, благодать, благополучие; удача, успех, счастливый удел; состояние истинного бытия, блаженства; «блаженство», «Степь», «Путь», «Мать-Земля», «Тенгри», «Род и племя» и другие*) всегда являются основой этнической памяти и ментальности. Национальное возрождение Казахстана показывает, что этническая память, кристаллизуя через время и сохраняя всё самое ценное в духовности и истории, возвращает имена и образы, добрые деяния и вместе с тем ошибки исторических личностей, потерянные

и утраченные символы и знания, забытые традиции и события. Как и во все эпохи и времена, перемены в этнических и ментальных явлениях отражает искусство. Традиционное мировоззрение стало той системой координат, в которой художники выражали свое отношение к миру, природе, человеку и обществу, в которой развивалось и искало своё самобытное лицо казахское изобразительное искусство XXI века. *Менталитет* казахов, основанный на традиционном мировоззрении и этническом сознании, возрождается в более новом качестве, благодаря открытости как самой этнической культуры, так и светским и религиозным ценностям, сохраненными этнической памятью. Этническая память представляется в этнической картине мира, основывающейся на онтологических и аксиологических ценностях и содержит многообразные знания, тем самым, становясь важным компонентом в социуме и в процессе социализации человека, постепенно определяя его этничность. *Этническая картина мира* представляет собой особый образ структурированное представление о мироздании, характерное для членов того или иного этноса, которое, с одной стороны, имеет адаптивную функцию, а с другой — воплощает в себе ценностные доминанты, присущие культуре данного народа.

Этническая картина мира формирует особенности «художественной картины мира» номадов. Одной из важнейших ключевых доминант национальной картины мира является осознание безграничности пространства Великой степи — *концепт Бесконечности*. Для казахского народа при постоянных захватнических угрозах со стороны соседей главным в концепте Бесконечности являлась идея безопасного, защищённого пространственного центра, устойчивого смыслового ядра. Одновременное пластичное соприсутствие большого пространства и оформленного центра явилось важнейшей характеристикой национального мышления и получило своё преломление в изобразительном искусстве. В творчестве первых казахских живописцев А. Кастеева, У. Тансыкбаева мы находим явные примеры работы над картиной как особого «ритуала» собирания пространства, усиливающего созидательную функцию творца. Для А. Кастеева идеальное пространство — высокогорный каток, жайляу или пастбище — всегда ограничено и защищено горами. Каждая деталь пейзажа, занимает своё положение, место и все вместе они образуют единое замкнутое пространство (А. Кастеев. «Высокогорный каток Медео», «На высокогорном катке», 1954—1955; «Стадо на джайляу», 1950; «Ковровщицы на джайляу», 1950; «Молочная ферма», 1956).

У Тансыкбаева концепт бесконечности пространства получил своё формальное воплощение в композициях полотен, в которых наблюдатель занимает высокую позицию, находясь на холме или горной вершине, и может обозревать мир во всей его широте и бездонности. У. Тансыкбаеву присуща любовь к необозримым пространствам, желание насытить холст воздухом, исследовать родную землю. Художественные устремления мастера не приводят к «хаосу» пространственных зон, ясный порядок Космоса продолжает оставаться незыблемым. Происходит это иначе чем у А. Кастеева. Общая неподвижность, замедленность кастеевского бытия не свойственна У. Тансыкбаеву. В его панорамах при тончайшей тональной разработке планов сохранялась безупречная цельность единого впечатления, гештальта, которая достигалась благодаря восприятию мира как декоративно-монументального панно, продуманной организованности живого трепета природы.

В 1990-е годы концепт бесконечности казахского бытия получил своё новое воплощение в знаковой живописи. Источником своего вдохновения А. Сыдыханов и его последователи сделали родовые знаки, солярные символы, древние каменные изваяния — «Знак кочевника», «Знак Луна-Земля», «Символ плодородия», «Голубая волчица» и др. В них серьезным источником является увлеченное и последовательное, накопленное годами знания о почти преданной забвению символике национального прошлого Степи.

Моделирование как осознание человеком картины мира есть исследовательская схема, вписывающая многообразную и многоуровневую систему символизации пространства в выверенную шкалу ценностей. Результаты этого моделирования в конце 1990-х — начале 2000-х годов стали объектом живописи. Концепт бесконечности подошёл к уровню-знаку, который вбирает в себя все бесконечные вариации картины мира. При осознании бесконечного развёртывания окружающего мира чрезвычайно значимую роль играют узловые точки пространства, которые воспринимаются в качестве опорных пунктов в сложных взаимоотношениях человека и среды (Ж. Кайрамбаев «Сакраментальное», 2003; «Романтический пейзаж», 2003).

Важнейшим концептом, определяющим суть национального мировидения, становится *концепт Дом*. Дом всегда мыслился как центр мира, убежище, куда всегда возвращается герой. В советскую эпоху при сознательном нивелировании личного пространства, противостояние дома и дали как оппозиции внешнего и внутреннего во многом стирается. Советский человек изображается всегда открытым внешнему миру, не имеющим секретов и чувствующим себя

комфортно только в массе. В связи с этим изображения интерьеров в 1930—1950-х годах крайне редки. Чаще всего действие в бытовой картине казахских художников разворачивается рядом с юртой, на своеобразной нейтральной территории (А. Кастеев «У юрты», 1937; К. Шаяхметов «В родном ауле», 1956). В концептосфере «Дом» обязательным слагаемым является женский образ. Действительно, в период становления казахской живописи многочисленные изображения женщины особенно семантически значимы. Её образ восходил к культу матери-покровительницы, хранительницы очага и законов рода, обычаев и традиций. Отметим, что женщины в тематической советской картине изображались почти всегда погружёнными в хозяйские хлопоты. Обязательно должны были что-то делать: готовить кумыс, баурсаки, валять шерсть, пряхть нити. Следовательно, хлопоты по хозяйству сливались в восприятии зрителя с жизнью и процветанием дома, а женское начало становилось символической подменой Дома как основы бытия. Не случайно, происходит активное развитие казахского натюрморта, в котором важную роль сыграли женщины-художницы (серия натюрмортов А. Галимбаевой «Аяқ-Қалқан», «Красный опорт», «Жёлтые яблоки», 1960—1970-е годы; Т. Тогусбаев «Кухня», 1972). Изображение национального быта в этих картинах также связано гарантированием привилегий Дома как стабильного, устойчивого, сакрального пространства. Особое значение концепт Дом приобретает в 1960—1970-е годы, в эпоху активных исканий национальной идентичности. Казахский быт выносится на всеобщее обозрение, становится объектом высокого искусства, равного европейскому художественному наследию, провоцирует острое переживание его эстетических и живописных достоинств (С. Айтбаев «Гость приехал», 1969).

Концепт Счастье — последний из триады важнейших базовых комплексов мирозерцания казахских творцов (У. Тансыкбаев «Багряная осень», 1931; С. Айтбаев «Счастье», 1966; А. Есдаулет «Райский сад», 2011). В отличие от смысловых концептов, рассмотренных выше, этот концепт вбирает в себя множество микроуровней, относящихся как к пространственным категориям, так и к эмоциональным оценкам жизни, а именно концепты: «счастливая земля», «изобилие», «беседа», «слушание», «созерцательность». Тема «счастливой земли», рая на земле глубоко укоренена в сознании казахского народа. В советское время, когда декларировалось, что «прекрасное — это наша действительность» возрождение этого архетипа было закономерным. За двадцать лет восприятие счастливого будущего не изменилось. Оно продолжало искать опору в мифопоэтических

образах, в изображении бесконечного полета юных всадников в масштабах Вселенной. «К солнцу, к счастью» — так называлось мозаичное панно, выполненное М. Кенбаевым в 1957 году. Произведения А. Кастеева могут служить идеальной иллюстрацией к текстам мифов и легенд, повествующих о Жеруыйке — обетованной земле, райском уголке, где все люди живут до ста лет, а скот приносит потомство дважды в год. Там аулам не угрожают ни джугы, ни набег врагов. Люди не знают печали и вражды, народы живут в согласии и достатке. Самой главной приметой казахского рая стали жаворонки, выющие гнезда на спинах овец, которые спокойно замерли на месте: ведь сочная трава никогда не перестаёт расти от них так близко. Мотив земли обетованной вновь воскрес сегодня.

Изображение утопических, несуществующих объектов и территорий также становится излюбленным объектом современных мастеров. Утопические жизнестроительные устремления выделили мотивы изобилия, достатка, столь важные для понимания принципов традиционной культуры казахов. В частности, обилие всевозможного скота и настойчивая его демонстрация у мастеров казахской живописи А. Кастеева, Р. Сахи, М. Кенбаева вызывает в памяти сакральное определение «кұт», объемлющее такие понятия как плодородие, достаток, жизненная сила. Классической формулировкой «кұт» стало его определение «как идеи счастья, соединённого с богатством». К идее изобилия восходит также изображение различных трапез, к примеру, распятие кумыса. Образ *щедрого дастархана* как условие душевного спокойствия и достоинства (М. Лизагуб «Дастархан», 1956; А. Галимбаева «Вкусный чай», 1966; «Пиала кумыса», 1967).

Тема беседы, слушания музыки относится к распространённым мотивам искусства Казахстана. Беседующие люди, ставшие героями картин казахских живописцев на протяжении всей истории развития изобразительного искусства, повторяют важный ритуал существования степняков. Неторопливый строй обмена новостями и мыслями, созвучный тихому ходу жизни, безмятежный ландшафт, — составляют ту неповторимую интонацию, которая выделяет многие работы казахстанских мастеров. Беседующие люди у М. Кенбаева («Беседа», 1959), Ш. Кенжебаева («Беседа в пути», 1959) образуют личное пространство в бескрайней степи, создают своего рода микрокосм — объединение людей, близких друг другу, обретших взаимопонимание. Таким образом, общающиеся люди служат своеобразным маркером пространства, ограничивая свою территорию.

В 1960-е годы этот концепт наделяется новыми смыслами. Общение единомышленников стало существенной частью духовного

существования. Беседа служила завязкой долгого пути к открытию истории собственного народа, к изучению достижений культуры других народов, подталкивала к самосовершенствованию, расширению сознания, ограниченного советскими представлениями, отдельными разрешёнными крупными знаниями о происходящем в мире. Однако у художников семидесятых годов прямой контакт и дискуссия заменяются соприсутствием и молчаливым пониманием друг друга. «Молодые казахи» С. Айтбаева (1967) — прекрасный пример этого рода общения. Благодаря активным поискам своего предназначения новое поколение художников стало воспринимать себя философами, призванными дать ответ на вселенские вопросы. Вследствие этого широкую популярность обретает мотив рефлексивного, погружённого в глубокое долгое размышление творца («Рождение песни» Ш. Сариева, «Поэт-мыслитель» А. Жусупова). К этому мотиву также близки изображения спящих и отдыхающих людей («Семья чабана» С. Айтбаева, «Безмятежный сон» Б. Тюлькиева и др.).

Исследованные этапы трансформации пространственных характеристик мира свидетельствуют о динамичном изменении образа мира на разных этапах развития живописной школы Казахстана. Оно идёт от панорамного беспредельного мира у художников периода становления казахской живописи, в котором место человека занимают природные просторы, к согласованной сопричастности природы и человеческой деятельности в произведениях мастеров 1950—1960-х годов, когда титанические устремления человека соответствуют величию природы, а затем — к ослаблению пространственных характеристик, сведения живописи к плоскости, доминанте предметного мира, особой рельефности в работах мастеров 1970—1990-х годов.

Мы присоединяемся к точке зрения Д.С. Шариповой, которая резюмирует: «Для молодого казахстанского государства в эпоху глобализации и новых технологий становится чрезвычайно важным выработать баланс в соотношении общемировых стратегий и собственного уникального национального пути. Выделение констант и тенденций, характеризующих картину мира каждого народа, позволяют глубже понять перспективы объединяющей его национальной идеи, формирования зрелого типа национального художественного сознания, позиционирующего себя в мировой истории и мировой культуре» [4, с. 300].

Список литературы:

1. Гачев Г.Д. Национальные образы мира: курс лекций. М.: Изд-во «Центр Академия», 1998. — 432 с.
2. Идея независимости в изобразительном искусстве Казахстана. Алматы: ИЛИ МОН РК, 2011. — 420 с., вкл. 20 с.
3. Миллер Л.В. Лингвокогнитивные механизмы формирования художественной картины мира: Дис...д-ра филол. наук. СПб., 2004. — 303 с.
4. Шарипова Д.С. Ключевые пространственные концепты художественной картины мира в живописи Казахстана //Идея независимости в изобразительном искусстве Казахстана. Алматы: ИЛИ МОН РК, 2011. — С. 280—300.

ВОЗВРАЩАЯСЬ К «ДВЕНАДЦАТИ» АЛЕКСАНДРА БЛОКА

Филиппова Юлия Геннадьевна

*аспирант кафедры гуманитарных дисциплин, преподаватель
кафедры этномузыкологии Саратовской государственной
консерватории (академии) им. Л.В. Собинова,
г. Саратов*

E-mail: philippova-julia@mail.ru

COMING BACK TO "TWELVE" ALEXANDERS OF THE BLOCK

Filipova Yuliya

*the graduate student of chair of humanitarian disciplines,
the teacher of chair of an etnomuzykological of the Saratov state
conservatory (academy) of L.V. Sobinov,
Saratov*

АННОТАЦИЯ

В статье представлен подробный анализ поэмы А. Блока «Двенадцать» с точки зрения её принадлежности к выдающимся образцам эпохи «серебряного века» в её заключительной фазе. Особо отмечается удивительная лаконичность блоковского поэтического языка, тонко сочетающаяся с богатством палитры средств художест-

венной выразительности и символичностью образов. Многозначно-сложный мир поэзии А. Блока предстаёт в исключительно масштабном изложении первой революционной поэмы зарождающейся страны Советов.

ABSTRACT

The detailed analysis of the poem of A. Blok «Twelve» is presented in article from the point of view of its belonging to outstanding samples of an era of "silver age" in its final phase. Surprising laconicism of blocks-sky poetic diction is especially noted, is thin being combined with richness of a palette of means of art expressiveness and symbolical character of images. The multiple-valued and difficult world of poetry of A. Blok appears in exclusively large-scale statement of the first revolutionary poem of the arising country of Councils.

Ключевые слова: музыка времени; обломки империи; «антипоэтика»; исторические параллели; метафоричность языка; евангельская символика.

Keywords: time music; empire fragments; "anti-poetics"; parallels in history; metaphoricalness of language; evangelical symbolics.

Последний период творчества одного из самых ярких представителей «серебряного века» русской поэзии был ознаменован событиями, круто изменившими жизнь страны и судьбы её граждан. Сразу после свершившегося октябрьского переворота *Александр Блок* (1880—1921), в чём-то подобно В. Маяковскому, (по крайней мере, на первых порах) безусловно принимает революцию. Принимает как закономерную необходимость («*Страшно, сладко, неизбежно, надо // Мне — бросаться в многопенный вал...*») и даже не без радости.

В этот недолгий по времени период энтузиазма и больших ожиданий Блок в статье «Интеллигенция и революция» (1918) буквально заклинал: «*Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию. Переделать всё. Устроить так, чтобы всё стало новым, чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная жизнь стала справедливой, чистой, весёлой и прекрасной жизнью*».

Сам он, создавая поэму «*Двенадцать*» (1918), с исключительным напряжением, полагаясь, прежде всего, на интуицию, вслушивался в музыку времени, что позже вспоминал как нечто почти трансцендентное: «*Я в последний раз отдался стихии не менее слепо, чем в январе девятьсот седьмого или в марте девятьсот четырнадцатого... Во время и после окончания «Двенадцати»*

я несколько дней ощущал физически, слухом большой шум вокруг, шум слитный (вероятно, шум от крушения старого мира)» [6, с. 226].

Несравненный подъем творящего духа и редкостный прилив вдохновения своим результатом имели то, что поэма, в основном, была написана в течение двух дней. Блок считал её вершиной своего творчества. «*“Двенадцать” — какие бы они ни были — это лучшее что я написал. Потому что тогда я жил современностью»* [1, с. 388]. И, закончив поэму, он единственный раз в жизни позволил себе сказать: «*Сегодня я — гений*» [1, с. 387].

Для начинавшей свой отсчёт советской словесности это была первая поэма о Революции; как никакое другое литературное произведение того времени, она вызвала необычайно бурный резонанс и, по разным причинам, невероятную разногласию мнений — от безоговорочного восхищения до ненависти. Кроме того, сам по себе сложный, многозначный художественный мир «Двенадцати» вызывал неоднозначные оценки. В. Маяковский в 1921 году резюмировал возникшую тогда полемику так: «*Одни прочли в этой поэме сатиру на Революцию, другие — славу ей*» [3, с. 22].

Только в одной поэме «Двенадцать», пожалуй, однозначна — в своей колористической гамме. Используются всего два цвета: только чёрное и белое, чёрным по белому. Эту «графику» определяет первая строфа: «*Чёрный вечер.//Белый снег.*»

«*Чёрный вечер*», «*белый снег*» и валящий с ног «*ветер хлёткий*» да ещё выюга и прохватывающий до костей мороз — таковы природные факторы-символы, деятельно участвующие в формировании сметающей всё на своём пути стихии. Её главными жертвами становятся «обломки империи»: стонущая старушка, «*писатель-вития*», «*товарищ поп*», «*барышня в каракуле*» и так далее — несть числа тем, кто в одночасье оказались ненужным старьём. Пропевая ему отходную («*поздний вечер*», «*чёрный вечер*»), поэт словно хоронит вместе с ним и старый город, над которым распласталось «*чёрное, чёрное небо*». Таким виделся «конец Санкт-Петербурга», и если центральным сквозным образом поэмы являются двенадцать (революционный народ), то побочным сквозным контробразом — буржуй как олицетворение уходящего старого мира (разумеется, это символы, нарицательные обозначения).

Столь уничтожающей характеристикой недавних «хозяев жизни» отмечена абсолютно однозначная позиция автора по отношению к тем, кого наконец-то настигло так многократно предрекаемое им возмездие. Рука об руку с едким авторским сарказмом фигурирует то насмешливо-пренебрежительное, что вкладывается в уста

двенадцати (см. в последней главе: «*Старый мир, как пёс паршивый, // Провалишь — поколочу!*»).

Все сцены, обрисованные в поэме, происходят на петроградской улице. Единственное конкретизирующее указание содержится в квазичитате из популярной песни: «*Не слышно шуму городского, // Над невской башней тишина...*» (подразумевается башня на здании Городской думы на Невском проспекте). Это концентрированное пространство вбирает в себя как локализованное, частное, единичное, так и глобальное, всеобщее, в чём-то надвременное («*Ветер, ветер — // На всём Божьём свете*», «*Мы на горе всем буржуйам // Мировой пожар раздуем*»).

И во всём остальном поэма построена на всякого рода антитезах и резких контрастах. Допустим, сплошь и рядом соседствуют воинствующее безбожие и оглядка на Всевышнего: «*Свобода, свобода, // Эх, эх, без креста*», «*Пальнём-ка пулей в Святую Русь*» и тут же «*Господи, благослови!*». На этой основе строится свободный монтаж различных смыслов и настроений. Характерно в этом отношении завершение первой главы, где на кратком протяжении наблюдается целая цепь сюжетно-семантических перебивов (подборка текстов даётся с сокращениями). «*Поздний вечер. // Пустеет улица. // Один бродяга // Сукулится, // Да свищет ветер...*». Или «*Эй, бедняга! // Подходи — // Поцелуемся...*», «*Товарищ! Гляди // В оба!*»

Пёстрая смесь разнообразных наслоений, порождённая стихией времени, находящегося в состоянии революционного взрыва, своим естественным следствием имеет «контрапункт» множества всевозможных голосов, отложившихся в звуковой ткани поэмы. Главный из них — голос народа, предстающего слитной массой, из которой выделен единственный характеристический типаж — Петруха. Это голос мужицкой, рабоче-крестьянской Революции, какой она изображена, например, в картине Б. Кустодиева «Большевик» (тот же 1918 год) или в поэзии Д. Бедного.

Блок отнюдь не идеализирует эту простонародную массу. Скажем, о мелькнувших в толпе Ваньке с Катькой поэт может отозваться в сугубо ёрническом тоне: «*Он в шинелишке солдатской // С физиономией дурацкой...*», «*Ах ты, Катя, моя Катя, // Толстоморденькая*».

Изображая такой народ, Блок говорит языком улицы, и в сравнении с привычной для него стилистикой, эта сочная, живая, достоверная разговорная речь начисто лишена «литературности». В ней органично сплетаются свободный стих, частушка, интонации мещанского романса, патетическая лексика революционного лозунга.

В обилии используются фольклорные элементы, в том числе откровенно песенные формы: *«Как пошли наши ребята // В красной гвардии служить — // В красной гвардии служить — // Буйну голову сложить!»*

В рамках своеобразной «антипоэтики» широко вводится нарочитое просторечие, включая обороты коверканной речи: *«Разыгралась той-то вьюга, // Ой, вьюга́, вьюга́!»*, *«Али руки не в крови...»*, *«Утёк, подлец! Ужо постой...»*, *«У ей керёнки есть в чулке!»*.

Проникает сюда и хлесткая, «скоромная», заведомо огрублённая лексика: *«Аль, не вспомнила, холера?»*, *«Шоколад “Миньон” жрала»*, *«Ну, Ванька, сукин сын»*, *«Лежи ты, падаль, на снегу!»*. И так далее.

Конечно же, в чём-то это дети блоковского «чёрного города». Можно согласиться и с тем, что опять-таки блоковский «страшный мир» наложил свой отпечаток на «сферу двенадцати, сгустившись в клубок тёмных и мстительных страстей Петрухи и его товарищей, помогавших ему в его кровавой расправе» [4, с. 141].

В атмосфере всеобщей смуты, разлома, развала и распада народ «Двенадцати» находится в полуанархическом брожении, из его недр мутной волной поднимается не только бунтарство и разгулявшаяся вольница. Всё смешалось в лагере «нового мира». Есть и такие, которым *«На спину б надо бубновый туз!»*. Отсюда проявления самосуда, хищный оскал вседозволенности (этот криминальный след в черновиках поэмы отмечен строкой *«Жило двенадцать разбойников»*). Отсюда устрашающий разгул мародёрства и уголовщины. *«Запирайте этажи, // Нынче будут грабежи! // Отмыкайте погреба — // Гуляет нынче гольтьба!»*. Или *«Ужэ я ножичком // Полосну, полосну!...// Вытью кровушку»*.

Не закрывая глаза на столь пугающие грани бушевания народной стихии, поэт основную причину происходящего объясняет следующим образом: *«Злоба, грустная злоба // Кипит в груди...// Чёрная злоба, святая злоба...»*

И остаётся только присоединиться к мнению, давно закрепившемуся в исследовательской литературе, что для Блока революция представляла пожар, поглощающий старый мир и являющийся оправданным возмездием за века народных унижений и нищенского существования.

В ситуации бурления стихийных сил, на повестку дня вставал вопрос наведения твёрдого порядка. Это могло исходить только от новой власти, имя которой обозначено в поэме со всей отчётливостью (*«—Ох, большевики загонят в гроб!»*) и с употреблением соответствующей сопутствующей лексики обращения (*«Холодно,*

товарищи, холодно). Опорой новой власти становятся красногвардейцы, от которых исходит пробуждающееся чувство ответственности, дисциплины, пролетарской организованности.

В завершающих главах поэмы закрепляется мысль о нарастающем упорядочении жизни, о постепенном утверждении дисциплины и сознательности. Уже в конце 10-й главы появляется строгая и чёткая призывная «формула» — перифраз заключительных строк рефрена «Варшавянки» (*«Мари, мари вперёд, рабочий народ»*): *«Вперёд, вперёд, вперёд, // Рабочий народ!»*. В 11-й главе важную нагрузку на себя берёт слово *мерный*: *«В очи бьётся // Красный флаг // Раздаётся // Мерный шаг»*. Наконец, в 12-й главе дважды повторяется ключевое понятие *державный* (*«идут державным шагом»*), несущее в себе веру автора в то, что эти люди смогут установить новую государственность.

И параллельно уже вызывает предощущение близящейся Гражданской войны: *«Товарищ! Гляди // В оба!.. // Революционный держите шаг! // Неугомонный не дремлет враг!»*.

Звучащее в различных вариантах это тревожное предупреждение, вновь и вновь напоминает о грядущей опасности: *«Вот — проснётся // Лютый враг...»*

Одной из загадок поэмы «Двенадцать», на вопросы о которой не мог дать ясный ответ и сам Блок, была привнесённая в неё евангельская символика. Красногвардейские пикеты состояли из двенадцати человек, но в общем контексте произведения этот реальный факт переосмысливался в метафорической плоскости, и трактовка двенадцати как «апостолов Революции» пошла в ход сразу же после появления поэмы (её построение из 12 глав дополнительно укрепляло в правомерности подобной ассоциации).

Сложнее с образом Иисуса. Поэт ставит его во главе мятежных масс. Их авангард исполнен исключительной самоотверженности и безоглядного движения вперёд, он вроде бы совершенно не нуждается в поддержке небесных сил: *«...И идут без имени святого // Все двенадцать — вдаль // Ко всему готовы, // Ничего не жаль...»*.

Но интуиция подсказывала Блоку доводы иного рода. Что бы ни делалось на этом свете (даже под знаком Антихриста), во всём зримо или незримо присутствует рука Господа (пусть и попустительствующего). Каким бы путём ни шёл человек, рано или поздно он должен испытать необходимость в возвышающих и облагораживающих его началах, в том надсуетном и вечном, что несёт в себе подлинная духовность. И, наконец, аргумент, приводимый одним из самых авторитетных знатоков наследия поэта:

«Блок сближал своё переломное время с эпохой раннего христианства, сопоставлял распад императорского Рима с концом царской России. Образ Христа послужил для Блока символом всеобщего обновления жизни, начатого русской революцией, и в таком значении появился в финале «Двенадцати». Это как бы наивысшая санкция делу Революции, какую нашёл поэт в том арсенале исторических и художественных образов, которым он владел» [5, с. 595]. Вот почему поэму венчают столь неожиданные и памятные строки. «...Так идут державным шагом, // Позади — голодный пёс, // Впереди — с кровавым флагом, // И за вьюгой невидим, // И от пули неведим, // Нежной поступью надвьюжной, // Снежной россыпью жемчужной, // В белом венчике из роз — // Впереди — Иисус Христос».

Напомним сказанное Александром Блоком о поэме «Двенадцать» — *«это лучшее что я написал. Потому что тогда я жил современностью»*. И из написанного им это самое современное его произведение. Острота и новизна его содержания опирается на очень свободный, рубленый стих, излагаемый «телеграфной» строкой в два-три слова и со знаками препинания чуть ли не в каждой из этих коротких строк, так что складывается подобие «морзянки» в виде точек, запятых, многоточий, тире, вопросительных и восклицательных знаков. Этот словесный «пунктир» абсолютно лишён каких-либо *«многословных описаний, развёрнутого сюжета, психологических мотивировок и лирических отступлений, широко представленных в старой русской поэме»* [2, с. 96] — ничего этого нет в «Двенадцати» Блока. И при всём лаконизме он добивается исключительной масштабности изложения.

Разговаривая живым, непосредственным, сочным языком, поэт создаёт вещь необычайно яркую, броскую до плакатности (не случайно в своё время её отдельные части выпускались в виде листовок). И стоит добавить, что у Блока эта вещь, пожалуй, самая «весёлая» и «нигилистическая»: совершенно разочарованный в прежнем, прошлом, безусловно отрицающий его, он и в новом, настоящем не находит особой ценности, хотя относится к нему с неподдельным интересом и определённым сочувствием.

Список литературы:

1. Блок А. Записные книжки. М.: Художественная литература, 1965. — 663 с.
2. Долгополов Г. Поэма Блока «Двенадцать». Л.: Художественная литература, 1979. — 104 с.

3. Маяковский В. ПСС, т. 12. М.: Художественная литература, 1959. — 716 с.
4. Максимов Д. Поэзия и проза Блока. Л.: Советский писатель, 1975. — 526 с.
5. Орлов В. Гамаюн, птица вещая. М.: Центрполиграф, 2001. — 617 с.
6. Судьба Блока: сборник воспоминаний, писем, заметок, статей. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1930. — 270 с.

СЕКЦИЯ 3.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

3.1. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ

**ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ
РОМАНА С. НАДОЛЬНОГО
«ПРОЕЗДНОЙ БИЛЕТ» („NETZKARTE“)**

Мазаева Татьяна Викторовна

*старший преподаватель Набережночелнинского института
(филиала) Казанского федерального университета,
г. Набережные Челны
E-mail: tanirg@yandex.ru*

Страхова Ирина Владимировна

*старший преподаватель Набережночелнинского института
(филиала) Казанского федерального университета,
г. Набережные Челны
E-mail: istrakhova@yandex.ru*

**GENRE PECULIARITIES OF THE NOVEL
BY STEN NADOLNY
“TRAVEL TICKET” („NETZKARTE“)**

Maзаeva Tatjana

*senior teacher of Kazan Federal University branch in Naberezhnye Chelny,
Naberezhnye Chelny*

Strakhova Irina

*senior teacher of Kazan Federal University branch in Naberezhnye Chelny,
Naberezhnye Chelny*

АННОТАЦИЯ

Ключевым вопросом статьи является вопрос жанровой принадлежности романа немецкого автора Стена Надольного «Проездной билет» („Netzkarte“). Авторы рассматривают историю вопроса определения жанровой принадлежности романа, определяют признаки относящегося к неканоническим жанра романа “road narrative” в сравнении с жанром кинематографа “road movie”. Путем анализа авторы приходят к выводу, что роман «Проездной билет» является образцом жанра “road narrative” в немецкой литературе.

ABSTRACT

The key issue of the article is the question of genre definition of the novel by German author Sten Nadolny “Travel ticket” („Netzkarte“). The article considers the background of the genre definition issue of the novel, and in detail the nontraditional novel genre ‘road narrative in comparison with ‘road movie’ genre. Comprehensive analysis enabled the author to arrive at the conclusion that the novel under consideration is the icon of road narrative genre in German literature.

Ключевые слова: road narrative genre; road movie; conventions of the genre.

Keywords: дорожная проза; дорожное кино; границы жанра.

Романный жанр, как один из ведущих в литературе XX столетия, неизменно вызывает все больший интерес исследователей. В ряде литературоведческих работ (Чернец, Шлянникова и др.) неоднократно отмечалось то, что определение и описание жанровых границ различных разновидностей романа на сегодняшний день является в значительной степени проблематичным. Многочисленные попытки создания разного уровня критериев с целью соотнесения художественного произведения с той или иной жанровой разновидностью оцениваются достаточно неоднозначно. Сложность определения жанровой принадлежности романа подчеркивал М.М. Бахтин, который определял роман как «становящийся и еще не готовый жанр», не имеющий жанрового канона как такового [1]. Данная проблема представляет особый интерес, если речь идет о романах периода постмодернизма, поскольку для данной концепции характерно разрушение традиционного художественного сознания и обращение к смешению, парадоксальному совмещению и комбинации различных форм и стилей [3, с. 103].

Дебютный роман «Проездной билет» („Netzkarte“) немецкого писателя Стена Надольного, опубликованный в 1981 году, по мнению

большинства его исследователей, во многом отражает тенденции постмодернизма. Исследователь творчества Надольного Б. Брик подчеркивает в нем реализацию индивидуальной, экспериментальной формы и считает сам жанр романа «Проездной билет» проявлением авторского новаторства, поскольку данное произведение не вписывается в ту каноническую общность романов, которые предполагают путешествие в качестве сюжетного стержня. По мнению критика, «это произведение мало соприкасается с традиционным материалом и не может быть причислено ни к поэтически оформленным путевым заметкам, ни к описанию порядков в чужой стране, как в увлекательном романе-путешествии, ни к юмористической и сатирической утопии, ни к оставляющим простор фантазии приключенческим и плутовским романам» [6, S. 102].

С другой стороны, исследователь указывает на определенную общность данного произведения со знаменитым романом Петера Хандке «Kurzer Brief zum langem Abschied» («Короткое письмо к долгому прощанию») [6, S. 100]. Оба произведения объединяет тема дороги и странствования; кроме того, следует отметить, что действие романа Хандке происходит в Америке, роман Надольного также имеет финалом путешествие в Америку, и данное совпадение представляется до известной степени неслучайным.

Если обратиться к традициям американской литературы, то репрезентативность жанра дорожного путешествия позволяет отнести его к разряду субстанциональных, имманентных американскому образу жизни. Вероятно, этот феномен во многом объясним своеобразным, культовым отношением к номадизму, характерным для этой страны: «образ дороги, быстрой машины и всего того, что может случиться в пути, всегда приводил в восторг американцев, возможно потому, что он сопровождается чувством риска и свободы от обыденной жизни» [7].

Исследователь американской литературы Р. Примо в своей работе “Romance of the road” («Роман о дороге») отмечает, что дорога — излюбленная тема американцев — широко представлена во многих видах искусства. Особенно следует подчеркнуть ее значимость в отношении кинематографа, поскольку здесь она сформировалась и утвердилась в качестве самостоятельного жанра дорожного кино “road movie”, достигшего популярности в 60-е годы двадцатого века. Наиболее яркими примерами этого жанра можно по праву считать фильмы «Беспечный ездок» (“Easy rider”), «На дороге» (“On the road”), «Дневники мотоциклиста» (“Motorcycle diaries”) и др.

Однако, по мнению автора, наиболее существенной является реализация этой темы именно в художественной прозе, поскольку, «из всех видов искусства, прославляющих жизнь на дороге, именно проза наиболее точно и четко отражает внутренний мир и эмоции различных героев» [10, р. 26]. Неразрешимость конфликта вызывает у них потребность рассказать свою историю, которая предполагает не столько изложение фактов и отображение действительности в хронологическом порядке, сколько попытку проанализировать и понять свои переживания, представляет собой своеобразный способ оценить ситуацию со стороны.

Следует отметить, что жанр “road narrative” в определенной степени синтезирует в себе признаки традиционных жанров американской литературы (вестерна, приключенческого романа и др.), поэтому его самостоятельность представляется неоднозначной и небесспорной. Тем не менее, Р. Примо выделяет дорожную прозу (road narrative) как сформировавшийся жанр, имеющий явные характерные черты, литературным образцом которого можно считать культовое произведение «В дороге» Джека Керуака, вдохновителя и идеолога американской философии битничества (1957).

Если провести параллель с романом С. Надольного «Проезной билет», то, на основании исследований Р. Примо, можно сделать вывод о том, что это произведение также уместно рассматривать как пример жанра “road narrative”.

В частности, в романе «Проездной билет» наличествуют признаки, которые можно определить как характерные для жанра дорожной прозы, а именно:

- главный герой отправляется в путь, движимый неудовлетворенностью ходом собственной жизни, нежеланием вписываться в рамки общепринятых норм:

«...Оле Ройтер, сдавший первый государственный экзамен, через три недели в какой-то Берлинской гимназии сдает свой второй государственный экзамен. После этого он пойдет работать в школу, потому что экзамен предполагает именно это, и потому что на что-то другое нет никаких перспектив...» [8, S. 70]. Протест против предопределенности жизненного пути, попытка избежать навязанной социальной роли и приводит главного героя к путешествию с проездным билетом по дорогам западной Германии.

- идея дороги, движения и динамики пронизывает сюжет жанра. Дорога и движение воспринимаются героем и читателем не только как буквальное путешествие из одной точки в другую, но и как образный внутренний поиск новых идеалов, ценностей,

обретения собственной индивидуальности. Путешествие такого рода не предполагает ни определенного маршрута, ни конкретной цели. Совершая хаотическое движение, герой словно передвигается по гигантскому лабиринту, где любое случайно выбранное направление может быть с легкостью заменено любым другим. «...возникает вопрос: что я буду делать в шесть утра в Йерксхайме? Но это как раз то, что я хотел бы узнать. Только когда прибудешь безо всякой цели в шесть утра в Йерксхайм, тогда и поймешь, что из этого получится» [8, S. 12].

- специфичность жанра заключается также в наличии многочисленных описаний общения главного героя с разнообразными встреченными на дороге людьми, что обуславливает динамичность произведения как в географическом, так и социальном плане. Пестрый калейдоскоп случайных попутчиков распадается на отдельные образы, каждый из которых является словно отправной точкой для размышления протагониста о собственной судьбе, туманном будущем или далеком прошлом.

- наконец, доминантами жанра являются свобода, безответственность, отсутствие общественных обязательств, зачастую перетекающие в проблемы с законом: «уже одна только необходимость что-либо объяснять препятствует путешествию. Должна быть только свобода, никаких оков, никакого бремени — никогда!» [8, S. 11].

Следует также отметить в романе «Проездной билет» характерную для жанра дорожной прозы автобиографичность, отнюдь не исключая известной доли авторского вымысла, стремление к детализированным описаниям и близость к той «спонтанной прозе» Д. Керуака, которая заключает в себе «стремление к предельной, ничем не отягощенной искренности» [2].

Таким образом, по совокупности некоторых признаков, представляется возможным предположить, что роман С. Надольного «Проездной билет» можно рассматривать как произведение, относящееся в немецкой литературе к жанру, аналогичному неканоническому “road narrative” американской дорожной прозы.

Список литературы:

1. Бахтин М.М. Эпос и роман (О методологии исследования романа). [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.infoliolib.info/philol/bahtin/epos.html> (дата обращения 15.09.13).
2. Ошиньш Э.Э. Метод и жанр прозы Джека Керуака. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.dissercat.com/content/metod-i-zhanr-prozy-dzheka-keruaka> (дата обращения 20.09.13).

3. Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Издательский центр «Академия», — 2004. — 512 с. — с. 103.
4. Чернец Л.В. Литературные жанры: проблемы типологии и поэтики. М.: Изд-во моск. ун-та, 1982. — 192 с.
5. Шлянникова М.В. Жанровая эволюция романов Мюриэл Спарк: дисс. канд. фил. наук. Казань, 2005. — 195 с.
6. Brix В. Sten Nadolny und die Postmoderne. Frankfurt am Mein: Peter lang, 2008. — 240 S.
7. Byrd M. Women, the Road Narrative, and American Culture. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://pwr.gmu.edu/editing/roadnarrative.pdf> (дата обращения 16.09.13).
8. Nadolny S. Netzkarte. München: Piper, 2010. — 164 S.
9. Online resources for media and society, 4th edition, chapter 15: genres, codes and conventions. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: www.filmreference.com (дата обращения 20.09.13).
10. Primeau R. Romance of the road. Bowling Green State University: Popular Press, 1996. — 170 p. — p. 26.

**НЕМЕЦКИЕ ФИЛОЛОГИ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
В РОМАНЕ Г. БЁЛЛЯ
«ГРУППОВОЙ ПОРТРЕТ С ДАМОЙ»**

*Мельникова Любовь Александровна
аспирант кафедры литературы БИ СГУ
имени Н.Г. Чернышевского,
г. Балашов
E-mail: melnikova_lyba@mail.ru*

**GERMAN PHILOLOGISTS
AND RUSSIAN LITERATURE IN THE NOVEL
OF H. BÖLL ‘GROUP PORTRAIT WITH LADY’**

*Melnikova Lyubov
postgraduate of Literature Department of Balashov Affiliation
of Saratov State University named after N.G. Chernyshevsky,
Balashov*

АННОТАЦИЯ

Целью данной статьи является исследование образов филологов, представленных в романе «Групповой портрет с дамой». В ходе сравнительного анализа образов Шолсдорфа и Хенгеса было выявлено, что они являются контрастными по отношению друг к другу, что весьма характерно для карнавального мышления, элементы которого присутствуют в этом произведении. Факт знания немцами русской классики выступает в данном случае предметом авторской и читательской рецепции в аспекте проблемы русско-немецких культурных взаимосвязей.

ABSTRACT

The aim of this article is to study the images of philologists represented in the novel “Group Portrait with Lady”. During the comparative analysis of the images of Scholsdorf and Henges is elicited that they are contrastive to each other, and it is rather typical of the carnival thinking, which elements appear in this novel. Knowledge of Russian classics by Germans serves there as an author’s and reader’s reception in the question of Russian-German cultural interrelations.

Ключевые слова: филолог, русская литература XIX века, «смех сквозь слезы», карнавал.

Keywords: philologist; Russian literature of 19th century; “laughter through tears”; carnival.

Роман Г. Бёлля «Групповой портрет с дамой» (1971), который по праву можно считать одним из лучших произведений писателя, длительный период времени был вне поля зрения отечественных литературоведов и критиков. Причиной тому послужило «неблагоприятное» с исторической точки зрения время его опубликования в Советском Союзе (1973 год), которое пришлось на эпоху брежневского застоя. Поддержка, оказанная Г. Бёллем высланному из СССР А.И. Солженицыну, послужила поводом для внесения его имени в список запрещенных в нашей стране писателей на долгие годы. Запрет был снят лишь в эпоху перестройки — в 1985 году.

Роман «Групповой портрет с дамой» выделяется в ряду других произведений Г. Бёлля наличием в нем русского литературного контекста. Русской литературе XIX века, высоко ценимой этим немецким писателем отведено в нем особое место. В частности, оригинальной переработке подвергнут один из ведущих мотивов русской классики — мотив «мертвых душ», точнее мотив «аферы с мертвыми душами».

В поэме Н.В. Гоголя Чичиков, выполняя одно из заданий, порученных ему как поверенному, совершенно случайно узнает из разговора с секретарем о том, что по факту умершие, но обозначенные в ревизских сказках как живые крестьяне могут стать источником существенного дохода: «Да накупи я всех этих, которые вымерли, пока еще не подавали новых ревизских сказок, приобрети их, положим тысячу, да, положим, опекунский совет даст по двести рублей на душу: вот уже двести тысяч капиталу!» [3, с. 501]. В данном случае в качестве «мертвых душ» выступают реально умершие крепостные крестьяне.

Если Чичиков руководствуется стремлением к обогащению, то Груйтенем, автором авантюры в романе Г. Бёлля, в большей степени движет игровой азарт. «Мертвыми душами» в фиктивных ведомостях его фирмы «Шлемм и сын» становятся русские классики и их герои: Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Гончаров, Толстой, Чичиков, Обломов, Раскольников, Свидригайлов и др., которые обозначены в них как рабочие немецкой строительной организации. Созданию, а затем и разрешению подобного «абсурдного литературного казуса» [2] в романе помимо Груйтена, не прочитавшего как выяснится

впоследствии за свою жизнь ни одной русской книги, способствовали филологи: зондерфюрер немецкой армии Хенгес и финансовый служащий Шолсдорф. Первый помогает Груйтену составить списки из фамилий русских классиков и их героев для фиктивных ведомостей, второй — разоблачает во время одной из плановых проверок это ведущееся с «завидной аккуратностью» [2] предприятие.

Особое отношение автора к филологам проявлялось в романе и ранее. Уже упоминаемый выше глава строительной компании Генрих Груйтен, наиболее заметный след в судьбе которого оставили представители этой профессии, именно в образе филолога первоначально видел образец для подражания для своего старшего сына Генриха. Так на него повлиял один из его заказчиков — профессор-филолог, специалист по романским языкам, «библиотека которого, равно как и доступность, а также открытое и душевное отношение к людям произвели на Груйтена неизгладимое впечатление» [2].

Образы Шолсдорфа и Хенгеса контрастны по отношению друг к другу. Более подробно из них описан Шолсдорф, что, по-видимому, обусловлено некоторой авторской симпатией к этому персонажу. Хотя первоначально паспортный, физический портрет Шолсдорфа производит отталкивающее впечатление: «Он казался таким исключительно хилым, чувствительным и нервным, что был признан негодным к военной службе даже «самыми дотошными медицинскими комиссиями» [2]. Но дальнейший ход повествования способствует изменению отношения к этому герою. Г. Бёлль акцентирует в характере этого персонажа такие национальные качества, как прилежание и упорство. Сумев в короткие сроки освоить до этого незнакомую ему область деятельности, Шолсдорф смог стать одним из самых ценных сотрудников в финансовом ведомстве, не утратив при этом своей любви к славистике, которая, по-видимому, продолжала занимать в его системе ценностей высокое место. Он с недоумением отклонял многочисленные поступающие к нему предложения по переводу: «Неужели я должен был переводить на русский язык, так сказать, немецкую унтер-офицерскую или, что то же самое, немецкую генеральскую прозу? Неужели я должен был профанировать святое для меня дело, составляя вопросы для военнопленных? Да никогда в жизни!» [2].

Он представляет собой тип филолога-фанатика. В связи с этим его эмоциональная реакция на обнаружение в платежных ведомостях фирмы «Шлемм и сын» фамилий русский классиков и их героев вполне объяснима: «Ш. сперва побледнел, а потом задрожал от негодо-

вания, разглядев в списке нищенски оплачиваемых военных рабов Пушкина, Гоголя и Лермонтова» [2].

Русская классика, по-видимому, для него является неким подобием святыни. Именно поэтому данная авантюра с его точки зрения выглядит кощунством. Обратив внимание на отсутствие в списках фамилий Тургенева и Чехова, Шолсдорф смог быстро установить их составителя, которым оказался его однокурсник Хенгес, являющийся “ein leidenschaftlicher Turgenjevianer und ein geradezu verrückter Tschekovianer” [4, с. 141] («страстным тургеневедом» и «прямо-таки сумасшедшим чеховедом» [2]). Данные дискурс-оценки можно рассматривать в качестве косвенных указаний на филологический фанатизм, присущий и Хенгесу. К большому недоумению Шолсдорфа Хенгес, «...который вполне мог получить мировое имя как специалист по Чехову» [2], теперь специализировался на выведывании военных секретов у русских военнопленных.

Фанатичная любовь Шолсдорфа к славистике помимо уважения и восхищения вызывает и смех. Герой комичен своей излишне эмоциональной реакцией на происходящие события.

Второй филолог Хенгес описан Г. Бёллем довольно скупо. Подробные портретные характеристики этого персонажа отсутствуют. В тексте их заменяет указание на одну весьма характерную деталь в облике Хенгеса, добровольно явившегося в суд в костюме зондер-фюрера, «который сидел на нем довольно мешковато, так как носил он его всего месяц» [2]. За этим вполне бытовым объяснением, по всей видимости, таится более глубокий смысл. Посредством внимания к этой детали Г. Бёлль, по-видимому, разделяет недоумение Шолсдорфа относительно того, что талант и способности его однокашника могли бы получить более продуктивное приложение совсем в другой области знаний.

В отличие от Шолсдорфа, Хенгес ведет себя менее эмоционально во время судебного процесса. Он признается в своем участии в афере, но умалчивает о финансовой стороне своих филологических услуг. Данный факт, равно как и отсутствие в списках фиктивных ведомостей имен его любимых писателей, является косвенным подтверждением того, что этот персонаж все же подчинен некоторым принципам морали. Тургенев и Чехов оказываются все же выше низких меркантильных интересов. Следовательно, славистика для него (пусть и отчасти) — не только этап прошлого, но и часть его настоящего.

Таким образом, контрастность героев проявляется в следующем:

Шолсдорф настолько влюблен в славистику, что отказывается от многочисленных предложений по переводу генеральской прозы

или вопрошников для русских военнопленных, поскольку не хочет «профанировать святое для него дело» [2]. Хенгес же далек от соблюдения столь высоких нравственных принципов, так как не упускает возможности заработка посредством имеющихся у него филологических знаний;

Писатель не дает четкого ответа на вопрос о том, раскаивается ли Хенгес в содеянном им, в то время как Шолсдорфа на протяжении всей его жизни мучают угрызения совести. Хотя впоследствии он искал возможность загладить свою вину: время от времени посылал Лени живые цветы, обучал внука Груйтена русскому языку.

На протяжении всего романа Г. Бёллем особо отмечается знание героями его произведения литературы. Немцы выступают знатоками русской литературы (Хенгес, Шолсдорф), а русские — знатоками немецкой (Борис Колтовский). Вопрос знания русской литературы является в данном романе одним из аспектов проблемы русско-немецких культурных контактов. На примере образов Шолсдорфа и Груйтена Г. Бёллем показано два полюса в его решении — блестящее знание и увлеченность и полное отсутствие какого-либо представления о ней. Невежество наказывается, но и просвещенность не получает положительной оценки, так как несмотря на свои вызывающие одобрение нравственные принципы (отказ писать донос, несмотря на обнаружение факта явного нарушения), Шолсдорф является, в первую очередь, представителем государственного аппарата, его основной целью является контроль за надлежащим исполнением финансовых операций и оформлением документации. В данном случае «святое для него дело» и его непосредственные обязанности просто совпадают на некоторое время, и у него появляется возможность одновременно продемонстрировать свои таланты как филолога, так и финансиста.

Влияние Гоголя на Г. Бёлля проявляется не только в использовании последним реминисценции из поэмы «Мертвые души», но и в особенностях стиля повествования, в частности, в использовании приемов комического. Смех Г. Бёлля в данном случае сближается с гоголевским «смехом сквозь слезы». Писатель с грустью, завуалированной под насмешку, констатирует тот факт, что образованность Шолсдорфа, служащая на пользу только лишь государственному аппарату несет не меньший вред для общества, чем невежество Груйтена и ему подобных авантюристов. Нельзя не отметить и наличие элементов карнавализации, присутствующих в данном эпизоде романа. Согласно концепции М.М. Бахтина, «карнавал сближает, объединяет, обручает и сочетает священное

с профанным, высокое с низким, великое с ничтожным, мудрое с глупым и т. п.» [1]. Афера, осуществленная Груйтенем, показывает невысокий статус русской классики в современной ему Германии, сведение её к фиктивности как в платежных ведомостях подставной фирмы, так и в сознании отдельных немцев.

Образы Хенгеса и Шолсдорфа контрастны по отношению друг к другу, что также весьма характерно для карнавального мышления. Они выступают в роли шутов, что особо наглядно подчеркивается во время перебранки, возникшей между ними во время суда и продолжившейся в закуской, наиболее ярким моментом которой является реплика-обвинение Шолсдорфа Хенгесу: «Всех, всех ты предал, не предал только твоего Тургенева и твоего Чехова!» [2].

Таким образом, смеховой и серьезный аспекты в данном романе Г. Бёлля находятся в тесном взаимодействии. Сопряжение мотивов русской классики и реалий немецкой действительности тоталитарного государства XX века в данном произведении носит карнавальный характер.

Список литературы:

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://philosophy.ru/library/bahtin/01/index.html> (дата обращения 28.09.2013 г.).
2. Бёль Г. Групповой портрет с дамой. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://bookz.ru/authors/genrih-bell/_gruppovo_656/1-gruppovo_656.html (дата обращения 20.09.2013 г.).
3. Гоголь Н.В. Мертвые души: поэма; повести. М.: Эксмо, 2012. — 512 с.
4. Böll H. Gruppenbild mit Dame. Roman. Köln: Kiepenheuer& Witsch, 1971. — 400 S.

**СИСТЕМА ОБРАЗОВ РОМАНА ДЖ. ХЕЛЛЕРА
«ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА В СТАРОСТИ»
КАК ВЫРАЖЕНИЕ ЦЕННОСТНОЙ
ПАРАДИГМЫ АВТОРА**

Шмелёва Валентина Валерьевна

*аспирант кафедры истории зарубежных литератур
Московского государственного областного университета,
г. Москва*

E-mail: v_shmeleva@inbox.ru

**SYSTEM OF IMAGES OF THE NOVEL OF J. HELLER
"PORTRAIT OF THE ARTIST AS AN OLD MAN"
AS EXPRESSION OF THE VALUABLE PARADIGM
OF THE AUTHOR**

Shmeleva Valentina Valerievna

*graduate student of the Chair of History of Foreign Literature Moscow
State Region University, Moscow*

АННОТАЦИЯ

Проблематика поздних романов Дж. Хеллера является отражением сознания человека эпохи постмодернизма, отягощенного опытом XX века, познавшего издержки информационных бурь и научного прогресса. Финальный роман писателя «Портрет художника в старости», написанный в духе постмодернистской поэтики, актуализирует проблему поиска самоидентичности. Анализ особенностей художественных образов романа дает возможность определить авторское отношение к современной культуре.

ABSTRACT

The problems of later novels by J. Heller is a reflection of consciousness of the person of an era of the postmodernism who burdened by experience of the XX century and learned expenses of information storms and scientific progress. The final novel of the writer "Portrait of the Artist as an Old Man" written in the spirit of post-modernist poetics, staticizes a problem of search of self-identity. The analysis of features of artistic images of the novel gives the chance to define the author's relation to modern culture.

Ключевые слова: Дж. Хеллер; постмодернизм; художественный образ; персонаж; ценностная парадигма.

Keywords: J. Heller; postmodernism; artistic image; character; valuable paradigm.

В центре повествования романа Хеллера «Портрет художника в старости» личность пожилого писателя Юджина Порху, сутью которой является духовная деятельность самосозидания и стремление к самопознанию. Структура романа Дж Хеллера направлена на раскрытие внутреннего мира его героев, но вместе с тем ощущается ослабление сюжетной канвы повествования и превалирование опосредственной рефлексии переживаний героя.

Роман Хеллера «Портрет художника в старости» не является автобиографическим, однако в романе есть немало совпадений с судьбой автора: например, «последний роман Порху был опубликован «восемнадцать месяцев назад, когда автору пошел уже семьдесят четвертый год». (Хеллер умер в возрасте 76 лет). Хеллер сознательно включает в описание быта героя черты, присущие самому автору. Так, в одном интервью Хеллер заявил: « I keep a small sheath of three-by-five cards in my billfold. If I think of a good sentence, I'll write it down» (Я держу небольшой футляр с тремя-пятью карточками в бумажнике. Если придумываю предложение, то я его записываю) [3, с. 3]. Лирический герой романа Порху хранит свои идеи в желтой папке: «Многолетний опыт научил нашего автора не выбрасывать ни одной написанной страницы, пусть самой беспомощной, пока он не пройдет по ней вторично и не уберет в папку или в память компьютера». Также судьба Порху является как бы зеркальным отражением жизни самого Хеллера. Тот факт, что оба стареющих писателя некогда были в зените славы, а сейчас остались не у дел, сблизжают автора и лирического героя.

Как ни сильно автобиографическое начало в герое, Юджин Порху — это, разумеется, не автопортрет Хеллера: авторское начало в герое — лишь одна из составляющих образа Юджина. Хеллер смотрит на своего героя отстраненно, как на представителя поколения, к которому принадлежит он сам. Юджин Порху в романе Хеллера оказывается системой амплуа, позволяющей сыграть «пьесу жизни». Однако, судя по размышлениям Хеллера, сюжет «пьесы» далеко не всегда соотносится с собственной жизнью писателя. Авторское «я», реконструируемое в романе, не вербализованный автопортрет, равный себе «в любой временной точке нарратива, а создаваемая в акте письма и всегда незавершенная в тексте «проекция», проработанная до жизнеподобия «тень» автора» [1, с. 96].

В романе наблюдается усиление личностного начала и высокий уровень интимности повествования, писатель обнажает свои истинные эмоциональные, ценностные и мировоззренческие ориентиры. Порой автор отказывается от художественной условности и напрямую выступает от собственного лица.

Персонажи романа более определены, независимы от воли автора и не находятся в диссонансе с современностью, они помогают автору и герою определить ценностные ориентиры писателя в познании мира и себя.

В параллель судьбе Порху — судьба другого героя, его жены Полли. Хеллер не дает ее подробного описания внешности, а лишь контуром рисует этот персонаж (впрочем, как и главного героя романа), углубляясь в психологическую составляющую образа. «Полли была добрая, обязательная и робкая женщина и больше всего на свете хотела избежать во втором своем замужестве ненужных разногласий и разладов. Перешагнув за пятьдесят и приобретя привлекательную полноту фигуры, к чему склонны многие из нас, входящие в золотые предзакатные годы, она никогда не задумывалась над тем, куда денется, если и этот, второй брак потерпит крушение и завершится разводом» [2, с. 80]. Примечательно, что автор дает имя жене раньше, чем мы узнаем имя главного героя романа. Судьбы жены и мужа не содержат явного противопоставления. Это два пожилых человека, смирившиеся со страстями бурной молодости и сменившие городскую суету на уединение и покой. Однако, в отличие от главного героя, Полли не вступает в конфликт с действительностью, а принимает реальность как таковую.

Полли мучительно переживает неудачи своего мужа, и вместе с ним радуется, когда рождаются новые замыслы и идеи. «Полли давно научилась даже в самых откровенных разговорах не высказывать своего мнения иначе, как соглашаться с мужем, если тот затрагивает болезную тему, и никогда не высказывала его за исключением тех нередких случаев, когда забывала молчать» [2, с. 18]. Жена осознает, что является единственной поддержкой для писателя, ее кротость примирила буйный нрав Порху, а забота и любовь создали благоприятную атмосферу, в которой пожилой писатель может создавать свои тексты. Порху искренне любит жену, доверяет ей и делится самыми сокровенными желаниями.

Интересен тот факт, что после отчаянных попыток Порху создать роман под названием «Сексуальная жизнь моей жены», Полли решается написать свою версию. Эту злую шутку Хеллер намеренно испытывает на герою, в очередной раз сталкивая его с действительностью. Естественно, что Порху взорвался и не поверил

в истинные намерения своей жены, которая, в свою очередь, лишь подтрунивала: «Мы даже можем издать их вместе» [2, с. 189]. Даже убеждения редактора Пола не заставили Порху поменять свое отношение к мимолетному желанию Полли: «Я подумал, что семейная жизнь — неплохой материал для романа. Особенно твоя. Стареющий писатель и его жена, повествование строится попеременно: то от его лица, то от ее. Меняется точка зрения, сталкиваются взгляды... Не находишь?» [2, с. 252].

Подобное развитие сюжета связан с популярностью в США феминистской критики, когда проблемы писательства рассматриваются сквозь призму идентификации женской прозы. Хеллер подвергает художественному осмыслению гендерную теорию художественного творчества и полагает, что смена гендерной парадигмы не обогащает современный текст, но сопровождается некоторыми психологическими курьезами. Так, Полли заявляет: «Чем я хуже других баб, которые пишут? Во всяком случае, попытаюсь» [2, с. 146]. В противовес образу главного героя, Поли не терзает чувство беспомощности и ненужности. Ее попытка стать писателем наперекор мнению мужа подтверждает, что Полли — антипод писателя, человек, осознающий и принимающий реальность как таковую.

Семейные отношения представлены в романе небольшими зарисовками о жизни богов. В очередной попытке Порху создать новое произведение, он рисует ироническую пародию на бытовую драму, где Гера — ревнивая жена, а Зевс — неверный муж. При этом, вымышленные персонажи сочетают в себе идеал жены и мужа. В попытке самопознания, Порху создает пародию на себя и свою жену. Естественно, аналогия прочитывается не сразу. Однако самоирония, присущая Хеллеру и в других его произведениях, в заключительной книге писателя также акцентирована.

Для понимания образа главного героя интересен еще один персонаж — редактор Пол. Старый приятель Пол выступает в романе в роли «голоса общественности». Порху направляется за советом к редактору каждый раз, когда считает, что нашел нужную идею. Пол, в свою очередь, намекает на плохой сюжет нового романа. Именно он советует Порху заняться романом под названием «Портрет художника в старости». Кроме того, Пол — современник Порху, или, в терминологии психологов, «член одной когорты», который понимает, с какими трудностями герою приходится сталкиваться в современной действительности. Пол, в отличие от писателя Порху, сталкивается с социальной проблемой «ненужности», в конце романа он заявляет, что уходит на пенсию. Эта новость стала потрясением для Порху.

Произведения современных американских писателей расширяют онтологию созданных ими текстов. Персонаж художественного текста оказывается в поиске идентичности среди подобных ему литературных образов. Персонажи романа более независимы от воли автора, они помогают автору и герою определить ценностные ориентиры, такие как роль семьи и ценность семейных отношений, значимость в профессиональной области, собственная состоятельность и независимость, принятие зрелости как этапа передачи знаний и опыта.

Персонажи, присутствующие в эпизодах-отрывках Порху, помогают автору являются средством авторского самопознания. Условно персонажи можно разделить на несколько групп: мифологические (Зевс, Гера, Прометей, Афродита и др.), библейские (Исаак, Сара, Авраам), образы классической литературы — Том Сойер, Грегг Замза, Стивен Дедал.

Мифологические персонажи, олицетворяют творцов мира, обремененные своими обязанностями. Боги, по сути, есть художественное воплощение «реальных» образов жизни героя-писателя. Они тоже «старые», уставшие от жизни, жаждущие покоя и, иногда, небольших интриг.

Библейские образы воплощены в персонаже Исааке. Порху ведет повествование от лица жертвы. Эпизод с жертвоприношением символизирует диалектическую, сомневающуюся природу автора. «Отец, скажи — ты знал, что овен будет там? Ну, когда мы пошли в гору и ты собирался принести меня в жертву сожжением?» [2, с. 135]

Образы классических произведений объединяет один критерий — все они молодые юноши. В противовес старости и унынию эти образы воплощают жизненную энергию, силу и способность творить. Однако эти персонажи несут дополнительную смысловую нагрузку. Так, персонаж по имени Эрвин из эпизода «Желтая птица», повествующего о гибели канарейки, впервые в жизни сталкивается со смертью. Порху, мысли которого также постоянно витают вокруг концепта смерти, изображает своего героя, обманувшего смерть. «Через много лет Эрвин вспомнил желтую канарейку и назвал случившееся своим первым соприкосновением со смертью. И первой выгодной сделкой. И первым удачным обманом. Он так легко сплутывал, что решил смошенничать еще раз, когда потребуют обстоятельства» [2, с. 252]. Грегг Замза, обратившись тараканом, сталкивается с «реальным» миром с его злобой, коррупцией, несправедливостью и бессердечием.

Порху представляет собой некий уникальный микрокосм, творящий свой собственный мир. Он рассказывает историю своей жизни с опорой на всевозможные культурные аналогии, чтобы

привлечь читателя своим сопереживанием. Зная культурный образ, на который опирается герой, читатель становится ближе к герою и лучше может понять его мысли и поступки.

Пародийный характер творимых Порху произведений акцентирует внимание на субъективистском прочтении классики, одной из версий развития классического сюжета с опорой на злободневные вопросы.

В противоречие с децентрацией субъекта, характерной для интертекстуальности, главный герой Порху несет в себе мощное человеческое начало, что обусловлено антропологическим подходом автора к литературной реальности. Субъективный писательский мир определяется не только степенью таланта, но интеллектуальный опытом, гендерной принадлежностью, социальными связями. В современном произведении они создают условия для образования интертекстуальности и гипертекстуальности, основанных на психологическом подходе, позволяющим преодолеть механистичность воздействия интертекста с помощью знаковых образов, культурных кодов. Порху выступает как значимый образ в противовес деструктивности постсовременного сознания. Хеллер показывает растерянность своего героя перед будущим и желание найти какую-либо духовную основу, преодолеть эмпиризм своего бытия, воплотить свою личность в реальной действительности.

Список литературы:

1. Кучина Т.Г. Автопортрет в интертексте// Вестник Российского государственного университета им. И. Канта, — 2008. — № 8. — С. 96—100.
2. Хеллер Дж. Портрет художника в старости: Роман / Пер. с англ. Г.П. Злобина / Дж. Хеллер. М.: ООО «Издательство АСТ», 2002.
3. Plimpton G. "Joseph Heller, The Art of Fiction № 51" Interview with Joseph Heller, 1988.

ДЛЯ ЗАМЕТОК

Научное издание

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

Сборник статей по материалам
XXVIII международной научно-практической конференции

№ 9 (28)

Сентябрь 2013 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 06.10.13. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 14,25. 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