



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

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

№ 5 (36)
май 2014 г.

Издается с мая 2011 года

Новосибирск
2014

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

В 59

Ответственный редактор: Гулин А.И.

Председатель редакционной коллегии:

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

Редакционная коллегия:

Бердникова Анна Геннадьевна — канд. филол. наук рецензент НП "СибАК";

Павловец Татьяна Владимировна — канд. филол. наук, рецензент НП «СибАК»;

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

Кривошей Ирина Михайловна — канд. искусствоведения, проф. кафедры камерно-концертмейстерского искусства Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова.

В 59 В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии / Сб. ст. по материалам XXXVI междунар. науч.-практ. конф. № 5 (36). Новосибирск: Изд. «СибАК», 2014. 174 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. Культурология	6
1.1. Теория и история культуры	6
КУЛЬТУРНЫЕ ИНДУСТРИИ В РОССИЙСКОЙ ПРОВИНЦИИ: МОДЕЛИ РАЗВИТИЯ ТУРИСТИЧЕСКОГО ПРОДУКТА Купцова Ирина Александровна	6
КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ РАЗВИТИЯ НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ В РОССИИ Макарова Екатерина Владимировна	12
КОММУНИКАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ИННОВАЦИОННОЙ ПРАКТИКЕ МУЗЕЙНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Щербакова Екатерина Викторовна	18
Секция 2. Языкознание	23
2.1. Русский язык. Языки народов Российской Федерации	23
ПРИЛАГАТЕЛЬНЫЕ В ЭВЕНСКОЙ СКАЗКЕ Попова Мария Дмитриевна	23
ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ ТРИАДА «ЧЕЛОВЕК-ЯЗЫК-КУЛЬТУРА» В ТРУДАХ Ю.М. ЛОТМАНА Салимова Лира Марселевна	29
2.2. Германские языки	34
МЕТАФОРИЧЕСКАЯ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ПОНЯТИЯ «АЛЛЕРГЕН» В АНГЛОЯЗЫЧНОМ МЕДИЦИНСКОМ ДИСКУРСЕ Бережанская Юлия Валериевна	34
«ЦВЕТОКОГНИОТИП ВНЕШНОСТИ» ПЕРСОНАЖЕЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА ДЖ.Р.Р. ТОЛКИНА "THE LORD OF THE RINGS") Глыбочко Наталья Владимировна	38

МЕНТАЛЬНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЛИНГВОКУЛЬТУРНОГО ТИПАЖА DER DEUTSCHE BÜRGER: (НА МАТЕРИАЛЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ XIX СТ.) Дорошенко Оксана Витальевна	49
2.3. Романские языки	59
МЕХАНИЗМЫ ОБРАЗОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО ФРАНЦУЗСКОГО АРГО Богатырева Татьяна Львовна Непша Федор Сергеевич	59
2.4. Классическая филология, византийская и новогреческая филология	65
К ВОПРОСУ ОБ АНАФОРИЧЕСКОЙ ФУНКЦИИ АРТИКЛЯ В ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ Чекарева Евгения Сергеевна	65
2.5. Теория языка	75
«ЯРЛЫК» КАК СРЕДСТВО МАНИПУЛИРОВАНИЯ МАССОВЫМ СОЗНАНИЕМ Кузьминская Светлана Игоревна	75
2.6. Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание	81
ВЛИЯНИЕ ПРОЦЕССОВ ГЛОБАЛИЗАЦИИ НА ФОРМИРОВАНИЕ ЯЗЫКА МОДЫ. АНГЛИЦИЗМЫ В ПРОФЕССИИ Долгова Татьяна Васильевна	81
Секция 3. Искусствоведение	93
3.1. Театральное искусство	93
И В ГЛУБОКОМ ТЫЛУ ДРАМАТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО СТАНОВИЛОСЬ ОСТРЫМ ОРУЖИЕМ ПОБЕДЫ НАД ВРАГОМ Крылова Вера Климентьевна	93
3.2. Музыкальное искусство	102
СТАНОВЛЕНИЕ КЛАВИРНЫХ ШКОЛ АНГЛИИ И ФРАНЦИИ Гетьман Виктория Викторовна Гудкова Лариса Александровна	102

3.3. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура	109
ГЕНРИ МУР И ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОГО МОНУМЕНТА	109
Котломанов Александр Олегович	
ИЛЛЮСТРАЦИЯ: ВИЗУАЛЬНОЕ ОТРАЖЕНИЕ ОСНОВНОЙ ИДЕИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	117
Кошкина Ольга Юрьевна	
АРХИТЕКТУРНО-ГРАДОСТРОИТЕЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ ЮЖНОГО УРАЛА КАК ТУРИСТИЧЕСКИЙ РЕСУРС	130
Пономаренко Елена Владимировна	
3.4. Теория и история искусства	138
«КЛАССИЧЕСКОЕ» И «НЕКЛАССИЧЕСКОЕ» В ОБРАЗЕ А.С. ПУШКИНА, СОЗДАННОМ М.К. АНИКУШИНЫМ	138
Погребняк Наталья Геннадьевна	
Секция 4. Литературоведение	148
4.1. Литература народов Российской Федерации	148
ОБ ИСТОРИКО-ЭТНОГРАФИЧЕСКОЙ ОСНОВЕ ПРОЗЫ А. НАЖЖАРА («ИЗГНАННИКИ КАВКАЗА»)	148
Мусукаев Александр Ибрагимович	
4.2. Литература народов стран зарубежья	154
ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ ТИП ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ У САБАХАТТИНА АЛИ	154
Сулейманова Алия Сократовна	
Козинцев Марк Альвиевич	
4.3. Журналистика	167
ВОЙНА ПРЕЗИДЕНТОВ: СИРИЙСКИЙ КОНФЛИКТ В АМЕРИКАНСКОЙ ИНТЕРНЕТ-ПРЕССЕ	167
Рабкина Надежда Владимировна	

СЕКЦИЯ 1.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

1.1 ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

КУЛЬТУРНЫЕ ИНДУСТРИИ В РОССИЙСКОЙ ПРОВИНЦИИ: МОДЕЛИ РАЗВИТИЯ ТУРИСТИЧЕСКОГО ПРОДУКТА

Купцова Ирина Александровна

*доцент, д-р культурологии, Московский государственный
гуманитарный университет им. М.А. Шолохова,*

РФ, г. Москва

E-mail: ki-06@list.ru

THE CULTURAL INDUSTRIES IN THE RUSSIAN PROVINCE: MODELS OF DEVELOPMENT OF A TOURIST PRODUCT

Kuptcova Irina

*doctor of cultural science, Professor,
Sholokhov Moscow State University for Humanities,*

Russia, Moscow

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются существующие и перспективные направления развития туризма в российской провинции. Основными из них выступают: культурно-познавательный, событийный, этнический, сельский (агротуризм) и другие. Проанализирована возможность позитивной динамики российской провинции на основе развития современных культурных практик и креативных индустрий.

ABSTRACT

In article the existing and perspective directions of development of tourism in the Russian province are considered. As the main of them act: cultural and informative, event, ethnic, rural (agrotourism) and others. Possibility of positive dynamics of the Russian province on the basis of development modern cultural the practician and the creative industries is analysed.

Ключевые слова: российская провинция; культурные практики; креативные индустрии; туризм

Keywords: Russian province; cultural practitioners; creative industries; tourism.

Направлением локального развития, способным позитивно и довольно быстро повлиять на состояние социально-экономической сферы малых и средних городов России, является *индустрия туризма*. При этом ключевым условием является создание и развитие полноценных *сервисных продуктов* на базе туристической отрасли. Провинциальный мир, обладая исторической самобытностью развития, включает в себя ряд памятных мест, музейных комплексов, традиций и обычаев, языковую специфику, локальные промыслы, устное народное творчество, народный костюм и кухню, передававшиеся из поколения в поколение [3]. Все вышеперечисленное приобретает в современной туриндустрии немалую значимость, пробуждая у путешественников познавательную активность и живой интерес.

Рассмотрим *существующие и потенциальные варианты развития провинциальной туристической сферы*. Данная разновидность туристических ресурсов, в силу слабой задействованности в предшествующий исторический период, способна ныне обеспечить людям широкий диапазон рекреации как посредством привычных форм отдыха, так и с помощью новых видов оздоровления и развлечений.

Культурно-познавательный туризм в провинции можно развивать, используя туристский, художественно-культурный, эстетический, исторический и рекреационный потенциал русских дворянских усадеб. Заметных успехов на данном направлении добился Государственный мемориальный и природный заповедник «Музей-усадьба Л.Н. Толстого «Ясная Поляна». Здесь не только проводится активная научная и культурно-просветительская деятельность, характерная для учреждений культуры данного типа, но и отчасти удалось восстановить атмосферу дворянского поместья, возродив

занятие традиционными видами сельскохозяйственных работ (в том числе пасеку, фруктовый сад, конюшню и т. д.).

Особое место в развитии провинциального туристского потенциала занимает *дальнейшее развитие маршрутов «Золотого Кольца»*. Ю.А. Веденин с соавторами предлагает следующий охват городов вокруг Москвы: Тверь, Ярославль, Кострома, Иваново, Владимир, Рязань, Тула, Калуга. Причем данный большой круг ученые разделили на «лепестки» радиальных маршрутов [2]. Каждый из них включает историко-культурные и художественные объекты 1—2 областей, что не требует длительного путешествия и может быть представлено как маршрут выходного дня.

Возможно выделение провинциальных центров туризма, не входящих ни в сегодняшнее, ни в перспективное «Золотое Кольцо». Например, в Орловской области имеется разноплановый туристский потенциал: Государственный мемориальный и природный музей-заповедник И.С. Тургенева «Спасское-Лутовиново», Национальный парк «Орловское Полесье»; дома-музеи Н. Лескова, Л. Андреева, родовое поместье А. Фета; климатический рекреационный потенциал; санаторно-курортные объекты и т. д. В соседней Брянской области представляют интерес: Государственный мемориальный музей-заповедник Ф.И. Тютчева «Овстуг»; г. Дятьково, и т. д. В перспективе возможно подобное освоение коротких туристических маршрутов за 1—2 дня, без долгой дороги и значительных материальных затрат для путешественника. Это отражает мировую тенденцию развития туристского рынка: путешественники имеют все меньше времени и хотят видеть все больше. В российской действительности влияние оказывает еще один немаловажный фактор — невысокий уровень жизни, который еще долгое время не позволит совершать далекие и дорогостоящие путешествия.

Событийный культурный туризм также может служить своеобразным проводником, популяризатором, транслятором русской провинциальной культуры. Его развитие позволяет преодолеть замкнутость и дискретность русского провинциального культурного пространства, расширяет возможности коммуникации и взаимодействия. Примером потенциально привлекательных для туристов событий могут служить уже ставшие традиционными провинциальные театральные фестивали. Среди них можно отметить: межрегиональный фестиваль «Театр без границ» (г. Магнитогорск), «Гостиный двор» (г. Оренбург), «Реальный театр» (г. Екатеринбург), летний фестиваль театров для детей и молодежи «Золотая репка» (г. Самара), «Манифест» (г. Ростов-на-Дону), фестиваль-лаборатория «Царь-сказка» (г. Великий Новгород), «Русская

классика» (г. Орел), «Баренцево море» (г. Мурманск), «Золотой конек» (г. Тюмень), «Славянские театральные встречи» (г. Брянск), «Актерские звезды России» (г. Белгород), «Мелиховская весна» (Мелихово, Владимирская область) и многие другие [1, с. 18—31].

Провинциальные театральные фестивали представляют собой своеобразное движение провинциальной культуры «по горизонтали», являются творческими мастерскими, местами встреч, обмена опытом, новаторскими лабораториями. Подобные культурные события регионального масштаба способствуют сохранению, расширению, развитию, преодолению замкнутости и своеобразной малоподвижности провинциального культурного пространства, способны привлекать туристов.

Еще одним заметным явлением в культурной жизни провинции в условиях развития туристической отрасли является *расширение функций и усиление роли местных музеев*. Общественные преобразования привели к необходимости и неизбежности пересмотра содержания музейной работы. С учетом развития средств массовой коммуникации музеи выходят на качественно иной уровень работы и способны стать серьезным, самостоятельным центром культуры провинции, имеющим, в том числе, и коммерческую привлекательность. Последнее обстоятельство открывает новые перспективы для развития провинциальной культуры посредством привлечения и туристов, и местных жителей. Через музеи выражается местная, национальная самобытность, часто связанная с жизнью и деятельностью конкретной творческой личности или значимым локальным историческим событием, а также природно-географическим комплексом региона.

Религиозный/паломнический туризм в ближайшей перспективе способен стать еще одним из видов, имеющих значительные перспективы развития в современных малых городах России. В русской провинции рассредоточены как популярные у туристов крупные духовные центры России, такие как Оптина пустынь в Калужской области, Коренная пустынь — в Курской, Соловки, так и малоизвестные святые православные места, с которыми связаны события локальной и общероссийской истории. Восстановление православных святынь, их популяризация и включение в туристические маршруты способны привести к оживлению местного провинциального сообщества и его развитию.

Значительной перспективой развития в провинции обладает *этнический туризм*. В условиях нарастающей культурной глобализации, унификации и коммерциализации всех аспектов городской жизни, у людей возрастает стремление прикоснуться

к традициям и быту предков, ознакомиться с образом жизни людей далекого прошлого, с уникальностью родной культуры. Наблюдается все возрастающий интерес к национальной кухне, ремеслам, методам народной медицины, обрядам, ритуалам, традициям, приметам и т. д.

Одним из вариантов развития данного туристического направления в провинции может стать создание «этнографических деревень», где будут сохраняться, и популяризироваться традиционные народные промыслы, обряды и ритуалы, уклад жизни. Такие поселения способны удовлетворять растущий интерес к традиционной культуре, в том числе, ремеслам, национальной кухне. Очевидно, что туристы должны иметь возможность не только присутствовать и смотреть, но принять участие в некоторых производственных процессах. Примером служат ярмарки ремесел, проводимые в различных городах России, где каждый желающий может попробовать себя в гончарном деле, вышивании, ковроткачестве, изготовлении глиняной игрушки и других занятиях, которые неизменно пользуются вниманием как местных жителей, так и приезжающих туристов.

Примером может служить этнографический парк «Этномир», расположенный у деревни Петрово в Боровском районе Калужской области. Отличительной особенностью проекта является его направленность на активное познание культур, в ходе которого можно ознакомиться и принять участие в изготовлении произведений декоративно-прикладного искусства, испечь хлеб в русской печи, а также разместиться на ночлег в гостиничных номерах, устроенных в аутентичных жилищах разных народов мира (украинских хатах, русских избах, на сеновале, в юртах или жить в палаточном городке).

Сельский/агротуризм — это популярная во всем мире форма туризма, предполагающая пребывание в сельской местности или малых городах, не имеющих промышленного производства. В отечественных условиях развитие данного вида туризма имеет свои существенные особенности. Распространенной формой отдыха в нашей стране были и остаются поездки горожан на свою историческую (малую) родину к родственникам, престарелым родителям. Часто выезжающие используют оставшиеся в деревнях и селах дома своей семьи только для летнего отдыха, тогда как зимой они пустуют.

Таким образом, одним из вариантов развития сельского туризма является обращение к данным ресурсам местного регионального сообщества, для которого он представляет наиболее доступную форму рекреации. Взаимодействие населения провинциальных городов с сельским окружением препятствует процессу его окончательного

разрушения и опустения, порождая новые формы существования деревенской среды.

Другим аспектом интереса к сельскому туризму является стремление жителей больших городов к рекреации в условиях местного природно-климатического комплекса, вдали «от шума городского». Для горожан, особенно жителей мегаполисов и крупных центров, сельская местность и маленькие провинциальные городки являются контрастной средой. Такой вариант короткого путешествия позволяет резко сменить окружающую обстановку, ритм жизни, экологическое окружение, что благотворно влияет на жителей большого города. Не требуется значительных перемещений в пространстве, акклиматизации и адаптации, что способствует результативному отдыху в кратчайшие сроки.

Международная практика свидетельствует, что развитие сельского/агротуризма является значимой программой по переводу части аграрного населения страны из сферы производства в сферу услуг или по совмещению одного с другим. *Развитие сферы туризма и рекреации в российской глубинке способно повысить жизненный уровень населения посещаемых районов за счет создания новых рабочих мест и инвестиций в развитие местной инфраструктуры.* Такая политика приведет к решению не только экономических, но и социально-культурных целей: уменьшению уровня деградации сельских районов, их обезлюдивания, сохранение и отчасти воссоздание народных традиций, национальной культурной самобытности регионов.

Развитие *санаторно-курортной базы* провинциальных городов также представляет один из путей развития туристской сферы. Известно, что ряд территорий, обладая значительным оздоровительным потенциалом, не может принимать значительное количество туристов из-за крайне слабого развития материально-технической базы, социальной инфраструктуры и коммуникаций.

Таким образом, одним из актуальных направлений инновационного развития российской провинции, сохранения и использования ее культурного наследия, позволяющим проявить ее потенциал, является индустрия рекреации, досуга и туризма. Эта отрасль, входящая в состав современных культурных индустрий, представляется довольно перспективной для целого ряда провинциальных городов, которые обладают историческим прошлым; связаны с именами выдающихся деятелей науки, культуры, политики; являются уникальными природными памятниками; включают объекты культурного наследия.

Список литературы:

1. Калиш В. Фестивали как зеркало театральной жизни России // Очерки культурной жизни провинции: сборник статей. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2005. — С. 18—31.
2. Культурное наследие России и туризм / науч. ред.: Ю.А. Веденин, О.Ю. Штеле, П.М. Шульгин. М.: Рос. науч.-исслед. ин-т культур. и природ. наследия им. Д.С. Лихачева, 2005 — 172 с.
3. Купцова И.А. Динамика русской провинциальной культуры в условиях исторических трансформаций российской цивилизации: Автореф. дисс...доктора культурологии. М., 2011. — 42 с.

КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ РАЗВИТИЯ НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ В РОССИИ

Макарова Екатерина Владимировна

аспирант МГТУ им. М.А. Шолохова,

РФ, г. Москва

E-mail: mak-ek15@yandex.ru

CULTURAL AND HISTORICAL ANALYSIS OF FOLK ART CRAFTS IN RUSSIA

Ekaterina Makarova

*postgraduate Sholokhov Moscow State University for the Humanities,
Russia, Moscow*

АННОТАЦИЯ

В истории развития народных художественных промыслов можно выделить несколько этапов. Каждый из них характеризуется определенными особенностями, обусловленными рядом факторов: экономических, географических и др. Исследования в этой области способствуют поддержке и дальнейшему развитию промыслов.

ABSTRACT

The history of folk arts and crafts can be divided into several stages. Each of them characterized by certain features due to several factors:

economic, geographic and other. Research in this area promote the support and further development of fisheries.

Ключевые слова: народные художественные промыслы; история промыслов; ремесла

Keywords: folk arts and crafts; history of crafts; handicrafts

При упоминании народных художественных промыслов, мы привычно представляем себе их изделия. В нашем современном понимании они сопоставимы с произведениями искусства, которые стали неотъемлемой частью сувенирной промышленности. Но изделия промыслов не всегда имели подобный статус. На каком же этапе их развития произошли столь кардинальные изменения? Когда предметы ремесленного производства для повседневного быта превратились в объекты декоративно-прикладного искусства? Рассмотрим процесс зарождения и развития промыслов в России, чтобы ответить на этот вопрос.

История художественных промыслов прослеживается, благодаря результатам археологических раскопок, кропотливо собранным и сохраняемым долгие десятилетия коллекциям, как частных лиц, так и разного рода музеев (этнографических, краеведческих, художественных). Не зря мы называем промыслы народными и художественными. Богатый опыт, накопленный человечеством уже на ранних стадиях его развития, говорит о неразрывности материального и духовного содержания в производстве предметов домашнего быта и их декоративного украшения. Историю российского декоративно-прикладного искусства сложно отделить от истории ремёсел. Справедливо утверждение о том, что всякий мастер декоративного искусства, прежде всего ремесленник. В развитии русского декоративно-прикладного и народного изобразительного искусства можно выделить несколько этапов, и на каждом из них видна неразрывная связь ремесла и искусства.

Начальный этап прослеживается от языческой культуры славян, обладающей богатым духовным и творческим потенциалом. По мнению академика Б.А. Рыбакова процесс миграции славянского этноса, длившийся почти две тысячи лет, завершился появлением первых славянских государств в VI—VII веках. «Приобретение технических навыков и обособление ремесла от общехозяйственных задач происходили на обширной русской территории крайне неравномерно, и эта неравномерность была обусловлена совокупностью разнообразных исторических фактов, различно

вливающих на темп развития», — пишет он [5, с. 127]. Природные условия и особенности образа жизни (скотоводческий, земледельческий, смешанный) определяли процесс развития ремёсел в различных этнических группах и регионах.

Следующим этапом развития декоративно-прикладного искусства и ремесел можно считать начало 80-х годов X века вплоть до его завершения периодом феодальной раздробленности в 30—40-е годы XIII века. Народная художественная культура синтезировала языческое и христианское мировоззрение. На этом этапе наблюдается развитие как городских, так и деревенских ремесел; с различием быта различаются городское и крестьянское бытовое и декоративно-прикладное искусство. «Вплоть до XIX века почти каждая крестьянская семья своими силами рубила избу, ладила соху, борону, ставила ткацкий стан, дубила овчины, пряла и ткала лён, изготавливала деревянную мебель и утварь», — пишет Б.А. Рыбаков [5, с. 356]. В X—XIII веках в самостоятельные ремесла с работой на заказ выделялись кузнечное, литейное, гончарное, бондарное дело. В этот период появляются кустарные промыслы, продукция которых становится предметом торговли. Ведущим промыслом становится изготовление шиферных пряслиц, используемых для прядения пряжи веретеном. Промыслы формировались одновременно с процессом развития ремёсел и народного декоративно-прикладного искусства.

В XV—XVII века идет процесс роста и укрепления Русского централизованного государства. Его столица — Москва — превращается не только в политический, но и культурный центр. Знать, стараясь укрепить свой авторитет, стремилась к роскоши и богатству. К великокняжескому, а потом и к царскому двору съезжаются во множестве мастера золотых и серебряных дел, иконописцы, камнерезы, специалисты обработки дерева, мастерицы шитья. Стремясь угодить заказчику, царские мастера стали уделять больше внимания художественной стороне предмета. Таким образом, его утилитарное значение было оттеснено на второй план. Следствием развития товарного обмена становится то, что во многих городах и селах изготовление на продажу предметов быта становится основным занятием населения.

В различных регионах России на базе народных ремесел возникают кустарные художественные промыслы. Продолжая и развивая древние традиции народного искусства, кустари художественных промыслов стали создавать изделия на продажу. Одним из старейших русских художественных промыслов можно считать промысел художественной резьбы по кости и дереву, который

появился в Троице-Сергиевом монастыре в XVI—XVII вв. В этом же регионе стал развиваться и промысел игрушек [4].

В XVI—XVII веках были известны своим мастерством новгородские, псковские и вологодские «златокузнецы», псковские литейщики колоколов. В XVII веке в Сольвычегодске развивается промысел «усольской эмали». Искусство эмали стало развиваться и в Великом Устюге. Также, в этом городе жили специалисты по просечному железу, умеющие изготавливать узорчатые железные полосы и украшать ими деревянные ларцы и подголовники. В городе Холмогоры, расположенном на севере России, расцветает косторезное искусство.

В XVII веке зародился теперь всемирно известный хохломской промысел. Он берет свое начало в лесах нижегородской области, где укрывались беглые старообрядцы. Они знали секрет золочения икон при помощи серебряного металла и льняного масла — олифы. Впоследствии этот способ стал использоваться в росписи деревянной посуды. Не смотря на то, что посуда из дерева производилась во многих регионах, особо славилась заволжская, или, как её ещё называли, керженская. По берегам Керженца и Узолы располагалось много сел и деревень, жителям которых редко удавалось вырастить богатый урожай, и подсобные деревообрабатывающие промыслы были основной статьёй дохода населения. В своем романе «В лесах» П.И. Мельников-Печерский писал: «Леса заволжанина кормят. Ложки, плошки, чашки, блюда заволжанин точит да красит... все, что из лесу можно добыть, рук его не минует» [3, с. 14].

Расписная деревянная посуда заволжских мастеров получила широкую известность по всей России. Поступали особые заказы на «парадную» посуду, которая изготавливалась небольшими партиями из разных пород дерева, разных форм и художественной отделки, и предназначалась для дарения именитым гостям и иностранным послам. Известно, что нижегородцы традиционно выполняли особый заказ на деревянные ложки для солдат царской армии. По данным статистики в Семёновском уезде в начале XX века вырабатывали в среднем за год 100 миллионов ложек, а в 1910 году было достигнуто рекордное число — 170 миллионов штук. Производили продукцию тысячи крестьян-кустарей, живущих в самом городе и в окрестных сёлах. У каждого была своя специализация: резчики, красильщики, занимавшиеся росписью «белья» (долбленой или выточенной на станке посуды), и лачилы, те, кто покрывал расписную посуду лаком [1].

К началу XIX века и в его первой половине домашнее производство продолжает оставаться актуальным для деревень и малых провинциальных городов [2]. Наряду с ним развивались художественные промыслы, структура которых ощутимо отличалась друг от друга. Многие из них оставались надомными, производили товар «на скупщика» (вологодское кружевоплетение, ювелирное дело Красного Села и др.). Некоторые промыслы превратились в крупные производства фабричного типа — мануфактуры (керамическое производство Гжели, набойка Павловского Посада и др.). Часто помещики в своих имениях устраивали художественные мастерские, в которых трудились их крепостные, изготавливая на продажу ковры, кружево, узорные ткани.

Во второй половине XIX — начале XX века получают распространение некоторые новые художественные промыслы. Здесь следует упомянуть о крестецком и заонежском вышивальных промыслах, вятском кружевном промысле и других. Многие из них стали обслуживать город, поставляя свою продукцию и испытывая при этом заметное влияние «официального», светского искусства того времени. С промыслами нередко сотрудничали профессиональные художники. В других промыслах, находившихся вдали от промышленных центров и ориентированных на село, сохранялись устоявшиеся традиции, получали отражение старые народные вкусы. Творческий ручной труд и виртуозное мастерство исполнителей продолжали составлять основу художественного кустарного производства.

Главным отличием крестьянских промыслов от изделий традиционного народного искусства стало то, что изделия кустаря создавались на продажу, а не для собственных нужд, хотя и были тесно связаны с бытом русской деревни. Со временем кустарничество переросло в профессию, ремесло и стало зависимым от потребностей рынка, куда изделия попадали чаще всего через перекупщиков, которые были главными заказчиками товара и поставщиками сырья.

По своей сути художественное кустарничество тесно связано с народным искусством, от которого произошло. В их основе схожие идеи, образы и выразительные средства, но их отличают цели и задачи. Кустарь становился полностью зависимым от потребностей рынка и вкусов моды определённой эпохи, в результате чего он терял возможность самостоятельного выбора сюжетов и был вынужден пренебрегать традициями крестьянского бытового искусства. Вследствие этого можно говорить о том, что народное декоративное искусство является сложным структурным образованием, которое соединяет в себе произведения домашнего производства и ремесла, не только украшающие быт народа, но и выражающие его этническую

сущность. Развитие художественных промыслов привело к угасанию традиционного народного декоративно-прикладного искусства и домашнего ремесла. Нарушение гармонического соотношения утилитарной и эстетической функций вызвало упадок многих художественных промыслов. К тому же, из-за связи кустарных промыслов с художественно-промышленным производством процесс изготовления предметов домашнего обихода стал ориентироваться на массовый вкус, что привело к увлечению декоративизмом, украшательством и отрыву от функциональной значимости вещи, превращению её в сувенир.

В современной ситуации многим народным промыслам становится все труднее сохранять свою индивидуальность и самобытность. Изделия некоторых промыслов утратили свою первоначальную бытовую функцию и сейчас поддерживаются на плаву только благодаря выпуску своих изделий в качестве сувенирной продукции и поддержке государства. Именно поэтому хочется отметить особую важность исследований в этой области, т. к. они могут способствовать развитию народных промыслов на новом уровне и их сохранению в качестве нашего национального достояния.

Список литературы:

1. Иванова Ю. Чудо-ложки из Семенова//Наука и жизнь, 1999, № 7 [Электронный ресурс] — Режим доступа — URL: <http://www.nkj.ru/archive/articles/9499/> (дата обращения 16.04.2014).
2. Купцова И.А. Динамика русской провинциальной культуры в условиях исторических трансформаций российской цивилизации: Автореф. дисс...доктора культурологии. М., 2011. — 42 с.
3. Мельников-Печерский П.И. В лесах, т.1 М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956, — 615 с.
4. Мещерский А.А. Модзалевский К.Н. Свод материалов по кустарной промышленности в России. СПб., 1874. — 345 с.
5. Рыбаков Б.А. Ремесла Древней Руси. М.: Изд-во АН СССР, 1948, — 803 с.

КОММУНИКАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ИННОВАЦИОННОЙ ПРАКТИКЕ МУЗЕЙНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Щербакова Екатерина Викторовна

*аспирант кафедры истории, философии и культурологии Московского
государственного гуманитарного университета им. М.А.Шолохова
(МГГУ им. М.А. Шолохова),
РФ, г. Москва
E-mail: ketlin-t@bk.ru*

COMMUNICATION TECHNOLOGIES IN INNOVATIVE PRACTICE OF MUSEUM ACTIVITY

Ekaterina Shcherbakova

*postgraduate Sholokhov Moscow State University for the Humanities,
Russia, Moscow*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются основные коммуникационные технологии: виды и механизмы действия в инновационной практике музейной деятельности, их роль и значение в современном социокультурном пространстве.

ABSTRACT

In article the main communication technologies are considered: types and action mechanisms in innovative practice of museum activity, their role and value in modern sociocultural space.

Ключевые слова: музей; коммуникации; инновации; коммуникационные технологии; сайт музея; мультимедийные технологии; экспозиция.

Keywords: museum; communications; innovations; communication technologies; museum site; multimedia technologies; exposition.

Коммуникационное пространство музеев представляет собой сложный многосторонний процесс взаимодействия. Связано это с тем, что музеи являются активными участниками социальной жизни страны. Сотрудничая с представителями органов власти, информацио-

нными партнерами (СМИ), спонсорами, специалистами различных отраслей, коллегами, музейные работники стремятся расширить спектр и качество предоставляемых услуг, активно внедряя в свою инновационную практику различные коммуникационные технологии. Безымянный музей сегодня обречен, поэтому перед музеями стоит задача по-другому себя позиционировать, находить новые механизмы общения с аудиторией, видеть перспективные технологии работы.

Относительно музейной сферы деятельности термин «коммуникация» был заимствован из других областей социальной практики. С общенаучной точки зрения термин «коммуникация» латинского происхождения от слова *communicatio* — сообщение, передача [4]. Важно отметить, что процесс коммуникации отличается от простого общения. Главной отличительной чертой является его направленность на деятельность, т. е. причина возникновения лежит в необходимости совместной деятельности пользователей коммуникации и достижения взаимопонимания, выработки общей системы понятий, терминов и норм по отношению к сфере совместных интересов [1, с. 17]. Неотъемлемым звеном коммуникации является «фидбэк» (англ. *feedback*) — ответная реакция, и в этой связи важным компонентом коммуникативного процесса будет не только передача информации, но и ее обмен. В Российской Музейной Энциклопедии понятие «музейная коммуникация» трактуется как «процесс общения, передачи и осмысления информации, значений, происходящий между музеем и обществом...» [3, с. 283].

Не секрет, что современный музей — независимо от жанровой принадлежности и правового статуса — может стать ключевым элементом городской и региональной среды, что подразумевает существенные управленческие, художественные и социальные сдвиги в профессионализме музейного сообщества. Именно музеи являются одним из главных хранителей и распорядителей культурных ресурсов.

Современные коммуникационные технологии в инновационной практике деятельности музеев позволяют переоткрыть и заново интерпретировать музейные артефакты, исторические события, выстраивая новые системы общения с посетителем. Музейная коммуникация может быть внешней, внутренней и межмузейной, представляя различные технологии взаимодействия. Рассмотрим подробнее механизм действия каждой коммуникативной системы относительно инновационной практики музеев.

Внешняя коммуникация направлена на связи и общение за стенами музея, т. е. в различных социальных средах, в том числе в виртуальных сообществах. Благодаря сети Internet, как комму-

никационного механизма, возросла роль виртуальных способов общения. Галереи, музеи, арт-центры заводят свои странички с social media, ведут блоги и начинают общаться с аудиторией со всего мира. Создание и поддержание музеем собственного Интернет-сайта помогает решить множество задач: привлечение внимания широкой общественности и целевых групп; формирование благоприятного имиджа; поддержка клиентов и партнеров. В связи с этим на сайте музея особенно важно размещать максимальное количество цифровых изображений экспонатов, что может привести не только к росту виртуальных посетителей (т. е. тех, кто посещает музей онлайн), но и к новым возможностям сотрудничества между музеями. Использование возможностей виртуальных способов общения позволяет современным музеям стать открытым, доступным и привлекательным социокультурным пространством, расширяющим свои функции и привлекающим молодежную аудиторию.

Немаловажным аспектом внешней коммуникации является создание музеями и продвижение своих брендов в социальных сетях. Одни развивают подобные проекты силами собственных сотрудников, другие — обращаются за помощью к профессионалам по SMM (Social Media Marketing) [6]. Подтверждением активности музейной сферы в social media пространстве является наличие своей страницы «В контакте», на «Facebook», в «Livejournal», «Twitter», «YouTube» и других популярных сервисах у многих музеев как федерального, так и муниципального значения. У посетителей появляется возможность высказать свои пожелания и задать вопросы, а также получить своевременные ответы, принять участие в социальной жизни музея, как в его стенах, так и за его пределами.

Следующим компонентом внешней музейной коммуникации в инновационной деятельности музеев является практика связей с общественностью в сфере культуры, где коммуникационными технологиями будут выступать: публикации в печатных СМИ, в том числе специализированных («Мир музея», «Музейные технологии», «Museum» и др.); сюжеты на радио и телевидении; подготовка и рассылка пресс-релизов; реклама, как деятельность, способствующая формированию имиджа музея (теле- и радио каталоги, интернет и печатная реклама, видеофильмы, сувениры, фирменная продукция).

Внутренняя коммуникация формируется посредством коммуникационных процессов в пространстве музея, отражая основные функции — сохранять и репрезентовать артефакты. Главным коммуникационным каналом между посетителем и музеем выступает экспозиция, механизмы действия которой могут быть воспроизведены и адаптированы

для прочтения посетителями различными инновационными технологиями. Одним из направлений их развития являются мультимедиа-технологии и интерактивные практики свободного взаимодействия с музейной средой, где посетителю предлагают стать «соучастником» многоуровневой коммуникации музея. От музея современные посетители ждут живого соприкосновения с реальностью, возможности на себе ощутить, как все устроено и работает. Принимая вызов времени, среди специалистов музейной сферы звучат предложения выставлять экспонаты прямо на улицах, чтобы заинтересовать даже тех, для кого поход в музей — явление из области научной фантастики. Многие музеи в наше время не мыслят своих экспозиций без встроенных в них мультимедийных элементов, которые выполняют множественные функции: от пояснений или замены необходимых экспонатов, отсутствующих в музее, до погружения зрителя в определенное эмоциональное состояние, вовлечение его во взаимодействие с пространством музея и его экспонатами [2, с. 5].

К коммуникационным технологиям внутреннего механизма деятельности музеев можно отнести внутримузейные издания, оформленные в фирменном стиле (пример успешного издания образовательных и полиграфических материалов — Государственный Дарвиновский музей — брошюры, буклеты, путеводители, публикация научных материалов). Участие в международных конкурсах, таких как «Меняющийся музей в меняющемся мире», «Первая публикация» позволяют музеям не только репрезентовать свои коллекции, но и открывать их широкой публике, как в России, так и за рубежом.

Взаимодействие образовательных учреждений с музейной средой является еще одной формой внутренних коммуникаций, которые существуют посредством специальных акций, конкурсов среди учащихся школ, посетителей музея, посетителей сайта музея в Интернете, проведения творческих встреч, концертов, презентаций, праздников в музее. Коммуникационные механизмы этой направленности предполагают общение с экспозиционным пространством музея посредством образовательно-развлекательной деятельности.

Следующим видом коммуникационных технологий выступают коммуникации, способствующие обмену информацией между членами профессионального сообщества. Так был создан Интернет — проект «Музеи России» [5]. Портал содержит информацию о более чем 3000 музеях и галереях, а также имеет каталог нескольких сотен музейных сайтов и CD-дисков. Информационная служба «Музеев России» с 1997 г. ведет рассылку еженедельных изданий МР-Лист

и МР-Проф., подписка на которые свободна и бесплатна. Названные Интернет-издания содержат информацию о крупнейших культурных и арт-событиях, проходящих и планирующихся в Москве, Петербурге и провинции. Этот проект представляет собой объединение межмузейных информационных ресурсов, создателями и заказчиками которых являются сами музеи. Интересна страничка для профессиональных музейных специалистов, которая представляет значительный объем информации: сообщения о прошедших и предстоящих конференциях, сборники статей, журналы, перечни музейных организаций, каталоги, справочники, словари, широкий спектр правовых и законодательных актов, в том числе проекты законов в области культуры, и т. д. Подобная информация делает сферу музейной деятельности наиболее привлекательной, как для самих сотрудников, так и для посетителей.

Музейное сообщество, выходя на новый уровень существования в современном социокультурном пространстве, не может обойтись без коммуникационных технологий. Активное использование информационных способов общения, мультимедиа и интерактивных технологий позволяет музеям повышать свой статус и коммуникативную деятельность, расширяя границы развития и существования в современном социокультурном пространстве.

Список литературы:

1. Дукельский В.Ю. (Отв. ред.) Музейная коммуникация: модели, технологии, практики // М.: Российский институт культурологии МК РФ, 2010. — С. 199.
2. Новые информационные и коммуникационные технологии в развитии музеев// Аналитическая записка // Автор-составитель: Н.В. Толстая (АДИТ, Российская Федерация) М., 2014 — С. 91.
3. Российская музейная энциклопедия: в 2 т. // Гл. ред. А.А. Сундиева. Т. 1. М.: 2001. — С. 416.
4. Словарь-справочник лингвистических терминов. — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.encdic.com/linguistics/Kommunikacija-1416.html> (дата обращения 17.05.2014).
5. Электронный каталог музеев России: база данных содержит сайты, афиши, информацию о деятельности музеев/ Российская сеть культурного наследия/ Электрон. изд. «Культурное Наследие» М.: 2001. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.museum.ru> (дата обращения 17.05.2014).
6. Intel's System Management Mode by Robert R. Collins — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.rcollins.org/ddj/Jan97/Jan97.html> (дата обращения 18.05.2014).

СЕКЦИЯ 2.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

2.1. РУССКИЙ ЯЗЫК. ЯЗЫКИ НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ПРИЛАГАТЕЛЬНЫЕ В ЭВЕНСКОЙ СКАЗКЕ

Попова Мария Дмитриевна

*младший научный сотрудник сектора эвенской филологии
Института гуманитарных исследований и проблем
малочисленных народов Севера СО РАН,
РФ, г. Якутск*

E-mail: mariya.milana@yandex.ru

ADJECTIVES IN THE EVEN FAIRY TALE

Maria Popova

*junior research scientist of Even Philology sector, Research Institute
for Humanities and Problems of the Indigenous Peoples of the North,
Siberian Branch, Russian Academy of Sciences,
Russia, Yakutsk*

АННОТАЦИЯ

В статье дано исследование прилагательных в эвенском языке, по которым специальных работ нет вообще. В связи с этим целью статьи является описание разных разрядов прилагательных в эвенской сказке «Нёлтэк», их грамматическая и семантическая характеристики.

ABSTRACT

The article presents the study of adjectives in the Even language which have not been studied for purpose before at all. Due to this fact the article is aimed at description of different classes of adjectives in the Even

fairy tale “Neltek” as well as at its grammatical and semantic characteristics.

Ключевые слова: прилагательные; качественные; относительные; эвенский язык; сказка; фольклор.

Keywords: adjectives; descriptive; relative; Even language; fairy tale; folklore.

Эвенский язык очень богат средствами, выражающими окружающую объективную действительность и ее характеристику. Одним из этих средств можно назвать слова, обозначающие признак предмета, — прилагательные.

Наиболее выразительным источником нам представляются произведения эвенского устного народного творчества, которое зародилось еще в глубокой древности. Например, язык в сказке «Нёлтэк», записанной со слов сказительницы Евдокии Иннокентьевны Тайшиной, очень богат и выразителен, в тексте сказки наиболее ярко представлены прилагательные. В зависимости от характера текстов они выполняют различные функции.

В исследованиях учёных прилагательное рассматривается довольно подробно, тем не менее специальных работ, посвященных этой теме, нет.

Наиболее ярко раскрывается тема прилагательных в исследованиях по говорам и диалектам эвенского языка таких авторов, как у В.И. Цинциус, К.А. Новикова, В.Д. Лебедев, В.А. Роббек, Х.И. Дуткин и других. Имя прилагательное раскрывается и в учебных пособиях, например: «Эвенский язык» — учебник для педагогических училищ, авторы К.А. Новикова, Н.И. Гладкова, В.А. Роббек и в других.

Целью данной работы является выявление в тексте сказки «Нёлтэк» путем сплошной выборки употребления разных разрядов прилагательных, их количество, грамматическая и семантическая характеристики.

Прилагательные характеризуют качества, свойства или признаки предмета. Тип связи между прилагательным и существительным — примыкание. В предложении прилагательные всегда стоят перед существительным. Например: *бокэс дьу* ‘ледяной дом’; *дубаня инга* ‘белый камень’ и др.

Прилагательные выражают признаки предмета, поэтому в предложении, прежде всего, являются определением. Также

употребляются в роли сказуемого, подлежащего, дополнения и обстоятельства [2, с. 546].

В сказке «Нёлтэк» представлены различные разряды прилагательных, это отражается в цельных фрагментах текста.

Лексические основы имени прилагательного в сказке «Нёлтэк» по своему внешнему фонетическому облику ничем не отличаются от лексических основ имени существительного. Это обстоятельство было замечено всеми исследователями эвенского языка. В.И. Цинциус пишет: «По существу же, если учитывать всю сумму грамматической специфики имён существительных и имён прилагательных в тунгусо-маньчжурских языках (включая порядок слов, в частности определений по отношению к определяемым, типы подчинительной связи — примыкание, согласование, отражение), здесь мы имеем дело с конверсией» [4, с. 312]. Тем не менее имя прилагательное образует самостоятельную часть речи. Так, В.Д. Лебедев отмечает: «Основанием для этого является особая семантика этой группы слов, присущее только им словообразование» [1, с. 49].

В сказке «Нёлтэк» прилагательные выполняют функции определений или сказуемых. Например: *Ун бимнин Нёлтэк хангарла нёбати* *чогликав иттин*. — ‘И вдруг Нёлтэк увидела в щели белую пену’.

Прилагательные в сказке характеризуют предмет с разных сторон. Они называют: цвет; размер; вкус; качество; материал; признак по месту нахождения; температурные свойства; время; вид принадлежности. По своему грамматическому значению делятся на качественные и относительные.

Качественные имена прилагательные в сказке «Нёлтэк» по происхождению непроизводные и производные. Непроизводные имена прилагательные совпадают по форме с основами некоторых имен существительных.

Отличить прилагательные от существительных можно в контексте и по роли в предложении.

Большинство качественных прилагательных в сказке являются производными. Они образуются с помощью различных суффиксов.

1. Суффикс -ня/ -не образует прилагательные со значением:
 - а. цвета (*хуланя* — ‘красный’, *гелтаня* — ‘белый’ и др.);
 - б. внешней формы (*малтуня* — ‘кривой’, *чулуня* — ‘острый’);
2. суффикс -ти/ -та/ -тэ образует прилагательные со значением:
 - а. цвета (*нёбати* — ‘белый’, *хулати* — ‘рыжий, красный’);
 - б. внешней формы (*мэрэти* — ‘круглый’);

3. суффикс -ни образует прилагательные со значением внешних признаков людей, предметов (*кевани* — ‘кривой’, изогнутый, *корини* — ‘морщинистый’);

4. суффикс -ку образует прилагательные со значением внешних признаков предметов (*насэку* — ‘разорванный’);

5. суффикс -ния образует прилагательные со значением отрицательных свойств предметов (*адния* — ‘тонкий, непрочный’ (о льде));

6. суффикс -вни образует прилагательные со значением положительных качеств людей (*хэрлэвни* — ‘уважаемый’);

7. суффикс -й образует прилагательные со значением положительных качеств людей (*гудей* — ‘милый’, *хавай* — ‘умный’);

8. суффикс -си образует прилагательные со значением температурных свойств (*инэньси* — ‘холодный’);

9. суффикс -ка/ -кэ образует прилагательные со значением различных качеств людей и предметов (*нодыка* — ‘пестрый’, *хэтэкэ* — ‘быстрый’);

10. суффикс -н образует прилагательные со значением свойств характера людей (*аин* — ‘быстрый’);

11. суффикс -ч образует прилагательные со значением различных свойств людей (*мэргэч* — ‘умный’, *нисэч* — ‘счастливый’);

12. суффикс -р образует прилагательные со значением различных свойств и предметов (*бакар* — ‘скользкий’, *абгар* — ‘здоровый’);

Например:

Манданя, манданя, энил хонал, ности бэел, долчилра мину. -

‘Манданя, манданя, **сильные, ловкие** люди **молодые**, слушайте меня’.

Относительные имена прилагательные в сказке «Нёлтэк» обозначают признак предмета по его отношению к другому предмету или действию. Они образованы от других частей речи с помощью следующих суффиксов: суффикс -пчи (*оранчи* — ‘многооленный’); суффикс -эп (*тинэп* — ‘вчерашний’); суффикс -г (*оиг* — ‘верхний’).

Например: *Этикэн ойин тэндун кэнели, насаку-да бисин, бөдэлэн кявауи, амжан-дамар коритлан истала, гадан ясалан гаддуқун эгдөдмер, нюритан-дамар мукалракчин илатти бисин, бэйди-дмэр бөкчэрэ.* — ‘**Верхняя** одежда старикашки была совсем плохой и рваной, ноги кривые, рот до ушей, один глаз был больше другого, а волосы были растрепаны, как кочка, сам горбатый’.

Притяжательные прилагательные, содержащие указание на обладателя, отсутствуют. Как отмечает В.Д. Лебедев: «В их функции

употребляются определительные притяжательные словосочетания, состоящие из двух существительных, из которых второе (определяемое) оформлено аффиксом личной принадлежности 3 л. ед. ч.» [4, с. 50].

В сказке «Нёлтэк» в отличие от относительных прилагательных качественные имена прилагательные образуют степени сравнения. Прилагательные имеют две степени сравнения — превосходную и сравнительную.

Сравнительная степень показывает, что в одном предмете какого-нибудь качества имеется больше, чем в другом. Сравнительная степень образуется двумя способами — морфологическим и синтаксическим.

1. При морфологическом способе к прилагательному присоединяются суффиксы сравнительной степени -дмар/ -дмэр, -сукан/-сукэн и -тмар/-тмэр (после глухих согласных). Имя существительное, с которым сравнивается другой предмет, ставится в отложительном падеже (-дук/ -тук).

2. При синтаксическом способе прилагательное не присоединяет суффикса сравнительной степени, а стоит в форме именительного падежа и является сказуемым. Слово, обозначающее предмет, с которым сравнивается другой предмет, оформляется отложительным падежом, именно он и характеризует всю конструкцию как сравнительную.

Превосходная степень указывает на самую высокую степень качества в одном предмете по сравнению с тем же качеством у других предметов. Она образуется двумя способами:

1. При помощи определительных местоимений *кубэчэн* — ‘каждый’, *чэлэн* — ‘все’, *бокэчэн* — ‘все’, ‘всё’, которые оформляются отложительным падежом (как в конструкции со сравнительной степенью). Присоединение к прилагательному суффикса сравнительной степени не строго обязательно, например: *Мин орму чэлэдукун аудмар. Мин орму чэлэдукун аин.* — ‘Мой олень быстрее всех’.

2. С помощью слова чамай (от русского самый), например: *Мин орму чамай аин.* — ‘Мой олень **самый** быстрый’.

Усиление признака дает и частица *хо* — ‘очень’, присоединяемая к прилагательным, например: *хо нод* — ‘очень красивый’.

Другой отличительной особенностью прилагательных является то, что они выражают постоянные признаки, вне границ времени.

Имена прилагательные в сказке «Нёлтэк» не имеют особого склонения. Они склоняются так же, как и существительные. Поэтому падеж имен прилагательных — это форма, возникающая в предло-

жении и определяемая синтаксическими отношениями данного прилагательного к определяемым словам в предложении. Качественное прилагательное склоняется по всем двенадцати падежам простого (непритяжательного) склонения. Падежные суффиксы так же варьируют, как и у существительных, в зависимости от конечного звука основы качественных прилагательных.

Относительные имена прилагательные в большинстве случаев не склоняются, точнее, не согласуются в склонении с определяемым именем.

Итак, в сказке «Нёлтэк» 1. Богато представлены имена прилагательные, они по своему грамматическому значению делятся на качественные и относительные. Путем сплошной выборки мы выявили 86 качественных и 52 относительных прилагательных. 2. Семантическая характеристика сказки выходит далеко за рамки нашего исследования.

Список литературы:

1. Лебедев В.Д. Охотский диалект эвенского языка. Л., 1982. — 242 с.
2. Роббек В.А. Грамматические категории эвенского глагола в функционально-семантическом аспекте. Новосибирск, 2007. — 726 с.
3. Роббек В.А., Роббек М.Е. Эвенско-русский словарь. Новосибирск, 2005. — 356 с.
4. Тайшина Е.И., Роббек В.А. Нёлтэк. Якутск, 1992. — 64 с.
5. Цинциус В.И. В кн.: Вопросы теории частей речи. Л., — 1968. — С. 306 — 317.

**ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ ТРИАДА
«ЧЕЛОВЕК-ЯЗЫК-КУЛЬТУРА»
В ТРУДАХ Ю.М. ЛОТМАНА**

Салимова Лира Марселевна

*канд. филол. наук,
доцент Башкирского государственного университета,
РФ, Республика Башкортостан, г. Уфа
E-mail: sali-lira@yandex.ru*

**LINGUOCULTURAL TRIAD
«PERSON-LANGUAGE-CULTURE»
IN YU.M. LOTMAN'S WORKS**

Salimova Lira

*candidate of philological sciences,
associate Professor of Bashkir State University,
Russia, Republic of Bashkortostan, Ufa*

АННОТАЦИЯ

В статье предлагается рассмотрение культурологических трудов известного ученого Ю.М. Лотмана с точки зрения представления в них ключевых для современной лингвокультурологии понятий. Лингвокультурологический метод исследования становится основой для анализа взаимосвязей категорий «человека», «языка» и «культуры» в картине мира Лотмана, а также выявляет особую значимость для нее понятия «текст». Понимание текста в семиотическом значении и стремление сделать его понятным для рядовых носителей языка можно расценивать как вклад Ю.М. Лотмана в развитие лингвокультурологии.

ABSTRACT

The article gives a review of cultural works of the famous scientist Yu.M. Lotman with attention to key concepts for modern cultural linguistics. Linguocultural research method becomes basis for analyzing relationships among categories «man», «language» and «culture» in Lotman's world picture, and also it reveals a special significance of «text concept». Understanding text in semiotic terms and desire to make it understandable

for ordinary language speakers can be regarded as Lotman's contribution to linguistics development.

Ключевые слова: лингвокультурология; личность; язык; культура; текст.

Keywords: linguistic culturology; person; language; culture; text.

Деятельность Ю.М. Лотмана (1922—1993), выдающегося отечественного филолога и культуролога XX века, основателя и главы Московско-Тартуской семиотической школы, получившей мировую известность, естественным образом была связана с изучением русской литературы и культуры и направлена на распространение культурологического знания в обществе, но не имела, на первый взгляд, непосредственного отношения к лингвокультурологии. Благодаря антропоцентрическому подходу к изучению языка и литературы, реализуемому в научных исследованиях на рубеже XX — XXI вв., мы полагаем, тем не менее, что между воззрениями Ю.М. Лотмана и лингвокультурологическим подходом в целом обнаруживаются тонкие методологические связи. Так, ученый в своих трудах предвосхитил интерес современной филологии к особому, культурологически обусловленному, взгляду, обосновав выделение важнейших категорий — «человек», «язык», «культура», ставших ключевыми для лингвокультурологии и лингвокультурологической концепции обучения языку [4, с. 9] и составивших так называемую лингвокультурологическую триаду. Не претендуя в рамках настоящей статьи на глубокий анализ взглядов Ю.М. Лотмана на развитие культуры и его культурологической концепции в целом, ограничимся обращением к отдельным положениям, имеющим для нас актуальное значение.

В первую очередь это изучение художественного текста «вглубь и вширь», т. е. умение видеть за печатными строками незримые проявления культуры народа и самого автора. Так ученый приходит к необходимости выделения «семиосферы» (по аналогии с биосферой В.И. Вернадского), находящейся в своеобразной связи с языком. «... Любой отдельный язык оказывается погруженным в некоторое семиотическое пространство, и только в силу взаимодействия с этим пространством он способен функционировать. Неразложимым работающим механизмом — единицей семиозиса — следует считать не отдельный язык, а все присущее данной культуре семиотическое пространство. Это пространство мы и определяем как *семиосферу* (курсив автора — Л.С.)» [2, с. 251]. И «внешний мир, в который

погружен человек, чтобы стать фактором культуры, подвергается семиотизации — разделяется на область объектов, нечто означающих, символизирующих, указывающих, то есть имеющих смысл, и объектов, представляющих лишь самих себя» [2, с. 259].

Именно текст, ставший, далее, объектом пристального рассмотрения Лотмана, постепенно связывает его учение с обозначенной нами выше лингвокультурологической триадой «человек-язык-культура».

Путь Лотмана к выделению и признанию этих значимых компонентов отнюдь не прямолинеен и однозначен, поскольку «точкой отправления» для него служит «текст», понимаемый и как «литература», и как «культура», и как нечто, имеющее материальную оболочку в виде «языка». «Текст может выступать в качестве свернутой программы целой культуры» [3, с. 517]. Свообразен взгляд Лотмана и на культуру: «С семиотической точки зрения культуру можно рассматривать как иерархию частных семиотических систем, как сумму текстов и соотнесенного с ними набора функций или как некоторое устройство, порождающее эти тексты» [3, с. 516]. Размышления Лотмана о природе языка демонстрируют знакомство с лингвистическими воззрениями, акцентируют внимание на необходимости различения языка литературы и языка повседневного использования, отражают убежденность в том, что «язык — материал литературы. Из самого этого определения следует, что по отношению к литературе язык выступает как материальная субстанция, подобно краске в живописи, камню в скульптуре, звуку в музыке» [1, с. 31]. В целом же «в науках семиотического цикла язык определяется как механизм знаковой коммуникации, служащий целям хранения и передачи информации» [1, с. 31]. Подробно характеризуя языковые уровни поэтического произведения (фонемы, графику, лексику, морфологию и т. п.) [1], Лотман склонен описывать скорее общие особенности, нежели связывать их с личностью создателя текста. Это обусловлено тем, что исследователя интересуют в большей степени мировоззрение автора, его дар, мастерство и в меньшей — языковая способность и речевое поведение. В то же время Лотман признает, что «не только участники коммуникации создают тексты, но и тексты содержат в себе память об участниках коммуникации. Поэтому усвоение текстов иной культуры приводит к трансляции через века определенных структур личности и типов поведения» [3, с. 517]. Разгадке и разъяснению таких личностей, воспринимаемых им в качестве героев, типичных или нетипичных, эпохи XVIII—XIX вв., Ю.М. Лотман посвящает свои

изыскания в области описания истории русской литературы. Подчеркнем, что необходимость в этом видится только в целях понимания текстов, созданных в означенную эпоху.

Таким образом, триада «человек-язык-культура» находит отражение в размышлениях Лотмана, но с учетом дополнительных замечаний. Прежде всего, в понимании ученого эти понятия не имеют равноценного значения: «язык» в основном служит для характеристики лингвокультурной ситуации, выступает в качестве «материала», «инструмента», и его изучение носит в основном прикладную направленность. В то же время особенную значимость приобретает «текст»: он стоит в самом начале знакомства с культурой, является ее ярким отражением и впоследствии — результатом и в целом может рассматриваться как основополагающее, фундаментальное понятие и для Лотмана-исследователя, и для семиотической науки. Примечательно, что ученый начинает свои наблюдения с «текста», благодаря изучению которого выходит на уровень личности автора и выше — общечеловеческой культуры, более того — именно в понимании, декодировании текстов различной природы видит предназначение семиотики как науки. Полагаем, что лингвокультурологическая триада, естественным образом предполагающая обращение к тексту, но в силу лингвистической обусловленности не акцентирующая на нем всеобъемлющее внимание, в целом соответствует пониманию ученого и, подвергнувшись незначительной смысловой и формальной трансформации, может быть представлена в следующей схематической записи: текст-человек (и его язык)-культура.

Для Лотмана, в нашем восприятии, актуальны и особо значимы такие категории, как «текст», «культура», «язык», «личность», глубина понимания которых раскрывается с неожиданных сторон. «Текст» служит отправной точкой для изучения других понятий: на основе наблюдения за ним исследователь может подняться на высоту понимания всей человеческой «культуры» или «культуры» определенного народа в определенную эпоху, обратить взор на строительный материал текста, чтобы дать детальный анализ языкового материала, таящего в себе те ресурсы, которые позволяют отличаться «языку» поэзии, литературы от «языка» повседневности, и далее — на основании скрупулезного прочтения текста составить представление о «личности» его автора, часто персонифицируемого у Лотмана (Пушкин, Радищев, Карамзин, Вяземский и др.).

Именно в стремлении «правильно» понять «текст» происходит формирование личности самого исследователя: оттачивается его

умение видеть многое за мельчайшей деталью быта, признается необходимым обращение к разнообразным источникам, представляющим, в том числе, разные виды искусств, растет желание узнать о жизни людей в эпоху создания того или иного произведения. Развитие черт, характеризующих Ю.М. Лотмана как человека любознательного, открытого миру и восприятию нового, как внимательного наблюдателя, способного заметить то, что на первый взгляд кажется неважным, постепенно приводит к формированию глубокого исследователя, достойного признания как один из основоположников отечественной лингвокультурологии.

Список литературы:

1. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство-СПБ, 2011. — 848 с. — С. 18—252.
2. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2010. — 704 с. — С. 150—390.
3. Лотман Ю.М. Тезисы к семиотическому изучению культур (в применении к славянским языкам) (совместно с Вяч.Вс. Ивановым, А.М. Пятигорским, В.Н. Топоровым, Б.А. Успенским) // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2010. — 704 с. — С. 504—525.
4. Саяхова Л.Г. Методология и методологическая система формирования лингвокультурологической компетенции тюркоязычных учащихся на уроках русского языка. Уфа: РИЦ БашГУ, 2010. — 294 с.

2.2. ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

МЕТАФОРИЧЕСКАЯ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ПОНЯТИЯ «АЛЛЕРГЕН» В АНГЛОЯЗЫЧНОМ МЕДИЦИНСКОМ ДИСКУРСЕ

Бережанская Юлия Валериевна

канд. филол. наук, преподаватель

*Высшего государственного учебного заведения Украины
«Украинская медицинская стоматологическая академия»,*

Украина, г. Полтава

E-mail: julian.rivage@gmail.com

METAPHORICAL CONCEPTUALIZATION OF THE NOTION OF ALLERGEN IN THE ENGLISH-SPEAKING MEDICAL DISCOURSE

Yulia Berezhanska

*Candidate of philological sciences, assistant of Higher state educational
establishment of Ukraine “Ukrainian Medical Stomatological Academy”,*

Ukraine, Poltava

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена особенностям метафорического моделирования понятия «аллерген» в современном англоязычном дискурсе, посвященном проблемам аллергологии и иммунологии. Образные репрезентации понятия «аллерген» основываются преимущественно на юридической терминологии. В исследованном дискурсе аллерген рассматривается как преступный элемент, подрывающий здоровье пациента. Действия врачей, в свою очередь, метафорически мыслятся как расследование, судебное разбирательство, а также комплекс мер пресечения.

ABSTRACT

The article is devoted to the peculiarities of metaphorical modeling of the “allergen” notion in the modern English-speaking discourse on the problems of allergology and immunology. Figurative representation of the notion of allergen is based predominantly on legal terminology.

In the examined discourse, the allergen is regarded as a criminal element, undermining the patient's health. The physician's actions, in their turn, are metaphorically conceived as investigation, trial and a set of preventive measures.

Ключевые слова: концептуальная метафора; аллерген; медицинский дискурс.

Keywords: conceptual metaphor; allergen; medical discourse.

Аллергены — вещества антигенной или гаптенной природы, инициирующие реакции гиперчувствительности немедленного типа. В качестве аллергенов могут выступать любые факторы воздействия внешней среды (бытовые, эпидермальные, инсектные, пыльцевые, пищевые, лекарственные, грибковые, гельминтные группы аллергенов). Кроме того, аллергенами в переносном смысле принято называть распространенные причины возникновения аллергических реакций (термические: ветер, холод; психологические: страх, волнение, нервный срыв). Своевременное определение аллергена является обязательным условием успешного лечения и профилактики аллергических реакций. В этом контексте ключевое значение имеет концептуализация понятия «аллерген», а также его образные репрезентации, которые эксплицитно отображают стратегии и тактики в клинической практике врача-аллерголога; основные механизмы управления пациентами, страдающими различными формами аллергии.

Объектом настоящего исследования являются метафорические выражения, обозначающие понятие «аллерген» в англоязычном дискурсе. В исследовании использованы современные медицинские публикации, в частности, «Международный консенсус по медикаментозной аллергии», появившийся в печати в апреле 2014 года [2]. В исследовании используется метод метафорического моделирования, отображающий лингво-когнитивный механизм деятельности человеческого сознания. Теория когнитивных метафор, разработанная Дж. Лакоффом, М. Джонсоном, М. Тернером и К. Брагмен, акцентирует внимание на познавательной сущности метафоры как механизма понимания одного концепта (сферы цели — “target domain”) посредством другого (сферы источника — “source domain”) [3, с. 85]. Итак, с помощью конкретной и антропоцентричной сферы источника метафоры происходит конкретизация сферы цели, не имеющей ярких физических характеристик [3, с. 87].

В процессе исследования было обнаружено, что аллерген в анализируемом дискурсе чаще всего уподобляется преступнику,

которого следует разоблачить. Сферой цели является абстрактный, диффузный, размытый концепт (в данном случае — некая чужеродная молекула, провоцирующая аллергическую реакцию), а сферой источника — концепт, который выступает своеобразным обобщением опыта практической деятельности человека в мире (в данном случае — «правонарушитель, виновник, преступник»). Таким образом, в англоязычном медицинском дискурсе обнаруживается продуктивное функционирование концептуальной метафоры «АЛЛЕРГЕН КАК ПРЕСТУПНИК»: “It would be highly advantageous to have discriminating biological tests available in order to establish the nature of the *culprit* agent” [2, с. 431]; “Individual measures include the issue of a written documentation specifying the *culprit* agent(s)” [2, с. 431]. Аллергодиагностика, в свою очередь, концептуализируется как «вести расследование», «рассматривать дело в суде», «выносить приговор» и т. п.

Концептуальная метафора «АЛЛЕРГЕН КАК ПРЕСТУПНИК» реализуется в ряде лексических единиц, заимствованных из юридического дискурса: “transgressor” («правонарушитель»): “The modern list of allergic *transgressors* includes antibacterial soap, pesticides, genetically modified food, and global warming” [8]; “to be responsible for” («нести ответственность»): “lipid transfer protein *is responsible for* food-induced allergic reactions” [4, с. 744]; “offending” («виновный в нарушении, преступлении»): “The *offending* drug is unlikely to be needed and several structurally unrelated alternatives exist” [2, с. 430]; “The possibility of desensitization should always be considered when the *offending* drug is essential” [2, с. 432]; “offender” («правонарушитель, лицо, совершившее преступление»): “The chief *offenders* among food allergens are cow’s milk, chocolate, corn, eggs, the pea family” [5, с. 106]; “Ragweed is one of the worst summer allergy offenders” [7]; “imputability” («вменение в вину»): “A negative test does not exclude the *imputability* of the drug” [2, с. 431]; “Current epidemiological studies on adverse drug reactions have used different methods of assessing drug *imputability*” [6, с. 684]; “suspect” («подозревать»): “For general communication, when an allergic drug reaction is *suspected*, DHR is the preferred term” [2, с. 423]; “If danger/severity signs are present, the *suspected* drugs should be stopped immediately” [2, с. 426]; “The route of administration depends on the *suspected* drug” [2, с. 430]. Вследствие этого образуется лексема “co-prescribed” (по аналогии с “copartner” — «соучастник преступления»): “*co-prescribed drugs* may accelerate the onset or progression of a reaction” [2, с. 423].

В результате вышеописанной метафоризации понятия «аллерген» действия врачей, в свою очередь, мыслятся как расследование, судебное разбирательство, а также комплекс мер пресечения. В связи с этим, в дискурсе обнаруживаются следующие лексические единицы: “trial” («судебное разбирательство»): “Evidenced efficacy and safety in a 6-week randomized seasonal allergic rhinitis *trial*” [1, с. 267]; “evidence” («доказательства, следственные материалы»): “In vitro assay for drug-specific IgE is not available for many allergenic drugs and, conversely, is offered for many drugs without *evidence* of validated assays” [2, с. 431]; “pinpointing” («точное определение положения цели»): “*Pinpointing* the allergenic determinants is of crucial importance” [2, с. 433]; “pharmacovigilance” («фармаконадзор, фармакобдительность»): “*Pharmacovigilance* algorithms for diagnosis are based principally on the clinical history” [2, с. 429].

Таким образом, в современном англоязычном дискурсе, посвященном проблемам аллергологии и иммунологии, понятие «аллерген» метафоризируется, переосмысливается и уподобляется злоумышленнику, который значительно снижает качество жизни пациентов, что эксплицитно прослеживается в лексических единицах и устойчивых словосочетаниях. Анализ метафорических репрезентаций исследуемого концепта позволяет выявить образные ассоциации в англоязычном сознании и таким образом реконструировать глубинные механизмы формирования медицинского дискурса.

Список литературы:

1. Blic J., Wahn U., Billard E., Alt R., Pujazon M.C. Levocetirizine in Children: Evidenced Efficacy and Safety in a 6-Week Randomized Seasonal Allergic Rhinitis Trial // *Pediatr Allergy Immunol.* — 2005. — Vol. 16(3). — P. 267—275.
2. Demoly P., Adkinson N.F., Brockow K., Castells M., Chiriac A.M., Greenberger P.A., Khan D.A., Lang D.M., Park H.-S., Pichler W. International Consensus on Drug Allergy // *Allergy.* — 2014. — Vol. 69(4). — P. 420—437.
3. Lakoff G., Johnson M. *Metaphors We Live By.* London: The University of Chicago Press, 1980. — 242 p.
4. Pastorello E.A., Farioli L., Pravettoni V., Ispano M., Scibola E., Trambaioli C., Giuffrida M.G., Ansaloni R., Godovac-Zimmermann J., Conti A., Fortunato D., Ortolani C. The Maize Major Allergen, which is Responsible for Food-Induced Allergic Reactions, is a Lipid Transfer Protein // *J Allergy Clin Immunol.* — 2000. — Vol. 106(4). — P. 744—751.
5. Speer F. Food Allergy: The 10 Common Offenders // *Am Fam Physician.* — 1976. — Vol. 13(2). — P. 106—112.

6. Thong B.Y., Tan T.C. Epidemiology and Risk Factors for Drug Allergy // Br J Clin Pharmacol. — 2011. — Vol. 71(5). — P. 684—700.
7. WebMD: Summer Allergies. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.webmd.com/allergies/guide/summer-allergies> (дата обращения 12.05.2014).
8. Weissman S. Living in a World of Too Much Food: The Trials and Triumphs of an Allergy Family. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.psychologytoday.com/blog/living-in-world-too-much-food/201205/the-blame-game> (дата обращения 15.05.2014).

**«ЦВЕТОКОГНИТИВНІ ПЕРСОНАЖІ» ПЕРСОНАЖІЙ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА ДЖ.Р.Р. ТОЛКИНА
“THE LORD OF THE RINGS”)**

Глыбочко Наталья Владимировна

*бакалавр лингвистики, Тобольская государственная социально-педагогическая академия им. Д.И. Менделеева,
РФ, г. Тобольск*

E-mail: natalia.glybochko@yandex.ru

**THE “COLOUR COGNITIVE OF APPEARANCE”
OF THE CHARACTERS IN THE FICTION
(BY THE NOVEL THE LORD OF THE RINGS WRITTEN
BY J.R.R. TOLKIEN)**

Glybochko Natalia

*bachelor of Linguistics, Tobolsk State Social
and Pedagogical Academynamed after D.I.Mendeleev,
Russia, Tobolsk*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена исследованию колористической лексики в описании внешности персонажей в романе Дж.Р.Р. Толкина “The Lord of the Rings”. Используется когнитивно-прагматический анализ фрагментов художественного текста, включающих компонент «цветообозначение».

ABSTRACT

The article is devoted to the research of colour terms in the characters' describing of appearance in the novel *The Lord of the Rings* by J.R.R. Tolkien. The cognitive-pragmatical analysis of fragments of the art text which include a component "colour term" is used.

Ключевые слова: цветообозначения; когнитивный тип; когнитивный тип внешности; цветокогнитивный тип внешности.

Keywords: colour terms; cognitive type; cognitive type of appearance; colour cognitive type of appearance.

Знакомство читателя с героем автор, в большинстве случаев, начинается с его портретного описания. Описание внешности играет большую роль в литературном произведении. Под изображением внешности персонажей часто «скрывается» отражение их душевного и эмоционального состояния, психологической реакции на те или иные события, это один из способов раскрытия его характера. «Каждый портретный штрих — это ступенька к раскрытию образа» [12, с. 65].

Как свидетельствуют работы, посвященные исследованию портретного описания, портрет литературного персонажа включает изображение наружности персонажа, черт лица, фигуры, поз, мимики, жестов, походки, голоса, одежды, возраста и некоторых других характеристик, в частности, фоновых [10].

Цель исследования заключается в выявлении состава и структуры цветовой лексики, участвующей в описании внешности персонажей романа, в определении особенностей их функционирования.

Актуальность темы обусловлена тем, что она даёт возможность более глубокого осмысления идиолекта Дж.Р.Р. Толкина, что позволяет расширить существующее представление о мировоззрении писателя.

В нашей работе мы использовали когнитивно-прагматический подход, опираясь на теоретическую базу, разработанную отечественными учёными: А.Г. Барановым (1993, 1995, 1997), Н.Э. Яковенко (1998), С.В. Кулинской (2002).

Когнитивно-прагматический подход к изучению текста, предложенный А.Г. Барановым, позволяет рассматривать текстовое явление на трёх уровнях абстракции: гносеологическом, психологическом, лингвистическом и состоит в том, что комплекс знаний о чем-либо (когнитивный тип) реализуется через индивидуальные когнитивные системы в текстовой динамике.

«Когниотип» представляет собой «ментально-лингвистический фрейм, базу данных, декларативных и частично процедурных, для жанрово специфической текстовой деятельности», структура которого эволюционирует в процессе приобретения социального и текстового опыта [1, с. 334].

Мы, вслед за П.В. Лихолетовой, понимаем под «когниотипом» комплекс ментально-лингвистических данных о конкретной предметной области, который реализуется в дискурсивной деятельности автором в процессе порождения текста и читателем в процессе его понимания [9].

Н.Э. Яковенко, исследовав «когниотип внешности» [14], установила, что он имеет два аспекта: физический и соответствующий ему нефизический и представляет собой следующую совокупность элементов в порядке снижения частотности в текстовых реализациях: FACE: eyes, mouth/lips, nose, look/glance, brows, cheeks, smile, cheekbones, chin, neck, forehead, ears, eyelashes, jaw, teeth; STATURE; HAIR; LOOKING; CLOTHERS; AGE; VOICE; MENTAL CHARACTERISTICS; SKIN; HANDS.

На физические компоненты данного когниотипа накладываются социокультурные функциональные характеристики. Например, на физический компонент «глаза» накладываются нефизические параметры, такие как: “EYES” — deep, inquisitive, curious, sad, sexy, intelligent, piercing, soft, cold, etc.

Комбинация физических и нефизических параметров «когниотипа внешности» позволяет создать как физический, визуальный, так и внутренний, духовный облик персонажа.

Материалом для нашего исследования послужила сплошная выборка фрагментов художественного текста, включающих компонент «цветообозначение», при описании внешности 25 персонажей из первого тома трёхтомного издания романа “The Lord of the Rings” [16]. Количество отобранных для анализа примеров составило 168 (из общего объема текста — 531 страница), к каждому из которых, в соответствии с контекстом, была приведена интерпретация культурных цветовых ассоциаций (по А.М. Тимофеевой [11, с. 36—38]).

Взятый за основу метод Н.Э. Яковенко [15] позволил выделить из этой выборки **264** элемента и исследовать их совокупность, представляющую собой «когниотип внешности», участвующий в реализации «цветового когниотипа внешности». В нашем исследовании он представлен 7-ю группами: **face, clothes, accessories, stature, hair, age, skin.**

Изучив, как на физические компоненты данного когнитивного типа накладываются социокультурные функциональные характеристики, имеющие отношение к цветообозначениям, мы выяснили, что лидером в данном аспекте является группа **face** (105 словоупотреблений, составляющих 40 % от всего «когнитивного типа внешности»). Ведущими компонентами этой группы являются **eyes** и, непосредственно, **face**, набравшие максимальное количество нефизических параметров, например, таких как: “eyes” — *deep, bright, brown, fire, light, gleams, shiny-like, pale, luminous, glinted, dark, like coals, grey, faded, flashed, burning, glittered, etc.*; “face” — *beaming, scarlet up, lit as by a fire within, over shadowed, dimly lit in the red glow of the wood-fire, white, fair, clear, red as a ripe apple, swart, sallow, etc.*

Также значимы в «цветовом» описании внешности такие элементы как: **clothes** (20 %), **accessories** (15 %), **stature** (14 %) и **hair** (9 %) (см. диаграмму № 1).

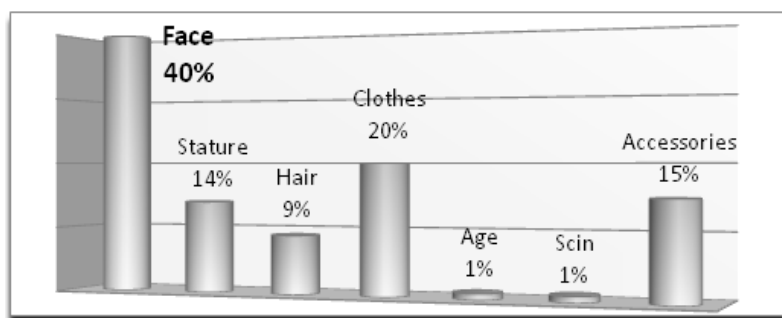


Диаграмма 1. Состав и процентное соотношение элементов «когнитивного типа внешности», участвующих в реализации «цветового когнитивного» внешности в романе Дж.Р.Р. Толкина “The Lord of the Rings”

Цветообозначения при описании внешности персонажа органично входят в «когнитивный тип внешности», в котором отражены национальные, культурные и социальные характеристики человека.

«Цветокөгнитивный тип внешности» представляет собой систему репрезентации знаний человека, основанных на стереотипных представлениях о внешности человека в конкретном обществе. В художественном тексте цветообозначения представляют собой регулярно концептуализируемые единицы, создающие концептофон и индивидуально-авторскую концептосферу произведения [7].

Путём сплошной выборки из фрагментов художественного текста, включающих компонент «цветообозначение» при описании внешности 25 персонажей, нами было выявлено **479** словоупотреблений, из которых отобрано **150** цветообозначений **ядра** и **329** цветообозначений **периферии**.

Таким образом, было установлено, что количество лексем, заполняющих **ядро** поля, является **значительным** и составляет **31 %** от всей лексики, относящейся к семантическому полю «цветокогниотип внешности» (см. диаграмму № 2).

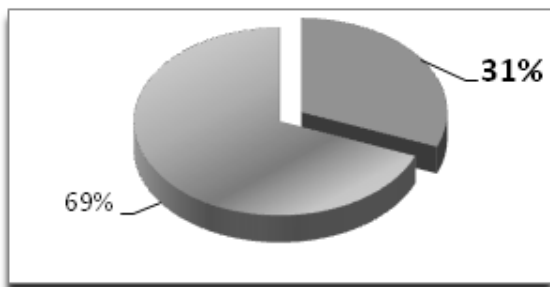


Диаграмма 2. Процентное соотношение лексем, составляющих ядро и периферию семантического поля «цветокогниотип внешности» в романе Дж.Р.Р. Толкина “The Lord of the Rings”

Также было выяснено, что по отношению ко всем цветовым лексемам **ядра**, образующим идиолект Дж.Р.Р. Толкина [2, с. 70], — **ядерные** лексемы «цветокогниотипа внешности» составляют **17 %** (см. диаграмму № 3).

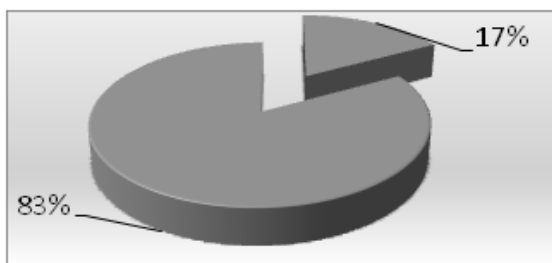


Диаграмма 3. Процентное соотношение «цветокогниотипа внешности» и лингвоцветовой картины мира в романе Дж.Р.Р. Толкина “The Lord of the Rings”

Исходя из этого мы определяем, что участие «цветокогниотипа внешности» в лингвоцветовой картине мира в данном произведении является **умеренным**.

Исследуя идиолект писателя в статье «Особенности лингвоцветовой картины мира в романе Дж.Р.Р. Толкина “The Lord of the Rings”» [2], в качестве отдельных примеров мы уже рассматривали цветообозначения в описании внешности некоторых персонажей. Также в статье «Роль цветообозначений при раскрытии образов главных героев в художественном произведении (на материале романа Дж.Р.Р. Толкина “The Lord of the Rings”» [3] — мы подробно разобрали участие колоротивной лексики в описании внешности семи главных героев.

В данной статье отметим основные особенности употребления цветовой лексики в описании внешности 25 персонажей.

Приведём пример:

“Her long **yellow** hair rippled down her shoulders; her gown was **green**, **green** as young reeds, shot with **silver** like beads of dew; and her belt was of **gold**, shaped like a chain of flag-lilies set with the **pale-blue** eyes of forget-me-nots” [16, p. 161].

Использование колорем: **yellow, green, silver, gold, pale-blue** при описании наряда Золотинки [13] (Goldberry), способствует восприятию её как волшебного, сказочного персонажа, а сравнения **green as young reeds, like bead of dew, like a chain of flag-lilies** и олицетворение *with the pale-blue eyes of forget-me-nots* являются своеобразными символами, в чём-то отражающими её внутреннюю сущность, помогающими понять, что это — нежное, тонкое создание, напоминающее душу самой природы. Существительные: *reeds, flag-lilies, forget-me-nots*, находящиеся на периферии семантического поля «цветообозначение», поскольку имеют дифференциальные семы «зеленый», «белый», «голубой» и относящиеся к группе «Растительный мир (флора)»; существительные: *beads, dew*, также находящиеся на периферии, имеющие дифференциальную сему «прозрачный», относящиеся к группе «Природные объекты», — помогают создать определённый визуальный образ, как физический, так и духовный.

В ходе исследования было установлено, что состав **ядра** семантического поля «цветообозначение» в «цветокогниотипе внешности» образуют 10 лексико-семантических групп (ЛСГ), перечисленных в порядке убывания: *white, black, golden, silver, grey, blue, green, red, brown* и *yellow*.

Самые наполненные: **white** (24 %) и **black** (17 %). К среднечастотным мы отнесли ЛСГ: **golden** (11 %), **silver** (10 %), **grey** (9 %), **blue** (7 %) и **green** (7 %). Наименее наполненными оказались: **red** (6 %), **brown** (6 %) и **yellow** (3 %). Данные представлены в диаграмме № 4.

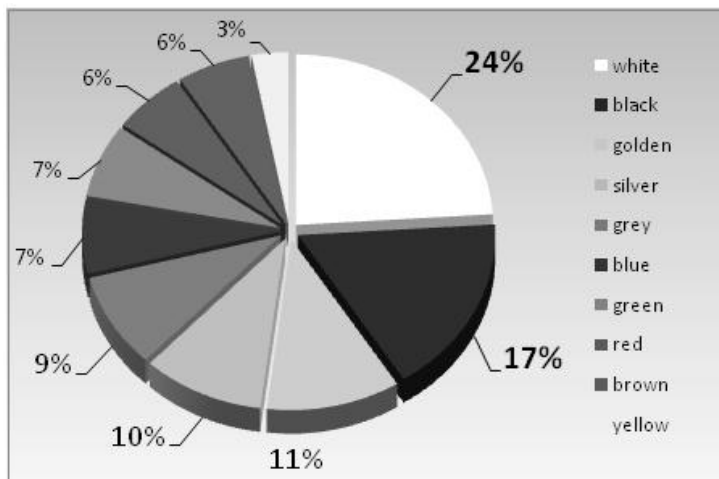


Диаграмма 4. «Цветоконнотип внешности» в романе Дж.Р.Р. Толкина “The Lord of the Rings”

Противопоставление самых наполненных ЛСГ — **white** и **black** подчёркивает высокую морально-оценочную значимость этой пары, наиболее частотное использование встречается у волшебных персонажей. Чёрный цвет — это Назгулы, Барлог, орк-предводитель. Белый цвет — Всеславура, Галадриэль, Гэндальф, гном Глоин. Причём у Перворождённого эльфа Всеславура колорема **white** несколько раз упоминается в своём наивысшем морально-оценочном значении: “...a **white** light was shining through the form...” [16, p. 273]; “...a shining figure of **white** light...” [16, p. 273]; “...a **white** figure that shone...” [16, p. 290].

Первые два цветообозначения из группы со средней частотой употребления — **golden** и **silver** (11 % и 10 % соответственно), обозначающие как цвета сакральных металлов, так и, непосредственно, сами золото и серебро, являющиеся символами величия, принадлежности к царскому роду.

Нужно сказать, что хотя в средневековой символике золотой цвет ассоциируется с Солнцем, это мужской принцип, а серебристо-белый

цвет имеет такие значения как Луна, женский; «золото и серебро, Солнце и Луна — два аспекта одной и той же космической реальности» [8, с. 359] — в романе Дж.Р.Р. Толкина мы встретили их неоднозначную трактовку, также можно отметить особое отношение автора к *silver*.

В изученном нами материале эти два цветообозначения используются при описании цвета волос Галадриэли “...the hair of the Lady was of *deep gold*...” [16, p. 461] и владыки Селербэрна: “...the hair of the Lord Celeborn was of *silver* longand *bright*...” [16, p. 461], а также других эльфов “...his hair *glinted like gold* in the *morningsun*...” [16, p. 450]. Как драгоценные металлы — упоминаются как украшение Галадриэли “...a *circle of golden flowers* was in her hair...” [16, p. 485]; владыки Ривендела — Элронда “His hair was *dark as the shadows of twilight*, and upon it was set a *circlet of silver*” [16, p. 295] и его дочери Арвен: “Above her brow her head was covered with *acap of silver lacermented with small gems, glittering white*; buther soft *grey* raimen thad noornamentsa veagirdle of *leaves wroughtin silver*” [16, p. 296]. Причём здесь колористическая лексика имеет не только описательное, ассоциативное и символическое значение, но и эстетическое.

В связи с двумя последними вышеназванными персонажами необходимо обратить внимание на использование третьего по средней частоте употребление цветообозначения — *grey* (9%). Это, прежде всего, цвет их глаз, причём здесь, создавая светлые, мягкие оттенки на *grey*, широко налагается световая лексика: «...and the *light of stars* wasinher *bright* eyes, *grey as cloudlessnight*...» [16, p. 296]. Также это цвет глаз Арагорна и Боромира [6]. Плащи эльфов и Гэндальфа как символ маскировки, незаметности — тоже серого цвета.

Следующие ЛСГ, замыкающие группу средних по частоте употребления цветообозначений — *blue* и *green* (по 7%). Нужно сказать, что в английском языке, в отличие от русского, не существует разграничений на голубой и синий цвета. Синий и голубой представлены лексемой *blue*.

Blue является доминантной колоремой в описании цвета глаз и одежды «извечно существующего», волшебного персонажа Тома Бомбадила: “He hada *blue* coat” [16, p. 157]; “But Tom wasallin *clean blue, blue asrain-washed forget-me-nots*” [18, p. 173]. Автор, используя периферийную лексику из группы «Указание на цветность», акцентирует наше внимание на яркости его глаз; “hise yes were *blue* and *bright*...” [16, p. 157]; “He opened his eyes and looked at them with a sudden *glint of blue*...” [16, p. 165]; “...his *bright blue* eye

gleaming...” [16, p. 174], вызывая ассоциации с непостижимой тайной, вечностью, истиной.

Также на причастность такого персонажа как Гэндальф к волшебству, магии указывает синий цвет его шляпы: “*Hewore a tall pointed blue hat...*” [16, p. 32].

Green — одно из ведущих цветообозначений в описании внешности Арагорна: “*Atravel-stained cloak of heavydark-green cloth...*” [16, p. 204]; “*...a great stone of a clear green...*” [16, p. 488] и основное у Горлума: “*The light in his eyes was like a green flame...*” [16, p. 16]; “*He was covered with green slime*” [16, p. 330] [4]. Также, как символ жизни и надежды, это цвет одежды Фродо после выздоровления в замке Элронда: “*He found laid ready clean garments of green cloth that fitted him excellently*” [16, p. 293].

Интересно представлена эта колорема в описании наряда Золотинки, где оттенок, насыщенность придают или сравнение: “*...her gown was green, green asy oung reeds...*” [16, p. 161] или сложное двусоставное прилагательное: “*Here’s my Goldberry clothed all in silver-green with flowers in her girdle!*” [16, p. 163], вызывающие ассоциации с нежностью, юностью, струящимся движением, переливами.

К группе наименее частотных ЛСГ мы отнесли **red, brown u yellow** (6 %, 6 % и 3 % соответственно). Автор редко использует эти цветообозначения в описании внешности персонажей, но если они употребляются, то являются определёнными символами. Так, **red**, несущий положительную коннотацию, — это общий отличительный признак хоббитов, символ их жизнерадостности, здоровья. Например, Бирюк: “*...a broad thick-set hobbit with a round red face*” [16, p. 120]. У Фродо — главного персонажа романа, **red** — ведущая лексема ядра, используемая при описании его внешности [5].

В отрицательном значении эту колорему автор использует, изображая внешность орка-предводителя: “*...his tongue was red...*” [16, p. 423].

Brown употребляется в описании цвета глаз Сэма, цвета волос и бороды Тома Бомбадила. С отрицательной коннотацией — во внешности соглядатаев: “*...as warthy sneering fellow*” [16, p. 215].

Цветообозначение **yellow** также обладает амбивалентностью. Например, при описании главного отрицательного персонажа этого произведения Сауруна: “*The Eye was rimmedwith fire, but wasit self glazed, yellow asa cat’s*” [16, p. 474], где символизирует враждебность, опасность, измену, коварство. А наложение периферийной лексики (из групп «Огонь, пламя, горение», «Указание на цветность», «Животный мир (фауна)») значительно усиливает отрицательную коннотацию.

В положительном значении это цветообозначение используется при описании цвета волос Золотинки: “Her longy **ellow** hair...” [16, p. 161] и обуви Тома Бомбадила: “...and his boot sare **yellow**” [16, p. 157].

В целом, в «цветокогниотипе внешности» значима роль группы ахроматических цветообозначений (белый, чёрный и серый цвета в сумме дают 50 % от исследуемой нами лексики), также в ней много золотых и серебряных тонов. Слова-колоризмы имеют не только описательное, эстетическое, морально-оценочное, но и ассоциативное, символическое значение. Наблюдается выраженная смысловая амбивалентность их оценочной зоны. Нужно отметить, что в романе Дж.Р.Р. Толкина ассоциативные значения, которые приобретают цветообозначения, чаще всего совпадают с общеязыковыми символическими значениями.

Исследование «цветокогниотипа внешности» персонажей позволяет сделать вывод о том, что цвет активно участвует в создании портрета, передаёт особенности не только внешнего, но и внутреннего облика. Причём семантическая насыщенность компонентов и полнота описания внешности находятся в прямой зависимости от места конкретного персонажа в произведении, а также определяются особенностями индивидуального стиля автора, его словесно-художественной установкой в данном произведении и жанровой принадлежностью текста.

Список литературы:

1. Баранов А.Г. Когниотипичность жанра // *Stylistika*, vol. VI. Opole, 1997. — С. 331—343.
2. Глыбочко Н.В., Вычужанина А.Ю. Особенности лингвоцветовой картины мира в романе Дж.Р.Р. Толкина “The Lord of the Rings” // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии / Сб. ст. по материалам XXXIII междунар. науч.-практ. конф. № 2 (33). Часть I. Новосибирск: Изд. «СибАК», 2014. — С. 66—75.
3. Глыбочко Н.В., Вычужанина А.Ю. Роль цветообозначений при раскрытии образов главных героев в художественном произведении (на материале романа Дж.Р.Р. Толкина «The Lord of the Rings») // *European Social Science Journal* (Европейский журнал социальных наук). М.: Международный исследовательский институт, — 2014. — № 2 (41). — Том 1. — С. 187—192.
4. Глыбочко Н.В. Участие цветовой лексики в раскрытии образов Арагорна и Горлума в романе Дж.Р.Р. Толкина “The Lord of the Rings” // Электронный сборник статей по материалам XVIII студенческой международной заочной научно-практической конференции № 3 (18). — 2014 г. — С. 21—31. — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://www.sibac.info/archive/guman/3\(18\).pdf](http://www.sibac.info/archive/guman/3(18).pdf) (дата обращения 22.03.2014).

5. Глыбочко Н.В. Цветовая лексика в раскрытии образов Фродо и Сэма в романе Дж.Р.Р. Толкина “The Lord of the Rings” // Научное сообщество студентов: сборник статей. Студенч. междунар. науч.-практ. конф. 06 марта 2014 г. / Гл. ред. Широков О.Н. Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2014. — С. 93—97. — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://interactive-plus.ru/study-2-articles.html> (дата обращения 22.03.2014).
6. Глыбочко Н.В. Цветообозначения в раскрытии образов Бильбо и Боромира в романе Дж.Р.Р. Толкина “The Lord of the Rings” // Современные тенденции развития науки и техники в условиях глобализации. Сборник материалов Международной научно-практической конференции (г. Киев, Украина, 25 февраля 2014 г.). Центр Научно-Практических Студий, 2014. — С. 46—53. — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://sciencepractice.com.ua/ru/component/content/article/278.html> (дата обращения 22.03.2014).
7. Кулинская С.В. Цветообозначения: национально-культурные особенности функционирования: На материале фразеологии и художественных текстов русского и английского языков: Дисс... канд. филол. наук. Краснодар, 2002. — 251 с.
8. Купер Дж. Энциклопедия символов. М.: Золотой Век, 1995. Книга IV. — 401 с.
9. Лихолетова П.В. Когнитивно-прагматический анализ дискурса предметной области «живопись»: Автореф. дис... канд. филол. наук. Краснодар, 2005.
10. Селезнева С.Ю. Языковые средства и когнитивные модели описания внешности персонажей в англоязычной художественной прозе. Дисс...канд. филол. наук. М., 2001. — 299 с.
11. Тимофеева А.М. Сопоставительное исследование лингвоцветовых картин мира: На материале идиолектов Н. Заболоцкого и Р. Фроста: Дисс... канд. филол. наук. Тюмень, 2003. — 244 с.
12. Титова С.В. Лингвопоэтическая значимость словосочетания в описаниях внешности персонажей (на материале английской прозы XVIII—XX веков): Дис... канд. филол. наук. М., 1990. — 182 с.
13. Толкин Дж.Р.Р. Полная история Средиземья: [сб.: пер. с англ.] / Джон Рональд Руэл Толкин. М.: АСТ: Астрель, 2011. — С. 185—507.
14. Яковенко Н.Э. Когнитивно-прагматический подход к пониманию текста (когниотип внешности): Автореф. дис... канд. филол. наук. Краснодар, 1998. — 18 с.
15. Яковенко Н.Э. Когнитивные процессы как основа семиозиса // *Hermeneutic sin Russia*. — 1998. — Vol. 2. — № 4. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.tversu.ru/Science/Hermeneutics/1998-4.html> (дата обращения 28.01.2014).
16. Tolkien J.R.R. *The Lord of the Rings, Part One: The Fellowship of the Ring*. London: Harper Collins Publishers, 2007. — 531 p.

**МЕНТАЛЬНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ
ЛИНГВОКУЛЬТУРНОГО ТИПАЖА DER DEUTSCHE
BÜRGER: (НА МАТЕРИАЛЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ XIX СТ.)**

Дорошенко Оксана Витальевна

*аспирант кафедры германской филологии, Института филологии
Киевского национального университета им. Т. Шевченко,
Украина, г. Киев
E-mail: oksdor@vandex.ua*

**MENTAL PARAMETERS OF THE LINGUOCULTURAL
TYPE OF GERMAN BURGHER
(BASED ON THE MATERIAL OF THE XIX TH CENTURY
GERMAN WRITERS)**

Oksana Doroshenko

*PhD student of Germanic Philology Department, Institute of Philology,
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
Ukraine, Kyiv*

АННОТАЦИЯ

Цель исследования заключается в выявлении характеристик языка лингвокультурного типажа *der deutsche Bürger*. В статье используется контекстуальный метод исследования для установления ментальных характеристик языка бюргеров XIX-го столетия и их лингвокультурной интерпретации. На основании материала статьи можно сделать вывод, что речевая деятельность и поведение лингвокультурного типажа *der deutsche Bürger* определяется его иерархическим положением в бюргерском сообществе.

ABSTRACT

The goal of the study consists in the explication of German burgher's linguocultural type language specific. The article uses the contextual method of inquiry to determine the mental parameters of German burghers' language of the XIX th century and to make their linguocultural interpretation. At the basis of the material the article comes to the next conclusion: speech activity and behaviour of the linguocultural type *der deutsche Bürger* is determined by its place in the burghers' community.

Ключевые слова: лингвокультурный типаж; немецкий бюргер; бюргерское образование; языковое сознание; речевое поведение.

Keywords: linguocultural type; German burgher; burgher's education; language awareness; language behaviour.

Актуальность работы предопределена тенденцией современных лингвистических исследований к рассмотрению языковых явлений с позиций антропоцентризма, в частности к исследованию языка как лингвосоциального явления определенного сословия. **Новизна** статьи состоит в ее проблематике: проанализировано влияние языка лингвокультурного типажа *der deutsche Bürger* на его идентификацию и социализацию в рамках бюргерства.

Объектом исследования в статье является речь немецкого бюргера XIX ст.; **предметом** — его лингвокультурные и лингвосоциальные особенности. **Цель** исследования заключается в выявлении ментальных характеристик языка бюргеров XIX ст. в зависимости от их иерархического положения в бюргерском сообществе.

Под лингвокультурным типажом в работе мы понимаем комплекс знаний о типизируемом представителе определенного общества на основе социально-культурных характеристик его вербального/невербального поведения, а также ценностей и ориентиров [3; 1; 2].

Задача статьи состоит: 1) в интерпретации речевой деятельности и поведения лингвокультурного типажа *der deutsche Bürger*; 2) в установлении лингвосоциальных характеристик языка бюргеров XIX-го столетия в зависимости от их иерархического положения в бюргерском сообществе 3) в определении роли языка в сознании бюргеров XIX ст.

Материалом статьи являются произведения немецких авторов XIX ст., в частности: Т. Фонтане, А. Буш, К. Адельфельса, Б. Ауэрбаха, М Хунниус, Г. Кублера, М. фон Фельзенек, Е. Полько, а также письма немецких бюргеров.

В бюргерском сообществе конца XVIII ст. только образованное бюргерство хорошо владело литературным языком [18, с. 4]. Позже, с пониманием того, что именно свободное владение языком способствует быстрой адаптации в бюргерском сообществе, другие социальные группы немецкого бюргерства *Besitzbürgertum* и *Kleinbürgertum* поддержали идею языкового воспитания образованных бюргеров *Bildungsbürgertum*. Этот процесс немецкий исследователь Х.У. Велер назвал ассимиляцией (*Entkonturierung*).

Языковая культура стала важным элементом в чувстве самосознания бюргеров. Они все больше и больше отказывались от диалекта [16, с. 54]. Для всех членов сообщества, кроме мелкого бюргерства (*Kleinbürgertum*), диалект исполнял исключительно функцию развлечения. Существовали даже специальные развлекательные книги под названием *Gesellschaftsbüchlein*. Приведем пример стиха Л. Менцеля *Ein Schulexamen* в одной из таких книг А. Буш *Kleine Buch der Humoristischen Vorträge und ernster Deklamation für gesellige Kreise, Vereine und Gesellschaften*:

(*Schüler*):

Das is 'ne Zicke

(*Schulrat*):

Sprich hochdeutsch, wenn der Rat dich fragt,

Du hast es richtig sonst gesagt

„Der Schulmeister mit einem Sprung

Zum Fenster hin, brummt in den Bart:

„Das is ooch 'ne kuriose Art,

Was der nur will? ich weeß es dock,

Mer han im Dorf gar keenen Bock,

Ich laß mich nich ins Bockshorn jagen,

Ich will'n schunt die Antwort sagen.“

Drauf stellt er sich in Position

Und spricht: „Herr Rat! — Mit percussion!

Sie mach'n die Kinder mäuseldrähig,

Zur Antwort bin ooch ich erbötig,

Sie mee'n — daß mer uns recht verstehn—

Das Tier, was mer da fressen sehn?“

„Ja!“ — „Und bricht mersch oochs Genicke,—

'S is werkllich eene Zicke!“ [7, с. 84].

В этом фрагменте, посвященном школьной жизни бюргеров, шуточный эффект достигается за счет того, что учитель, защищая ученика, в разговоре со школьным советником употребляет диалект, в то время как школа призвана обучать правильному произношению и литературному языку. Поскольку стих представлен в развлекательной книге для представителей высшего и среднего сословий бюргерской общности, то можно предположить, что автор, таким образом, «высмеивает» отношение мелкого бюргерства к литературному языку. Бюргеры высшего и среднего сословий изучали литературный язык и применяли его на переговорах, в официальных документах, письмах, собственных дневниках. Что касается мелкого бюргерства *Kleinbürgertum*, им такое обучение

было недоступно [15, с. 131]. Поэтому они (крестьяне, мелкие ремесленники, торговцы) говорили и писали на диалекте, что существенно отличало их от других представителей бюргерского сословия. Приведем пример такого письма:

„Verehrtester Herr Profesor[sic].

Da wir letzten Donnerstag verabredet haben am Sonntag [sic] oder Dinstag [sic] Abend einander wieder zu sehen, so thue [sic] ich es Ihnen zu wissen das [sic] ich Morgen [sic] fruh nach Basserstorf gehen muß [sic], ich komme aber am Donnerstag abend [sic] wieder nach Haus [sic]. Ich bitte sehr um entschuldigung [sic], da [sic] ich Sie mit ein baar [sic] Zeihlen [sic] belastigen muß [sic], ich thu [sic] es aber nur damit Sie nicht in Verlegenheit kommen, als Donnerstag, Freitag, auch Sonntag Abends [sic]ist der Condictor [sic] nicht zu Hause” [14, с. 106].

Автор этого текста — представитель мелкого бюргерства *Kleinbürgertum*, о чем говорит использование диалекта. Главными особенностями этого диалекта являются: союзы *da*, *das* вместо *daß* или *den* вместо *denn*; написание имени существительного с малой буквы: *entschuldigung*; использование аккузатива вместо датива *Akkudativ* [6, с. 125]: *ich kann es sonst niemanden schenken als Dir*; использование местоимения *wo* в сложноподчиненных предложениях условия и времени: *über den Brief wo Du ihn gelesen hast*, использование пассива: *Gluckseligkeit, die mir oft zu Teil wurde* [14, с. 90] — *Schmerz der mich ergriffen hat* [14, с. 106] — *Brief, der mir wehgetan hat* [14, с. 155]. В языке мелких бюргеров при общении с другими членами бюргерского сословия присутствует некоторая семантическая неуверенность, что проявляется в частом использовании глаголов мышления: *Ich konnte es kaum glauben* [14, с. 106] — *ich hoffe* [14, с. 157] — *ich muss dich auch fragen* [14, с. 90].

Приведем еще один пример из эпистолярного жанра немецкого мелкого бюргерства, чтобы показать другие особенности письменного языка этого социального класса. Кстати, именно по письму высшие сословия бюргерской общности определяли принадлежность человека к низшему сословию, поскольку каждый мог научиться разговаривать на литературном языке, но именно письмо «выдавало» принадлежность человека к определенному сословию.

„Heute am 4 September 1896 wurde dieser Bogen von den Maurer [sic] Brinkmann u Schnelle zugemauert [sic]. Diese Grube war bis dato ... und an dessen Stelle sind die Wasser-Closets angelegt und ist dadurch nun reine Luft geschaffen...Die Behandlung der Gefangene muß [sic] sehr pinibel [sic] gehandhabt werden... hoffentlich [sic] giebt [sic] es bald

mehr... Das Beamten Personal [sic] besteht aus den Herrn OberRegierungsrath [sic]... beide noch in guten brauchbaren Zustande...an die richtige Adresse [sic] kommt" [8, с. 409].

Проанализируем орфографические и грамматические отклонения от нормы современного немецкого литературного языка: *zugemauert* вместо *zugemauert*, *pinibel* — *penibel*, *hoffendlich* — *hoffentlich*, *unser Aller Trost* — *unser aller Trost*, *Adresse* – *Adresse*, *Beamten Personal* – *Beamtenpersonal*, *OberRegierungsrath* — *Oberregierungsrat*, *Inspector* — *Inspektor*, *giebt* — *gibt*.

Среди лексических, синтаксических и фразеологических особенностей этого текста отметим следующее: использование канцеляризмов (*bis dato*, *nebst*, *gehandhabt*, *sic*); элементов высокого стиля (*reine Luft*, *letzte Ausrede*, *liebenswürdiger Herr*); слов и оборотов разговорного языка (*hoffendlich giebt es bald mehr*).

Следует отметить, что представители мелкого бюргерства, хоть и были частью бюргерского сообщества, все же не были «вхожи» в него, поскольку не имели достаточного образования.

Немецкий писатель Б. Ауэрбах отмечает, что бюргер мог занять определенное положение в свободном и независимом бюргерстве только согласно своему образованию и умению говорить [5, с. 44]. Из этого следует, что язык бюргера — средство социализации. Например, в романе *Der Freudinnen* М. фон Фельзенек демонстрирует социальную дисквалификацию бюргерами человека из более низкого сословия из-за использования саксонского диалекта:

„Anstatt der erwarteten Inspektionslehrerin erschien der alte Schuldiener in der geöffneten Thür. Mit einem Rucke wurden die Hefte zur Seite geschleudert und im Nu war der gutmütig blickende Mann umringt.

— „Was bringen Sie, Seldschütz? fragte Helene, die, als älteste der Gefährtinnen, für sich das Recht der Superiorität in Anspruch nahm. —

— Hermine Ritter soll zum Herrn Direktor kommen, meldete der Alte.

— Sofort, beeilte sich diese zu erwidern; indem sie sich eilfertig erhob.

— Na-na — mein gutestes Freileinchen, dadermit hat es keene solche Eile. Ne, ne, immer hibsch duse und langsam.

Hermine konnte sich eines leisen Lächelns nicht enthalten, während Helene laut und herzlich auflachte.

— Se machen woll wieder Studien an mir? fragte Seldschutz. — Ich råde doch so schene hochdeitsch, nur kann ich Sie das harte und das weeche B und das Harte und das weeche T nicht gut unterscheiden und das gefällt Freilein Helene ausnehmend, setzte er wohlgefällig hinzu. —

— *Gewiß, Seldschütz, Sie sind ein Original, fuhr Helene fort* [9, с. 51].

Старый школьный слуга Зельдшутц, который пришел на замену учителя, не замечает, как в разговоре переходит с литературного языка на диалект (*Ich råde doch so schene hochdeitsch*), чем вызывает смех у учащихся. Такая реакция есть подтверждением того, что диалект воспринимали как необразованность, плохое речевое поведение (*Gewiß, Seldschütz, Sie sind ein Original*).

Бюргеры, начиная с раннего возраста, уделяли языку огромное внимание. Дети декламировали стихи в присутствии родных, учили наизусть тексты, писали родственникам рождественские письма в стихах или в прозе. Немецкая писательница, М. Хунниус, вспоминая собственную жизнь, так описывает эту традицию: на Рождество дети обычно стояли за дверью комнаты с своими пожеланиями в руках (*Mit unseren Wunschpapieren in den Händen, mit klopfenden Herzen standen wir dann hinter der Tür des Weihnachtszimmers*). Затем, по приглашению родителей, они входили в комнату, в которой мама играла хорал, отец стоял возле рояля с книгой Нового завета в руках (*...Mutter spielte den Choral, Vater stand neben ihr am Flügel mit dem Neuen Testament in der Hand*). Мы пели рождественские песни и слушали рождественскую Евангелию ... (*Wir sangen Weihnachtslieder, horten das Weihnachtsevangeliem und wagten gar nicht*); передавали отцу пожелания (*Ich überreichte dem Vater mein Wunschpapier*) и рассказывали наизусть стих (*das Gedicht aufsagen*) [13, с. 9 ff].

Такие письма укрепляли эмоциональный контакт между родителями-бюргерами и их детьми, развивая чувство индивидуальности и собственной значимости ребенка, а также уважения к родителям. Приведем пример одного из таких писем. В этом письме обращение *Meinem lieben Vater zu seinem heutigen Geburtstag, von seinem dankbaren Sohn Kurt* и личные местоимения *Dir* и *Dich*, написанные с большой буквы, указывают на глубокое уважение ребенка к отцу:

„Insterburg den 12ten Mai 1880

Meinem lieben Vater zu seinem heutigen Geburtstag, von seinem dankbaren Sohn Kurt.

Lieber Vater ich bringe Dir

Meinen schonsten Gluckwunsch hier:

„Will dich immer herzlich lieben!“—

Hab' dies Verschen selbst geschrieben;

Mochte es Dich doch erfreun'

Kunft'ges Jahr soll's besser sein!“ [4, с. 180].

Языковыми обычаями высших и средних сословий бюргерской общности было написание дневников, комментирование и декламация сборников стихов. Также во время разговора считалось достойным привести уместную цитату из литературных источников или крылатое высказывание [16, с. 72].

Чистота литературного языка была показателем бюргерской образованности. Произношение из „благозвучного“ „*wohlklingende*“ *Sprache* немецкого превратилось в корректное „*korrekte*“ *Sprache*, свободное от диалектов, язык сценического произношения и письма. Прослеживается внутренняя связь языка и образования. Немецкая писательница Е. Полько по этому поводу отмечает, что настоящее правильное произношение (*Die echte, wahrhafte Bildung*) не знает ни письменных, ни устных ошибок (*kennt eben keine Sprachfehler, weder geschriebene noch gesprochene*) [17, с. 145].

Речь идет не о риторическом красноречии, а в первую очередь о формальной стороне языка: использовании лексических, грамматических средств и произношения. Интересным фактом было то, что бюргеры XIX ст. (в особенности молодое поколение) пытались отграничить себя от популярных в то время французских заимствований, удела аристократии. Они заменяли французские слова английскими. В Т. Фонтане читаем:

(1) „ — Sagt man noch *Déjeuner à la fourchette*?

— *Kaum, Papa. Wie du weißt, ist jetzt alles englisch.*

— *Natürlich. Die Franzosen sind abgesetzt. Und ist auch recht gut so, wiewohl unsere Vettern drüben erst recht nicht taugen. Selbst ist der Mann. Aber ich glaube das Frühstück wartet... [11, с. 65]*

(2)—*Und doch ist da ein gewisses je ne sais quoi.*

— *Sage nichts Französisches. Das verdrießt mich immer. Manche sagen jetzt auch Englisches, was mir noch weniger gefällt*” [11, с. 100].

В первом примере Т. Фонтане подчеркивает изменения в языке: старшее поколение использует французские слова в речи, а младшее — английские. Во втором автор показывает амбивалентное отношение к заимствованиям из других языков: хотя большинство употребляет английские слова в немецкой речи, все же не всем это нравится.

Еще одной особенностью языка бюргеров является то, что они избегали употребления фамильярно-разговорных фразеологизмов, просто не используя определенные слова, которые так и назывались *die Unaussprechlichen* [10, с. 44]. Т. Фонтане пишет:

„*Denn es ist schließlich alles ganz egal und, mit Permission zu sagen, alles Jacke... Der aus der vergleichendsten Kleidersprache genommene*

Berolinismus, mit dem er seinen Satz abzuschließen gedachte, wurde auch wirklich gesprochen" [12, с. 372].

На этом примере автор хотел показать, что бюргеры не использовали фамильярно-разговорные фразеологизмы, поскольку они не отвечали подобающему стилю. Однако они могли себе позволить употребление английских слов, что, возможно, служило отличительной чертой языка бюргеров.

Хотя большинство бюргеров не использовали диалект, все же в речи некоторых из них оказывались слова, характерные для разговорного языка города. Так, например, в романе Т. Фонтане „*Frau Jenny Treibel*“ находим берлинизмы: *ni* вместо *nun*, *Kopp* — *Kopf*, *ander* — *andere*, *nich* — *nicht*, *stünden* — *stehen*, *auf'n* — *auf den*, *auf einen*, *wie'n* — *wie einen*, *wie den*, *un* — *und*. Берлинизмы — *Berolinismen* — прозвища, архитектурные названия, обычаи и традиции, а также высказывания или слова, характерные для разговорного языка города Берлина, типичные высказывания низших слоев населения [19, с. 435]. Возможно, таким образом подчеркивалось происхождение бюргеров из определенной местности.

Бюргерская молодежь наряду с литературным языком использовала молодежный сленг: *famos*, *kolossal*, *pyramidal*, *tip-top*, а также выражения: *zum Umsinken müde*, *gespannt wie ein Regenschirm* [15, с. 131].

В речи немецких бюргеров высшего и среднего сословия можно заметить частое использование личных местоимений первого лица единственного числа: *Ich hatte mich also entschlossen* [14, с. 158] — *Ich darf mir freilich das Zeugnis geben, daß [sic] ich [...] es nicht an liebevollem Entgegenkommen habe fehlen lassen* [14, с. 161] — *Ich will ihr das nicht zum Vorwurf machen* [14, с. 30], или избегания такого местоимения *ich*: *Schließe also mein Schreiben* [14, с. 155].

Скорее всего, таким образом они подчеркивали самосознание и осознание собственной принадлежности к бюргерскому сословию.

В результате данного исследования мы пришли к следующим **выводам**: 1. Речевая деятельность и поведение лингвокультурного типажа *der deutsche Bürger* определяется его иерархическим положением в бюргерском сообществе. 2. Для представителей мелкого бюргерства характерными особенностями языка являются: использование диалекта, разных стилей, а также орфографических и грамматических отклонений от языка высших сословий. 3. Ментальными характеристиками языка представителей высшего и среднего сословий бюргерской общности являются: использование литературного языка; отказ от диалекта, от заимствований из французского языка,

от фамильярно-разговорных фразеологизмов; использование берлинизмов; сленга; акцентуации собственной значимости, с помощью личного местоимения первого лица единственного числа; а также написание дневников, декламации сборников стихов. 4. Языковое сознание бюргеров стало не только их социальной идентичностью и языковой культурой, но и социальным барьером для других слоев населения: для низших классов обучение литературному языку еще не было доступным, а аристократия продолжала разговаривать на диалекте, используя иноязычные слова.

Данная статья позволяет посмотреть на лингвокультурный типаж как на языковую личность, которая проявляет себя в рамках определенного коммуникативного поведения. Моделирование типизированной личности как языковой является составной частью представления лингвокультурного типажа в рамках семанτικο-когнитивного подхода.

Результаты исследования могут быть полезными для курсов по лексикологии, лингвострановедению, истории языка, а также спецкурсов по социолингвистике, лингвокультурологии.

Перспектива исследования темы видится нами в моделировании лингвокультурного типажа немецкого бюргера *der deutsche Bürger* как языковой личности.

Список литературы:

1. Дмитриева О.А. Лингвокультурные типажи России и Франции XIX века: Автореф. дис. ... док. филол. наук. Волгоград, 2007. — 24 с.
2. Дорошенко О.В. Інтерпретація поняття «лінгвокультурний типаж» у сучасній лінгвістиці // Нова філологія. Збірник наукових праць. — 2012. — № 54. — С. 30—34.
3. Карасик В.И. Языковые ключи. М.: Гнозис, 2009. — 409 с.
4. Adelfels K. Das Lexikon der feinen Sitte. Praktisches Hand- und Nachschlagebuch für alle Falle des gesellschaftlichen Verkehrs. Stuttgart. / Adelfels K. Stuttgart: Levy & Müller 1888. — S. 180.
5. Auerbach B Der gebildete Bürger. Buch für den denkenden Mittelstand / Auerbach B. Carlsruhe, 1843. — S. 44 f.
6. Budde, Gunilla Auf dem Weg ins Bürgerleben. Kindheit und Erziehung in deutschen und englischen Bürgerfamilien 1840—1914. Göttingen, 1994, — с. 125.
7. Busch A. Kleine Buch der Humoristischen Vorträge und ernster Deklamation für gesellige Kreise, Vereine und Gesellschaften / Busch A. Berlin, 1898. — S. 84.

8. Cherubim D. Die zerstreute Welt zu binden im vertraulichen Verein. Vereinswesen und Sprachentwicklung im 19. Jahrhundert. [Cherubim, Dieter et al. (Hgg.): Sprache und bürgerliche Nation]. / Cherubim D. Berlin/New York: de Gruyter, 1988. — S. 409.
9. Felseneck von M. Drei Freundinnen. / Felseneck von M. Berlin: Weichert, 1903. — S. 51
10. Fontane T. L'adultera [Roman Mit einem Nachw. hrsg. von Helmuth Nürnberger]. / Fontane T. München: Dt. Taschenbuch-Verl.,2008. — S. 44.
11. Fontane T. Der Stechlin. Sämtliche Werke, Bd. 5. / Fontane T. Darmstadt: Carl Hanser Verlag, 1966. — S. 65—100.
12. Fontane T. Frau Jenny Treibel. Sämtliche Werke, Bd. 4. / Fontane T. München: Carl Hanser Verlag, 1963. — S. 372.
13. Hunnius M. Mein Elternhaus. Erinnerungen. / Hunnius M. Heilbronn: Eugen Salzer, 1967. — S. 9 f.
14. Kübler G. Geprüfte Liebe — Vom Nahmädchen zur Professorenfrau. Jakob Henle und Elise Egloff [Familienbriefen (1843—1848)] / Kübler Zürich/München: Artemis, 1987. — S. 30—161.
15. Linke A. Die Kunst der „guten Unterhaltung“: Bürgertum und Gesprächskultur im 19. Jahrhundert. // Zeitschrift für Germanistische Linguistik 16.2, 1988, — S. 131.
16. Mattheier K.J. Standardsprache als Sozialsymbol. Über kommunikative Folgen gesellschaftlichen Wandels [Rainer (Hrsg.). Das 19. Jahrhundert sprachgeschichtliche Wurzeln des heutigen Deutsch] / Mattheier K.J. Berlin/New York: de Gruyter, 1991. — S. 41—75.
17. Polko E. Unsere Pilgerfahrt von der Kinderstube bis zum eigenen Herd. 8. Aufl. / Polko E. Leipzig, 1886. — S. 145.
18. Sydow von F. Neuer Sitten- und Höflichkeits-Spiegel: ein Complimentirbuch für alle Stände; oder Anleitung, sich in allen geschäftlichen und geselligen Verhältnissen, mit Anstand, der Sittlichkeit und Schicklichkeit gemäss und dem Geiste der Zeit angemessen zu verhalten / Sydow von F. Nordhausen : G. Müller, 1840. — S. 4.
19. Wörterbuch der Deutschen Gegenwartssprache [hrsg. R. Klappenbach und W. Steinitz, Bd1]. Berlin: Akademie Verlag, 1978. — S. 435.

2.3. РОМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

МЕХАНИЗМЫ ОБРАЗОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО ФРАНЦУЗСКОГО АРГО

Богатырева Татьяна Львовна

*старший преподаватель кафедры иностранных языков Кузбасского
государственного технического университета им. Т.Ф. Горбачева,
РФ, г. Кемерово*

Непша Федор Сергеевич

*аспирант Кузбасского государственного технического университета
им. Т.Ф. Горбачева,
РФ, г. Кемерово
E-mail: nepshafs@gmail.com*

MECHANISMS OF FORMATION OF THE MODERN FRENCH ARGOT

Tatyana Bogatyreva

*senior teacher of Kuzbass State Technical University,
Russia, Kemerovo*

Fedor Nepsha

*post-Graduate student of Kuzbass State Technical University,
Russia, Kemerovo*

АННОТАЦИЯ

В статье рассмотрены причины формирования современного французского аргю и приведены отличия современного французского аргю от классического. Кроме того, приведена классификация механизмов формирования современного французского аргю и сделано заключение о необходимости проведения исследований в области социолингвистики для более глубокого понимания современного французского аргю и механизмов его образования.

ABSTRACT

The reasons of formation of a modern french argot are dealt with in the article. Differences of a modern french argot from the classical variant are shown. Besides, classification of mechanisms of formation of a modern french argot is given and the conclusion about need of carrying out researches in the field of sociolinguistics for deeper understanding of a modern french argot and mechanisms of its education is made.

Ключевые слова: французское аргю; словообразование; верлан.

Keywords: french argot; word formation; verlan.

В каждом языке существует аргю, так как человеческое общество не может существовать без запретов и без деления населения на различные социальные, религиозные и политические группы. Раньше это был тайный язык деклассированных элементов (воров, мясников), которые использовали его, чтобы договориться о краже, преступлении.

Современное французское аргю используется в основном молодежью, поэтому его часто называют *langue djeunz* (*de djeunz*, что означает «молодежь» в этом аргю) — языком молодежи.

Как и традиционное французское аргю, *langue djeunz* выполняет две функции: опознавательную и конспиративную, но, в отличие от традиционного аргю, в современном аргю опознавательная функция явно доминирует над конспиративной. С точки зрения социолингвистики, эта смена приоритетной функции аргю сопровождалась постепенным ростом численности среднего класса в конце XX века, в то время как рабочий класс стал играть менее важную роль в общественной жизни Франции.

Появлению современного французского аргю сопутствовала урбанизация пригородных зон в 70-х годах XX века и создание кварталов, предназначенных для проживания рабочих-иммигрантов.

Кроме того, появление языка SMS, доминирующее место английского языка в мире, рост иммиграции жителей Африки во Францию, а также широкое распространение хип-хоп-культуры во всех слоях населения привели к следующему [1]:

1. Аргю распространилось во всех слоях населения и все чаще используется в разговорном языке, постепенно вытесняя традиционное аргю.

2. Произошла своеобразная унификация аргю на уровне страны с частичным сохранением территориальных особенностей.

3. В современном аргю увеличилось число слов, заимствованных из других языков.

Образование современного аргю происходило с использованием способов, идентичных тем, что использовались при образовании традиционного аргю.

На рисунке 1. представлены основные механизмы образования современного французского аргю [2, 3].



Рисунок 1. Механизмы образования современного французского аргю

Рассмотрим подробнее механизмы образования современного французского аргю:

1. *Синтаксические механизмы*, которые заключаются в изменении категории слова. В основном речь идет об употреблении прилагательных на месте наречий. Например: “*il assure grave*” вместо “*il est vraiment très bon*”.

2. *Лексические механизмы*.

2.1. *Метафора* играет в арготическом словообразовании особую роль, поскольку использование метафорического переноса в арготическом словообразовании дает говорящим на аргю возможность проявить свои эмоции и чувства по отношению к окружающему миру. Наиболее распространенными являются метафоры, связанные

со схожестью формы (*bocal*, м. «банка, бутылка» → *estomac*, м. «желудок»), цвета (*plâtre*, м. «гипс» → *argent*, м. «деньги»), физических качеств предмета (*châssis*, «оконная рама» → *oeil*, м., *lunettes*, pl. — по причине прозрачности этих предметов). Некоторые метафоры связаны с психологическими аспектами поведения животных (*vashe*, f. → *individu inspiré par la méchanceté* «озлобленный человек»). Также можно часто наблюдать метафоры среди глаголов (*bouler* «катиться» – *passer* «пройти»).

2.2. *Метонимия, или метонимический перенос*, возникает в результате познания экстралингвистических характеристик объектов внеязыковой действительности, отражает определенные типы отношений между ними: *col*, м. (воротник) → горло, *Saddam*, м. (иракский диктатор) → очень строгий профессор.

2.3. Игра слов, основанная на *синонимии*. Например: *deux monnaies de 5F* → (*deux*) *bougies*, f «свеча» → *candélabre*, м «канделябр» (две монеты по 5 франков, как и две свечи, называются свечами);

2.4. Игра слов, основанная на *полисемии*. Например: *boîte à punaises* — «аккордеон» (мерцание двух значений слова *punaise* — «кнопка» и «клоп»; *rond comme une boule* — «пьяный в стельку» (мерцание двух значений слова *rond* — «круглый» и «пьяный»).

3. Механистические механизмы:

3.1. *Анокопа* — выпадение одного или нескольких звуков в конце слова. Например: *brelic* (*brelica*, верлан слова *calibre*, м. — калибр), *painc* (*painco*, верлан слова *copain*, м. — друг), *tasse* (*taspé*, верлан слова *pétasse*, f. — тетка).

3.2. *Афреза* — выпадение одного или нескольких звуков в начале слова. Например: *blème* (*problème*); *caille* (*racaille*); *cil* (*facile*), *gol* (*mongol*); *leur* (*contrôle*) *leurleur*.

3.3. *Деривация*, или замена суффикса после усечения конечного слога. Например: *-asse* (*connasse*), *-os* (*calmos*), *-ard* (*nullard*, *conard*).

3.4. *Редупликация* — удвоение начального или конечного слога. Например: *prison*, м. → *zonzon* (тюрьма).

3.5. Кодирование.

3.5.1. *Верлан* — тип кодирования слов на базе слов литературного языка, согласные звуки которых идут в обратном порядке. Обычно в верлан переводятся далеко не все слова, а только самые распространённые и закрепившиеся в языке. Если в верлан переводятся глаголы, то они не спрягаются. Например: *femme* [fam] [fam] [mfa] [mœf] → *meuf* «женщина»; *père* [pè] [pè] [pe] [œp] → *reup* «отец»; *frère* [fè] [fè] [fE] [œf] → *reuf* «брат».

3.5.2. *Javanais* — тип кодирования слов, основанный на преобразовании путем прибавления к слову слогов *-va* или *-av*. Например: *allumettes*, f. «спички» → *avallavumavettes*, train, m. «поезд» → *travain*, *bonjour*, m. «здравствуйте!» → *bavonjavour*.

3.5.3. *Largonji* — тип кодирования слова, протекающего следующим образом: согласная или группа согласных в начале слова переносятся в конец слова и заменяется на «l», затем к концу слова добавляют суффикс (*-em/ème*, *-ji*, *-oc*, *-ic*, *-uche*, *-ès*). Например: *garçon* = *larsonquès*; *fou* = *loufoque*.

3.6. *Аббревиация*: *Libreville* → LBV, *tombé du camion (volé)* → TDC.

4. Заимствования из других языков.

4.1. Англицизмы: *e-mail* (courrier électronique ou courriel «электронная почта»), *rebooter (redémarrer* «перезагружать»).

4.2. Слова арабского происхождения: *ahchoïta* “honte” (араб. “hasma” – «стыд»); *arhnouch* «policier» (араб. “hnaec” — «полицейский»);

4.3. Слова цыганского происхождения, или цыганизмы: *bédo* «cigarette de haschisch » (сигарета с гашишем); *chafrav* “travailler” (работать).

4.4. Слова африканского происхождения: *go* “fille, femme” (девушка, женщина).

4.5. Слова, заимствованные из старинного французского арго, например: *artiche(s)* «argent» (деньги); *baston* “bagarre” (драка).

Выводы.

1. Современное французское арго использует механизмы образования, идентичные механизмам образования традиционного французского арго.

2. В современном французском арго значительно выросло количество слов — заимствований из иностранных языков. Наблюдается рост количества англицизмов, а также заимствований из африканских языков, что связано с возросшей в 60—80-х годах XX века иммиграцией населения стран Африки во Францию.

3. Современное французское арго практически утратило конспиративную функцию и стало показателем социально-экономической и культурной разницы между различными слоями населения Франции. В связи с этим необходимо проведение исследований в области социолингвистики для более глубокого понимания современного французского арго и механизмов его образования.

4. Принимая во внимание произошедшую унификацию французского арго, необходимо применение организационных мер

с целью замедления скорости интеграции французского аргю в повседневную жизнь и защиты классического французского языка от негативного влияния арготизмов.

Список литературы:

1. L'encyclopédie libre Wikipédia, статья «Argot» [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Argot> (дата обращения: 18.03.2014).
2. L'encyclopédie libre Wikipédia [электронный ресурс], статья «Argot francais contemporain» [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://fr.wikipedia.org/wiki/Argot_fran%C3%A7ais_contemporain (дата обращения: 18.03.2014).
3. Jean-Pierre Goudailler «De l'argot traditionnel au français contemporain des cités», *La linguistique* 1/2002 (Vol. 38), — стр. 5—24.

2.4. КЛАССИЧЕСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ, ВИЗАНТИЙСКАЯ И НОВОГРЕЧЕСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

К ВОПРОСУ ОБ АНАФОРИЧЕСКОЙ ФУНКЦИИ АРТИКЛЯ В ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ

Чекарева Евгения Сергеевна

*канд. филол. наук, зав. кафедрой истории зарубежной литературы
и классической филологии, доцент Харьковского национального
университета имени В.Н. Каразина,*

Украина, г. Харьков

E-mail: e.chekareva@mail.ru

REVISITING THE ANAPHORIC FUNCTION OF THE ARTICLE IN ANCIENT GREEK

Chekareva Yevgeniya

*candidate of Philology, Head of Foreign Literature
and Classical Philology department, assistant professor
of V.N. Karazin Kharkov National University,*

Ukraine, Kharkov

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются особенности употребления древнегреческого артикля в анафорической функции в разные периоды развития языка. Подчеркивается генетическая связь артикля с указательным местоимением в оформлении анафорческих отношений. Прослеживается динамика постепенной утраты артиклем семантической и синтаксической самостоятельности в процессе морфологизации этого грамматического элемента начиная с языка Гомера, через классический период, до периода койне.

ABSTRACT

The article represents an analysis of the specific character of the Ancient Greek article use in anaphoric function. There is an emphasis on the genetic connection between the article and demonstrative pronouns in the formatting

of anaphoric relations. The dynamic of gradual loss of semantic and syntactic self-dependence of the article in its way to morphologisation from Homer language, through classical period up to Koine is also retraced in the article.

Ключевые слова: артикль; указательное местоимение; анафорические отношения; диахрония.

Keywords: article; demonstrative pronoun; anaphoric relations; diachrony.

Р.Г. Пиотровский точно заметил, что перед исследователем той или иной грамматической категории стоит задача продемонстрировать ее морфологические и синтаксические функции в организации лексического материала и отыскать ее место в грамматическом строе языка, обнаружить зависимость изменения значений, функций и формы грамматической категории в связи с изменениями во всем строении языка [5, с. 173].

Артикль в системе древнегреческого языка, безусловно, заслуживает подобного глубокого и всестороннего рассмотрения.

В современном языкознании артикль определяется как грамматический элемент, выступающий показателем категории детерминации имени существительного.

Актуальность изучения артикля подчеркивалась многими исследователями. По мнению Р.Г. Пиотровского, изучение возникновения и развития артикля имеет большое значение для исследования ряда индоевропейских языков, где «артикль является своеобразным фокусом всего грамматического строя имени существительного» [5, с. 173].

В древнегреческом языке артикль интересен еще и в силу того, что здесь (а именно, в языке Гомера) засвидетельствован исторический этап возникновения из указательных местоимений определенных артиклей большинства индоевропейских языков. Как отмечает И.И. Толстой, «в языке эпоса мы <...> наблюдаем греческий артикль “in statu nascendi”, видим, так сказать, процесс его зарождения» [9, с. 370]. В новых языках этот начальный этап развития артикля реконструируется лишь гипотетически или с малым количеством древних памятников.

Заслуживает внимания и то, что древнегреческий артикль является примером функционирования такого элемента в языке синтетического типа.

Общеизвестно, что артикль более характерен для языков аналитического строя. Действительно, латынь (пример синтетического

языкового строя) не знает артикля, в то время как во французском языке, возникшем непосредственно из нее, артикль появляется уже в IX в. одновременно с сокращением падежной системы и общим переходом к аналитическому строю. Восточнославянские языки, также синтетические, не имеют артикля. Исключение составляет только древнегреческий язык. У Е.И. Москальской встречаем: «...наличие артикля является характерной чертой языков так называемого «аналитического строя», если не считать древнегреческий» [3, с. 43].

Все перечисленные факторы ясно свидетельствуют о необходимости глубокого изучения особенностей древнегреческого артикля в его соотношении и взаимодействии с языковой системой в целом.

Несмотря на указанную необходимость внимательного исследования древнегреческого артикля, литературы по данному вопросу чрезвычайно мало.

Так, в грамматиках по древнегреческому языку мы находим лишь нормативные описания случаев употребления или неупотребления артикля, его возможных позиций в предложении и закономерностей постановки (то есть предоставление языковых пояснений, по определению А. Мустайоки [4]). При этом сведения часто носят непоследовательный и противоречивый характер.

Необходимым представляется упорядочить информацию о древнегреческом артикле, уточнить его место в системе дейктических элементов языка, рассмотреть особенности его функционирования в диахронии.

Изучение артикля всегда было связано в первую очередь с именем существительным. Вот что говорит по этому поводу Д.А. Штелинг: «Наличие артикля в предложении всегда свидетельствует о наличии в нем существительного или субстантивированного словосочетания, и это, без сомнения, служило причиной того, что изучение артикля с древних времен было связано со словом, лексическим значением существительного...» [11, с. 3].

Поэтому в общем языкознании артикль рассматривается в тесной связи с именем существительным как показатель его грамматической категории — категории детерминации или, более узко, категории определенности / неопределенности. Артикль выполняет уточняющую функцию по отношению к имени существительному, выделяя и конкретизируя важные для говорящего аспекты объектов реальной действительности. При этом артикль может и полностью замещать имя существительное, номинализируя уже известный из контекста объект.

В рамках исследования семантики артикля были предложены разные теории: теория указательности (античные грамматики,

А. Добиаш, Х. Ленц и др.), теория актуализации (Ш. Балли), теория индивидуализации (Р. Грассери), теория ознакомления (П. Кристоферсен), теория конкретизации (Г. Гийом), теория субстантивации (К. Бюллер) и др. В отечественном языкознании общими проблемами теории артикля занимались такие исследователи, как И.И. Ревзин, С.Д. Кацнельсон, М.М. Попович, В.Б. Кашкин, И.К. Крамский.

По сравнению с другими языками древнегреческий язык характеризуется значительной широтой функций артикля, что привлекло внимание некоторых исследователей. В частности, М.Н. Славягинская отмечает: «Функции артикля в древнегреческом языке более разнообразны, чем функции определенного артикля в новых языках: он не только является детерминантом существительного, но также имеет безграничную силу субстантивации сложных предложений и периодов, является показателем атрибутивных и предикативных отношений, его наличие или отсутствие может изменять значение слова <...>. В классической прозе артикль играет большую роль в организации высказывания, выделении темы и ремы» [8, с. 503].

Семантика артикля непосредственно связана с теорией детерминации, выразителем которой он является. Г.М. Габучян пишет: «Семантический аспект трактовки артикля прежде всего сводится к определению сущности детерминации как понятийной категории, а разные решения этого кардинального вопроса приводят к возникновению разных теоретических направлений» [1, с. 15]. Большинство теорий объединяет понимание детерминации в связи со способностью существительного определять как отдельный объект, так и целый класс однородных объектов.

Нас более всего интересуют две теории, стоящие несколько в стороне от теорий, связанных с категорией детерминации. Это теория указательности и теория ознакомления.

Теория указательности исторически является самой ранней. Своими корнями она связана с античной грамматической теорией, которая (в частности, Аполлоний Дискол) рассматривает артикль в связи с явлением анафоры, то есть отсылкой к слову или словосочетанию, которое ранее появлялось в тексте. Представители теории указательности считают, что предмет становится детерминированным благодаря указанию на него, при этом указание может быть как действительным («указание на участников речевого акта, на степень удаленности от них предмета высказывания или пространственную или временную локализованность сообщаемого факта с точки

зрения говорящего, находящегося в центре коммуникативной ситуации» [2, с. 135]), так и анафорическим (указание на предмет речи, которое отсылает к его обозначению в предыдущем тексте, а не во внеязыковой действительности).

Как считает Г.М. Габучян, «распространению этой теории, безусловно, способствовал тот факт, что определенный артикль в большинстве языков происходит от указательного местоимения, но абсолютизация указательной функции артикля и даже взгляд на артикль как ослабленное указательное местоимение является неправомерным» [1, с. 15].

Теория ознакомления, основоположником которой является П. Кристоферсен, основывается на том, что в сознании говорящих существует связь с предыдущим коммуникативным опытом, на основе которого возникает возможность оценить объект как знакомый или незнакомый в рамках данной коммуникативной ситуации. Определенный артикль сигнализирует об известности объекта, то есть об общей основе понимания для говорящих, неопределенный — о вероятной неизвестности объекта для участников коммуникации.

Традиционно артикль рассматривается как одна из частей речи. Истоки такого подхода можно найти в античной грамматической теории. М.Н. Славятинская отмечает, что артикль «играл такую большую роль и выполнял столько грамматических функций, что античные грамматики выделяли его в отдельную часть речи вместе с местоимением *ὁς, ἡ, ὅ*» [8, с. 52]. В большинстве языков артикль является отдельным служебным словом, которое располагается преимущественно в препозиции к имени или именной группе, но в некоторых языках в качестве артикля выступает суффикс имени (скандинавские языки, румынский, албанский и др.).

В древнегреческом языке имеется один артикль *ὁ, ἡ, τό*, который исторически происходит от указательного местоимения. Подобное происхождение артикля засвидетельствовано во многих языках. Б.А. Серебренников, в частности, отмечает, что «таким является образование артикля в разных языках, например, французского *la, le*, испанского *el, la*, <...> английского *the*, мордовского постпозитивного артикля *сь* и т. д.» [7, с. 65—66]. Близость к указательному местоимению прослеживается у Гомера и в отдельных аттических выражениях, например, *ὁ μὲν ... ὁ δὲ* — «один-другой» [10, с. 101].

По общему мнению исследователей, артикль в древнегреческом языке является определенным [8, с. 52]. В качестве неопределенного артикля в классический период может иногда выступать местоимение

τις, τι — «некто», «нечто» или, позднее, числительное εἷς, μία, ἓν — «один».

Исторические изменения в употреблении артикля древнегреческого языка требуют отдельного изучения, которое должно содержать детальный анализ его функций при организации отношений между элементами языка на разных уровнях.

Наиболее наглядным представляется диахроническое развитие артикля в анафорической функции. Известно, что анафорическая функция наиболее близка к семантике указательного местоимения, которым изначально был артикль, и предшествует собственно артиклевым функциям. О.Г. Ревзина по этому поводу пишет: «На пути преобразования в артикль указательного местоимения такие функции, как дейктическая, анафорическая, дескрипторная, предшествуют генерализирующей» [6, с. 235].

В языке Гомера артикль в анафорической функции употребляется часто и последовательно. В большинстве случаев в этой функции артикль встречается без других знаменательных слов, выполняя роль местоимения. И.И. Толстой отмечает, что при переводе артикль очень часто соответствует не указательному местоимению «этот» или «тот», а личному местоимению третьего лица «он» [9, с. 370]. В примерах (2), (3) артикль ἡ выступает анафором к антецеденту, упомянутому в 49 строке (1) (здесь и далее перевод с древнегреческого наш):

(1) Ναυσικάαν εὐέλπλον ἄφαρ δ' ἀλεθαύμασ' ὄνειρον (Hom. Od. VI.49) — [разбудила] светлоубранную Навсикаю, и сну своему удивляясь...

(2) ἡ δὲ μάλ' ἄγχι στᾶσα φίλον πατέρα προσέειπε—(Hom. Od. VI.56) — она [букв. «эта»], став рядом, молвила милому отцу;

(3) ἡ δ' ἔλαβεν μάστιγα καὶ ἠνία σιγαλόεντα (Hom. Od. VI.81) — она [букв. «эта»] взяла кнут и блестящие вожжи.

В классический период артикль продолжает выполнять анафорическую функцию, но удельный вес таких употреблений становится значительно меньшим по сравнению с другими функциями. К тому же анафором начинает выступать иногда не сам артикль, а артикль вместе с субстантивированным словом или словосочетанием. То есть артикль нуждается в сочетании со знаменательным словом для выполнения анафорической функции, поскольку сам он, постепенно теряя семантическую наполненность, в отдельных случаях является недостаточным, чтобы выступать анафором.

Антецедент при этом может находиться на значительном расстоянии от анафора или даже в другом предложении:

καὶ γὰρ ἔγωγε καὶ ἄλλως, ὅταν μὲν τινὰς περὶ φιλοσοφίας λόγους ἢ αὐτὸς ποιῶμαι ἢ ἄλλον ἀκούω, χωρὶς τοῦ οἶεσθαι ὠφελεῖσθαι ὑπερφυῶς ὡς χαίρω· ὅταν δὲ ἄλλους τινάς, ἄλλως τε καὶ τοὺς ὑμετέρους τοὺς τῶν πλουσίων καὶ χρηματιστικῶν, αὐτὸς τε ἀχθομαι... (Plat. Symp.173.c.) — (букв.) И я, когда провожу эти философские беседы сам или слушаю других, кроме того, что рассчитываю получить от них пользу, очень радуюсь; когда же другие какие-либо [слушаю беседы], также и ваши, те что о богатстве или деньгах, сам огорчаюсь...

Анафором к слову λόγους можно считать как артикль τοὺς, так и субстантивированное словосочетание τοὺς ὑμετέρους (ваши), к которому присоединяется еще и определение в атрибутивной позиции. В этом примере артикль одновременно выполняет три синтаксические функции: субстантивацию местоимения ὑμέτερος, оформление анафорических отношений с упомянутым ранее λόγους и присоединение несогласованного распространенного определения τῶν πλουσίων καὶ χρηματιστικῶν.

Рассмотрим следующий пример:

εἰ γὰρ οὕτως ἔχει καὶ ἡ σοφία, πολλοῦ τιμῶμαι τὴν παρὰ σοὶ κατάκλισιν· οἶμαι γὰρ με παρὰ σοῦ πολλῆς καὶ καλῆς σοφίας πληρωθῆσεσθαι. ἡ μὲν γὰρ ἐμῇ φαύλη τις ἄν εἴη, ἢ καὶ ἀμφισβητήσιμος ὡσπερ ὄναρ οὔσα, ἡ δὲ σῆ λαμπρά τε καὶ πολλὴν ἐπίδοσιν ἔχουσα (Plat. Symp.175.d.- e.) — Если мудрость имеет подобное свойство, то я еще больше ценю это место за столом рядом с тобой. Ведь, сидя рядом с тобой, я преисполнюсь большой, прекрасной мудрости. Ибо чего стоит моя, неверная и смутная, всегда оставляющая сомнения и вопросы. Твоя же, будучи прекрасной в сиянии своего блеска, только приумножает твои успехи.

Как и в предыдущем примере, артикли здесь оформляют сложные синтаксические и смысловые отношения между элементами предложения. Субстантивированная конструкция ἡ μὲν γὰρ ἐμῇ (моя) с предикативным определением φαύλη противопоставляется субстантивированному ἡ δὲ σῆ с предикативными определениями — λαμπρά и — πολλὴν ἐπίδοσιν ἔχουσα — То, что речь идет о мудрости — (ἡ σοφία), понятно благодаря способности артикля выражать анафорические отношения.

Анафора также присутствует и в следующем примере, где в артикле τῷ в обоих случаях содержится отсылка к — τῷ τρόπῳ:

τούτῳ γὰρ τῷ τρόπῳ πᾶν τὸ θνητὸν σώζεται, οὐ τῷ παντάλασιν τὸ αὐτὸ αἰεὶ εἶναι ὡσπερ τὸ θεῖον, ἀλλὰ τῷ τὸ ἀπὸν καὶ παλαιούμενον ἕτερον νέον ἐγκαταλείπειν οἷον αὐτὸ ἦν (Plat. Symp. 208.a.) — Так все смертное спасает себя. Не оставаясь во всем всегда таким же, оно, старея,

отходит, чтобы оставить на своем месте новое знание, которым и то старое было когда-то.

С явлением анафоры связано также и употребление артикля в роли личного местоимения, которое часто встречается у Платона:

καὶ τὸν εἰπέῃν, ὅτι... (Plat. Symp. 174.a.) — он сказал, что...

Благодаря возможности одинаковой формы (рода, числа, падежа) артикля и его антецедента в анафорическом отношении, отсылка продолжает оставаться понятной даже если анафор и антецедент находятся в тексте на большом расстоянии. Таким образом, использование артикля для выражения анафорических отношений имеет большое значение для связности текста как в рамках предложения, так и в пределах больших периодов. При таком употреблении артикля сохраняется связь с его первичной указательной функцией. Семантическое наполнение артикля в этом случае является значительно большим, чем при оформлении позиции определения или даже при субстантивации.

В языке Нового Завета артикль в анафорической функции почти не встречается. Из синтаксических его функций остаются только те, которые возможны при сочетании с существительным или другим субстантивированным полнозначным словом. Удаленность артикля от имени существительного и распространение определений, оформленных при помощи артикля, несколько сужается по сравнению с древнегреческим языком классического периода. Это можно продемонстрировать на типичном примере:

ὁ πατὴρ ὑμῶν ὁ οὐράνιος (NT, Mth., VI, 14) — Отец наш небесный (букв. Отец наш, тот, который небесный).

Указательная семантика артикля, преобладавшая в языке Гомера, и слабо, но тем не менее регулярно представленная в языке классического периода в оформлении анафорических отношений, совсем приходит в упадок в языке Нового Завета. Из синтаксических функций артикля в этот период остаются те, которые не требуют значительной его автономности: оформление определения, субстантивация инфинитива и причастия. Это свидетельствует о постепенном ослаблении семантики артикля и потери им самостоятельности и линейно-синтагматической свободы (от самостоятельного употребления в языке Гомера, через смешанное в языке классического периода до обязательного сочетания с полнозначным словом в языке Нового Завета).

Артикль, аналитический элемент, возникший на фоне синтетической в целом языковой структуры, начинает в определенный момент выполнять преимущественно синтаксические функции для оформле-

ния связей в рамках предложения, а с развитием языкового строя в направлении аналитизма его функции становятся близкими к функциям артикля в аналитических языках, синтаксическое употребление в свою очередь сокращается, и он расширяет связи с существительным, то есть морфологизируется.

Подобные процессы засвидетельствованы и в других индоевропейских языках. На примере старофранцузского языка Р.Г. Пиотровский прослеживает постепенную морфологизацию артикля. Он пишет: «Первоначально соединение артикля с существительным имело явно синтаксический характер. Потом, в связи с тем, что артикль становится единственным средством выявления всех грамматических категорий существительного, его грамматические, семантические и фонетические связи с существительным укрепляются настолько, что это соединение артикля с существительным приобретает в современном французском языке морфологический характер» [5, с. 184]. Разница заключается только в том, что аналитические тенденции в древнегреческом языке периода койне еще не настолько сильны, и падежная система существительного не подвергается редукции.

Этап, засвидетельствованный в классический период, представляет собой довольно интересное явление: артикль уже прошел стадию указательного местоимения, то есть элемента, связанного с грамматической системой имени существительного лишь опосредованно, и получил определенную частотность употребления. Связи артикля с существительным еще не настолько тесны, чтобы подчинять его употребление сочетанию с субстантивом, но и не так слабы, как в языке Гомера, где он играл особую значительную роль в общем строении языка. Таким образом, в момент подобной относительной автономности и наибольшей свободы употребления артикля, он становится необходимым средством для членения предложения и оформления синтаксических связей. Далее, с упрощением языковой системы и усилением в древнегреческом процессов аналитизма, необходимость в таких синтаксических функциях уменьшается, и связи артикля непосредственно с существительным без влияния на структуру предложения и больших периодов текста становятся более значительными и крепкими, как у любого грамматического элемента на пути его морфологизации.

Список литературы:

1. Габучян Г.М. Теория артикля и проблемы арабского синтаксиса / Г.М. Габучян. М.: Наука, 1972. — 224 с.
2. Камчатнов А.М., Николина Н.А. Введение в языкознание / А.М. Камчатнов, Н.А. Николина. М.: Флинта, Наука, 2004. — 232 с.
3. Москальская Е.И. Категория артикля в трактовке современного буржуазного языкознания / Е.И. Москальская // Иностранные языки в школе. М., — 1948. — № 4. — С. 37—45.
4. Мустайоки А. «Признаки», «причины» и «объяснения» или разные подходы к истолкованию языковых фактов / А. Мустайоки // Russia Linguistics 14. Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 1990. — С. 147—170.
5. Пиотровский Р.Г. К проблеме грамматической категории (Развитие категории артикля во французском языке) / Р.Г. Пиотровский // Известия Академии наук СССР. — Отделение литературы и языка. М., — 1954. — том XIII. — вып. 2. — С. 172—184.
6. Ревзин И.И. Анкета по категории определенности-неопределенности / И.И. Ревзин // Балканский лингвистический сборник. М.: Наука, 1976. — С. 220—243.
7. Серебренников Б.А. К проблеме типов лексической и грамматической абстракции / Б.А. Серебренников // Вопросы грамматического строя. М., 1955. — С. 54—73.
8. Славятинская М.Н. Учебник древнегреческого языка / М.Н. Славятинская. М.: Филоматис, 2003. — 620 с.
9. Толстой И.И. К семантике гомеровского артикля / И.И. Толстой // Известия АН СССР. — Отделение Литературы и Языка. М., 1 — 954. — том XIII. — вып. 4. — С. 370—374.
10. Шантрен П. Историческая морфология греческого языка / П. Шантрен. М.: Издательство иностранной литературы, 1953. — 339 с.
11. Штелинг Д.А. Английский артикль и его роль в грамматике текста / Д.А. Штелинг // Иностранные языки в школе. М., — 1978. — № 6. — С. 3—13.

2.5. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

«ЯРЛЫК» КАК СРЕДСТВО МАНИПУЛИРОВАНИЯ МАССОВЫМ СОЗНАНИЕМ

Кузьминская Светлана Игоревна

*канд. филол. наук, доцент Тульского государственного
педагогического университета им. Л.Н. Толстого,*

РФ, г. Тула

E-mail: sk-teacher@mail.ru

“LABEL” AS THE MEANS OF MANIPULATION OF MASS CONSCIOUSNESS

Svetlana Kuzminskaia

*candidate of philological sciences, associate professor of Tula State
Tolstoy Pedagogical University,
Russia, Tula*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена проблеме манипуляции массовым сознанием с помощью так называемых языковых «ярлыков». Данные номинативные единицы в краткой, емкой и эмоционально окрашенной форме характеризуют различные явления, события или личности и предлагают массовой аудитории готовый упрощенный ответ на вопрос, как к ним относиться.

ABSTRACT

The article is devoted to the problem of manipulation of mass consciousness with the help of so called language “labels”. These nominative units characterize some phenomena, events and public figures in short, concise and emotional form. They also provide mass audience with ready-made simplified answers to the questions how to treat this or that fact, event or person.

Ключевые слова: образ врага; языковой ярлык; масс-медиа; манипулирование сознанием.

Keywords: enemy image; language “label”; manipulation of consciousness.

На фоне разгоревшегося политического кризиса на Украине резко изменилась риторическая тональность зарубежных СМИ по отношению к России и всей политической ситуации вокруг украинского кризиса в целом. Сегодня как никогда становится очевидно, что победы в информационных войнах не менее важны, чем в боевых действиях. Хорошо разработанные, но забытые на какое-то время стратегии создания образа врага получили новую инкарнацию и успешно работают в современных информационных войнах. Создание ярлыков, как наиболее заметная составляющая этих стратегий, стала важным приемом утверждения позиции правящих элит среди массовой аудитории.

Данный прием обладает рядом весьма привлекательных черт с точки зрения манипуляции массовым сознанием. Он позволяет в достаточно краткой, емкой и эмоционально окрашенной форме охарактеризовать то или иное явление. С его помощью проводится четкая граница «свои-чужие» при оценке определенных событий. Он вызывает в сознании адресата ряд негативных ассоциаций и формирует эмоциональное восприятие всего последующего информационного контента. Ярлык — это всегда некая упрощенная номинация, доступная для восприятия самым широким массам [1, с. 154]. Такая номинация не требует от аудитории какой-либо интерпретации, а предлагает готовое решение, определенную формулу, обладающую высокой степенью устойчивости и удобную для дальнейшего тиражирования.

Как правило, ярлык представляет собой квинтэссенцию всего того, что противоречит ценностям ориентирам целевой аудитории. По сути, он выступает в качестве «рамки», очерчивающей границы возможного восприятия определенного явления. В тексте сообщения ярлык может повторяться несколько раз, становясь своего рода маркирующим элементом для восприятия очередного транша предлагаемой информации. Следует отметить, что ярлык есть явление культурно-специфическое. При переносе его в другое культурное пространство он теряет свой прагматический потенциал, вызывая в ряде случаев у аудитории обратную реакцию.

Ярлыки одинаково широко используются для характеристики отдельных личностей, группы лиц, организаций, различных общественных и политических событий. Так, при освещении событий на востоке Украины западные СМИ называют протестующих этого

региона “terrorists”, “separatists”, “gangs”, “Putin’s men”, “local radicals”, “criminals”, “armed commandos”, “commando-terrorists”, “extremists”. Выбор той или иной лексической единицы в качестве ярлыка обуславливается целевой аудиторией. Например, для современного американского новостного дискурса характерна более жесткая риторика. В частности, сообщения на сайте телекомпании CNN пестрят выражениями, так или иначе характеризующими протестующих как террористов.

Выбор именно такой номинации вполне понятен. После событий 11 сентября в США именно террористы стали восприниматься как основная угроза стабильности и безопасности в западном мире. Терроризм объединил американское общество в едином порыве борьбы и противостояния этому новому мировому злу. Называя представителей протестного движения юго-востока Украины террористами, американские СМИ расставляют все точки над *i*. У аудитории уже нет необходимости разбираться в сути конфликта, в требованиях протестующих, нюансах сложных политических перипетий. Использование данного ярлыка позволяет поставить людей на баррикадах в Донецке в один ряд с представителями Аль-Каиды и других экстремистских группировок. Таким образом, сознание американской аудитории готовится к возможному применению различных карательных мер в отношении протестующих.

Европейской аудитории участников событий на востоке Украины предлагается воспринимать как *сепаратистов, преступников, вооруженных бандитов* (“separatists”, “gangs”, “criminals”). Безусловно, такая словесная репрезентация формирует негативное отношение в обществе к описываемым событиям. Сепаратизм — явление, которое воспринимается как угроза целостности государственности и шаг на пути к терроризму. Сепаратисты не вызывают сочувствия, а их требования априори рассматриваются как незаконные. Между тем, законность тех или иных действий является крайне важной доминантной в европейском культурном пространстве.

События в Крыму преподносятся западной аудитории как “military takeover”, “annexion”, “seizure”, “Russian aggression”, “Russian incursions”. Такая номинация действий России в крымском регионе призвана сформировать в массовом сознании западной общественности стойкое неприятие факта присоединения Крыма к Российской Федерации. Словесные формулы — «военный захват», «аннексия», «взятие силой» выводят данное событие из правового поля, акцентируют внимание аудитории на насильственном характере описываемого процесса, вызывают чувство сострадания к жителям

Крыма, которые якобы подверглись военной агрессии извне. Кроме того, незаконный захват всегда предполагает дальнейшие действия по освобождению, восстановлению законности и справедливости.

В случае использования выражения “*unschluss of Crimea*” предпринимается попытка провести историческую параллель между действиями России и нацисткой Германией, которая насильственно включила Австрию в свой состав в 1938 году. С помощью отсылки к крайне болезненному историческому факту задается однозначность трактовки описываемых событий и формируется почва для положительного восприятия западным обществом возможных контрдействий со стороны самой Украины, а также правительств стран Европы и США.

В глазах массовой западной аудитории Россия предстает как “*hostile power*”, “*aggressive Russia*”, “*Russian bear*”. Все подобные выражения призваны вывести Россию из числа цивилизованных стран, заставить западное общество бояться, и, следовательно, быть готовым предпринимать меры по защите своих интересов всеми возможными средствами. Лексемы *hostile*, *aggressive*, *bear* указывают, прежде всего, на враждебность, непредсказуемость и коварство России, косвенно давая понять, что с ней невозможно вести диалог на равных.

Значительный вклад в формирование негативного имиджа России вносит использование для характеристики текущей политической ситуации прецедентных феноменов. Как правило, они служат для создания ассоциативных связей с ценностно значимым для общества событием, литературным произведением или историческими личностями. В связи с ситуацией на Украине западные СМИ активно обсуждают возможность *новой холодной войны, нового железного занавеса, новой Берлинской стены, новой Российской империи (new cold war, new iron curtain, new Berlin wall, new Russian Empire)*. Для европейского общества большинство этих выражений связано с эпохой тотальной конфронтации двух супердержав, с периодом идеологического и ценностного противостояния между Советским Союзом и странами Запада. Активация воспоминаний о том историческом этапе направлена, прежде всего, на порождение страха у массовой аудитории перед восточным соседом. Ощущение опасности, исходящей со стороны России, инспирируется и частотным обращением авторов информационных материалов к таким прецедентным феноменам как “*Soviet Union*”, “*KGB*”, “*Stalin*”, “*Hitler*”. Вторичная номинация политических событий, явлений или личностей с помощью данных единиц гарантирует негативный эмоциональный ответ со стороны западной аудитории, так как косвенно апеллирует

к архитипическим представлениям о зле. Не случайно, что западная пресса, стремясь вызвать и закрепить в массовом сознании страх перед Россией, очень часто прибегает к дискредитации ее лидера, в том числе, и посредством подобных ярлыков. Так, на страницах западных интернет-изданий можно встретить следующие примеры. *“Vladimir Putin is **Stalin**’s spawn”* [4]; *“Is Vladimir Putin the new **Stalin**?”* [5]; *“Is Vladimir Putin another **Adolf Hitler**?”* [2]; *“Russian President Vladimir Putin, the former **KGB colonel** and head of the Federal Security Bureau, is playing a decidedly different game”* [3]. В первых трех примерах ярлык появляется уже в заголовке информационного материала. Занимая сильную позицию текста, он однозначно привлекает внимание читателя и формирует восприятие как самого контента сообщения, так и отношение к российскому лидеру и к возглавляемой им стране в целом. Несмотря на вопросительный знак как маркер возможных вариантов для интерпретации и ответов, ярлык прочно укореняется в массовом сознании и в дальнейшем начинает тиражироваться уже без каких-либо вопросительных импликаций.

Очевидно, что подобное «запугивание» западной аудитории ставит своей целью стать катализатором активного неприятия сильной позиции России на мировой политической арене.

Интересно, что в некоторых случаях ярлыками могут становиться не только уже существующие в языке номинативные единицы, но и лексические новообразования. Так, в частности, сочувствующие позиции России политики на Западе получили название *Putin-understanders*. Первоначально это словосочетание появилось в немецких СМИ (*Putin-Versteher*), но спустя некоторое время стало использоваться и в англоязычном политическом дискурсе. Словосочетание построено по продуктивной модели словообразования, как для немецкого, так и для английского языка. Однако отсутствие подобной лексики в словаре заставляет воспринимать данную конструкцию как нечто курьезное и противоестественное. Соответственно, косвенным образом указывается и на нелепость позиции сочувствующих России в Европе.

Различные коммуникативные стратегии создания образа врага в массовом сознании сегодня активно используются западными СМИ для дискредитации всех тех геополитических процессов и тенденций, которые не отвечают интересам правящих элит. В арсенале манипулятивных технологий словесные «ярлыки» становятся эффективным средством формирования «правильной» ориентации в современном политическом пространстве.

Список литературы:

1. Клушина Н.И. Образ врага (о военной риторике в мирное время) //Язык современной публикации. 2007. — С. 144—162.
2. Forbes — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.forbes.com/sites/currentevents/2014/04/16> (дата обращения 25.04.2014).
3. Fox News — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.foxnews.com/opinion/2014/03/04/> (дата обращения 15.04.2014).
4. The INDY Star — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [mir-putin-is-stalins-spawn/6620085/](http://www.indystar.com/news/6620085/) (дата обращения 20.03.2014).
5. The Telegraph — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL:<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/vladimir-putin/10686699> (дата обращения 27.04.2014).

2.6. СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ

ВЛИЯНИЕ ПРОЦЕССОВ ГЛОБАЛИЗАЦИИ НА ФОРМИРОВАНИЕ ЯЗЫКА МОДЫ. АНГЛИЦИЗМЫ В ПРОФЕССИИ

Долгова Татьяна Васильевна

канд. филол. наук,

доцент Омского государственного института сервиса,

РФ, г. Омск

E-mail: dolgova_nauka@mail.ru

THE INFLUENCE OF GLOBALIZATION PROCESSES ON THE DEVELOPMENT OF FASHION TERMINOLOGY. ANGLICISMS IN PROFESSION

Tatiana Dolgova

candidate of philological sciences,

associate professor of Omsk State Institute of Service,

Russia, Omsk

АННОТАЦИЯ

В работе обозначена роль глобализации на современном этапе развития национальных языков и профессиональных терминологий. На основе обширного материала показано масштабное влияние англицизмов не только на русскую терминологию дизайна одежды и моды, но и на указанную терминологию в других европейских языках. Автором также определены причины заимствования иноязычных терминов на современном этапе межкультурного взаимодействия наций; в том числе выделены признаки англицизмов в исследуемой терминологии. В статье отмечена необходимость изучения интернационального терминологического фонда.

ABSTRACT

The role of globalization in the development of national languages and professional terminologies is defined in the article. A large impact of Anglicisms not only on Russian terminology of fashion design, but also on this terminology in other European languages is shown on the basis of extensive material. The author determines the reasons of borrowing terms at the current stage of intercultural interaction of nations; as well as points out the features of Anglicisms in the given terminology. The need to research the terminological international fund is also noted.

Ключевые слова: глобализация; заимствования; англицизмы; интернациональный терминологический фонд; терминология моды.

Keywords: globalization; loan words; Anglicism; international terminology fund; fashion design terminology.

Очевидно, что процессы глобализации затрагивают не только экономику, но и все, без исключения, сферы человеческой деятельности. Особенно ярко тенденции интеграции и унификации можно увидеть в тех областях знаний, которые появились сравнительно недавно и претерпевают сейчас бурный рост и развитие. Примером могут служить геномная инженерия, нанотехнологии, гидропоника и другие.

Однако, наряду с вышеуказанными областями, индустрия моды занимает достойное место. Несмотря на то, что феномен моды исторически выделился из более широкого и древнего понятия «одежда», по меркам развития всего человеческого общества fashion индустрия относительно молода. Более того, в последние десятилетия отмечается возросший интерес к моде всех слоёв населения в результате увеличения потребительской способности.

Прежде всего следует разграничить понятие «мода». Классические учебники по дизайну содержат многочисленные определения вышеуказанного понятия. Остановимся на одном из них. «Мода — это непродолжительное единство и массовое распространение тех или иных внешних проявлений культуры — вкусов, поведения, стилистических признаков изделий, принятых критериев их эстетической оценки» [5, с. 77]. На наш взгляд, ключевыми в ракурсе рассматриваемой темы являются слова «единство» и «массовое распространение», что как раз подчёркивает глобальный характер моды.

В человеческом обществе модным, т.е. способным к подражанию может быть всё, что угодно: модно играть на гитаре, модно курить

или не курить, модно посещать ночные клубы, модно употреблять модные слова.

Те, кто подражает одному и тому же, увлечены одной и той же модой, объединяются в группы. Эти группы могут быть спонтанными, долговечными или нет и, наконец, профессиональными. Однако язык будет единым критерием существования той или иной группы, её связующим звеном. Особый специальный язык как некий код, пароль, отличающий и объединяющий. Итак, в данной статье рассматривается мода на модные слова в модной индустрии.

Автор намеренно употребляет тавтологию, чтобы ещё раз подчеркнуть, насколько переплетены и взаимосвязаны все аспекты понятия «мода». Данную взаимосвязь можно представить как модель, в которой 4 плоскости — *общество, культура, язык, мода*, пересекающиеся, накладывающиеся друг на друга и никогда не существовавшие одна без другой. Ни один язык не существует отдельно от общества, и любая культура порождает моду. И язык моды можно рассматривать как отражение культуры того или иного общества.

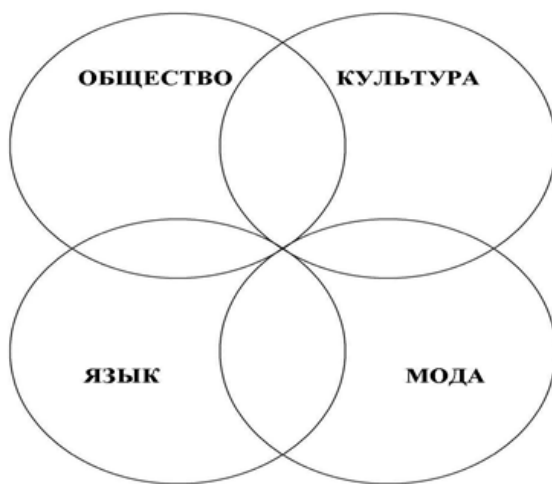


Рисунок 1. Модель взаимодействия общества, культуры, языка и моды

Язык сам по себе явление социальное, общественное, а не биологическое. Язык возникает и функционирует только в рамках человеческого общества. И одна из функций языка — объединяющая.

Что касается взаимосвязи языка и моды, следует отметить, что и язык, и мода являются знаковыми системами, наряду с другими подобными знаковыми системами, без которых нельзя представить себе жизнь человеческого общества — орнамент, музыка, танец, архитектура, геральдика [1, с. 10]. Костюм — это тоже знак, несущий смысловую нагрузку.

Общение в какой-то одной определённой области деятельности предполагает специальный профессиональный язык, т. е. терминологию. Терминологии пронизывают все национальные языки мира. Существуют терминосистемы разные по размеру, сформировавшиеся и совсем недавно появившиеся, систематизированные и нет, со специфичными терминами или легко узнаваемыми. Приведем несколько примеров. *Каша* — это термин кулинарии, *плотность вещества* — термин физики, *ушиб* — термин медицины, и даже слово *термин* является термином языкознания.

Существуют классификации терминов по разным основаниям: структурно простые и сложные, термины собственного языка и заимствованные и так далее. В данной работе представлена классификация *в соответствии с профессиональной узнаваемостью*.

1. Примерами простейших терминов области дизайна одежды и моды могут быть следующие: *модель, манекен, показ* и даже *нитка с иглой*. Эти слова понятны как профессионалу, так и любому носителю родного языка.

2. Есть термины, которые вызовут затруднения в понимании, но не у людей, интересующихся модой, хотя и непрофессионально. Все модницы мира знают, что такое *лабутены* и *Kelly bag*.

3. Третья категория терминов действительно может представляться не посвященному в моду человеку как некий код, тайный язык. Вот небольшой тест, насколько хорошо мы знаем следующие термины: *складка Ватто, эгрет, нансук, парасоль, пластрон, саронг*.

Что затрудняет понимание и не позволяет нам дать определения? Вероятно, тот факт, что все примеры являются терминами иностранного происхождения.

Итак, профессиональные термины выделяются из всего массива языка, и в них мы находим определённый пласт лексики иностранного происхождения — иными словами, заимствования из других языков. Под заимствованием понимается элемент (морфема, слово, словосочетание), проникающий из одного языка в другой вследствие языкового контакта. В мире почти нет однородных по составу языков.

Для примера, в английском языке, как считают историки, содержится до 70 % заимствований.

Заимствованием называется не только взятое из чужого языка слово, но и сам процесс проникновения лексики из одного языка в другой. Заимствования могут носить кратковременный характер или процесс может занимать несколько лет, десятков лет, как неоднократно было в истории. Заимствование может проходить напрямую из одного языка в другой, или же опосредованно-через третий язык или другие языки. Например, во времена Петра Первого в Россию проникло большое количество иностранной лексики самых разных сфер деятельности. Эта лексика попадала напрямую из немецкого языка в русский. А такие термины, как *берет* (итальянское слово по происхождению), *корсет* (испанский термин), пришли в русский язык опосредованно, через английский или французский языки.

В каждом национальном языке можно выделить большие периоды заимствования. Автор представляет периодизацию заимствований в русском языке, состоящую из четырёх периодов, неразрывно связанных с историей и становлением Российского государства.

1. XI—XII века (период христианизации Руси);
2. начало XVIII века (реформы Петра Великого);
3. вторая половина XVIII века — XIX век (развитие промышленности);
4. вторая половина XX века — начало XXI века (современный период глобализации).

Здесь следует указать, что происходило в индустрии моды во второй половине XX века. Почти все Дома моды располагались в Европе и с началом Второй мировой войны либо были закрыты, либо переехали в Соединённые Штаты Америки. Именно там дизайнеры продолжали творить, именно в США открывалось и развивалось новое массовое производство одежды, изобретались новые виды тканей (например, nylon — *нейлон*), зарождались новые стили и направления моды (*street fashion* — *уличная мода*).

Причины заимствований могут быть весьма разнообразными, в большей степени экстралингвистическими:

- историческое и географическое взаимодействие языков и культур;
- развитие науки и техники;
- дифференциация уже существующих и возникновение новых понятий;

- терминологическая недостаточность (отсутствие понятий в родном языке);
- социально-психологические причины — престиж;
- процессы глобализации.

Например, термин *kilt* легко проник из шотландского в английский язык в силу географической и культурной близости народов.

Развитие науки и техники позволило термину *nylon* быстро распространиться во многие развитые языки мира благодаря широкому использованию самого материала.

Появление нового понятия *bikini* повлекло появление термина, которого не было прежде ни в одном языке мира.

Существует языковая мода — погоня за модными, престижными формами речи. Человек получает более высокую социальную оценку, употребляя в речи модные слова и выражения. Пользуясь модной лексикой, мы демонстрируем скорее не уровень образованности в целом, а уровень осведомлённости в последних тенденциях, уровень информированности.

И, наконец, открытость границ, глобализация экономики и сближение культур способствуют быстрому и лёгкому заимствованию из одного языка в другой. В постсоветские времена в нашей стране открылись границы, стали наблюдаться языковые контакты, появились разнообразные источники информации.

В связи с этим возникает вопрос: хорошо ли, что в профессиональную терминологию проникают иностранные слова? Надо особо отметить, что заимствуются в большей степени как раз термины, а не слова общелитературного языка, находящиеся в повседневном обиходе. На самом деле, нет единого мнения относительно данной проблемы. С одной стороны, заимствования загрязняют речь. Взять для примера рекламные слоганы, речь политика или экономиста. Они изобилуют иностранными словами, преимущественно английского или, корректнее сказать, англо-американского происхождения. Например, *вопрос нерелевантный, стагнация экономики* и т. д.

Правительства европейских стран по-разному осуществляют национальную языковую политику. Например, во Франции ещё в 1994 году на государственном уровне был принят закон, ограничивающий использование заимствований в СМИ, если во французском языке существует своё родное слово или термин. Режим ограниченного употребления распространяется на рекламу, печатные издания, вывески и т. д. Немецкий язык, находясь в центре

Евросоюза, тем не менее, также активно сопротивляется иностранным заимствованиям.

С другой стороны, в профессиональной терминологии заимствованные термины чаще оказываются более точными, ёмкими, чем эквивалент в родном языке. Если эквивалент вообще существует в национальном языке. Приведём примеры.

1. Плащ из прямоугольного куска ткани с отверстием для головы посередине — *пончо*;

2. Женский широкий шейный шарф из меха или перьев — *боа*.

Очевидно, насколько заимствованный термин краток, точен и лаконичен даже с точки зрения структуры, он представляет собой одно короткое слово, а не словосочетание. Надо отметить, что приведённые выше примеры взяты из Словаря современного русского языка С.И. Ожегова — самого доступного, базового и авторитетного издания [6, с. 53, с. 940].

Таким образом, можно выделить признаки заимствованных терминов в языке-реципиенте: точность, лаконичность, сужение значения или сдвиг значения при переходе из одного языка в другой, сохранение произношения, возможность сочетания с национальными единицами языка.

На практике мы можем маркировать термин моды как заимствованный и отличить его от лексических единиц русского языка по нескольким признакам. Во-первых, это специфическое произношение и написание, несвойственное для русского языка. Например, окончание на буквосочетание -нг (*саронг, кастинг*), две гласных подряд в корне слова (*шоурум, пеньюар*), наличие слога -шо (*шопинг, воркшоп*), неизменяемость слова по падежам (*пальто, жабо, пончо, кашне*).

Однако нужно учитывать, что на современном этапе развития языков заимствованная иноязычная лексика очень быстро ассимилируется, «оседает» в национальном языке, приспособливается и даже может образовывать целые словообразовательные ряды. К примеру, от родового термина «дизайн» образовано прилагательное «дизайнерский», существительное «дизайнер», сложные слова типа «дизайн-проект», в специальной литературе даже зафиксирован глагол «дизайнировать», образованный по шаблону с такими глаголами, как «фонтанировать», «инициировать», «стимулировать».

Во-вторых, заимствованные слова часто пишут латинскими буквами, как раз по причине популярности модных слов и престижности их употребления, (*fashion индустрия, коллекция prêt-a-porte*) или через дефис (*дизайн-студия*).

Некоторые из вновь появившихся иностранных терминов являются, на первый взгляд, избыточными, так как они имеют синонимы в русском языке. Однако, как правило, у них обнаруживаются тонкие семантические отличия. Так, к примеру, не любой киоск можно назвать «бутиком», покупку картошки на рынке едва ли можно называть «шопингом», к нарядно одетой маленькой девочке неприменимо определение «гламурная» и т. д. [1, с. 20].

Тем не менее иностранные термины в русском языке могут использоваться весьма разнообразно. Например, в городе Омске на улице Б. Хмельницкого, 222 есть парикмахерская под названием «Бутик красоты».

Некоторые термины преодолевают долгий путь с момента рождения понятия до фиксации в словаре. Так произошло в XX веке с купальным костюмом нового типа *бикини*. Для 1946 года — момента его создания — это был настолько смелый, революционный предмет одежды, что в некоторых католических странах запрещалось носить такой купальник [3, с. 62—63]. Причём в Европейских странах, в Испании, например. Не жаловали бикини и британцы. Вследствие этого термин впервые был зафиксирован в словаре Webster только в 1970 году [7, с. 140].

Процессы глобализации стали проявляться в современном обществе в 1950-е годы, когда зародилась идея Евросоюза. Надо отметить, что глобализация лишь первоначально предполагала экономическую интеграцию. Однако на сегодняшний момент в этих процессах задействованы почти все сферы человеческой деятельности в той или иной мере. Явления и понятия современного мира распространяются по всем странам и континентам с огромной скоростью по меркам истории, невзирая на государственные границы, уровень развития экономики, языка и культуры. Для быстрой и более комфортной коммуникации создаются языки межнационального общения. Но создаются не искусственно, а постепенно, на основе современных средств их распространения.

Таким образом, можно проследить следующую логическую цепочку: развитие материальной культуры привело к формированию средств массовой коммуникации, средства массовой коммуникации используют новейшие технические средства и охватывают многомиллионную аудиторию, информация в СМИ многократно повторяется и достигает своего потребителя информации в любом уголке планеты. Отдельно можно говорить о сети Интернет, которая была запущена в начале 1990-х годов, и является сейчас одной из самых быстрых глобальных информационных систем.

Мода, как явление социальное, распространяется с такой же высокой скоростью. Сегодня киноактриса появилась на красной дорожке в новом образе, а завтра его уже будут копировать миллионы людей. С такой же высокой скоростью происходит обмен терминами, заимствование из одного языка в другой или из одного языка сразу во многие языки. Начиная со второй половины XX века источником заимствования в другие языки, так называемой «кладовой заимствования», является английский язык, а точнее его англо-американский вариант. Как отмечает В.М. Лейчик, «выбор языка-источника заимствований обусловлен реальной исторической практикой» [4, с. 120].

Многие языки мира не только в больших количествах принимают заимствования в свой состав, но и активно их ассимилируют, т. е. приспособливают к особенностям своего грамматического строя, произношения, сочетаемости с другими лексическими единицами.

В своём исследовании автор касается только одной сферы распространения англо-американских заимствований — дизайна одежды и моды. Это индустрия относительно молодая, развивающаяся. В последние десятилетия без преувеличения одна из самых глобальных отраслей промышленности. И её профессиональная терминология, соответственно, носит международный характер, открытый для взаимообогащения и заимствования новых элементов.

На основе многолетней работы и совместной исследовательской деятельности с зарубежными коллегами автором статьи был сделан анализ состава национальных терминологий указанной области в германских языках (английский, немецкий), романских языках (итальянский, французский), а также в языках славянской группы (русский и чешский). Результаты анализа частично представлены в таблице и позволяют сделать выводы о процессах и результатах заимствования в терминологиях перечисленных европейских языков.

Таблица 1.

Интернациональные термины дизайна одежды и моды

Английский	Немецкий	Французский	Итальянский	Русский	Чешский
trench coat	Trenchcoat	trench	trincea	трэнч	trenčkot
shorts	Shorts	short	shorts	шорты	šortky
jeans	Jeans	jean	jeans	джинсы	džiny
blazer	Blazer	blazer	blazer	блейзер	blejzer
body	Bodyshirt	Corsage-culotte	corpо	боди	body

tweed	Tweed	tweed	tweed	твид	tvid
nylon	Nylon	nylon	nailon	нейлон	nylon
mannequen	Mannequin*	mannequin	manichino*	манекен	manekýn
celebrity	Berühmtheit	célébrité	celebrità	селебрити	celebrita
dandy	Dandy *	dandy	dandy*	денди	dandy*
pyjama	Pyjama	pyjama	pigiama	пижама	pyžama
trend setter	Trendsetter	gardiste	trend setter	законодатель моды	trend setter
fashion house	Modehaus	maison de couture	casa di moda	модный дом	módní atelier
three-piece costume	dreiteilige Kostüm	trois pièces de costume	tre pezzi costume*	костюм-тройка	třídílný kostým

В таблице представлены примеры 14-ти терминов, функционирующих как минимум в 6 различных европейских языках. Как можно заметить, это термины разных исторических эпох (с XIX века до современности), различных групп внутри терминологии моды (предметы одежды, ткань, названия людей по роду их деятельности), термины, отличающиеся по структуре (слова и словосочетания). Под звёздочкой указаны термины, для которых в национальных языках всё ещё сохраняются синонимы иноязычным лексическим единицам, употребляемые наравне с заимствованиями. Наличие и функционирование родных синонимов свидетельствует о высокой степени сопротивляемости языка иноязычным заимствованиям. Как видно из таблицы, это немецкий, итальянский и чешский языки.

Русский язык активно заимствует англицизмы, адаптируя их к кириллице, грамматическому строю (термины могут изменяться по падежам, сочетаться с другими лексическими единицами) и фонетическому исполнению.

Две нижние строки показывают примеры заимствования структуры термина. Терминов подобного типа, т. е. словосочетаний с наполнением собственными средствами языка, в терминологии дизайна одежды и моды достаточно много.

Кроме того, данные таблицы показывают не только степень влияния глобализации и, вследствие этого, английского языка на другие развитые языки мира, но и степень интернационализации современных терминов в профессии. Когда один и тот же термин с незначительными вариациями и довольно узнаваемый функционирует в нескольких разных языках. Термины такого типа называются интернационализмами. Функционирование интернациональных терминов является прямым отражением взаимодействия языков

и культур. Увеличение числа интернациональной лексики напрямую связано с процессами глобализации в обществе, ростом международного научного и культурного обмена [2, с. 140].

Целесообразно вернуться к вопросу: «Хорошо ли, что национальные языки принимают в свой состав иноязычную лексику?». С одной стороны, очень удобно пользоваться одним унифицированным языком в процессе международного профессионального общения. И подтверждением этому служит тот факт, что международный фонд интернационализмов постоянно пополняется, проводятся исследования с целью его изучения.

С другой стороны, термины иностранного происхождения используются не только в профессиональной среде, но и, что называется, «уходят в народ» — функционируют в общелитературном языке, распространяются средствами массовой информации. Их можно повсеместно встретить на страницах прессы, и не только модных журналов, но и неспециализированных изданий, рассчитанных на массового читателя разного возраста, пола, вида деятельности и т. д. Терпимая политика по отношению к заимствованиям может привести к подавлению развития национальных языков и их постепенному «засорению».

Итак, в работе показано прямое влияние процессов глобализации на формирование терминологии дизайна одежды и моды в современных европейских языках. Глобализация, отражённая в терминологии, имеет не только преимущества в виде функционирования интернационального фонда научной и профессиональной лексики, но и видимые и ощутимые недостатки. Национальные языки в меньшей степени задействуют свой собственный лексический базис при формировании терминологического корпуса той или иной сферы деятельности. Следует отметить, что именно специфика отраслевой терминологии влияет на появление, активное функционирование и количество заимствованных терминов. В XXI веке в рамках широкого кросскультурного взаимодействия при всём разнообразии выбора языка-источника заимствования английский язык и его американский вариант остаются вне конкуренции. Таким образом, иноязычные заимствования неизбежны в терминологиях, однако самый главный выбор остаётся за носителями национального языка — определить «золотую середину» в употреблении англицизмов и регулировать их количество в практическом применении.

Список литературы:

1. Германова Н.Н. Введение в языкознание. Язык в социокультурном контексте: Учебное пособие. М.: ИПК МГЛУ «Рема», 2008. — 144 с.
2. Долгова Т.В. Формирование и развитие английской терминологии дизайн одежды и моды в социолингвистическом аспекте. Дис....канд. филол. наук. Омск, 2007. — 161 с.
3. Которн Н. История моды в XX веке. М.: Тривиум, 1998. — 176 с.
4. Лейчик В.М. Терминоведение: Предмет, методы, структура. М.: КомКнига, 2006. — 256 с.
5. Михайлов С. Дизайн архитектурной среды. Казань : ДАС, 1994. — 120 с.
6. Словарь русского языка. С.И. Ожегов. Под общ. ред. проф. Л.И. Скворцова. М.: ООО «Издательство Оникс», 2007. — 976 с.
7. Webster's New World Dictionary of the American Language. N.Y.: World Publishing Company, 1970. — 1692 p.

СЕКЦИЯ 3.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

3.1. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

И В ГЛУБОКОМ ТЫЛУ ДРАМАТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО СТАНОВИЛОСЬ ОСТРЫМ ОРУЖИЕМ ПОБЕДЫ НАД ВРАГОМ

Крылова Вера Климентьевна

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

E-mail: kvkrepressgur@mail.ru

AND DEEP IN THE REAR DRAMA BECAME A SHARP WEAPON DEFEATING THE ENEMY

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,
Russia, Yakutsk*

АННОТАЦИЯ

На примере спектакля «Русские люди» рассматривается роль Русского драматического театра в Якутии в деле воспитания патриотизма среди населения в период Великой Отечественной войны 1941—1945 годы. На основе анализа действующих лиц показываются истоки силы духа, веры людей в неотвратимость побед над фашизмом. Тем самым театр не только отражал гуманистические идеи русских писателей, показывал позитивные характеры, типические черты,

присущие русскому народу, но доказывал, что и в глубоком тылу его театральное искусство может стать острым оружием победы над врагом.

ABSTRACT

On the example of the play "Russian people", the article discusses the role of Russian Drama Theatre in Yakutia, in the upbringing of patriotism among the people during the Great Patriotic War of 1941—1945. Based on analysis of characters there are shown the origins of strength of mind and faith of people in the inevitability of the victory over fascism. Thus the theater not only reflected humanistic ideas of Russian writers, showed positive characters, typical features inherent to the Russian people, and proved that deep in the rear its theatrical art may become a sharp weapon of victory over the enemy.

Ключевые слова: Великая Отечественная война; Русский драматический театр в Якутии; актерское мастерство; патриотизм; героизм; русский народ; защитник Отечества; любовь к Родине; гражданственность; народность;

Keywords: The Great Patriotic War; Russian Drama Theatre in Yakutia; acting; patriotism; heroism; Russian people; Defender of the Fatherland; love for the motherland; citizenship; nationality;

В первые годы Великой Отечественной войны Русский драматический театр в Якутии, как и все театры страны, не имел актуальных пьес. Чтобы оперативно откликнуться на бурно развивающиеся фронтовые события, были созданы специальные концертные программы «Боевые теа-сборники», в которые входили одноактные пьесы, отрывки из художественных произведений, стихи, пьесы, посвященные военной тематике, музыкальные номера. Популярны были частушки, которые сочинялись по горячим событиям и исполнялись под баян или гитару. В литературном отношении, они не всегда были совершенны, но их сила заключалась в живой связи с сегодняшним днем, с чувствами, владевшими актерами и аудиторией.

Подобные агитбригады действовали до конца войны. Они постоянно выступали перед населением с разнообразными программами по военной тематике. В статье «Политической агитации — большевистский размах» говорилось: «Созданные при агитпунктах еще в первые месяцы войны художественные агитбригады уже проделали большую работу по обслуживанию населения концертными выступлениями. Заслуженным успехом у зрителей пользовались две из них, руководимые актерами Русского драматического театра. Одна —

Б.В. Лохиным, которая находилась при агитпункте клуба «Якутторга», другая, — М.А. Зининым, приписанная к Центральному агитпункту» [7]. В конце января 1942 года «в клубе Рабочего городка состоялась лекция на тему «Героические действия народных мстителей в тылу врага 2. После лекции выступила бригада М.А. Зинина»» [1].

Выступления этих коллективов в агитпунктах, в цехах предприятий, на военно-призывных пунктах всегда сопровождалась дружными аплодисментами. Позднее, когда появились песни композитора И.О. Дунаевского «На врага за Родину вперед», «Дорогая моя столица, золотая моя Москва» и другие, артисты проникновенно исполняли их в концертных программах.

Вместе с тем, театр обращался и к героическому прошлому нашей Родины. Много раз шли спектакли «Давным-давно» А. Гладкова и «Полководец Суворов».

Спектакль «Полководец Суворов» по пьесе И. Бехтерева и А. Разумовского был приурочен к 24 годовщине Красной Армии. Через образы пьесы и особенно Суворова в ней утверждался героизм русского народа и военный гений полководца, прославившего силу русского оружия. Как подтверждает история, за долгую военную службу на благо Отечества, знаменитый полководец не знал поражения. Секрет его успеха был не только в русском оружии, но и во взаимодоверии, взаимоуважении солдат и полководца. Его военный гений XVIII века в значительной степени определил стратегию и тактику военных действий последующих двух столетий и служил вдохновляющим примером солдатам армии и в Великой Отечественной войне.

Как отмечала пресса, режиссеры В.П. Иванов и П.О. Остер, а также их ассистент по массовым сценам М.А. Зинин и главный художник Н.Г. Никольский, «поставили спектакль с большим мастерством». Они показали яркий и величественный, близкий духу русского солдата, суворовский характер. Суворов в исполнении артиста И.А. Дергача был «прост и человечен». Зрители видели мудрого, прямого, искреннего и всем сердцем «воспринимали неутомимого воина, гневного и благородного, лишенного всяких натяжек...» [10]. В игре талантливого актера Ивана Дергача не было «ни одной ложной интонации, ни одного пустого жеста. Перед зрителями был живой благородный в своих стремлениях человек, посвятивший жизнь своей Родине и народу» ...» [10].

С появлением новых пьес, патриотическая тематика заняла прочные позиции на сцене театра благодаря неустанной творческой

активности режиссеров В.Д. Бутурлина и П.В. Урбановича. Каждая новая постановка требовала от коллектива огромных усилий, так как для работы над спектаклем отводилось всего 15—20 дней. Но все понимали, что они трудятся на оборону. Здесь, в глубоком тылу их искусство должно было стать и, фактически, становилось острым оружием победы над врагом. Лучшие произведения современной драматургии составили репертуар театра. В них с особой силой прозвучали исконные черты национального характера, отражающие его героическое начало, гражданственность, народность. Были поставлены пьесы «Нашествие» Л. Леонова, «Русские люди», «Жди меня» К. Симонова и другие, герои которых стояли в общем строю защитников Отечества. Их оружием на сцене было героическое слово, суровая и мужественная правда. Ее существование было продиктовано необходимостью военного времени, когда происходило объединение народа, в едином порыве слияние его духовных и физических сил.

Спектакль «Русские люди» занял одно из ведущих мест в репертуаре театра. В половине сентября этой премьерой Русский драмтеатр открыл свой театральный сезон 1942—1943 годов. Первоначально драму поставил режиссер В.П. Иванов, оформил художник Н.Г. Никольский, на следующий сезон с тем же актерским составом ее возобновил М.А. Зинин. Спектакль «Русские люди» — это не только рассказ о трудных военных буднях, но и о душе русского народа.

В безвыходной ситуации, в которой оказались герои пьесы естественным образом притупляется страх и повышается степень риска. Сафронов, Валя, Глоба, Васин и другие рискуют каждый день и каждый час. Ежедневно погибают их товарищи. Иного в окружении не дано. Изо дня в день «люди вживаются в войну, привыкают к ней и умеют переступить те мелочи, которые часто не нужны на войне, и даже вредны фронтовой жизни. Они могут быть только военными...» [2].

Такое поведение — объективная реальность. Ведь «войну на войне все равно не обойдешь...» [2]. А она — всегда страшное зрелище, которое на фронте становится обыденностью, тем более в окружении. Люди перестают замечать смерть, потому что она везде и всюду, а потерям нет конца. Герои пьесы «Русские люди», как и многие окруженцы оказались почти в том же положении, о котором писал В. Астафьев в своей повести «Пастух и пастушка»: «все изрыто, искромсано бомбами и снарядами... все разорвано, раздавлено, побито все, ровно бы как после светопреставления» [2]. И эта повесть, как и спектакль «Русские люди» — приговор войне,

как величайшему злу на земле. Потому, что мир созидает, а война разрушает. И не только материальные ценности, но и человеческие души. После одного из сражений астафьевский старшина Мохнаков признается, что он «...весь истратился на войну.... Все сердце истратил...» [2].

Отобразив будни войны, в своей постановке режиссер М. Зинин и художник Н. Никольский старались перенести на подмостки как можно больше «жизненного правдоподобия военного времени, используя документальные материалы, строгие формы внутреннего убранства сцены, темные костюмы, сдержанные краски» [4]. «В строгих формах скупой и выдержанно передан Н. Никольский внутреннее пространство штаба Сафронова, конкретность быта, на фоне которого разворачивался спектакль» [4]. На сцене, усталые, измученные лица, серые шинели, ватники... На протяжении спектакля некогда уютная квартира доктора Харитонова в старом добротном доме превращалась в немецкий штаб, караульное помещение, тюремную камеру. Поломанная мебель, изорванные занавески. Снаружи крест-накрест забиты окна. К финалу пьесы на месте действия — «...все угрюмо, все по-волчьи».

Творческий коллектив театра понимал, какая великая сила духа заложена в характерах героев пьесы: «она — в презрении к смерти, в беззаветной любви к Родине и жгучей ненависти к врагу» [4]. В то же время, человек весь истратившись на войну, терял «безмерное терпение. Особенно у молодых солдат являлось желание ринуться в крошечную темноту, разрешить неведомое томление пальбой, боем истратить накопившуюся злость» [3]. А поводов к таким поступкам было немало и примеров — хоть отбавляй. Тысячи убитых, расстрелянных, заживо сожженных.

Работая над ролью, актеры просматривали военную кинохронику, прочитывали газетные материалы, прислушивались к военным сводкам. Это помогало им создавать реальные сценические образы. Роль Глобы очень удачно исполнил Михаил Зинин, Сафронова — Иван Дергач (Александр Карпов), Вали — Нина Иванова, Панина — Михаил Новиков, Васина — Лев Баум, Марфы Петровны — Екатерина Столыпина.

Один из основных героев пьесы Иван Сафронов, командир подразделения. «Этот образ написан драматургом очень интересно: он мужественен, горяч, смел, любит жизнь» [4]. Чистое и сильное чувство, которое пробуждает в его душе Валя, обостряет эту радость бытия. Но жизнь и любовь для него возможны только на свободной и счастливой земле, взрастившей его. «Родина требует» — это высший

закон для него. И если в час смертельной угрозы Родина потребует борьбы, жертв, подвига, — он пойдет на них без колебаний. В этом — не есть акт самоотречения, а выражение лучших нравственных качеств русского человека, защищавшего свою Родину. И как следствие — его непреклонность и мужество, несмотря на то, что по натуре он мягкий, душевный и мечтательный человек. Но в сложившихся обстоятельствах окружения, когда каждый ежеминутно подвергается опасности, Сафронов без колебаний посылает Глобу и любимую девушку Валу на труднейшее боевое задание, которое требует от них не только смелости, но и мужества, стойкости. Ведь идут на явную смерть. И вернут ли?

Светлое, чистое чувство к Вале обостряет в нем возросшее ощущение борьбы за свободу Отечества. Даже её взаимная любовь, «которая бурно и неудержимо пробивается сквозь грохот орудий, и дыхание смерти» [4], не позволила Сафронову принять иного решения. Он вновь отправляет её в разведку: «Два раза ходила — в третий раз пойдешь...». Не он, а «Родина этого требует».

Выразить на сцене образ Сафронова необычайно сложно. Он должен нести ответственность не только за себя, но и за подчиненных ему людей. Но эта работа насколько трудна, настолько и благородна», — замечал В.Круглов в своей рецензии на спектакль «Русские люди». Несмотря на сложности, артисту Александру Карпову «удалось создать волнующие сцены, поднять внутренний смысл слов героя «Стоять насмерть» до сильных обобщений, в то же время согреть сердца зрителей тонким юмором, и мужественной теплотой...» [4]. Следует заметить, что «нравственный облик, склад характера своих героев Симонов умело воссоздал средствами речевой характеристики, что очень важно для сцены. Речь Сафонова и его матери, Вали и Глобы лишена какой бы то ни было аффектации, напыщенности. Но за этой, почти суровой простотой драматург давал возможность ощутить большую внутреннюю взволнованность, высокий душевный подъем» [5].

Большую удачу спектаклю принесла игра Михаила Зинина, исполнявшего роль друга Сафронова Глобы. Его фельдшер — «видавший виды человек, которому в жизни приходилось встречаться с разными экземплярами рода человеческого...» [8, с. 164]. За завесой ухарства, озорства и грубоватой веселости в характере Глобы угадывалась богатая натура, бесстрашие, жизнелюбие, нежность к людям и преданность долгу. Именно эти качества своего героя стали основополагающими для Михаила Зинина. Они способствовали более глубокому проникновению его в роль, суть поступков батальонного

фельдшера. Через них артисту удалось показать неисчерпаемый источник бесстрашия русского человека, его готовность к героическому подвигу.

Одной из драматичных сцен спектакля стала та, в которой Сафонов посылает Глобу во вражеский штаб. От удачного выполнения этого задания зависит судьба многих людей — успех задуманной Сафоновым боевой операции, то есть выход из окружения, освобождение города. Глоба осознавал, что из такой операции ему вряд ли удастся вернуться, тем не менее, без колебаний решился на этот поступок, потому что в принципе он уже был готов отдать свою жизнь за Родину. Поэтому, уходя на задание, он весело запевал солдатскую песню «Соловей, соловей, пташечка!...». И эта песня, с которой он уходил на смерть, становилась венцом его подвига, величавым в своей простоте.

Еще одно очень важное действующее лицо в спектакле. Этот участник четырех войн, шестидесятилетний майор Васин — живое олицетворение лучших патриотических традиций старой русской армии. В бою с врагами он гибнет смертью храбрых, сделав все, что мог, и даже больше, чем мог.

Как и М. Зинин, за основу раскрытия образа Вали Нина Иванова взяла всепобеждающую любовь к Сафронову, которая неотделима от любви к Родине, от мужества и стойкости. Её Валя проста, мужественна, стыдлива, не успевшая растерять на войне душевные качества. Столько нежности вложила в свою героиню актриса, столько тепла было в её голосе и света на её лице, когда она оставалась наедине с Сафроновым. В то же время, отправляясь в разведку, она проявляла бесстрашие и смелость. Временами порывиста, впечатлительна, остра на язык. У неё мужская профессия — водитель машины, а когда нужно — становится бойцом. Героизм Вали, готовой в любой момент встать на защиту Родины, придал ее образу особую значимость и поэтическую привлекательность.

Остальные герои спектакля «Русские люди», оказавшиеся на временно оккупированной территории, не теряли присутствие духа. Смело бросала в лицо врагу свое проклятие Марфа Петровна Сафронова. Мария Николаевна Харитонова, не щадя жизни мстила за поруганное чувство многих тысяч матерей. Так из поступков отдельных людей, из их душевных порывов и подвигов создавался коллективный образ героев, образ русских людей — благородных, скромных и бесстрашных патриотов.

Особенно впечатляющей была финальная сцена, где слова Сафронова — Карпова звучали, как выстрелы: «...Только очень жить

я хочу! Долго жить!...» [9, с. 179]. В них содержалась обнаженная правда предстоящих нечеловеческих испытаний и неотвратимый факт того, что война потребует еще много жертв.

В свою очередь, изображая действующих лиц пьесы «Русские люди», артисты стремились наделить их высокими чувствами, переживаниями, показать, как их герои защищают свою Родину и встречают смерть, чтобы донести до зрителей всю важность героических будней. Делали они это по-военному просто и гордо. Используя световые и звуковые эффекты, технические приемы, коллективу удалось воплотить на сцене картины боя, когда «над головой, ахали гранаты, сыпалась стрельба, грохотали орудия. Казалось, вся война была сейчас здесь, в этом месте, <...> исходя удушливым дымом, ревом, визгом осколков, звериным рычанием людей» [3]. При этом все дела и помыслы главных героев и других действующих лиц были подчинены единственному лозунгу дня: «Родина этого требует!» Их дела и поступки находили живой отклик в душе каждого зрителя.

Война всегда была, есть и будет тяжёлым изнурительным трудом, человеческими страданиями. Это и пытались показать актеры Русского драматического театра в Якутии, осознавая, что и в глубоком тылу их искусство должно стать острым оружием победы над врагом, а сцена — передовым краем обороны всенародной борьбы защиты Отечества. Изображая своих героев в момент главного жизненного испытания, когда они оставались один на один со своей совестью, в минуту, страшной которой уже не будет, они несли моральную ответственность за своё поведение. И высший суд, которым каждый мог судить себя, — это суд его совести. Это те люди, которые будут биться до последнего патрона. Не сдадутся, сумеют найти выход там, где его, казалось, нет. Невозможное сумеют сделать возможным.

И реакция зрителей, и решения Художественного совета сходились в одном. «Главная идея пьесы — патриотизм, преданность Родине и бесстрашие людей, боровшихся за спасение Отчизны — была раскрыта» [6, оп. 1, д. 86, л. 21]. Таким образом, выступая перед зрителями, артисты содействовали повышению производительности труда в глубоком тылу, каким была тогда республика. Спектакль «Русские люди» еще раз доказал, что со своей задачей — воодушевлять словом, призывать людей на борьбу с немецко-фашистскими агрессорами они справились успешно.

Многолетний опыт Русского театра, начавшего свой путь в 1891 г., позволил ему и в трудные военные годы вместе со всем народом выстоять, выдержать, победить. Его призывные «теа-

сборники», пламенные спектакли по русской классике и жгучей современности давали тот импульс гражданам, который будил их сознание на борьбу с врагом и звал на трудовые подвиги. Театр отражал гуманистические идеи великих русских писателей, показывал позитивные характеры, типические черты, присущие русскому народу. Таким образом, и в глубоком тылу их театральное искусство становилось острым оружием победы над врагом.

Список литературы:

1. Агитбригады // Социалистическая Якутия, 1942. 6 января.
2. Астафьев В. Пастух и пастушка. Часть вторая. Свидание. [Электронный ресурс] — Режим доступа — URL: <http://www.lib.ru/PROZA/ASTAFIEW/> все сочинения В. Астафьева/ (дата обращения 9.01. 2011).
3. Астафьев В. Пастух и пастушка. Часть первая. Бой. [Электронный ресурс] — Режим доступа — URL: <http://www.lib.ru/PROZA/ASTAFIEW/> все сочинения В. Астафьева (9.01. 2011).
4. Круглов В. «Русские люди» // Социалистическая Якутия, 1943. 30 мая.
5. Ковалев В.А. Советский театр в военные годы. /Очерк истории русской советской литературы Ч.2. Москва: Академия Наук СССР, 1955. [Электронный ресурс] — Режим доступа — URL: <http://biografia.ru/arhiv/ochlit22.html> (дата обращения 16.4.2014).
6. Национальный архив Республики Саха (Якутия) НА РС (Я), Ф.1006.
7. Политической агитации — большевистский размах // Социалистическая Якутия, 1942. 31 марта.
8. Симонов К. Письма в театр О времени и о себе: //Сб.Под ред. М.Л. Рогачевского. М.: ВТО, 1977.
9. Симонов К. Русские люди //Пьесы советских писателей: В 12 т. М.: Искусство, 1955. Т. 7.
10. Целовальников Ю. Спектакль о полководце Суворове // Социалистическая Якутия, 1942. 1 марта.

3.2 МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

СТАНОВЛЕНИЕ КЛАВИРНЫХ ШКОЛ АНГЛИИ И ФРАНЦИИ

Гетьман Виктория Викторовна

*канд. пед. наук, доцент, зам. заведующего кафедрой
Культурологии и методологии музыкального образования
МГГУ им. М.А. Шолохова, член-корреспондент МАНПО,
РФ, г. Москва
E-mail: nika-m19@bk.ru*

Гудкова Лариса Александровна

*аспирант кафедры Культурологии и методологии музыкального
образования МГГУ имени М.А. Шолохова,
РФ, г. Москва
E-mail: mi-fa@mail.ru*

ESTABLISHMENT OF CLAVIER SCHOOLS OF ENGLAND AND FRANCE

Victoria Getman

*candidate of pedagogic sciences, associate professor, Deputy Head
of the Chair of Cultural Studies and Methodology of Music Education,
Sholokhov Moscow State University for the Humanities,
Russia, Moscow*

Larisa Gudkova

*post graduate student of the Chair of Cultural Studies and Methodology
of Music Education, Sholokhov Moscow State University for the Humanities,
Russia, Moscow*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена анализу развития клавирных школ Англии и Франции. В работе рассмотрены истоки становления клавирного

искусства в западной Европе, выявлены единство и различия школ, их стиливые и жанровые особенности.

ABSTRACT

The article is devoted to the analysis of clavier schools of England and France. The paper considers origins of clavier art establishment in Western Europe and reveals unity and differences of schools and its stylistic and genre peculiarities.

Ключевые слова: музыкальное искусство; «клавесин» и «верджинал»; клавирная школа; английские верджинелисты; французские клавесинисты.

Keywords: musical art; “harpsichord” and “virginal”; clavier school; English virginalists; French harpsichordists.

История развития музыкального искусства Западной Европы в эпоху Барокко (середина XVI — начало XVIII вв.) неразрывно связана с утверждением самостоятельной инструментальной культуры, вследствие выдвижения светского искусства на первый план. В период смены общественно-политических формаций происходило интенсивное формирование национального самосознания, что привело, в том числе, и к созданию национальных инструментальных школ (итальянской, испанской, английской, немецкой, чешской, польской, французской и др.). Одной из самых сильных и влиятельных в постренессансный период становится школа игры на клавире, которая формируется на базе органной и лютневой культуры.

Клавир — это собирательное название группы клавишно-струнных инструментов прямоугольной и крыловидной формы, к которым относился и клавишно-духовой орган. Клавир — «гибрид» клавишного и щипкового инструментов, который произошел от органа и лютни. Он использовался в практике домашнего музицирования с XV века и сначала не занимал самостоятельного положения, а служил лишь учебно-воспитательным целям. Не имея своего репертуара, для клавира заимствовались сочинения, предназначенные для лютни или органа. К концу XVI века самыми распространенными видами клавир становятся клавесин и клавикорд, отличающиеся друг от друга способом извлечения звука (щипок и удар), количеством мануалов (два-три и один, соответственно) и функциональным назначением (концертное исполнение или камерное музицирование). Клавир обладал клавиатурой и, схожими с органом, техническими возможностями, а с лютней его роднил мир образов, орнаментика, аппликатурные принципы и тонкость мелодических линий.

Влияние органного искусства на клавирное проявилось в выборе композиторами — клавиристами органных полифонических жанров, опирающихся на импровизационное начало, а также использование монументального стиля письма, известного еще с XVI века. От лютневой литературы была заимствована народно-бытовая жанровая среда, наряду с песенно-танцевальными образами и элементами вариационного письма.

Как пишет М.С. Друскин, в формировании национальных клавирных школ основополагающее значение имели следующие музыкальные жанры: 1. Полифонические пьесы (вначале создаваемые путем переложения вокальных произведений); 2. Пьесы аккордово-моторного склада (чисто инструментальные, импровизационные); 3. Вариации (преимущественно на бытовые мотивы); 4. Танцы (позднее объединенные в сюиты) [3; с. 14].

Интенсивное формирование национальных школ и развитие клавирной музыки было результатом благоприятно складывающихся общественно-исторических условий в ряде западноевропейских стран. Самая большая и влиятельная творческая школа клавесинистов сложилась во Франции на рубеже XVII—XVIII веков. Однако первыми победами в этой области могли гордиться английские музыканты, композиторская школа которых образовалась в последние десятилетия XVI века. Именно в Англии, в творчестве английских верджинелистов (англ. — *virginal*, от лат. — *virgule*, что в переводе, «палочка, стержень»), зародился клавирный стиль письма и было положено начало сочинения специального репертуара для клавишно-струнных инструментов. Клавирная музыка, являясь светским искусством, была востребована и при дворе Людовика XIV, и в аристократических кругах английской королевы Елизаветы.

С конца XVI века клавир в Англии приобретает положение универсального инструмента, который участвует в театральных, концертных постановках, используется в официальных церемониях и домашнем музицировании. А «распространение генерал-баса способствовало также тому, что клавир начали широко использовать в педагогической практике» [1; с. 17]. В частности, во Франции на рубеже XVII—XVIII веков клавесин становится знаковым инструментом, выражающим эстетические взгляды новой эпохи классицизма.

Истоки клавирного стиля верджинелистов и клавесинистов берут свое начало из лютневого репертуара и опираются на жанры народно-бытовой и городской среды. Как английским, так и французским мастерам была свойственна профессиональная разработанность клавирных сочинений, и с композиторской, и с исполнительской точки

зрения. Творческой лабораторией для представителей этих школ стали вокально-танцевальные жанры, где велись формообразующие, технические, гармонические и фактурные эксперименты. Драматургия монообразов в клавирных миниатюрах композиторов обеих школ не была конфликтной, и передавала настроение, выдержанное на протяжении всего сочинения. Как в Англии XVI—XVII веков, так и во Франции XVII—XVIII веков, популяризация клавесинной культуры способствовала ее широкому распространению, несмотря на то, что композиторы создававшие музыку для этого инструмента, служили при дворе. Популяризация клавишно-струнных инструментов происходила и за счет создания собственной клавирной литературы. А именно, в Англии — это были именные рукописные «книжки» («Верджинельная книга леди Невил» (1591 г.), «Верджинельная книга Фитцуильяма» (1625 г.); сборники авторов-составителей Б. Козина (1606—1622 гг.) и В. Форстера (1624 г.)) и печатные сборники («Парфения, или Девственность музыки, которая когда-либо была издана» 1611 г.). Во Франции издание сольной клавирной литературы связано с именем Ж. Шамбоньера, в сборниках которого впервые представлены образцы клавесинных пьес [2].

Английскую верджинельную музыку елизаветинской эпохи называют первым «золотым» веком клавишной музыки [5; с. 41]. Композиторы XVI—XVII веков (У. Берд, Дж. Булл, Т. Морли, Дж. Фарнеби, О. Гиббонс, У. Лоуз, Г. Перселл, Дж. Блоу) внесли весомый вклад в развитие клавирного искусства и создали первую школу верджинелистов (имеется ввиду школа композиторов — верджинелистов). Их творчество представлено ранними образцами клавирной музыки, начиная от простейших изложений песен, до виртуозных пьес концертного плана. Английские мастера работали с органными жанрами — прелюдия и фантазия, писали программные произведения, связанные с определенными событиями («Королевская охота») или реально существующими людьми («Гальярда сэра Джона Грея»); делали обработки церковных напевов («Слава тебе, троица») и мадригалов («Добрый день, душа моя»); усложняли техническими (секвенция в качестве мелодического пассажа, независимость голосоведения, фигурационное письмо, разработка кадансовых ритмических формул) и композиционными приемами свои сочинения, созданные на темы народных песен.

Новое искусство английских верджинелистов сопряжено с развитием техники фактурного варьирования и созданием инструментальных оборотов - украшений. В связи с этим, в нотных сборниках того времени у различных авторов наиболее часто встречаются

вариации на популярные танцевальные и песенные мелодии («Эль матушки Уоткин», «Пейкингтонов Фунт», «Волынка»). Заимствование музыкальных источников было характерной чертой авторов XVI—XVIII веков, так как «Опора на народное искусство способствовала выявлению нового, прогрессивного содержания» [3; с. 111]. Принцип варьирования становится основополагающим в работе и над композиционными формами, где первостепенное значение имеет понятие «граунд» во всех его значениях: 1) оstinатная линия в басу, либо других голосах; 2) композиция в целом, основанная на такой опорной линии; 3) техника варьирования; 4) название пьес [3].

Характерно обращение верджинелистов к различным бытовым жанрам, название которых можно увидеть на подзаголовках многих пьес, в том числе, «Домп», «Мориска», «Вольта». Танцевальные жанры представлены и «старой «парой танцев» — это павана и гальярда, и «новыми» танцами в виде аллеманды и куранты. Кроме того, встречаются танцы народные (хорнпайп, жига, раунд, маска) и светские (сарабанда, менуэт, гавот, ригодон, буре), которые также используются композиторами. Однако все эти пьесы еще не образуют цикла и существуют как самостоятельные законченные миниатюры.

Клавесинная музыка Франции — одно из значительных явлений культуры XVII—XVIII столетий, которое и до сих пор имеет непреходящее значение. Сформировавшись под непосредственным влиянием школы французских лютнистов (Бланроше, Галло, Готье, Ланкло, Пинель и др.) и отвечая запросам придворного этикета, клавирное искусство достигло своего расцвета в национальной школе, которую представляют: Ж. де Шамбоньер (основатель), Л. Куперен и его братья, Ж. д'Англебер, Н. Лебег, Л. Маршан, Г. Нивер Фр. Куперен, Ж. Дандрие, Ж.-Ф. Рамо, К. Дакен. Ранним образцам клавесинных сочинений свойственен ясный и отчетливый склад; «мягкая манера» исполнения с преобладанием мелодических элементов; прозрачная фактура с использованием имитаций; большое значение имеет мотивная техника, заимствованная у лютнистов; богатая орнаментика придает изящный и грациозный характер миниатюрам. В клавирной музыке Франции, начиная с XVII века, закрепилась практика выписывания — расшифровки знаков украшений и обозначения характера движения в нотной литературе (Шамбоньер). Разрабатывая клавесинную технику в жанрах прелюдии и рондо, французские мастера стремились к психологической выразительности, используя побочные голоса, диссонирующие задержания, хроматические гармонии и мелодически орнаментированные вариации (в «дубляж»).

Доминирующее положение в творчестве композиторов — клавесинистов занимают танцевальные и ариозно-песенные жанры, на которых сказалось влияние оперы, балета и *airs de cour* («куртуазные арии»). Известны французские композиторы и своими многочисленными переложениями балетной музыки, увертюры и арий из лирических трагедий (Люлли, Рамо). Широкое применение парных танцев (аллеманда, куранта, сарабанда, жига, павана, гальярда, канари, менуэт) в творчестве придворных композиторов, привело к созданию сложной инструментальной формы — сюиты, расцвет которой пришелся на 20—30-е гг. XVIII века. Ведущая роль в этой области принадлежит Ф. Куперену — автору свободных циклов, основанных на принципе контраста и сходства пьес. Сюиты Франсуа Великого, так прозвали Ф. Куперена, состояли из танцевальных (сложилась у Фробергера и получили классическую трактовку у Генделя и Баха) и программных (ранее наметились у английских верджинелистов) миниатюр и назывались “*Les Orders*”, что означает, «набор, последовательность» [6]. Его, по словам Т.Н. Ливановой, «ювелирная, кружевная разработка фактуры, изысканная и прозрачная одновременно музыкальная ткань, изобилующая интонационными штрихами» [4; с. 533] находит свое отражение в портретных и жанровых зарисовках, образах природы и фантастики.

Наряду с композиторским творчеством, не меньшая заслуга Ф. Куперена состоит в теоретико-методическом наследии. В частности, им разработана теория клавесинной игры, которая представлена в его трактате «Искусство игры на клавесине» (1716 г.), и была направлена на достижение высокохудожественных целей, как в композиторском, так и исполнительском творчестве музыкантов [6; с. 70]. С именами Ж. Дени, М. Сен-Ламбера, М. Марсенна, Ж.Ф. Рамо связан выпуск учебно-методических пособий и трактатов, посвященных клавишным инструментам. Современники Ф. Куперена развивали свое искусство в том же русле творческой школы, предпочитая малые формы вокально-танцевальных жанров и сюитный цикл свободных миниатюр.

Обобщая вышесказанное, можно сделать следующие выводы:

- клавесинная музыка Англии и Франции становится самостоятельной областью творчества, где, на ряду, с общими тенденциями, формируются индивидуальные черты композиторского творчества;
- композиторы клавирных школ Англии и Франции заложили основы профессионального обучения игры на клавишных инструментах, исходя из возможностей этого инструмента, который

постоянно совершенствовался; — композиторы английской и французской школ сформировали клавишинную технику, разработали фактуру и фигурационное письмо в гомофонно-гармоническом стиле, обогатили нотную литературу народно-бытовыми жанрами, создали специфическую орнаменттику;

- композиторами созданы учебно-методические трактаты, позволившие следующим поколениям композиторов, музыкантов и педагогов ориентироваться на них и использовать в качестве учебных пособий и для композиции, и обучения игре на инструменте.

Для современной системы музыкального образования анализ эмпирического и историко-теоретического опыта этих школ представляет особое значение, что, прежде всего, связано с возрастающим интересом к феномену аутентичных инструментов, и, соответственно, практики обучения игре на них. В связи с этим, приобретает актуальность вопрос обращения к истокам, как необходимое условие понимания основ становления и развития клавирного искусства как феномена, прежде всего, западноевропейской музыкальной культуры и его дальнейшее влияние на мировое искусство.

Список литературы:

1. Алексеев А.Д. Из истории фортепианной педагогики. [Текст] / А.Д. Алексеев. К., Музична Україна, 1974. — 17 с.
2. Гетьман В.В. Особенности интерпретации клавирных произведений И.С. Баха. [Текст] / В.В. Гетьман // Культура на рубеже эпох. Сборник научных трудов. Вып. 5. М. РИЦ МГГУ им. М.А. Шолохова, 2009. — с. 3—11.
3. Друскин М.С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI—XVIII веков. [Текст] / М.С. Друскин. Л., Ленинград, 1960. — 14 с. — 111 с.
4. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник в 2-х тт. Т.1. [Текст] / Т.Н. Ливанова. М., Музыка, 1983. — 533 с.
5. Музыкальная культура и искусство Великобритании. Часть IV. История английской музыки. [Текст] / Сост. М.А. Андреева. Павловск, 2013. — 41 с.
6. Розеншильд К.К. Музыка во Франции XVII — начала XVIII века. [Текст] / К.К. Розеншильд. М., Музыка, 1979. — 70 с.

3.3. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

ГЕНРИ МУР И ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОГО МОНУМЕНТА

Котломанов Александр Олегович

*канд. искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской
государственной художественно-промышленной академии
имени А.Л. Штиглица,
РФ, г. Санкт-Петербург
E-mail: kotlomanov@yandex.ru*

HENRY MOORE AND THE PROBLEMS OF MODERN MONUMENT

Alexander Kotlomanov

*PhD in Art History, associate professor,
Stieglitz St. Petersburg State Academy of Art and Industry,
Russia, St. Petersburg*

АННОТАЦИЯ

В творчестве Генри Мура модернистская скульптура оформилась в определенный стиль, вбирающий в себя пластические особенности многих скульпторов-предшественников. Многочисленные бронзовые изваяния, которые он создавал в 1950—1980-е годы, должны, таким образом, восприниматься как монументы, посвященные современной скульптуре в целом. Что касается поисков органичного включения скульптуры в пространственную среду, то в творчестве Генри Мура наиболее плодотворным вариантом решения данной проблемы оказались не попытки синтеза с городской средой, а синтез скульптуры и природного пространства.

ABSTRACT

In the work of Henry Moore modern sculpture shaped in a certain style, absorbing the plastic characteristics of many sculptors predecessors. Numerous

bronze sculptures, which he created in 1950—1980s, should thus be seen as monuments devoted to contemporary sculpture in general. In the context of inclusion of sculpture in space environment, the work of Henry Moore's most productive way to solve this problem have not been attempts to synthesize with urban environment, but the synthesis of sculpture and natural space.

Ключевые слова: Генри Мур; современная скульптура; монументальная скульптура; витализм; модернизм.

Keywords: Henry Moore; modern sculpture; monumental sculpture; vitalism; modernism.

В 1940—1950-е годы знаменитый английский скульптор Генри Мур (Henry Moore) приобрел широкое признание, а вместе с ним — возможность почти неограниченного выбора материала для скульптуры и пространства для ее установки. Почти все известные работы Мура, начиная с этого времени, — большие бронзовые изваяния, представляющие собой альтернативу традиционному монументу. Они украшают площади, парки и скверы крупных городов по всему миру, как бы олицетворяя собой не только известность их автора, но также и признание новой скульптурной формы в целом. Но, несмотря на все это, монументальные произведения Мура имеют и спорные моменты, на которых стоит заострить внимание.

Одним из первых примеров создания монументальной композиции в ее традиционном понимании (синтез скульптуры и архитектуры) в творчестве Мура была статуя Мадонны с Младенцем, которую он выполнил в 1940-е годы для небольшой церкви в Нортемптоне. «Мадонна с Младенцем» была для Мура своеобразным экспериментом по интерпретации своего собственного творчества. Уже в 1930-е годы он начал сознательно ограничивать тематическую направленность своих работ, в большинстве случаев создавая вариации всего двух «архетипических» образов — Полулежащей фигуры и Матери с ребенком. Изначально тема Матери и ребенка пришла в творчество Мура как индивидуальная версия одного из основных архетипов мирового искусства, вплоть до XX столетия имевшего выражение прежде всего в религиозном искусстве. Нортемптонская «Мадонна с Младенцем» была для него опытом конкретизации универсального образа Матери и ребенка, возвращения ему религиозного, таинственного звучания. «Я начал думать, как «Мадонна с Младенцем» для церкви св. Матфея должна отличаться от скульптур Матери и ребенка, — и таким образом, пытался понять, в чем отличие религиозного искусства от светского.

<...> Я постарался придать ей ощущение непринужденности и покоя, так, чтобы казалось, будто Мадонна может вечно находиться в этой позе» [6, р. 267]. Заметим, что Мур не считал «Мадонну с Младенцем» выдающейся работой, хотя и выделял ее среди других своих скульптур. Вообще говоря, он скептически относился к возможности современного религиозного искусства, говоря о том, что «художники не нуждаются в религии, поскольку искусство — это и есть религия» [6, р. 129].

Вторым заметным примером традиционного подхода к созданию скульптуры во взаимосвязи с архитектурой в данном контексте является «Семейная группа», которую Мур выполнил в середине 1950-х годов для установки в британском городе Харлоу, где проводилась программа по организации урбанистического пространства при помощи объектов т. н. общественного искусства. Примечателен тот факт, что жители Харлоу, как оказалось впоследствии, были не слишком воодушевлены этой программой, что стало причиной частых актов вандализма по отношению к установленным в городе работам современных художников. Пострадала и «Семейная группа» Мура, после чего была перемещена с открытого пространства в фойе одного из городских заведений.

В 1950-е годы скульптуры Мура начинают также устанавливать и в крупных городах, вначале в Лондоне. Один из первых подобных примеров — «Три стоящие фигуры» в Баттерси-парке. Скульптура, в которой некоторые видят своеобразный монумент стойкости жителей Лондона, выдержавших войну, была в действительности работой, вначале планировавшейся для покупки Музеем современного искусства в Нью-Йорке и ассоциировавшейся скорее с абстрактно-универсальным образом, чем с чем-то конкретным. То же можно сказать и об одной из наиболее известных композиций скульптора — «Король и Королева», появившейся после смерти короля Георга VI, но при этом не носившей (по мысли автора) мемориальной идеи и обращенной более к вопросам формы, чем содержания. Относительно этой работы существует распространенное заблуждение касательно ее масштаба, возникшее в результате оптической иллюзии, которую легко создать при фотографировании. В определенном ракурсе она воспринимается как памятник внушительных размеров, хотя по высоте чуть меньше среднего человеческого роста.

В 1960-е годы Мур получает заказ на создание скульптуры для Линкольн-центра в Нью-Йорке. Установленная там композиция — одна из наиболее крупных его работ. Она установлена на одной из площадей, входящих в архитектурный комплекс, внутри

искусственного бассейна, напоминая огромный расколовшийся утес. Отметим, однако, что скульптура эта, при всех ее художественных достоинствах, по масштабу все-таки не вполне соразмерна формам нью-йоркской архитектуры. При определенной точке зрения ее даже можно и не заметить. Она не является явной доминантой в ансамбле площади, хотя и привлекает к себе внимание при относительно близком рассмотрении.

Характерно высказывание Мура относительно этого монумента. В нем он формулирует также свое отношение к заказной скульптуре в целом: «Я не видел человека или произведение скульптуры, о которых я бы сказал, что они превосходно выглядят с любой точки зрения. Я просто не знаю таких примеров. Когда я имею дело с архитектурной ситуацией, я стараюсь осознать те вещи, которые могут быть помехой. Существует верный размер для каждой такой ситуации. Я думаю, что скульптура для Линкольн-центра соотносит свой размер с четырьмя зданиями вокруг нее, а также с плазой, находящейся рядом. Это та вещь, о которой я пытался думать. Я не работаю с архитекторами, за исключением тех случаев, когда речь идет о таких обобщенных проблемах, как размер. Я не люблю делать заказные работы, заключающиеся в том, что я пойду и посмотрю на какое-то пространство и затем что-то для него придумаю. Если однажды меня попросят подумать о скульптуре для какого-то конкретного места, я постараюсь выбрать что-то, что я уже сделал, или то, над чем работаю. Но я не буду специально пытаться что-то придумать именно для этого пространства» [6, p. 244].

В 1967 году при содействии британского Общества современного искусства произошла установка полуабстрактной композиции Мура «Острие ножа из двух частей» в историческом центре Лондона, напротив фасада Палаты лордов и в непосредственной близости с древним Вестминстерским аббатством. Характерной особенностью расположения этой композиции является полное отсутствие ее взаимосвязи с окружающей архитектурой. «Острие ножа» прежде всего не соответствует ей по своему масштабу. По сравнению с огромными формами здания Парламента, эта композиция камерна и компактна. Ее обтекаемые формы обращены внутрь себя, а не раскрываются наружу, в пространство. К тому же «Острие ножа» отгорожена от окружающих зданий небольшим садиком, «зеленой изгородью», на фоне которой она, собственно, и располагается. С конца 1960-х годов именно такой вариант контакта скульптуры и архитектуры стал наиболее распространен в Западной Европе. Модернистские амбиции по преобразованию пространства свелись

к компромиссу традиций, ситуации, допускающей сосуществование различных стилистических форм. В этом смысле, модернистские формы стали представлять такую же традицию, как и формы, например, готики и барокко.

Появление, начиная с этого времени, скульптур современных художников в центрах крупнейших европейских городов, является, скорее, экспонированием новейших пластических произведений наряду с достопримечательностями прошлого. Что касается несоразмерности новых монументов и их архитектурного окружения, то в данном случае характерен также пример с установкой скульптуры Мура «Арочный холм» в центре Вены на площади перед барочной церковью св. Карло Борromeо.

Эксперименты Мура по созданию новых монументов велись на фоне критической дискуссии о возможности существования такого рода форм в контексте модернистской идиомы. Например, один из ведущих художественных критиков 70 — 80-х годов, Розалинд Краусс (Rosalind Krauss), утверждала, что модернизм в целом несовместим с формой монумента: «...Именно в модернистский период скульптура определяется феноменом утраты места: монумент уподобляется некой абстракции, чистому обозначению или постаменту, функционально лишенному места и самореферентному» [2, с. 278].

Интересно, что подобных взглядов придерживался и теоретик абстрактного витализма Герберт Рид (Herbert Read), который уже в 1956 году в книге «Искусство скульптуры» выдвинул идею о том, что скульптура обретает жизнь в качестве отдельного вида художественного выражения, только когда идея монумента приходит в упадок. Рид воспринимал модернизм как фрагментирующее явление, в то время как художественное единство скульптуры и архитектуры, представляемое формой монументальной скульптуры, ушло безвозвратно. По его мнению, создание монумента в настоящее время невозможно именно из-за невозможности синтеза [7, р. 14].

Анализ данной проблемы в интерпретации Мишеля Сефора (Michel Seuphor) был еще более пессимистичен: «Произведения искусства, которыми мы восхищаемся и за которые мы иногда платим очень большие деньги, мы ценим прежде всего за то, что они почти всегда имеют интимный характер. Это комнатные вещи, товары для домашнего пользования. Мы проходим мимо них, обходим их вокруг, но они не захватывают нас. В своих попытках синтеза с архитектурой современные скульптура и живопись только подчеркивают свой автономный характер. Никакого синтеза в них нет» [4, р. 49].

При невозможности найти синтезированный образ скульптуры и архитектуры, скульптура второй половины XX века, и творчество Мура в частности, показала примеры, когда пластика, существуя в архитектурном контексте, «воспринимает» архитектуру всего лишь в качестве фона, а архитектурное окружение — как выставочное пространство. Мур в целом с большой долей скепсиса относился к возможности сотрудничества современного скульптора и современного архитектора. Он в своих текстах и интервью говорил прежде всего о том, что скульптура должна быть абсолютно независимой: «Скульптура отлична от архитектуры. Она создает организмы, которые должны быть завершены в самих себе. Архитектор имеет дело с практическими условиями, такими как удобства, стоимость и т. д., которые чужды художнику; это абсолютно реальные проблемы архитектора, отличающиеся от проблем, стоящих перед скульптором. У скульптуры должна быть собственная жизнь. Скульптура должна не только создать впечатление маленького объекта, вырубленного из большого блока, но и заставить зрителя почувствовать, что он видит содержащуюся внутри органичную силу, исходящую от нее» [3, с. 259]. А вот его объяснение невозможности синтеза искусств в модернистской архитектуре: «Лучшие архитекторы моего поколения серьезно начали думать о скульптуре во взаимодействии с их зданиями в конце 1930-х годов. Когда они к этому подошли, некоторые уже были убеждены, что скульптуру нужно использовать не на здании, а вне его, в пространственной взаимосвязи. Прелесть этой идеи заключается в том, что скульптура должна обладать своей собственной сильной сущностью» [3, с. 264].

Практически все монументальные бронзовые произведения Мура, принимаемые многими за заказные работы или даже за памятники, являются на самом деле увеличенными версиями его небольших скульптур, изначально не связанных ни с каким-либо конкретным местом установки, ни с ориентацией на предполагаемое окружение, природное или архитектурное. «Крест Гленкилл». «Ядерная энергия» и «Поверженный воин» — скульптуры, приобретшие смысл благодаря контексту.

Бронзовые скульптуры Мура, выставленные в парках и на площадях Лондона, Берлина, Вены, Нью-Йорка, Торонто и других крупных городов по всему миру, остаются наиболее спорными его произведениями. Во-первых, нельзя сказать, что они сомасштабны возвышающимся рядом зданиям, очевидно, что единственная возможная среда для них — это природа. Во-вторых, их нельзя назвать в полной мере авторскими работами, поскольку их выполняли бригады ассистентов, механически увеличивавшие небольшие скульптурные модели. В-третьих,

подавляющее большинство из них являются своеобразными репродукциями небольших скульптур Мура 1930-х годов или эксплуатируют его замыслы, зафиксированные в рисунках, относящихся к предвоенному времени. Массивность этих композиций мнимая, они полые внутри, причем иногда их объем создается из листов металла, которые в местах стыков ничем не замаскированы. Установленные на низких каменных или металлических площадках, они совершенно не похожи на традиционные монументы, несмотря на то, что предлагают новое прочтение этой традиции. Но если эти формы воспринимать именно как монументы модернизму, как памятники, вбирающие в себя и сильные, и слабые стороны скульптуры XX века, то, наверно, интенция их автора будет более понятна.

Природное окружение — наиболее органичное пространство для скульптуры Мура, олицетворяющего интенцию к предельной независимости объемно-пластической формы в искусстве XX века. «Нет лучшего фона, чем небо, потому что благодаря ему вы видите контраст объемной формы с ее противоположностью — пространством» [5, р. 74]. Убеждения скульптора нашли свое практическое воплощение в собственном скульптурном парке Мура, организованном им в усадьбе Мач Хэдхем, с 1940 года бывшей местом жительства и работы скульптора.

Пластика Мура, находящаяся в природной среде, имеет характер особого типа монумента, соразмерного природе — жизненной силе, и определяющегося в этом контексте как особая независимая единица среди величественных форм живого мира. В этом смысле можно сказать, что Мур действительно предложил альтернативу традиционной монументальной скульптуры в виде крупноформатной пластики, максимально абстрагированной от возможности смысловых ассоциаций и апеллирующей в первую очередь к идее чистой формы [1]. Творческий опыт Генри Мура является одним из доказательств того, что модернистская скульптура раскрывает свои лучшие качества только в идеальных условиях — в пустоте просторного выставочного зала или на фоне величественного пространства живой природы.

Список литературы:

1. Котломанов А.О. Гуманист? Модернист? Виталист? К вопросу о роли Генри Мура в истории современной скульптуры. Часть II. «Величайший эклектик среди современных скульпторов» // Вестник СПбГУ. Сер. 15. Искусствоведение. — 2012. — Вып. 4. — С. 187—197.

2. Краусс Р. Скульптура в расширенном поле // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / [пер. с англ. А. Матвеевой и др.]. М.: Художественный журнал, 2003. — 317 с.
3. Мур Г. О скульптуре / пер. с англ. и публ. Н. Дубовицкой // Советская скульптура'78: сб. ст. М.: Сов. художник, 1980. — С. 255—268.
4. Causey A. Sculpture since 1945. — Oxford; New York: Oxford university press, 1988. — 304 p.
5. Lawrence S., Foy G. Music in stone: Great sculpture gardens of the world. London: Scala Books, 1985. — 208 p.
6. Moore H. Writings and Conversations / ed. by A. Wilkinson. Berkeley: University of California Press, 2002. — 320 p.
7. Read H. The art of sculpture. London: Faber & Faber, 1956. — 152 p.

ИЛЛЮСТРАЦИЯ: ВИЗУАЛЬНОЕ ОТРАЖЕНИЕ ОСНОВНОЙ ИДЕИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Кошкина Ольга Юрьевна

*соискатель кафедры русского искусства Санкт-Петербургского
государственного академического института живописи, скульптуры
и архитектуры им. И.Е. Репина, искусствовед,
РФ, г. Санкт-Петербург
E-mail: olga_koshkina@bk.ru*

ILLUSTRATION: A VISUAL EXPRESSION OF THE BASIC IDEA OF A LITERARY WORK

Olga Koshkina

*applicant for the PhD degree at the Russian Art History Department,
St. Petersburg State academic Institute of painting,
sculpture and architecture, art critic,
Russia, St. Petersburg*

АННОТАЦИЯ

Статья рассматривает концепцию книжного иллюстрирования как визуального отражения главной идеи литературного произведения. Акцентируются особенности истории отечественного иллюстрирования на протяжении XX века как творческой проблемы. Показана преемственность развития искусства иллюстрации и установлен приоритет синтеза искусств в оформлении книги. Исследованы особенности интерпретации литературного текста через отличительные свойства языка книжной графики. Утверждена ценность творческого наследия ряда отечественных художников как иллюстраторов, вышедших за рамки буквального копирования литературного текста.

ABSTRACT

The article deals with the concept of book illustration as a Visual reflection of the main ideas of a literary work. Highlights the features of the history of national illustration during the 20th century as a creative challenge. Shows the continuity of the development of art illustrations

and a synthesis of the arts a priority in registration books. Features of the interpretation of the literary text through distinctive character language of book graphics. Approved value artistic heritage of a number of domestic artists as illustrators, retired beyond the verbatim copying of a literary text.

Ключевые слова: художественный образ; графика; печатная графика; книжная иллюстрация; визуализация; теория книги; теория композиции

Keywords: artistic image; graphics; prints; book illustration; visualization; theory books; theory of composition

Иллюстрирование — проблема творческая. Книжная графика, как один из видов графического искусства, — особая составляющая визуального (или пластического) искусства. Иллюстрация, созданная для передачи зримой атмосферы книги, способна представить собой новое изобразительное состояние по сравнению с высказыванием автора литературного текста лишь в том случае, если художник полностью погрузился в авторскую идею, в суть писательского замысла. «Духовная жизнь, частью которой является искусство и в которой оно является одним из наиболее мощных факторов, есть движение вперед и вверх... Оно есть движение познания. Оно может принимать различные формы, но в основном сохраняет тот же внутренний смысл и цель» [4, с. 15—16].

Книжное иллюстрирование, имея многовековую историю, воспринимается современниками естественно и очевидно. Однако востребованность и популярность иллюстрированных изданий не облегчает понимания природы и философии графики в книге.

Текст всегда шире и полифоничнее его истолкования, поскольку для художника слово является отправной точкой творчества. Углубляясь в идею, в ее суть, не допуская механистического пути иллюстрирования книги, художник расширяет собственную духовную реальность. И, чем шире талант и видение иллюстратора, тем больше вероятность создания свежего изобразительного измерения по сравнению с языком писателя. Создание визуальной атмосферы книги с заявленным правом художника на личностное суждение дает иллюстрации шанс выйти за пределы ограниченного формата, начать жить своей самостоятельной жизнью.

В XX веке книжная графика занимает особое место на общехудожественном поле нашей страны, положив начало «книжному искусствоведению» [10]. Представители художественного объединения «Мир искусства» заложили теоретические основы

отечественного искусства книги. Основатель и идеолог объединения А.Н. Бенуа в программной статье «Задачи графики», характеризуя достижения русской художественной книги, определил проблематику и цели этого вида искусства. Один из важнейших тезисов — сопротивление вкусовому произволу и субъективным «вольностям». Это положение становится определяющим в книжной графике, где, в отличие от станковой, художник «... не должен забывать о необходимости гармоничного сочетания своей работы с той, в которую он призван войти» [1]. Эстетический приоритет творческого союза «писатель – художник» признается за автором текста и становится на долгое время незыблемым.

Талантливый искусствовед и теоретик искусства, Бенуа состоялся и как художник, иллюстратор, оформитель книги, стремящийся воплотить все стороны замысла в едином синтезирующем изображении. Его лучшие графические работы принадлежат искусству книги [Рис. 1].



Рисунок 1. Бенуа А.Н. Иллюстрация к поэме А.С. Пушкина «Медный всадник». Тушь, акварель, белила. 1904

Однако дальнейшее развитие творческого процесса иллюстрации в нашей стране привело последователей мирискусников к осознанию ценности книги как единого организма.

Книжное искусство в России развивалось сложно виду всеобщей политизированности общества и искусства как его составляющей. Книжная графика в качестве визуального источника определенным образом отражает мировосприятие эпохи. Анализируя развитие

иллюстрации можно раскрыть восприятие прошлого посредством творчества представителей художественной интеллигенции [7].

Значительную роль в становлении отечественной теории книговедения сыграл А.А. Сидоров — видный ученый, библиофил и книговед, очертивший в своих трудах широкий круг проблем искусства, уделив особое внимание «комплексному и живому единству художественного произведения». Целью его исследования стало формирование образа книги как цельного организма, все детали которого гармонично взаимосвязаны. Именно Сидоров впервые опубликовал большую статью «Искусство книги», выделив основными объектами исследования печать, внешность книги и иллюстрацию, поставленные в отражение основной идеи литературного произведения.

Продолжателем основ искусствознания книги стал В.А. Фаворский — выдающийся искусствовед, рационалист, умевший четко объяснять смысл сложных художественных явлений, оказавший огромное влияние на развитие искусства книги XX века. Работа Фаворского-мыслителя объединяла множество областей и проходила на стыке разнообразных визуальных направлений.

Работая над теорией иллюстрирования книги — теоретические штудии «Теория композиции», «Теория графики», «Теория книги» — Фаворский определял рисунок как первый передатчик природы, должный, в главную очередь, вскрывать ее сущность. Приветствуя «органический натурализм» иллюстрирования, включавший в себя чувствительность понимания сложности литературного текста, ощущения погруженности в материал и непосредственность переживания, теоретик ратовал за четкость и ясность визуального высказывания: «Рассмотрение художественного произведения по линии предметно-пространственной формы есть рассмотрение сразу и по содержанию и по форме» [9, с. 289]. Можно сказать, советский теоретик изобразительного искусства обозначил четкое направление для художников книги: куда должно идти движение для раскрытия стиля художника слова.

Работая над теорией синтетического вида искусства — иллюстрированием книги — Фаворский регулярно сталкивался с проблемой обобщения и соединения искусств: «Синтез искусств повышает реализм искусства» [9, с. 39]. Понимая под реализмом тот высший уровень, который «только искусству доступен», теоретик выделял особое значение дизайну книги. Он постулировал необходимость целостного оформления книги, в котором учитываются все составляющие оформляемого произведения. При этом мастер определял цель

книжной иллюстрации в воплощении того, что может быть лучше выражено пластически, оставив в стороне все то, что лучше выражено в словесной форме.

Выдающийся талант ученого плодотворно проявлялся во всех областях изобразительного искусства, но родной стихией для него оставалась графика. Приоритет отдавался одному виду печатной графики — древнейшей технике гравирования по дереву — ксилографии, теоретические основы которой Фаворский также подробно исследовал [Рис. 2].



Рисунок 2. Фаворский В.А. Иллюстрация к поэме «Слово о полку Игореве». Плач Ярославны. Ксилография. 1948

Взгляд Фаворского на диалектическое единство вещно-производственного и изобразительно-станкового начал долгое время являл собой главенствующее теоретическое значение. В свою очередь дом ученого стал одним из центров нового оттепельного искусства. Но при этом были периоды, когда теорию графики усиленно отрицали: политика активно вмешивалась в книжное искусство.

Несмотря на препятствия, появлялись и новые тенденции, и свежие веяния, даже среди активных последователей и учеников Фаворского: к примеру, будущие авангардисты. Среди них стоит выделить А.Д. Гончарова и Д.С. Бисти — графиков и художников книги, признанных иллюстраторов мировой классики. Условно их можно назвать духовными наследниками Фаворского — «сыном» и «внуком» соответственно.

Гончаров, сохраняя основные принципы теоретика, следуя официальным художественным предпочтениям, продолжал новые тенденции создания книжного произведения. Однако, не разрывая

связи с подходом учителя, график далеко ушел от его идей [Рис. 3]. Он, к примеру, указал на узость догматического взгляда о гравировальном штрихе ксилографа, воспринимаемого без учета конкретных условий создания иллюстративного цикла: работа черным штрихом как активный подход к изображению мешает живому видению художника.

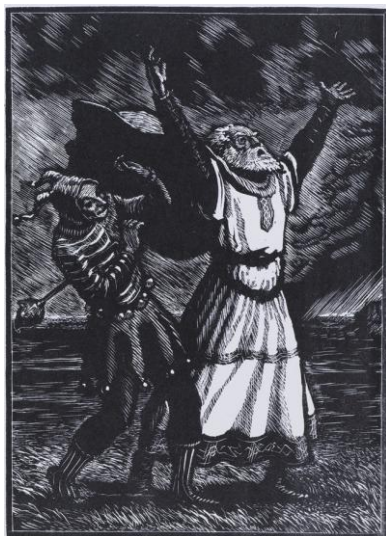


Рисунок 3. Гончаров А.Д. Иллюстрация к трагедии Шекспира «Король Лир». Ксилография. 1950

Бисти, продолжая изобразительно-теоретическое наследие Фаворского, стремился создать целостный образ книги через оформление иллюстративного ряда и единство макета: внешний вид книги зависит от содержания текста. Художник подходил к созданию целостного образа книги, руководствуясь принципами книжного дизайна. Занимаясь разными областями книжной графики, он отдавал приоритет ксилографии, стремясь насытить изображение динамикой [Рис. 4].



Рисунок 4. Бисти Д.С. Иллюстрация к эпической поэме Гомера «Илиада». Ксилография. 1977

Но если Москва несла чистый натурализм графического искусства с конца 30-х годов, ставший в итоге официальным художественным предпочтением — социалистический (чистый) реализм, то ленинградская школа графики (ее представители — В.В. Лебедев, Н.А. Тырса, А.Ф. Пахомов) существенно отличалась от школы Фаворского. Один из ее ярких выразителей, К.И. Рудаков, увлеченный неоклассицистами, относился к рисунку как к основе пластической формы, усугубленной индивидуальной склонностью к четкой выстроенности композиции [6, с. 7]. Творческая манера Рудакова соединяла культуру французской живописи и достижения классической школы русского рисунка. Этот почерк помогал художнику проникать в образный строй литературного произведения и, существуя в соавторстве с писателем, создавать иллюстрации, не буквально следуя за текстом, а подчиняясь духу произведения. Большая серия литографий к литературным текстам французских писателей запечатлела разнообразие типов и характеров [Рис. 5].

Рудаков, обладавший яркой творческой индивидуальностью иллюстратора — умением прочувствовать и передать стиль эпохи, остро и иронично охарактеризовать литературных героев, создать острые социальные типы — щедро делился знаниями с учениками графического факультета Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, на котором он преподавал.



Рисунок 5. Рудаков К.И. Иллюстрация к новелле Мопассана «Пышка». Литография. 1936

Знания, полученные Рудаковым у «...общего и единственного учителя» — выдающегося художественного педагога П.П. Чистякова, он передавал, в свою очередь, своим студентам: учение понимать и побеждать формы вещей, «...не делать ни одного бессознательного штриха», решать задачи рисунка как основу пластического изображения. Ученики Рудакова — выдающиеся книжные графики и художники Е.А. Кибрик, В.А. Гальба, В.М. Орешников, В.М. Судаков, А.И. Харшак, В.Н. Звонцов, Н.А. Родин.

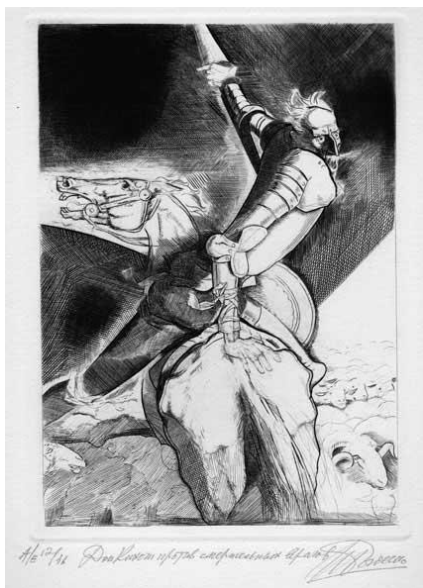
Рудаков обозначал задачу рисунка как «скелет живой формы» [6, с. 308]. Сам он описывал создание образов художественного иллюстрирования как результат «вживания в событие»: после понимания и наступившей ясности деталей и образов, «как в жизни», герои литературного произведения становились «знакомцами». Зная их повадки и характеры, сопереживая главным действующим лицам, подтрунивая и смеясь над ними, художник любил их, всецело принимая, словно старых знакомых. Этот процесс шел от живых натуральных впечатлений.

Один из ярких учеников Рудакова — И.Т. Богдеско, графической составляющей своего таланта сумел оставить заметный след в отече-

ственном искусстве книжной графики. Следуя очерченному наставником пути: от рисунков романтика к натуре, к живому образу, Богдеско учился декоративному богатству литографских листов учителя. Виртуозное использование цветowych пятен, мягкость и живость линий, эффектность и разнообразность штрихов, с помощью которых достигались тончайшие световые переходы, — эти графические приемы впоследствии деликатным цитированием можно встретить в книжных иллюстрациях Богдеско.

Стремясь каждую новую книгу оформить по-своему, Богдеско ставил исходным пунктом всестороннее изучение эпохи, в которой действуют литературные герои. Целью художника, по его словам, было достижение состояния крыленности в работе, когда после долгого и увлекательного пути познания литературного произведения наступала жажда реализации существа художественного слова единственно возможным, но наиболее близким к теме, изобразительным языком [3, с. 38]. Мир творческой фантазии мастера обретал то легкое чувство свободы, которое необходимо в создании конкретных и многоликих образов, рожденных писателем. Начиная оперировать метафорами (к примеру, выдержавшая ранее сотни изданий книга становилась для Богдеско рукописью, которую будто впервые предстоит иллюстрировать), художник становился истинным творцом, наделенным высоким статусом и обладающим особым даром, — он становился поэтом.

Цикл иллюстраций к роману «Дон Кихот» стал вершиной творчества Богдеско. Основная работа над гравюрами заняла более пяти лет (1984—1988), а полностью завершен этот труд был через четверть века, воплотившись в цикл гравюр (36 единиц), наиболее точно отражающий творческие принципы и зрелое мастерство художника. Всего Богдеско создал 39 гравюр к роману, из которых 3 в дальнейшем были отвергнуты мастером; при этом каждая гравюра сопровождалась подготовительными рисунками, состояниями, вариантами, отражающими бесконечно совершенствующий творческий процесс. Общее количество рисунков находится в рамках 2—2,5 тысячи [Рис. 6].



***Рисунок 6. Богдеско И.Т. Иллюстрация к роману Сервантеса
«Дон Кихот». Дон Кихот против смертельных врагов.
Резцовая гравюра. 1987***

Характерная для ленинградской школы «графическая» постановка видения (по А.Д. Боровскому), заданная «мирискусниками» содержала в себе представление, во многом мифологическое, что характерные им «...специфические выразительные средства — силуэтно-пространственные и фактурные отношения, прежде всего, напечатаны самой архитектурной и атмосферной природой классического Петербурга» [2, с. 7].

Естественный культурный фон города обязывал художников необходимости избегания легкости и упрощенности. Они стремились создавать иллюстрированные книги достаточно вместительными для всей смысловой нагрузки внутреннего содержания. Главная поставленная цель — раскрытие авторской идеи — обязывает проектное содержание книги быть ясным, не содержать вычурности, не обременять процесс чтения замысловатым восприятием вычурного иллюстративного ряда.

Эти особенности искусства иллюстрирования отмечали в своих трудах лучшие отечественные искусствоведы и критики — Ю. Герчук,

Ю. Молок, Э. Кузнецов, Г. Поспелов, В. Петров, Н. Дмитриева, В. Сурис.

По мнению философа В.И. Смирнова, художественное произведение, как суждение о сущности действительности, есть необходимое и окончательное решение проблемы с организацией подлинной модели с определенными исходными данными [8]. Говоря предметно, визуальное изображение, рожденное художником, функционирует в реальных жизненных связях субъекта и определяет его отношение к миру тогда, когда он из общечеловеческой ценности превратился в личностную ценность, став достоянием индивидуального сознания, живым участником смысловой сферы. Именно в этом случае художник начинает визуальный рассказ на своем собственном языке как о лично пережитом опыте. Контакт, выстраиваемый иллюстратором между писателем и читателем, образно говоря — мостик, должен создавать неограниченные возможности для их общения.

Когда усиливается конфликт между самостоятельными творческими концепциями классического наследия и попытками приспособить его исключительно для коммерческих целей, когда художественная убедительность образов, возникших на стыке литературы и изобразительного искусства, спорит с безудержным роскошеством книги, проблема интерпретации литературных образов в иллюстрационных комплексах оказывается принципиальной. Не может быть равноправия между плоскостным оформлением темы «красивой жизни» в книжном дизайне и полным энергичных импульсов взглядом на «классическую литературу», между потерявшим свой творческий заряд выпреним романтизмом и индивидуальной поэтической аналитикой сочинений в стихах и прозе, которые воспринимаются как образец.

В современном мире, при стремительно увеличивающемся значении электронных средств информации и возрастающей роли технических гаджетов сохраняется интерес к выпуску изданий высококачественно иллюстрированной художественной литературы. Представленный, в основном, библиофильскими или «эксклюзивными» изданиями, этот тип печатной продукции получает определенное развитие и постоянно пополняется новыми наименованиями. В Санкт-Петербурге на этом поле давно и успешно работают издательства «Редкая книга из Санкт-Петербурга» (с 1991 г.) и «Вита Нова» (с 2000 г.). Первое — прообраз старинной типографии Иоганна Гутенберга, выпускает ограниченным тиражом библиофильские книги, которые по праву можно назвать самостоятельными

произведениями искусства. Второе издательство специализируется на выпуске малотиражных коллекционных изданий художественной, детской литературы, а также биографических и литературоведческих книг, с четко обозначенной принципиальной позицией: сочетание академической подготовки текстов с лучшими традициями книгопечатания.

Говоря о новых, свежих, удивительных явлениях нашей новой культуры, генеральный директор Государственного Эрмитажа М.Б. Пиотровский по случаю проведения юбилейной выставки издательства «Редкая книга из Санкт-Петербурга» обозначил новое звучание классических памятников литературы: «Наша традиционная школа графики благодаря издательству не просто сохраняется, но завоевывает новые мировые пространства» [5, с. 5].

Связь книги, проходящая через соединение творческих высказываний писателя и иллюстратора, зачастую нервно очерчивает проблему времени, обнажая остроту дистанции. Не просто понять, как происходит это пересечение, почему оно концентрируется в тот или иной период, что связывает таланты из разных сфер художественной деятельности. Искусное соединение творцов дает импульс для размышления о возможностях изобразительного искусства и синтеза литературных идей с художественной формой.

Проблемы стиля приобретают особый смысл, когда в этих стремлениях преобладает увлечение литературной классикой. Современность диктует новые акценты в восприятии классических литературных произведений. Поиски выразительности иллюстраций с чистотой и гармонией стиля классической литературы, ясность и динамизм, строгость и раскованность в художественном ансамбле книги — ориентиры в творческих разработках. Многие из этих и другие вопросы концентрируются в интерпретации классики в книжной графике.

Список литературы:

1. Бенуа А.Н. Задачи графики./ К., 1910, № 2—3. 45. Бенуа А.Н. Задачи графики // Искусство и печатное дело. — 1910. — № 2—3. — С. 41—48.
2. Боровский А.Д. Северный грифель. Статьи о графическом (1978—2012). СПб: Проект «Свободные художники Петербурга», 2012. — 184 с.
3. Гольцов Д.Д. Илья Богдеско. Иллюстрация. Каллиграфия. Станковая графика. Рисунок. Монументальное искусство. М.: Советский художник, 1987. — 168 с.
4. Кандинский Василий. О духовном в искусстве. М.: Издательство «Архимед», 1992. — 110 с.

5. Книга как искусство. 20 лет издательству «Редкая книга из Санкт-Петербурга». Каталог выставки. СПб: Государственный Эрмитаж, 2012. — 192 с.
6. Константин Иванович Рудаков. Воспоминания о художнике. Ленинград: Художник РСФСР, 1979. — 320 с.
7. Пермященко О.И. Идеологическая роль советской книжной графики // Lib.ru: Журнал «Самиздат» 21.03.2014. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://samlib.ru/p/permjashenko/ideologicheskajarolxsowetskojknizhnojgrafiki.shtml> (дата обращения 10.05.2014)
8. Смирнов В.И. Особенности восприятия знака в изобразительном искусстве // Культура в фокусе знака. Тверь, 2010. — С. 199—210.
9. Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988. — 588 с.
10. Филинкова А.Н. Развитие книжной графики в Екатеринбург-Свердловске в 1920-е — первой половине 1950-х годов. Автореф. дис. канд. искусствоведения. Новосибирск, 2010. — 317 с.

**АРХИТЕКТУРНО-ГРАДОСТРОИТЕЛЬНОЕ
НАСЛЕДИЕ ЮЖНОГО УРАЛА
КАК ТУРИСТИЧЕСКИЙ РЕСУРС**

Пономаренко Елена Владимировна

*д-р архитектуры, ведущий научный сотрудник
Научно-исследовательского института теории и истории
архитектуры и градостроительства Российской академии
архитектуры и строительных наук филиал Волгоград-Самара,
РФ, г. Самара
E-mail: evpon@mail.ru*

**ARCHITECTURAL AND TOWN PLANNING
HERITAGE OF THE SOUTHERN URALS
AS A TOURIST RESOURCE**

Elena Ponomarenko

*Doctor of Architecture, leading research scientist
of The Research Institute of the Theory and History
of Architecture and Town Planning of the Russian Academy
of Architecture and Construction Sciences, affiliation Volgograd-Samara,
Russia, Samara*

АННОТАЦИЯ

В статье проанализирован значительный туристический потенциал архитектурно-градостроительного наследия в сочетании с природной средой региона. Подробно рассмотрен город-завод Миасс и исследованы его памятники архитектуры на натурном и архивном материале. Особое внимание уделено проблемам сохранения наиболее значительных памятников архитектуры разных этнических групп населения и воспитания у молодежи уважения к традициям.

ABSTRACT

Significant tourist potential of architectural and town planning heritage along with the natural environment of the region have been analyzed in the article. Town-plant Miass is considered in details and its architectural monuments are studied at full-scale and archive material. Special consideration is given to the problems of preservation of the most

significant architectural monuments of different ethnic groups and promotion of respect to traditions with young people.

Ключевые слова: значение и особенности архитектурно-градостроительного наследия; перспективы туристической индустрии региона

Keywords: meaning and specific features of architectural and town planning heritage; prospects of tourist industry of the region.

Понятие Южный Урал — географическое. Этот регион включает территорию современных Челябинской и Оренбургской областей, а также частично Башкирию. В настоящее время на фоне глобализации происходит самоидентификация большинства регионов России. Специалисты отмечают, что «наивысшей конкурентоспособностью по развитости научно-технического потенциала обладает Центральный федеральный округ. Уральский федеральный округ в рейтинге конкурентоспособности по этому комплексу показателей занимает пятую позицию, уступая также Северо-Западному, Приволжскому и Сибирскому федеральным округам» [3, с. 132].

Такое недостаточно активное развитие края определяется как экономическими причинами так и, в большой степени, недостаточными знаниями населения культурных, в том числе архитектурных, традиций Южного Урала. Это признают представители различных областей науки, исследующие перспективы развития регионов России. «Реально наблюдаемые тенденции потребовали более широкого взгляда исследователей на процесс развития, возникла необходимость пересмотра основополагающих принципов науки, сформировавших потребительское мировоззрение человека. Пришло время расширения и включения социокультурных аспектов в концепции развития» [5, с. 180]. Совершенно недостаточное внимание уделяет изучению архитектурно-градостроительных и других культурных традиций высшее образование Южного Урала. Регион является примером многонационального края, в котором долгие годы мирно сосуществовали различные конфессиональные диаспоры, христианские и мусульманские культовые памятники составляли единую среду поселений. Такая недоработка наблюдается и в других регионах России, например в Ярославской области. Это приводит к заимствованию чуждых идеалов и социальным отклонениям среди молодежи [9, с. 27].

Архитектурно-градостроительное наследие является одним из значительных потенциальных ресурсов развития Южного Урала.

В регионе постоянно растет осознание ценности наследия региона. Большая часть исследователей в области социальных наук определяют: «городское культурное пространство в качестве сферы функционирования городской культуры, ... основная функция которой состоит в воспроизводстве и обновлении городского образа жизни» [2, с. 110]. Даже инструментом развития личности считают сохранение идеалов и традиций: «Развитие личности обеспечивает культура, ... через системы сохранения и трансляции социального опыта). Освоение конкретных значимых участков макрокультуры (прохождение сквозь субкультурные слои обеспечивает социализацию и индивидуализацию личности» [10, с. 174]. Наследие играет большую роль в формировании городской среды, позволяет сохранить «память места».

На территории края присутствуют памятники архитектуры, археологии, истории и монументального искусства, относящиеся ко всем периодам становления региона. Их по данным научных отчетов зафиксировано более 7 тысяч. Большой интерес представляют объекты культовой архитектуры XVIII — начала XX веков, которых сохранилось более 400. Из них 103 памятника объявлены охраняемыми. Наряду с православными храмами наследие включает сохранившиеся мечети, католические костелы и синагоги. Большую роль на Южном Урале играют ландшафтные объекты и тесно с ними связанные памятники древнего периода. В период позднего палеолита на Южном Урале в центре горного массива существовал комплекс пещерных святилищ, аналогичный европейскому Франко-Кантабрийскому региону. Наиболее известны из них Капова пещера, Мурадымовская, Смеловская, Игнатьевская. Уникальность этого комплекса для Южного Урала определяется и тем, что горная зона с древности и по настоящее время остается особым природным феноменом, духовным центром. Значение пещер как культовых мест сохранялось долгие века. Сохранились многочисленные свидетельства XVIII—XIX веков о значении пещер для местных жителей и о проживании там пустыльников и раскольников. Известно, что в XIX веке в Игнатьевской пещере жил старец, а в Смолинской пещере на восточном склоне Среднего Урала — монахи. Отшельник Антоний обитал в пещере на реке Белой, которая впоследствии была названа Антониевской.

Исследование характера и состояния памятников показало, что ресурсный потенциал Южного Урала в области архитектурно-градостроительного наследия настолько велик, что его туристическое использование могло бы внести значительный вклад в решение многих

социальных и экономических задач в регионе. Характерно, что в современной России существует значительное количество регионов, которые не используют свой туристический потенциал в полной мере. Ярким примером является Чувашская Республика. «Несмотря на удачное географическое расположение, обладая значительным природно-рекреационным и культурно-историческим потенциалом, туристская отрасль Чувашской Республики не занимает лидирующих положений в экономике региона.... Вплоть до начала XXI в. развитие туристической отрасли в Чувашской Республике считалось бесперспективным направлением в экономике региона» [8, с. 399].

Очень важными туристическими объектами для Южного Урала являются города-заводы. Некоторые из них обладают сохранившейся средой XVIII—XIX веков, поскольку новый город в советский период развивался на другой территории. Ярким примером является город Миасс Челябинской области, где даже присутствует два вокзала. Один из них основной, а второй памятник архитектуры. В XVIII веке Миасс был маленьким горнозаводским городком с производством меди. В XIX веке город становится крупнейшим центром золотодобычи в регионе. При начальнике Златоустовского горного округа А.П. Аносове (1333—1847 гг.) он занял в золотодобыче ведущее место в России.

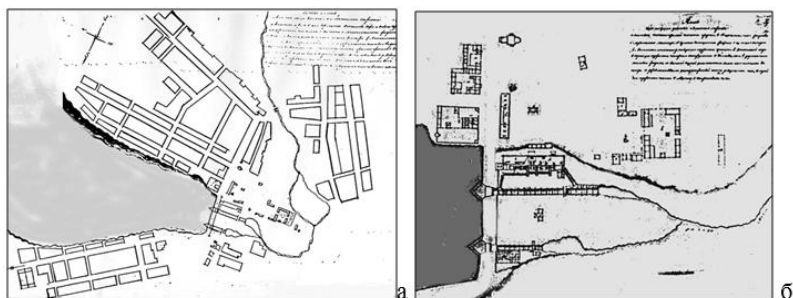


Рисунок 1. Генеральные планы Миасса: а — генеральный план 1840 года; б — генеральный план центральной площади

Согласно генеральному плану Миасса 1840 года, город имел два крупных селитебных массива по обоим берегам пруда (рис. 1а). Северный разделялся рекой на два, по разному ориентированных массива. Кварталы во всех трех частях неодинаковы по форме и величине, основные улицы ориентированы на завод, расположенный

центре, и предзаводскую площадь. Характерно, что на территории пруда старого города сохранились остатки деревянной плотины XVIII века. Основной ансамбль был возведен в середине XIX века [6, с. 2]. Предзаводская площадь в первой половине XIX века отличалась изысканностью ансамбля (рис. 1б). Она плавно спускалась к пруду и плотине. Благодаря раскрытию на плотину и активному фону возвышенностей ее пространство зрительно увеличивалось. В застройку площади входило три основных изолированно расположенных вдоль ее длинной стороны объекта: Петропавловская церковь с деревянной колокольней, контора на месте упраздненной «ножевой» фабрики, дом управляющего с конторой [6, с. 4].

Церковь не сохранилась, она находилась на повышенной части рельефа и вместе с колокольней определяла масштаб и характер застройки площади. Основная контора была расположена между церковью и заводом. Портик ее главного фасада фиксировал поперечную ось площади. Здание построено в первой четверти XIX века (рис. 2б). Существует предположение, что автором этого памятника является архитектор И.В. Коковкин, составлявший чертежи по Миасскому заводу. Контора представляет собой интересный образец классицизма. Протяженный главный фасад двухэтажного здания имеет в центре ризалит с шестиколонным дорическим портиком, увенчанным трехступенчатым аттиком над небольшим карнизом. На плоскости стены за портиком расположено шесть дорических пилястр. Здание завершено антаблементом с зофорным фризом и профилированным карнизом. Дом заводоуправителей меньших размеров, располагается на противоположной стороне. Он представляет собой протяженный объем прямоугольной формы в плане с широким ризалитом на главном фасаде. Второй парадный этаж декорирован мерным ритмом тосканских пилястр.



**Рисунок 2. Архитектурные памятники Миасса:
а — часовня; б — контора; в — минарет мечети**

Основная часть застройки Миасса до конца XIX века оставалась деревянной. Дома декорированы своеобразной резьбой и наличниками с ордерными колонками. Встречается даже мотив греческого меандра. В деревянном исполнении встречаются элементы ордерного декора и эркеры.

Сохранилась архивная фотография Петропавловской часовни, построенной в 1866 году (рис. 2а). Это было небольшое квадратное в плане сооружение с шатровым завершением, на котором находилась небольшая луковка на высоком граненом барабане. Основание шатра было декорировано крупными перспективными килевидными кокошниками — по три с каждой стороны. Эти кокошники были отрезаны от основного объема сильно выступающим профилированным карнизом с сухариками. Все фасады, кроме алтарного с апсидой, имели одинаковое оформление. В центре находился дверной проем с полуциркульным арочным завершением. Часть фасада, расположенная ниже пяты этой арки, имела рустовку. Верхняя часть фасада была украшена профилированным архивольтом и двумя фигурными нишами по его сторонам. Эти фасады использовали мотив римской триумфальной арки. Это сооружение являлось интересным примером раннего историзма на Южном Урале [7, с. 1].

Одним из важных с точки зрения силуэта зданий в Миассе была мечеть, считавшаяся наиболее интересной в архитектурном отношении на Южном Урале. В настоящее время сохранился только ее отдельно стоящий минарет. Он поставлен на четырехгранном основании, над которым высоко поднимается гранитная колонна; наверху колонны круглый балкон, обнесенный решеткой, выше балкона верх колонны заканчивается куполом, на котором водружен высокий острый шпиль с золотым изображением полумесяца (рис. 2в).

Архитектурно-градостроительное наследие Южного Урала является перспективным туристическим ресурсом развития региона. В современных условиях перепрофилирования экономики туристический бизнес может стать рентабельным для Южного Урала. Но есть существенные препятствия для осуществления этого бизнеса. Значительное количество памятников архитектуры являются частными объектами. Исследователи отмечают, что эта проблема может быть решена при формировании соответствующей правовой базы. «Современные условия общественного развития требуют поиска консенсуса между всеми участниками, в числе которых представители различных ветвей власти, граждане, занимающие активную гражданскую позицию, и частный сектор. Многие проекты предполагают согласование множественных интересов, что способ-

ствуется получению выгоды от этого партнерства и частично решает проблему привлечения дополнительных объемов инвестиционных ресурсов» [1, с. 233]. Во многих зарубежных странах уже разработаны механизмы такого использования частных памятников.

Многие объекты наследия на Южном Урале находятся в недоступных местах. Не имеют гостиниц и другой инфраструктуры. Только в наиболее известных туристических центрах уделяется достаточное внимание этим вопросам. Например, в Санкт-Петербурге «с 6 июля 2004 года действует Программа развития гостиничной инфраструктуры Санкт-Петербурга. Цель Программы — увеличить существующий номерной гостиничный фонд до 32,072 номеров и таким образом достичь средневропейского уровня по количеству гостиничных мест: 7 номеров на 1000 жителей» [4, с. 56].

Проведенное исследование доказывает необходимость комплексного решения проблем охраны архитектурно-градостроительного наследия и природной среды Южного Урала, а также повышения значения наследия в системе туристической индустрии. На Южном Урале можно выделить следующие типы архитектурно-рекреационных образований: архитектурно-природные заповедники; архитектурно-ландшафтные парки, основой формирования которых являются выдающиеся объекты наследия; историко-ландшафтные парки; достопримечательности в их охранных зонах. Идентификация архитектурно-градостроительного наследия региона с точки зрения «свое» — «чужое» тесно связана с отношением основной части населения к природным феноменам края. Особенно значим этот аспект для объектов, носящих сакральную функцию. Этническая специфика тоже является значимым для потребителя фактором ценности наследия. Возрождение традиций определяет существование архитектурно-градостроительного наследия как живое явление современности. Существует потребность компенсировать насильственное прерывание культурных традиций этнических групп в советский период, что делает актуальным создание этнографических музейных образований. Особое значение имеет то, что архитектурно-градостроительное наследие, в отличие от других видов искусств, воздействует на личность постоянно в ходе ее жизнедеятельности. Сохранение исторической среды основа образа поселения. Основными формами этнического наследия на Южном Урале являются: историческое поселение и архитектурно-этнографический парк, на базе исторически сложившихся образований характерной этнической группы.

Список литературы:

1. Колмаков В.В. Государственно-частное партнерство как инструмент обеспечения регионального развития // *Инновации в науке*. — 2013. — № 28. — С. 228—233.
2. Малкова И.Г. Трансформация культурного пространства городов Урала // *Вестник МГОУ*. — 2012. — № 1. — С. 109—114.
3. Неживенко Е.А., Головихин С.А. Состояние и проблемы обеспечения конкурентоспособности региона // *Вестник ЮУрГУ*. — 2011. — № 28. — С. 128—133.
4. Печерица Е.В. Управление туристской отраслью на федеральном, региональном и муниципальном уровнях // *Международный научно-исследовательский журнал*. — 2014. — № 1(20) часть 3. — С. 55—56.
5. Полякова А.Г. Устойчивое развитие в координатах пространственной экономики // *Экономические и гуманитарные исследования регионов*. — 2011. — № 3. — С. 179—186.
6. Российский государственный исторический архив, ф. 37, оп. 63, д. 31.
7. Российский государственный исторический архив, ф. 1293, оп. 169, д. 1140.
8. Семенов В.Л., Сидорова Н.А. Анализ развития туристско-рекреационного комплекса Чувашской Республики // *Вестник Чувашского университета*. — 2013. — № 4. — С. 399—403.
9. Таланов С.Л. Образовательные потребности студентов в социологическом измерении // *Вестник высшей школы*. — 2011. — № 3. — С. 25—27.
10. Шабанов Л.В. Современный взгляд на человека эпохи постмодерна // *Вестник Томского государственного университета*. — 2013. — № 2. — С. 168—176.

3.4. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

«КЛАССИЧЕСКОЕ» И «НЕКЛАССИЧЕСКОЕ» В ОБРАЗЕ А.С. ПУШКИНА, СОЗДАННОМ М.К. АНИКУШИНЫМ

Погребняк Наталья Геннадьевна

аспирант СПбГУП,

РФ, г. Санкт-Петербурга

E-mail: n_pogrebnyak@inbox.ru

"CLASSICAL" AND "NON-CLASSICAL" FEATURES OF THE IMAGE OF ALEXANDER PUSHKIN, CREATED BY MIKHAIL ANIKUSHIN

Natalia Pogrebnyak

postgraduate

Saint-Petersburg University of Humanities and Social Sciences,

Russia, Saint Petersburg

АННОТАЦИЯ

В данной статье доказывается, что историческая гибкость традиции позволяет преобразовать «неклассическое» в «классическое». На примере анализа монументального произведения скульптора М.К. Аникушина, посвященного столь сложной и многогранной личности Пушкина, мы можем увидеть, с помощью каких пластических приемов скульптор воплощает черты гения — символа «Идеального»; сочетает несочетаемое, нарушая принятые каноны классического как гармонии формальных и смысловых элементов художественного образа.

ABSTRACT

The article proves that the historical tradition of flexibility allows us to convert "non-classical" to "classical". While analyzing the monumental work by Mikhail Anikushin, devoted to very complex and many-sided personality of Pushkin, we will discover by which plastic techniques the sculptor embodies features of the genius — a symbol of the "Ideal";

combines the incongruous, by violating the canons of classical harmony, accepted as formal and semantic elements of the artistic image.

Ключевые слова: Аникушин; Пушкин; скульптор; монумент; художественный образ; классический образ; «неклассическое»; традиции; новации.

Keywords: Mikhail Anikushin; Alexander Pushkin; the sculptor; the monumental; the artistic image; "classical"; "non-classical"; the historical tradition; novation.

«Здесь хотят лепить мой бюст. Но я не хочу. Тут арапское мое безобразие предано будет бессмертию во всей своей мертвой неподвижности».

(А.С. Пушкин в письме к Н.Н. Гончаровой, май 1836 г.)

Несмотря на свою тривиальность, проблема категорий «классическое» и «неклассическое» в искусствоведении продолжает привлекать внимание исследователей. Произведения разных эпох демонстрируют нам, как искусство с одной стороны старательно *вынашивает* свою классическую форму, создает традиции, завершенные и самоценные художественные образцы, а с другой стороны, искусство постоянно расширяет свои границы, являясь, полем творческого эксперимента. Сочетание или столкновение образов всегда символизирует связи между событиями или идеями. Как и в любом другом виде искусства, в скульптуре глубина психологического воздействия на зрителей зависит от того, насколько выбранные образы, метафоры, аллегории соответствуют ассоциативным связям с культурно историческим наследием или личным эмоционально-психологическим опытом зрителя. Это сочетание образов и символов различно в «классических» и «неклассических» языках искусства, а их сопоставление становится осевой линией в концепциях гуманитарного знания XX и начала XXI столетий.

В статье рассматривается проблема соотношений категорий «классическое» и «неклассическое» в художественной практике второй половины XX века, не достаточно осмысленная в контексте научного знания прошлого столетия и не имеющая должной интерпретации в современной теории искусства. Понятие «классики» [3, с. 280—285] уходит своими корнями в античность и пронизывает все пласты культурного наследия, не исключая поиски идеала, гармонии, совершенства и в наши дни. Невозможно говорить о классике, как о чем-то точно определенном, но совершенно точно то, что вне

классического наследия невозможно понимание современного искусства.

Более того, в самой истории философии принято выделять два этапа — классический и неклассический. И здесь возможны интересные параллели между классическими и неклассическими формами философского и художественного размышления. Например, французский литературовед и критик Шарль Огюст де Сент-Бев писал, что «классиком», согласно обычному к середине XIX века определению, назывался древний автор, которому давно платят дань восхищения и который является в своей области авторитетом [8, с. 310]. Подразумевалось, что такие авторы производили на свет нечто достойное остаться в веках, что может служить примером и образцом для подражания художникам, и что может служить основой для понимания ценностных ориентиров и эстетических идеалов эпохи. Для исследователей множество размышлений над определением классики сводятся к имманентности иерархичности в классике.

Георг Вильгельм Фридрих Гегель стал первым, кто обозначил невозможность понимания классического в чисто формальном смысле, где согласуется содержание с его внешней формой [6, с. 10—16].

Он различает три генеральных типа художественной формы:

- *Символический* (так сказать *безыдейная явленность*; к данному типу художественной формы Гегель относит архитектуру).
- *Классический* (здесь *идея* не определена в символическом существовании и полностью переходит в *явление*, к этому типу Гегель привязывает скульптуру).
- *Романтический* (очевиден в поэзии, где *явленность* в сфере чувств и сознание, как самопроявление Божественного).

Гегель уверен, что никакое материальное воплощение не адекватно для выражения духа, здесь ум переходит от сферы искусства к сфере религии.

Тем самым, философ постулирует необходимость изъятия телесности и отсекает от классического искусства существенную составляющую часть — сотворчество художника и реципиента. В своих размышлениях о «классическом», Гегель настаивает на лишении скульптуры эмоциональной *жизненности*, и этим делает данный вид искусства невозможным для воплощения художественного образа с всеобъемлющей силой. Философ наделяет скульптуру состоянием покоя и единства (что и так соответствует ее внешнему явлению), тем самым определяет для нее *абстрактную пространственность* [4, с. 305—520]. Но в скульптуре, как искусстве

объемно-пластического восприятия мира, всегда присутствует условность, в основе которой лежат психологические закономерности восприятия и именно эта условность дает возможность передавать сложные чувства с помощью пластических средств изображения. Ведь чем лаконичнее изображение, тем большую смысловую и эстетическую нагрузку несет каждая его деталь. Мастер осознанно или неосознанно использует все выразительные, художественные и композиционные законы, принципы, средства, приемы, для того чтобы вызвать чувства у зрителя, а возникающие символические и метафорические образы часто служат основой для считывания новых смысловых и эмоциональных значений. В результате, по закону ассоциаций зритель силой своего воображения восстанавливает целостный образ, но такой путь предполагает активное «сотворчество» реципиента и скульптора, а это противоречит гегелевским постулатам.

Итак, понятие «классический» в настоящей статье рассматривается через соотношения:

- Формы и содержания
- Художественной целостности и материала
- Отношения к традиции и культурным ценностям

Проблема взаимовлияния в соотношении двух категорий в художественной практике находит свое яркое выражение в культуре XX столетия и требует отдельного рассмотрения. Поэтому еще одна не малозначимая деталь нашего рассуждения о «классическом» и «неклассическом» — влияние традиций на новации и становление последних традициями. Отношение скульптора к традиции — это всегда уважение к старым мастерам, но такая дань уважению не должна лишать его чувства новизны, а так же возможности передать все это, с помощью изобразительно-выразительных средств. Скульптор должен постоянно находиться в поиске и освоении новых пластических форм, языковых новаций. В свою очередь инновационные формы и современное миропонимание не должны приводить к отказу от традиций. В своих размышлениях о культурных ценностях французский социолог и философ Жиль Липовецки очень точно подметил важнейший фактор. Философ обозначил сильнейшую связь с ценностями прошлого, при утрате которой происходит опустошение и потеря ориентиров. По мнению Липовецки, если подобное будет допущено, то исходом станет кризис эпохи [6]. Как правило, в таких условиях актуализируется поисковая система новой культурной идентичности, в которой возрождаются символы прошлого, позволяющие заполнить ценностную пустоту настоящего. В отече-

твенной культуре таким символом восхождения к истине является имя Первого поэта-художника России — Александра Сергеевича Пушкина.

К теме «Пушкинианы» обращаются литераторы, живописцы и в первую очередь скульпторы. Одним из тех, кто видел смысл в поиске образа гения своей эпохи, стал Михаил Константинович Аникушин — русский скульптор середины XX века, это художник, который смог найти новые подходы к реализации своих замыслов, в столь смутное для философских аспектов искусства время, апеллировавшее к новым идейным установкам. Его памятник Александру Сергеевичу замечательно иллюстрирует образное выражение русского мыслителя А.И. Герцена: «Россия ответила на реформы Петра “явлением Пушкина”» [9]. Через эту метафору нам открывается глубина становления державного величия города Петербурга, происходит математическое преобразование формулы «классики», возведенной в степень квадрата. Здесь памятник наделяется символическим смыслом, являя собой *«классическое в классическом»*. Для пояснения хочется отметить, что классический образ города Петербурга, основанного Петром Великим, складывается только в начале XIX века, то есть при Пушкине.

Анализируя памятник Пушкину, установленный в 1957 году на пл. Искусств (близ Михайловского дворца — общепризнанного образца классического архитектурного ансамбля) можно проследить ту связующую нить с ценностями прошлого, которую очень тонко сохраняет скульптор через традиции пластического искусства. Монумент находится в гармоничном единстве с архитектурным ансамблем и является не просто украшением площади. Но все же образ, созданный Аникушиным, воспринимается как система противоречий и сочетает в себе классические и неклассические черты.

Выбор материала, в котором выполнен памятник, подчеркивает всю идейность классического решения. Тут можно утверждать, что только бронза смогла бы передать монументальность при соблюдении пластичности, а ее возможность покрываться патиной, как никакой другой материал, подчеркивает связь времен. Соблюдены основные соотношения, через которые автор рассматривает понятие *«классическое»*. Но с точки зрения классической традиции, которая выдвигает на первый план гармонию формы и содержания, подчеркивая первичность последнего, мы сталкиваемся с противоречием. Дело в том, что классическая (или закрытая) форма, как правило, противопоставляется открытой форме. Многие скульпторы изображают поэта в психологически замкнутой позе, сосредоточив все содержание в глубине памятника, Аникушин

изображает Пушкина «открытым», и это наделяет монумент неклассическими чертами. Если закрытая форма направлена только на саму себя и на смысл, который содержится в ней, то открытая форма работает на отдачу за свои пределы, на большее взаимодействие с пространством и реципиентом, создает ощущение безграничности смыслов. Фактурность материала, которым Аникушин определяет форму монумента, так же отвечает неклассическим чертам, но в искусстве не только преодолевается материальная ограниченность формы, здесь сам акт ее творения делает возможным существование содержания. Содержание существует не до формы, а творится через нее. Аникушин ставит на первый план именно содержание, следовательно, памятник Пушкину больше *«классический»*, чем *«неклассический»*.

Еще одним и возможно более существенным противоречием всему *классическому* тут выступает выбор автора скульптуры, психологического образа поэта, который не согласуется с устоявшимся стереотипом *«Драматического гения»*. Сам *«гений»* Пушкина далек от гармонии — богатство внутреннего мира, выразительные черты внешности и многогранность его личности делают архисложным решение классической традиционной формы такого художественного образа, тем более монументальной. Но Аникушину удается создать монумент, соответствующий линии классики в скульптуре, его Пушкин классически гармоничен. На примере данного анализа монументального произведения, посвященного столь сложной и многогранной личности поэта, автор показывает, с помощью каких пластических приемов скульптор воплощает черты гения — символа *«Идеального»*; сочетает несочетаемое, нарушая принятые каноны классического как гармонии формальных и смысловых элементов художественного образа. Применив неклассические приемы, наделяет скульптуру жизненными красками, характерными для античной классики, но эти краски выражаются через психологический образ поэта. Аникушин наполняет свою скульптуру страстями, свойственными личности Пушкина и находит именно эти черты общими с характером своей эпохи.

Каждая эпоха насыщена культурными ценностями, которые как призма преломляют восприятие любого художественного произведения. Аникушину удается перевоплотить классический образ гения *«Задумчивого»* в неклассический эмоциональный образ *«Счастливого гения»*. То есть в художественный образ поэта, синхронизированный с эпохой советского соцреализма, вдохновляющий к творчеству и созиданию «светлого будущего» для потомков. Таким

образом, М.К. Аникушину выпала честь стать одним из основоположников классической линии в искусстве советской эпохи, а историческая гибкость традиции позволила преобразовать «неклассическое» в «классическое».

Несомненно, Михаил Константинович опирался на произведения предшественников, в том числе на живописные произведения прошлого столетия и на портретные образы Пушкина. Примечательно, что «неклассический» художественный образ поэта стал формироваться еще при жизни Александра Сергеевича, например в живописном произведении, посвященном ему в 1836 году художником И.Л. Линевым, можно усмотреть несоответствующие жизнелюбивому характеру молодого поэта черты: его изможденно постаревшее лицо и душевно-болезненный вид. Невзирая на всю классическую традиционную выдержанность произведения, этот портрет наделен неклассическими признаками классического образа. Что, в свою очередь, допускает проявление мирских страстей, частных, социальных и экономических страхов. Художник передает в портрете всю боль переживаний, чувств пережитого на тот момент изгнания поэта, то есть свое видение, которое стало для автора личной проблемой.

Также Аникушин опирался на рассказы современников Пушкина и на поиски маститых скульпторов, которые к тому времени уже утвердили идеальный образ гения ушедшей эпохи. Например, скульптура, выполненная в 1837 г. современником Пушкина А.И. Теребневым, определяет именно классический образ поэта, и вполне может быть одной из опорных точек для творчества Аникушина. Теребнев создает, так называемый, аристотелевский «Идеальный образ», который не нуждается в действии, ибо оно само есть цель [1, с. 263—378]. Невольно вспоминается и немецкий искусствовед И.И. Винкельман с его высказываниями о красоте пластики и пластическом покое красоты, о балансе материального и духовного начал [2, с. 304—315]. Несмотря на то, что скульптор воплощает образ поэта в мелкой пластике, применив материал характерный для монументальных форм — чугун, отказ мастера от деталей дает возможность перевести миниатюру в большой объем. В данном случае решающую роль сыграл выбор материала, который становится выразительным средством для художественного образа поэта. Сама природа материала помогает скульптору отказаться от деталей, пористая структура чугуна с трудом поддается шлифовке, но это же и усиливает монументальность конкретной скульптуры, подчеркивая идейность художественного образа. Эти и другие традиции Аникушин бережно проецирует на свое творчество.

Разумеется, одним из основоположников *«Идеального образа»* поэта-гения был А.М. Опекушин, работа которого стала критерием в отборе конкурсных проектов памятника Пушкину ко дню 150-летия. Современники скульптора видели в его творении нечто значительно большее, чем бронзовое подобие [5]. Монумент Опекушина представлялся для своего времени идеальным, это подтверждают строки из стихотворения русского писателя Владимира Соллогуба, посвященные открытию памятника в Москве (1880 г.):

*...То Пушкин, наш поэт великий,
Задумчиво явился нам
И утешеньем, и уликой
Наставшим смутным временам...*

Здесь звучит признание истины, можно утверждать, что художественное решение памятника точно совпало со стилем эпохи. Но даже в поисках ценностей прошлого, в середине XX века, к опекушинскому художественному образу Александра Сергеевича обращаться было не актуально. В разрез ушедшей эпохе, современникам Аникушина стал необходим *«неклассический»* образ гения — оптимистически смотрящего вперед, без оглядки назад. Того кто смог бы передать взгляды потомков, идущих к строительству «светлого будущего». Эта необходимость просматривается в характерных строках, обращенных к памятнику Опекушина, из стихотворения Павла Антокольского, «Баллада о чудном мгновении» (1954 г.):

*...Вот он — отлит на диво из гулкой бронзы,
Шляпу снял, загляделся на день морозный.
Вот в крылатом плаще, в гражданской одежде,
Он стоит, кудрявый и смелый, как прежде.
Только страшно вырос, — прикиньте, смертью,
Сколько весит на глаз такое бессмертье!
Только страшно юн и страшно спокоен, —
Поглядите, правнуки, — точно такой он!*

С философской точки зрения, возвеличенный до идеала человеческий *«гений»* должен быть лишен каких-либо страстей, ибо в этом таится гармония формы и содержания, скульптура же, как никакой иной вид искусства, ближе к его воплощению. Также и *«классический»* образ, по теории Гегеля, должен быть гармоничным как внешне, так и в своем содержании [7, с. 10—16]. То есть, сопоставляя эти понятия можно предположить их смысловую близость. Интересное замечание в отношении классического произведения сделал американско-английский поэт, драматург и литературный критик Т.С. Элиот: «На языке классическо-романтической

полемики назвать произведение искусства «классическим» значит или превознести его до небес, или, наоборот, смешать с грязью — смотря, к какой партии принадлежишь. Подразумевая под этим известные частные достоинства или недостатки: либо совершенство формы, либо постоянный нуль на шкале эмоций. Но для меня искусство едино, и меня не интересует, что один его вид в целом и в частностях лучше или хуже другого» [10, с. 348—352].

В контексте размышления мы видим, что история изучения вопроса о классике, в направлении, предложенном основными философами, изучающими этот аспект, в некотором смысле утопична. Потому как, называя монументальное произведение «классическим» становится понятно, что нельзя отделить его *телесность* от жизненной духовной составляющей, от эмоциональной нестабильности, от сотворчества художника и реципиента, а главное то, что невозможно отделить «классическое» произведение от историчности культуры. Тот факт, что тема «Пушкинианы» стала привлекательной для творчества представителей любого вида изобразительного искусства, не опровергнуть, но особо зримо значение личности Пушкина в культуре воплощается в монументальной скульптуре. К сожалению, показать «неклассическое» в «классическом» стало камнем преткновения для титанов скульптуры середины XX столетия. Казалось бы, абсурдно, ведь именно в монументальной скульптуре наиболее возможно показать масштабность личности, однако, передать всю духовную составляющую образности, ее психологическую часть, как оказалось, наиболее сложно. И способность переступить через сей камень преткновения, была лишь у избранных, в числе которых оказался М.К. Аникушин. Отступление от традиционного решения образа гения «Трагического» стало необходимой новацией, в духе своей эпохи, которая со временем стала традицией и образцом смысловой целостности. А поскольку традиция исторична, то все преобразования Аникушина со временем стали частью традиционной школы и созданный им художественный образ гения, стал образцом классики советской эпохи. Именно в его монументальном памятнике Пушкину, мы смогли увидеть «неклассическое» в «классическом».

Список литературы:

1. Аристотель. О небе. Книга 2, Гл. XII // Соч.: в 4-х томах. Т. III. М.: Философское наследие, 1981. — 610 с.
2. Винкельман И.И.. История искусства древности. Малые сочинения. СПб.: Алетей, 2000. — 800 с.

3. Власов В.Г. Словарь в 3-х томах. Стили в искусстве // Власов В. Т. I. СПб.: Кольна, 1995. — 1215 с.
4. Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика в 4-х томах // Гегель Г. Соч. Т. IV. М.: «Искусство», 1973. — 667 с.
5. Левитт, Маркус Ч. Литература и политика: Пушкинский праздник 1880 года. СПб. : Академический проект, 1994. — 262 с.
6. Липовецки, Жиль. Эра пустоты // Ж. Липовецки. Эссе о современном индивидуализме. СПб.: Владимир Даль, 2001. — 336 с. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://bookap.info/sociopsy/lipovetsky_era_pustoty_esse_o_sovremenном_individualizme_2001/load/rf.shtm (Дата обращения 10.10.2013).
7. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. Ч. 1, Гл. I. М.: Мысль, 1993. — 962 с.
8. Сент-Бев, Шарль Огюстен де. Что такое классик // Сент-Бев. Литературные портреты. Критические очерки. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1970. — 584 с.
9. Скатов Н. Русский гений. М.: Современник, 1987. — 350 с. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://publ.lib.ru/ARCHIVES/S/SKATOV_Nikolay_Nikolaevich/_Skatov_N.N..html (Дата обращения 28.01.14).
10. Элиот, Томас Стернз. Назначение поэзии. М.: ЗАО «Совершенство», 1997. — 352 с.

СЕКЦИЯ 4.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

4.1. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ОБ ИСТОРИКО-ЭТНОГРАФИЧЕСКОЙ ОСНОВЕ ПРОЗЫ А. НАЖЖАРА («ИЗГНАННИКИ КАВКАЗА»)

Мусукаев Александр Ибрагимович

*профессор кафедры истории, доктор исторических наук
Кабардино-Балкарского государственного университета,*

РФ, г. Нальчик,

E-mail: rusizarlit@mail.ru

HISTORICAL AND ETHNOGRAPHICAL PRINCIPLES OF A. NAZHAR'S PROSE

Musukaev Alexandr.

*doctor of historical Sciences, Professor of the Department of History,
Kabardino-Balkarian State University,
Russia, Nalchik*

АННОТАЦИЯ

В статье проводится анализ романа французского писателя А. Нажжара «Изгнанники Кавказа». Автор исследует связь между историческими фактами и художественным вымыслом. Особое внимание уделяется этнографическому и художественному своеобразию произведения. основная цель книги — изобразить судьбы людей, которых жестоко разлучили со своей родиной

ABSTRACT

Historical novel “Exiles of the Caucasus” by a famous French author A.Nazhar is under the study. The correlation of the historical facts

and artistic imagination of the writer is carefully investigated in the paper. Considerable attention is paid to ethnographic and literary specificities of the novel. The main aim of the book is to depict the fates of the people violently departed from their native land.

Ключевые слова: черкесы; исторический роман; Кавказ; художественный этнографизм.

Keywords: historical novel; literary ethnographism; the Caucasus; Circassians.

Выход в свет исторического романа Александра Нажжара «Изгнанники Кавказа» (2002) представляет собой особую значимость для литературной жизни Франции и Кавказа начала XIX века [3, с. 287]. Символическое звучание самой фамилии писателя — Нажжар, что с адыгского языка переводится как «всевидящий», — его специфическая манера стили и способа изложения делают произведение неординарным и привлекательным. Философская символика несет большую нагрузку уже с пролога, где автор приводит поединок двух стай или, как он пишет «эскадрилий голубей» на фоне диалога «похитителя голубей» Кайссара и журналиста. Буквально штриховыми мазками он дает понять читателю всю глубину трагедии Кавказской войны конца XVIII — 60-х годов XIX века, а также многочисленные проблемы и несчастья, которые она принесла не одному поколению беженцев с Северного Кавказа, называемых в государствах Передней Азии одним собирательным термином «черкесы» [2, с. 10].

А. Нажжар словами своего героя — седого черкеса Кайссара — выражает стержневую мысль большинства зарубежных адыгов о том, что они все же были изгнанниками, иностранцами и даже «чужаками» в этих странах. Увлечение библиотекаря Кайссара голубями — глубоко символический прием писателя. Эти птицы всегда, за редким исключением, возвращаются домой. Чтобы сгладить свое непреходящее чувство ностальгии, страха одиночества, Кайссар, гоня голубей, на какое-то время забывает о щемящем и выматывающем душу состоянии изгнания.

Поскольку роман Александра Нажжара «Изгнанники Кавказа» исторический и описываемые в нем события достоверны, он не изменяет своему кредо в установке и в фиксации элементов материальной культуры, быта, традиционной и обрядовой сторон жизни горцев. Первое знакомство с адыго-черкесами писатель начинает с профессиональной этнографической характеристики мужского и женского костюмов,

антропологического типа адыгов, женской изящности и красоты и плавно переводит повествование к древнему обычаю народов Кавказа: обряду примирения кровников и вообще враждующих родов и этнических групп населения, который заключался в прикосновении одного из мужчин враждующей стороны к груди женщины из стороны противостоящей. Подобная процедура умиротворения означала установление родственных связей участников обрядового действия. В контексте романа этот традиционный порядок символизировал объединение этнических групп адыгов для национально-освободительной борьбы с проводившейся колонизацией Кавказа.

Мастерство и художественный прием автора в эпизоде примирения враждующих сторон в том, что он представляет главным действующим лицом этого уникального обряда молодую и красивую женщину, а не как это было принято издревле — старшую по летам.

Тема красоты адыгских женщин находит продолжение в беседе французской журналистки Сары Гамильтон с шейхом Мансуром. Сама отличавшаяся утонченной красотой С. Гамильтон с восторгом заметила, что жена Мансура Сатаней «очень красива». И далее добавила: «Впрочем, ваши женщины самые красивые в мире, все эстеты едины в этом утверждении!» [3, с. 53].

И все же Нажжар порою излишне увлекается этнографизмом и искусственно привязывает его к тем или иным эпизодам романа. Для писателя такого уровня это непростительно: снижается художественная значимость произведения, а некоторые из подобных отступлений банальны и не имеют никакой научной и литературной ценности. Также неоправданным и не соответствующим действительности нам кажется частое упоминание шейхом Мансуром, затем имамом Шамилем, А.И. Бяратинским и другими героями романа мысли о том, что в среде горцев встречаются люди, склонные за вознаграждение к предательству.

Александр Нажжар переносит читателя во вторую половину 30-х годов XIX века и продолжает вводить новых исторических действующих лиц, известных людей той эпохи: Дэвида Уркварта, Джеймса Станислава Бэлла, лорда Пальмерстона, Сару Гамильтон, имама Шамиля, М.С. Воронцова и других.

Будучи прекрасно осведомленным об архивах политика, ученого, издателя Дэвида Уркварта, известного под именем Дэвида Бэй, материалах его еженедельника “Portfolio”, дневниках, письмах, публикациях, А. Нажжар воссоздает в деталях встречу шотландца с новым адыгским шейхом Мансуром в его доме набережного района Константинополя. На Кавказе имидж Д. Уркварта связывался с поддержкой черкесского движения, неоднократным его обращением

к правительству Англии о вмешательстве в политические события Северного Кавказа, написанием Декларации независимости Черкесии. Правда, А. Нажжар забывает хотя бы намеком упомянуть, что и у Англии, как и у России, были свои стратегические интересы на юге Европы, а это несколько подмывает репутацию «бескорыстности и сочувствия» Д. Уркварта.

Александр Нажжар проявляет профессиональную осведомленность в вопросах «культуры войны адыгов», показывая их отработанные вековые навыки военной техники, тактики и стратегии ведения боя, генетическую предрасположенность к походным условиям и характерные для уважающего себя воина великодушие и рыцарство. Писатель замечает, что кони черкесов не подкованы и обучены бесшумному передвижению, оружие, чтобы не издавалось бряцание и не отражалось в лучах солнца, обито войлоком, лица воинов без всякой злобы и ожесточения сосредоточены. Военное воспитание у адыгов, по утверждению А. Нажжара, начиналось очень рано. В пять лет адыгские мальчики уже могли ездить на лошадях, затем они познавали сложности длительных переходов верхом, привыкали к лишениям и опасностям, изучали тонкости поведения всадника в бою и, особенно, в экстремальных ситуациях.

Естественно расширяющаяся сюжетная линия романа «Изгнанники Кавказа» характерна тем, что писатель, чтобы убедительнее показать народно-освободительный и интернациональный характер антиколониального движения, участниками сражения делает жен некоторых из черкесов, дагестанцев и чеченцев, вводит лиц польской национальности, а через религиозные верования и историю их проникновения и развития усиливает представление о ментальности и национальном характере адыгов. В произведении повествуется о языческих богах, описывается обряд жертвоприношения, даются размышления о гармоническом сосуществовании и относительной сменяемости верований [2, с. 5].

Приводя мудрые мысли одного из бжедугов о том, что вера адыгов бесповоротна и, что она никогда не возводилась в степень исключения, писатель тем самым характеризует главные, стержневые качества адыгов: гражданственность, любовь к своему отечеству, приверженность идеям независимости и свободы. Характер адыгского народа убедительно показан А. Нажжаром и в диалоге Мансура с «Львом Дагестана», как его называли, имамом Шамилем. В этой убедительной беседе через личность шейха Мансура была высказана позиция народа в отношении к Кавказской войне.

Крайне тяжелое впечатление оставляет запечатленный в произведении процесс исхода горцев. Сотни телег, перегруженных людьми, больными, нехитрым скарбом, животными, стекались, как пишет автор, к побережью Черного моря. Изнуренные, замерзшие, в том числе женщины, и дети, тащили на себе непосильный груз, порою, казалось, превосходивший человеческие возможности. Женщины, одетые в черное, как бы символизировали «траур по умершей родине». Эти страницы романа Александр Нажжар усиливает героической смертью шейха Мансура, бросившегося в пропасть. Жене шейха показалось, что муж остутился. Оказавшийся очевидцем происходящего юноша-беженец с грустью уточнил, что шейх не потерял равновесия, он потерял надежду.

Поистине траурным и трагичным был исход адыгов и других народов Северного Кавказа; из романа узнаешь, что люди сотнями и тысячами гибли в предоставленных им для первоначального отдыха прибрежных амбарах Требизонда, умирали в пути на дорогах от тифа и оспы, что их некому было хоронить и в довершение их разъединяли и отправляли в разные регионы и города Ближнего Востока и Балканского полуострова.

Александр Нажжар не только мастер художественного слова, прекрасный романист, утонченный историк. Ему удастся свести в систему уловимого восприятия сложные и многочисленные события региона и показать наиболее адаптируемые черты адыгов. Словами опытного военного Филибера Колле он показывает, что адыги — воины генетически, и поэтому зов их крови позволяет детям и внукам беженцев занять наиболее достойное место в военных силах стран Востока. «Армия, — говорит Колле, — возвращает им вкус воинственности, задора, смелость, вкус чести!» [3, с. 179].

Роман «Изгнанники Кавказа» символически завершается письмом черкешенки Зейны. Она пишет из Патерсона (США) о том, что после арабо-израильской войны 1967 года часть черкесов покинула Ближний Восток, и что изгнание преследует их постоянно, где бы они ни пытались обосноваться. Талантливый и предвидящий будущее писатель Александр Нажжар вместе с героиней романа хочет сказать, что адыгам придется нести крест изгнания до конца жизни. Межгосударственные и межнациональные отношения начала XXI века, сохраняющееся противостояние между Востоком и Западом, всплеск экстремизма, проблемы экологии и многое другое не гарантируют человечеству мира и покоя.

Список литературы:

1. Бижев А.Х., Хаширов М.Ю. Адыгское крестьянство в годы Кавказской войны. Нальчик, 2000 — 221 с.
2. Марзей А.С. Черкесское наездничество — Зеклуэ. Из истории военного быта черкесов в XVIII — первой половине XIX веков. М., 2000 — 356 с.
3. Нажар А. Изгнанники Кавказа. Нальчик, 2002 — 287 с.

4.2. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ ТИП ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ У САБАХАТТИНА АЛИ

Сулейманова Алия Сократовна

*канд. филолог. наук,
доцент Санкт-Петербургского государственного университета,
РФ, г. Санкт-Петербург
E-mail: suleymanova2001@mail.ru*

Козинцев Марк Альбиевич

*бакалавр, Санкт-Петербургский государственный университет,
РФ, г. Санкт-Петербург
E-mail: m.kozintcev@hotmail.com*

EXISTENTIAL TYPE OF ARTISTIC CONSCIOUSNESS BY SABAHATTIN ALI

Aliya Suleymanova

*associate Professor of Saint Petersburg State University,
Russia, Saint Petersburg*

Mark Kozintcev

*bachelor of Saint Petersburg State University,
Russia, Saint Petersburg*

АННОТАЦИЯ

Предметом исследования является художественное сознание героя в романе турецкого писателя Сабахаттина Али «Мадонна в меховом манто». Неразрешимый конфликт героя с окружающим миром, конфликт с самим собой указывают на то, что он является носителем экзистенциального типа художественного сознания. Талант писателя, тонко улавливающий тенденции и реагирующий на изменения в общественно-политических и духовных настроениях, позволил

автору уловить экзистенциальные тенденции, присущие мировой литературе первой половины XX в.

ABSTRACT

Subject of research in the article is the artistic consciousness of the hero in the novel “Madonna in a Fur Coat” written by Turkish writer Sabahattin Ali. Unsolvability of the hero with the world around, a conflict with himself indicate him as a bearer of existential type of artistic consciousness. Talent of the writer, subtly catching trends and reacting to the changes in social, political and cultural public sentiments, allowed the author to capture existential tendencies, inherent in the world literature of the second half of the 20th century.

Ключевые слова: тип художественного сознания; экзистенциальность; герой; турецкая литература XX в.; роман.

Keywords: type of artistic consciousness; existentiality; hero; Turkish literature of the 20th century; novel.

Османская литература до второй половины XIX в. обладала набором черт и характеристик, позволявших считать её, хотя и с некоторыми оговорками, органичной частью арабо-мусульманской литературной общности средневекового типа. В конце XIX — начале XX вв. ситуация изменилась. Широкомасштабная вестернизация затронула практически все сферы общественной жизни и оказала значительное влияние на литературу. На первом этапе турецкого просветительства (50—70-е гг. XIX в.) освоение эстетического и литературного опыта Запада происходило, прежде всего, через переводы и адаптации, что естественным образом привело к некоторой подражательности в турецких произведениях конца XIX в. Опираясь на европейские образцы, турецкие просветители обновляли жанровую систему, вводя в неё такие жанры, как комедия, роман, драма, новелла, басня, баллада. В отличие от европейцев, знакомство турецких писателей с новыми для них художественными направлениями происходило одновременно, что привело к такому интересному феномену, как смешение разнесенных по времени эстетических концепций в одном произведении. Таким образом, точка зрения относительно отставания османской, а потом и турецкой литературы от европейских, долго оставалась доминирующей в научном дискурсе. Между тем турецким авторам понадобилось не так много времени для переосмысления как национального, так и европейского культурного опыта. Можно говорить о том, что подражательность и отставание в турецкой литературе были преодолены уже в первой четверти XX в., что привело к развитию собственного творческого

потенциала, который позволил уловить изменения общих эстетических координат.

К числу турецких писателей республиканского периода, которые в своем творчестве смогли не только интегрироваться в мировой литературный процесс, но и обогатить его, относится Сабахаттин Али.

Сабахаттин Али (1907—1948) — поэт и прозаик, классик турецкой литературы первой половины XX в. Родился в Османской империи, в городке Эйридере (ныне г. Ардино, Болгария). С 1928 по 1930 гг. учился в Берлинском университете. Спустя некоторое время после возвращения на родину получил должность в издательстве Министерства образования Турции; одновременно работал в Государственной консерватории. В 1945 г. издавал в Стамбуле юмористическую газету «Марко-паша» [5]. Писатель придерживался левых взглядов, был близким другом Назыма Хикмета и симпатизировал политике Советского Союза. В СССР Сабахаттина Али называли «провозвестником социалистического реализма в турецкой литературе» [9]. Его творческая биография богата и разнообразна. Произведения писателя публиковались с 1928 г. Наибольшую известность получили его романы «Юсуф из Куюджака» («Kuyucaklı Yusuf», 1937), «Дьявол внутри нас» («İçimizdeki Şeytan», 1940) и «Мадонна в меховом мантио» («Kürk Mantolu Madonna», 1943). Выдающихся успехов С. Али добился и как новеллист: наряду с Саидом Фаиком его считают одним из основателей жанра национальной новеллы. В отечественном литературоведении, следуя советской традиции, С. Али обычно относят к писателям-реалистам [13, с. 245]; в его ранних произведениях также отмечают романтическую составляющую [14, с. 4].

Как поэзия, так и проза С. Али пользовались популярностью в Турции. Однако, несмотря на признание читающей публики, жизнь писателя складывалась трагично. Критика режима Ататюрка, которую он высказывал, повлекла за собой преследование со стороны властей. В 1948 г. он был арестован и три месяца провёл в заключении. Замечая за собой постоянную слежку, писатель решил бежать из Турции, но был убит при попытке пересечь границу с Болгарией в районе города Кыркларели.

«Мадонна в меховом мантио» — третий и последний роман писателя. Примечательно, что в Турции произведение часто атрибутируется как повесть (тур. büyük hikaye), а иногда и вовсе как рассказ (тур. hikaye) [10, с. 211]. Тюрколог А.И. Пылев в своей статье доказал, что «черты жанра романа преобладают в данном произведении Сабахаттина Али, и его следует рассматривать

в контексте романического творчества писателя» [10, с. 216]; вслед за ним авторы данной статьи также рассматривают «Мадонну в меховом манто» как роман.

Композиционно роман представляет собой «рассказ в рассказе». «Обрамляющий рассказ» ведется от лица рассказчика, который знакомится на работе с Раифом-эфенди, неприметным, скованным человеком. Несмотря на то, что Раиф-эфенди — отец многочисленного семейства, он испытывает не просто одиночество, но словно намеренно избегает любого общества, стремится отгородиться от мира. Крайняя степень отчужденности заставляет его перед смертью отдать рассказчику свой дневник. История знакомства рассказчика с героем, описание мешанско-буржуазного быта могли быть по первоначальному плану С. Али более развернутыми и глубокими. По утверждению турецкой критики, «жизненные обстоятельства заставили писателя ... ограничиться рамками повести»¹[10, с. 213]. События, описанные в дневнике, составляют сюжет «внутреннего рассказа». Здесь герой раскрывает трагедию своей жизни и объясняет причины своей замкнутости. Действие разворачивается в основном в Германии 1920-х гг. Раиф-эфенди пребывает туда по поручению отца, он должен освоить технологию мыловарения. Вскоре он знакомится с художницей Марией, с которой у него завязываются романтические отношения. Однако из-за смерти отца герой вынужден вернуться в Анкару, намереваясь в скором времени привезти туда Марию и жениться на ней. Но их переписка неожиданно обрывается, и герой, не будучи в силах понять, что происходит, и каким-либо образом повлиять на ситуацию, замыкается в себе. Это не мешает ему обзавестись семьей в Анкаре, но ни к кому из домочадцев он не чувствует душевной привязанности. Правду о том, что Мария умерла при родах, не сообщив родственникам имя отца ребёнка, он обнаруживает лишь спустя десять лет, за день до своей смерти. Тогда же он единственный раз в жизни видит свою дочь. Родственница Марии, с которой девочка едет в Берлин через Анкару, рассказывает герою эту историю и практически догадывается о романе героя с Марией, однако Раиф-эфенди никак не выдаёт себя. Годы душевных терзаний сделали его невосприимчивым к внешнему миру. Тем не менее произошедшее совершенно потрясло его и привело к краху: он понял всю тщетность своей жизни и одновременно невозможность что-либо изменить.

В произведении отсутствует какое-либо разделение на главы; переход от речи рассказчика к речи главного героя также осуще-

ствляется плавно, формально представляя собой предложение с прямой речью.

Роман «Мадонна в меховом мантио» был дважды переведён на русский язык: в 1990 г. Л.И. Медведко и в 2010 г. А.С. Аврутиной и А.И. Пылевым. *(В настоящей статье использованы цитаты из второго перевода, кроме особо оговоренных случаев.)* Оценивая это произведение, советские тюркологи сделали объектом своего внимания образ «маленького человека» [1, с. 10]. Однако, на наш взгляд, есть основания проследить в данном романе влияние экзистенциализма.

Здесь основополагающим понятием является такая категория, как «художественное сознание». Следует уточнить, что использование данной категории для анализа произведений является сравнительно новым, получившим своё распространение в отечественном литературоведении уже в постсоветский период. Современный исследователь В.В. Заманская в своей работе «Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века» поясняет, в чём состоит его преимущество перед традиционной для советского и во многом для последующего российского литературоведения категорией «художественного метода». В.В. Заманская подчеркивает универсальность категории художественного сознания, определяя её как категорию, которая «объединяет в структуре художественного мышления концептуальные и формально-логические параметры, что позволяет воспринимать и аналитически реконструировать цельность бытия» [8, с. 17]. Раскрывая данное свойство художественного сознания, В.В. Заманская поясняет его наличие тем, что сознание «интегративно и органически соединяет философские, культурологические и историко-литературные пласты, недифференцируемые в едином культурном пространстве эпохи» [8, с. 17]. И, акцентируя внимание на метасодержательности данной категории, подчёркивает следующее: «Экзистенциальное сознание по своим истокам и возможностям философского и эстетического познания человека и бытия — феномен общечеловеческий, наднациональный и в значительной мере надысторический» [8, с. 26]. На основании этого становится возможным рассуждать о взаимовлиянии литературы и сделать предположение о возможности для писателя улавливать наднациональные идеи и тенденции, типичные для соответствующей исторической обстановки. В нашем случае это позволяет говорить о том, что в творчестве С. Али нашли отражение существовавшие в европейской литературе идеи и умонастроения, в свою очередь,

воплотившиеся в экзистенциальном характере сознания героев его произведений.

Говоря о творчестве С. Али, нужно учитывать, что немалое влияние на него оказали исторические процессы первой половины XX в. Балканские войны (1912—1913), Первая Мировая война, поражение в ней и как результат распад Османской империи, Национально-освободительное движение (1918—1922), образование Турецкой республики и поддержка фашистской Германии во Второй Мировой войне обусловили характер общественных настроений, которые не могли не сказаться на взглядах писателя. Сложными были и его отношения с режимом Ататюрка: книги С. Али запрещались и публично сжигались. В связи с этим есть основания полагать, что творчеству писателя присущи многогранность и некоторая неоднородность, а значит, и художественное сознание его героев должно, по мере изменения мировоззрения писателя, претерпевать изменения.

Роман «Мадонна в меховом манто» в полной мере позволяет проследить эволюцию писательской мысли, трансформацию умонастроений и художественного видения С. Али.

Обращаясь непосредственно к тексту произведения, нужно заметить, что его главный герой, «сознание и поступок которого выражают для автора сущность создаваемого им мира» [12, с. 249], мелкий банковский служащий Раиф-эфенди, предстаёт в нём как третье лицо, тот, о ком сообщает нам рассказчик. Несмотря на то, что большая часть повествования ведётся со слов героя и будто о себе самом, формально он говорит устами рассказчика, которому довелось знать его лично. И обращается он в своём дневнике как бы в пустоту: «Если бы кому-нибудь, хотя бы одному человеку я смог излить всё, что у меня на душе... Но даже если я в самом деле захочу этого, я уже не смогу найти такого человека...» [2, с. 67]. Эта деталь очень важна, поскольку дневник это, прежде всего, исповедь, в которой герой изливает на бумагу свои душевные переживания, терзания, как прежние, так и нынешние, и с помощью которой он пытается проследить свой жизненный путь. «Человеку необходимо излить кому-нибудь свою душу...» [2, с. 67]. Эти слова можно трактовать как попытку героя вырваться из «отчуждения», преодолеть господствующую над ним и враждебную ему силу, явившуюся результатом его собственного поведения. Раиф-эфенди не пытается научать кого-либо жизни, напротив, он отчаянно стремится разобраться в своей собственной. Герою необходимо «самовыразиться», пусть даже без надежды на взаимопонимание:

«Я собираюсь писать обо всём, не смущаясь... Может, мне удастся утопить в бессмысленных деталях истории настоящее горе и тем самым избавиться от его воздействия. Может, то, что я напишу, не будет таким горьким, как пережитое мною, и я почувствую некоторое облегчение? Быть может, я увижу, что многое не так уж важно, гораздо проще, нежели я предполагал, и устыжусь собственных переживаний?» [2, с. 68]. В определённом смысле его желание вести дневник схоже с тем, которое испытывал герой романа Ж.-П. Сартра «Тошнота» (1938) Антуан Рокантен. Оба они хотят определить и понять пережитое. Однако если последний стремится постичь суть произошедших перемен и намерен «вести дневник, чтобы докопаться до сути» [11, с. 7], то для Раифа-эфенди первостепенным является именно избавление от душевных страданий. Вследствие этого автор получает возможность избежать слишком подробных описаний, одновременно сохраняя за сознанием героя статус первоисточника. Оно единолично и безраздельно присутствует в действии вставного рассказа-дневника от начала до самого финала и не включает в себя замечаний героя-рассказчика. Это говорит о том, что сознание является центральным компонентом произведения, а, стало быть, Раиф-эфенди бесспорно является носителем основного события — появления и функционирования собственно художественного сознания.

Возвращаясь к формальной стороне произведения, не следует оставлять без внимания и фигуру рассказчика. Его роднит с главным героем ряд характеристик, на первый взгляд, незаметных, но при более детальном рассмотрении, весьма показательных. Так, сознанию рассказчика присущи в целом те же черты, что и сознанию Раифа-эфенди, но выраженные не столь сильно, не заставляющие столь же остро (одновременно подмечая малейшие особенности окружающего) реагировать на внешний мир. Судьба Раифа-эфенди, упустившего, — во многом добровольно — случай изменить своему апатичному существованию, в чём-то повторилась (хотя в гораздо меньшей степени) у рассказчика, которому не довелось «поговорить» с ним, Раифом-эфенди, до его кончины. *«Вчера вечером он сказал мне: «Не довелось нам с тобой вот так вот посидеть да поговорить!»* [15, с. 164 — пер. авторов]

При всём этом сознание Раифа-эфенди, без сомнения, доминирует в произведении, что заставляет рассматривать рассказчика только как второстепенный персонаж, необходимый для того, чтобы охарактеризовать рутинное существование главного героя и частично

описать современную С. Али историческую обстановку, Турцию 1920-х гг.

Обращаясь к фигуре Раифа-эфенди, каким его увидел рассказчик, можно вкратце охарактеризовать его как невзрачную персону, в которой окружающие видят только инструмент, приспособление для выполнения служебных или хозяйственных функций, сродни прочим неодушевлённым вещам. Так начинает рассказчик его описание: «... простое лицо Раифа-эфенди, его взгляд словно не от мира сего... При этом его нельзя было назвать необычным человеком. Он, скорее, был одним из тех заурядных, ничем не примечательных людей, мимо которых мы, не замечая, проходим каждый день. Его жизнь не смогла бы никого заинтересовать — ни её скрытые, ни её видимые стороны» [2, с. 5]. Однако рассказчик способен заглянуть глубже и увидеть сознание, которое формируется человеком и которое формирует его внутренний мир: «Однако, когда мы так думаем о подобных людях, мы замечаем только внешнее и совсем не задумываемся о том, что и у них есть разум, и они так или иначе мыслят, и результат их мыслей — внутренний мир, у каждого человека свой» [2, с. 5—6]. Это замечание имеет огромное значение для интерпретации не только сознания конкретного героя, но и для понимания в целом философского подхода С. Али: оно прямо указывает на преобладание в его творчестве, по крайней мере, на период написания «Мадонны в меховом мантио» экзистенциального компонента, который уже был осмыслен в художественных и теоретических трудах таких европейских писателей, как Ж.П. Сартр, А. Камю. Особенность же подхода С. Али состоит в его взгляде на человеческое сознание, как на нечто скрытое от прохожих, но, в то же время, способное открыться чуткому и любознательному: «Если бы мы проявили обычное любопытство, то, возможно, узнали бы что-то, о чём вовсе не подозревали, и столкнулись бы с таким духовным богатством, обнаружить которое совсем не ожидали» [2, с. 6]. Кроме того, С. Али признаёт существование множества вариантов внутреннего мира человека, что само по себе способно подтвердить тезис В.В. Заманской о том, что «каждый тип художественного сознания ... создавал свои законы, определял свои «правила игры» [8, с. 21]. Это также свидетельствует в пользу применения категории «художественного сознания» при анализе творчества С. Али.

Действительно, внутренний мир Раифа-эфенди неизмеримо богаче, что подтверждают страницы его дневника. Доказательством являются и слова рассказчика: Раиф-эфенди — это «человек ... хорошо

понимавший окружающих и ... ясно и отчётливо видевший всю суть общавшегося с ним человека... Разве можно чем-либо взволновать и потрясти человека, готового ко всему и знающего, чего от кого можно ожидать?» [2, с. 26—27] Но так ли это на самом деле? И на чём же в таком случае основана его трагедия, как ни на непонимании, неспособности постичь истинный смысл поступков? Чем объяснить поведение героя в моменты, наиболее важные для его жизни, определявшие всё его дальнейшее существование? Как объяснить кризисность его мироощущения? Ответы на эти вопросы следует искать в юношеских воспоминаниях Раифа-эфенди.

Вопрос о кризисности сам по себе присущ экзистенциальному сознанию, однако кризисность находит разные проявления в творчестве различных авторов. Так, например, Ф.М. Достоевский «исследует личность в пограничной ситуации, в эпицентре кризиса, но всё же на том пределе, где личность остаётся личностью» [8, с. 57]. Остаётся ли личностью Раиф-эфенди?

Апатия героя, определившая его жизнь, не была присуща ему изначально. Как причину её появления можно назвать — помимо естественного склада характера героя — общественные настроения в Османской империи в период её поражения в Первой Мировой войне, среди которых преобладали упаднические и депрессивные. Характеризуя историческую ситуацию первой половины XX в., С. Али обходится лаконичной, но однозначной фразой, мало похожей на остальные размышления Раифа-эфенди: «*После перемирия все связи ослабли, не осталось ни прочной власти, ни идей, ни целей*» [15, с. 48 — пер. авторов]. Разруха, голод, нестабильность, смена духовных ценностей, вопрос новой самоидентификации — вот только некоторые проблемы, сбега от которых Раиф-эфенди всё больше погружается в себя, в свой внутренний мир и всё меньше участвует в окружающем. Если при этом опираться на суждение, согласно которому «экзистенциальное сознание ... отмечено конфликтом, разладом человека с миром, людьми и собой, оно отчуждено и дисгармонично, разорвано и катастрофично» [8, с. 27], то в данном романе нашли отражение все его основные черты.

В романе «Мадонна в меховом мантио» С. Али развил до конца идею об «отчужденности», одиночестве человека, которые можно наблюдать и в его более ранних произведениях. Так рассказ «Чтобы согреть» («Isitmak için», 1939) во многом близок рассматриваемому роману как по форме, так и по содержанию. Перед нами предстаёт герой- рассказчик — интеллигент, волю которого совершенно сковала жизненная неустроенность. Основной психологической реакцией

героя в этом случае является намеренное невмешательство. Как и у Раифа-эфенди, оно проявляется в минимальном участии в происходящем вокруг, в жизни других людей. «Боясь потерять спокойствие, я спрятался в панцирь оцепенения» [4, с. 339. *Перевод рассказа здесь и далее выполнен авторами данной статьи.*], — так описывает герой своё состояние. В отношениях с другими персонажами, например, с хозяйкой дома, в котором он снимает комнату, герой стоит на позиции непротивления, граничащего с апатией. «... [она] считала вполне естественным вынуждать меня среди зимы снова покупать дрова да ещё и за двойную цену» [4, с. 335], — говорит он о хозяйке, не выказывая никакого желания защитить себя. Применительно к подобной ситуации Х. Гюнтер отмечает: «Меланхолическое настроение возникает на основе болезненного разрыва между обещаниями ... цивилизации и опытом разочарования» [7, с. 90]. Действительно, в рассказе имеет место конфликт скорее социальный; но именно острая социальная несправедливость, апофеозом которой стало горе нищей прачки с замерзающей от холода и голода дочерью на руках, заставляет героя рассказа забыть о собственном разладе с обществом и побуждает его к действию — сначала душевному, а затем и физическому, олицетворяющему перелом в его взглядах: «Я бежал к городу, ... желая приволочь туда за шиворот каждого, кто бы мне ни встретился». Здесь С. Али еще отрицает «спокойное равнодушие» и уходит от экзистенциального сознания к романтическому.

Что же касается Раифа-эфенди, то конфликт с людьми стоит у него далеко не так остро, как конфликт с самим собой, так как в этом случае нет ни противостояния, ни желания со стороны героя каким-либо образом отвечать на действия и слова окружающих. Это прослеживается на протяжении всей его жизни, но находит разное объяснение у общающихся с ним людей. Так, сам Раиф-эфенди указывает при этом на свою природную стеснительность: «Это приводило к тому, что окружающие люди неверно понимали мою склонность к молчанию и считали глупцом, что весьма огорчало меня. Пугала и необходимость исправлять мнение, сложившееся обо мне» [2, с. 70—71]. А говоря о своих семейных отношениях, констатирует: «Я не испытывал особого интереса к себе со стороны жены и детей... Во мне окончательно укрепилось ощущение бесполезности...» [2, с. 237]. Такие слова абсолютно определённо и однозначно указывают на отчуждённость героя от всех и вся, на затянувшуюся на долгие годы внутреннюю дисгармонию, неизменно ведущую к катастрофе. И действительно, одной

из центральных для романа стоит проблема конфликта героя именно с самим собой, осознания себя и своего назначения. Прослеживается, таким образом, ещё одна характерная для экзистенциального сознания проблема — проблема пределов [8, с. 33]. Здесь речь идёт вовсе не о Боге. Пределом для Раифа-эфенди выступает человек, идея человека, нашедшая конкретное воплощение в образе Марии Пудер. Когда же, в силу неизвестных для героя в ту пору причин, вера в этот образ становится утраченной, происходит катастрофа сознания, и кризис охватывает его целиком: «... Я никак не мог избавиться от сомнений. Я поверил только однажды, только одному человеку на свете. Так сильно поверил, что, когда обманулся, сил верить больше не осталось. < ... > Обида на человека, которому я поверил больше всех, распространилась почти на всех людей, потому что Мария и была для меня воплощением всех людей» [2, с. 236]. Так остаётся ли личностью Раиф-эфенди? Сложно ответить на этот вопрос. Если да, то лишь внутри самого себя: во «вне» он уже не живёт, о чём говорит сам: «Я жил как растение — не жалуясь, не думая, не проявляя воли. < ... > Ничто больше не огорчало, ничто не радовало» [2, с. 238]. И здесь мы вплотную подоברались к трагедии героя, как и любого человека экзистенциального сознания. Что привело Раифа-эфенди к катастрофе и в чём именно она заключалась?

Как и окончательный уход Раифа-эфенди из внешнего мира во внутренний, катастрофа его сознания также совершилась не в один миг. Во многом она наступила из-за того, что он, как и всякий человек экзистенциального сознания, «оказался побеждённым непосильным поиском пределов. Отсюда его одиночество ... обострённая реакция на мир — [что не характерно для него в целом, так как какая бы то ни было эмоциональная реакция на мир у него практически отсутствовала (*прим. авторов*)], — ... ощущение абсурдности бытия» [8, с. 34—35]. Размышляя об, как ему видится, обмане со стороны Марии, он приводит целый ряд возникающих потоком в его сознании вопросов, пытается домысливать и до мельчайших подробностей конструировать у себя в голове её жизнь («А она, должно быть, давно меня забыла. Кто знает, с кем она теперь жила, с кем ходила гулять? По вечерам ... я закрывал глаза и представлял, где сейчас Мария. Может, она сейчас снова любит деревьями с красными листьями в ботаническом саду с кем-то, кто разделяет её мысли, или же рассматривает бессмертные творения какого-нибудь художника в полутёмном зале какого-нибудь музея, в окно которого светит луч заходящего солнца?» [2, с. 236]), при этом, не делая никаких шагов к тому, чтобы выяснить что-либо о её судьбе. Подобное

поведение объясняется у Н.Д. Тмарченко, который предлагает различать в литературе Нового и Новейшего времени героя поступка и героя сознания. Так, говоря о романе, он указывает на случаи, в которых наблюдается «несовпадение героя со своей сюжетной функцией, которое непосредственно выражается в мотивах отказа от поступка или совершения неадекватного поступка» [12, с. 304].

Кульминацией же его катастрофы становится момент, в который он узнаёт правду о судьбе Марии и единственный раз в жизни видит свою дочь. Однако этот Раиф-эфенди, жизнь которого давно проходит исключительно внутри собственного сознания, уже не способен что-нибудь изменить, и новая правда, правда об ошибке, совершённой им и погубившей его самого, окончательно заставляет его порвать всякую связь с окружающим миром. «Возможно, я напрасно десять лет убегал от людей. < ... > Если бы я тогда всё узнал, может быть, со временем смирился бы... Но теперь всё кончено. После того как я допустил огромную, непростительную несправедливость к тебе, я не хочу ничего исправлять. Сегодня я узнал правду, но я вынужден осудить себя на вечное одиночество» [2, с. 253]. Такой приговор выносит себе герой и такой итог подводит своему существованию. Относительно же грядущего говорит только: «Всё, всё надо спрятать, а особенно душу — туда, где её никогда не найдут...» [2, с. 254]. В этом решении Раиф-эфенди отдаёт себе полный отчёт; в этом решении проявляется для героя «необходимость создать — исключительно собственным деянием — порядок своего жизненного пространства» [6, с. 60].

Таким образом, главный герой романа «Мадонна в меховом манто» является носителем экзистенциального типа художественного сознания, но Сабахаттин Али, вводя в новейшую турецкую литературу такого героя, не опирается на какие-либо известные литературные образцы. Талант писателя, тонко реагирующий на изменения в общественно-политических и духовных настроениях, позволил ему уловить экзистенциальные тенденции, присущие мировой литературе начала XX в.

Список литературы:

1. Айзенштейн Н.А. О «маленьком человеке» в турецкой литературе (Несколько замечаний об эволюции образа) // Теоретические проблемы восточных литератур. М., 1969. — С. 9—16.
2. Али С. Мадонна в меховом манто: роман М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2010. — 256 с.

3. Али Сабахаттин. Избранное. М.: Художественная литература, 1990. — 542 с.
4. Али С. Избранные произведения. София: Народна просвета, 1966. — 520 с.
5. Бабаев А. Азиз Несин // Большая Советская Энциклопедия. — [Электронный ресурс] — режим доступа — URL: <http://slovari.yandex.ru/~книги/БСЭ/Азиз%20Несин/> (дата обращения 18.05.2014).
6. Больнов О.Ф. Философия экзистенциализма. СПб.: «Лань», 1999. — 224 с.
7. Гюнтер Х. Андрей Платонов *sub specie anthropologiae* // Новое литературное обозрение. Теория и история литературы, критика и библиография. — № 113. М., — 2012. — С. 88—93.
8. Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий. М.: Флинта: Наука, 2002. — 304 с.
9. Маштакова Е.И. Сабахаттин Али // Большая Советская Энциклопедия. — [Электронный ресурс] — режим доступа — URL: <http://slovari.yandex.ru/сабахаттин%20али/БСЭ/Сабахаттин%20Али/> (дата обращения: 18.05.2014).
10. Пылев А.И. Жанр произведения турецкого писателя-прозаика Сабахаттина Али «Мадонна в меховом мантио» и традиции русского литературоведения // Россия и тюркский мир. Востоковедение и африканистика в университетах Санкт-Петербурга, России и Европы. II Международная научная конференция. 5—7 апреля 2006 г.: Доклады и материалы. СПб., 2007. — С. 211—216.
11. Сартр Ж.П. Тошнота: роман. Рассказы. М.: АСТ, 2008. — 414, [2] с.
12. Теория литературы / под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1. М.: Издательский центр «Академия», 2010. — 512 с.
13. Фиш Р. Сабахаттин Али и его роман «Дьявол внутри нас» // Сабахаттин Али. Дьявол внутри нас: роман. М.: Художественная литература, 1955. — С. 237—246.
14. Хикмет Н. Предисловие к Сабахаттин Али. Дьявол внутри нас: роман. М.: Художественная литература, 1955. — С. 3—6.
15. Ali S. Kürk Mantolu Madonna. İst., 2004. — 164 s.

4.3. ЖУРНАЛИСТИКА

ВОЙНА ПРЕЗИДЕНТОВ: СИРИЙСКИЙ КОНФЛИКТ В АМЕРИКАНСКОЙ ИНТЕРНЕТ-ПРЕССЕ

Рабкина Надежда Владимировна

*канд. филол. наук,
доцент Кемеровского государственного университета,
РФ, г. Кемерово
E-mail: nrabkina@mail.ru*

THE WAR OF THE PRESIDENTS: SYRIAN MILITARY CONFLICT IN AMERICAN INTERNET-PRESS

Rabkina Nadejda

*candidate of philological sciences,
associate professor of Kemerovo State University,
Russia, Kemerovo*

АННОТАЦИЯ

В данной статье анализируются поликодовые (креолизованные) тексты интернет-вариантов популярных нью-йоркских газет (сентябрь 2013 г.), описывающие политическую ситуацию вокруг гражданской войны в Сирии. Исследуются как вербальные, так и невербальные способы репрезентации. Интерпретационный анализ обеих этих составляющих показал, что данный медиадискурс трактует политическую ситуацию как противостояние двух харизматических лидеров — президентов РФ и США.

ABSTRACT

The article features policode (creolised) internet texts of New York's most popular newspapers that covered the political side of Syrian military conflict in September, 2013. The performed interpretational analysis of related media discourse with its verbal and non-verbal aspects allows

to see the political situation as a personal standoff between two charismatic leader — the presidents of Russia and the USA.

Ключевые слова: дискурс интернет-медиа; поликодовые креолизованные тексты.

Keywords: internet-media discourse; policode (creolised) texts.

21 августа 2013 года в ходе гражданской войны в Сирии был задействован ядовитый газ зарин, что привело к огромным потерям среди мирного населения. Невозможность достоверно определить, которая из воюющих сторон ответственна за произошедшее — правительство или повстанцы — едва не вызвало очередное военное вмешательство со стороны США. Барак Обама пригрозил Сирии карательной бомбардировкой, однако при посредничестве России удалось снять международную напряженность: правительство Сирии согласилось передать химическое оружие под международный контроль, и Обама отступил от заявленной им политики «красной линии», что было воспринято многими как проявление слабости. Пересечение интересов России и США на Ближнем востоке сделало сирийский конфликт в глазах журналистов ареной борьбы двух президентов.

В данной статье мы рассматриваем вербальные и визуальные способы репрезентации противостояния президентов США и России, использованные в сообщениях гипертекстовых изданий Нью-Йорка (New York Daily News, New York Times, New York Post) в период с 4 по 30 сентября 2013 года.

Президент России предстает в этих статьях как активный, агрессивный деятель. Это выражается структурой предложений, в которых имя президента РФ выступает субъектом, имя президента США — объектом действия, а сказуемое выражено глаголом, подразумевающим агрессивное воздействие (*taunt / ridicule / lash out at / blast / toy / eclipse / stop / box*). Примечательно, что многие действия, актантом которых является В.В. Путин, выражены глаголами в Present Perfect (завершенное действие, имеющее отношение к настоящему), что помогает выстроить портрет Путина как активного деятеля (*has accomplished / stalled / ended / diminished / demoralized / recast / assured / criticized / achieved / handed / argued*).

На уровне стертой метафоры вербальная агрессия Путина (*taunt / ridicule / accuse*) находится на грани с физической (*blast / lash out at / box / muscle / arm-wrestle / attack / spike*). К примеру, Путин «разжег вербальную войну»: «*Vladimir Putin sparked a war of words by*

calling Secretary of State John Kerry a liar for portraying the Syrian opposition as moderates» [13]. Вражда между двумя президентами описывается образно как «bad blood» [8], буквальное значение слова «blood» также вызывает ассоциации с физической агрессией. В статье Нью Йорк Пост от 14 сентября политическое противостояние выражено кодом физической борьбы: «*Putin twists knife in outfoxed Obama*» [9]. В прямом смысле идиомы, эта победа связана с физической слабостью Обамы («*Obama can't move Putin on Syria*») [5].

Действия президентов, таким образом, описываются с помощью милитаристского кода. «*Putin used the Gray Lady to blast Obama's hard line*»; «*Putin's article was a direct attack on the speech Obama delivered defending US plans to punish Assad*»; «*The White House did fire back at Putin's outrageous claim ...*» [7]. Нерешительность Обамы также описывается в терминах войны — «пропал в ходе военных действий» («*While Obama was missing in action, others in DC stepped up*» [7]). Создается образ Обамы как главнокомандующего, потерпевшего поражение по собственной глупости, из ран которого вытекает народное доверие: «*Given President Obama's many self-inflicted, credibility-sapping wounds, the commander in chief has a Herculean challenge to convince the American people to stick with him on Syria...*» [3]. В статье Нью Йорк Пост от 11 сентября, где сообщается содержание речи Обамы в Конгрессе США, президента США называют «*Commander in Speech*» [2], т. е. лидером («главнокомандующим нации») только на словах.

Противостояние президентов оценивается по вертикальной и горизонтальной оси. Так, в предложении «*Man up, Obama: President must stand up to Putin and hang tough on Syria*» [3], частица «up», связанная с вертикальным делением пространства, указывает на то, что в данный момент Обама находится в проигрыше, Путин «подмял» его под себя: «*He stared down Obama and keeps a key ally in power*» [10]. Основной компонент «fall» в следующем примере также вызывает неизбежные ассоциации с движением вниз по концептуальной вертикальной шкале, т. е. поражение: «*Putin's editorial jab at the president came hours after Sen. John McCain said Obama was falling for a Syrian "rope-a-dope" by considering the Russian-brokered peace plan*» [7]. В горизонтальной же плоскости Путину свойственно движение вперед: «*the alibi he (H.P. — Путин) has already put forward*», «*he put himself forward as the broker...*» [7]

Изучая то или иное медиасобытие в интернет-пространстве, стоит помнить, что медиасобытие в интернете не существует в монокодовой форме; некреолизованное, только вербальное

сообщение, не подкрепленное иллюстративным компонентом, проскальзывает мимо фокуса внимания интернет-пользователя. Фотография или видеоролик выступают доказательством того, что событие произошло не только в виртуальном пространстве, но и имело место быть в мире «Действительность».

Так, противостояние президентов РФ и США часто иллюстрируется удачной фотографией, впервые появившейся как сопровождение новостных статей, освещающих встречу Путина и Обамы в Ирландии. В процессе циркуляции медиаобъекта по интернет-пространству его невербальный компонент может обрести самостоятельность и стать интернет-мемом, что и произошло с этой фотографией. На ней президенты сидят в креслах в одинаковых позах — сцепив руки в замок, не глядя друг на друга, думая о чем-то своем: особенно сконцентрированным на своих мыслях кажется Б. Обама. Позы, одежда (неформальная — без галстуков, рубашки с расстегнутым воротом) и выражения лиц делают президентов зеркальными отражениями друг друга, даже учитывая явные различия в их внешности и физических параметрах. Позы и композиция кадра представляют собой визуальную параллель политическому поведению президентов США и России (и шире — политике двух государств в отношении друг друга): настороженность, скрытность, противостояние при сохранении внешней нейтральности, взаимная готовность отразить контрударом любые агрессивные действия. Основной смысл кадра — зеркальность, закрытость, разъединенность, противопоставление, оппозиционность.

Этот удачный кадр стал плодотворной основой для интернет творчества: лица президентов так задумчивы, что было бы странно, если бы интернет-сообщество не попыталось поспекулировать в отношении их мыслей в тот момент, пририсовав так называемые «пузыри» (bubbles) с репликами. Реплики актуализировали наиболее актуальные на тот момент политические медиасобытия. К примеру, реплика Путина (*«He's probably listening to MY phone calls, too»*) является отсылкой к истории с предоставлением Э.Сноудену политического убежища в России и открывшейся информации о том, что органы безопасности США прослушивают телефонные переговоры по всему миру. Реплика Обамы (*«If I keep my hands folded, he can't syeal my ring»*), содержит отсылку на давнее медиасобытие, освещавшееся в СМИ в 2005 году — так называемое «нечаянное дарение». (Тогда американский магнат Р. Крафт подарил президенту России уникальный перстень, символ победы в «Superbowl 2005»). Однако восемь лет спустя накануне встречи президентов в июне 2013 года Крафт объявил, что на самом деле

президент по рассеянности положил украшение себе в карман и забыл вернуть, чем нанес Крафту серьезную психологическую травму, а Белый Дом вынудил магната объявить кольцо подарком из дипломатических соображений).

В контексте медиасобытия «конфликт в Сирии» эта фотография снова возникла в виде карикатуры, повторяющей узнаваемые позы и выражения лиц. Президент Обама изображен на ней читающим книгу «Лидерство для чайников» (*Leadership for Dummies*), что является наглядной оценкой его действия со стороны американской общественности.

Самой узнаваемой иллюстрацией к переговорам по Сирии стала фотография, изображающая то, что определено как «*one of the most closely watched greetings of international diplomacy*» [4]: Путин и Обамажимают друг другу руки на саммите G20. Оба улыбаются, но смотрят не друг на друга, а в камеру, позируя для журналистов. Хотя в статьях утверждается, что встреча двух лидеров государств прошла тепло (ключевые слова — *warm, friendly, handshake, greeting*), фотография «работает» на столкновении смыслов вербального и визуального элементов: демонстрация хороших отношений — это всего лишь демонстрация.

Позднее, когда ситуация накалилась, эта же фотография использовалась для иллюстрирования статьи «*The fruits of epic incompetence. Obama's Syria stand is unraveling spectacularly*» [12] и приобрело новое значение. Вероятно, в свете развития событий фотография подверглась более тщательному анализу, и журналисты заметили, что рука Обамы во время рукопожатия охватывает руку Путина. Кадр обзавелся подписью-антитезой: «*Putin now has the upper hand*».

Таким образом, можно сделать вывод, что многие статьи американской медиа-прессы, освещающие военный конфликт в Сирии, основаны на противопоставлении двух харизматических лидеров — президентов РФ и США. Эта оппозиция в поликодовых текстах интернета выражена как на вербальном, так и на визуальном уровне.

Список литературы:

1. As Obama Pauses Action, Putin Takes Center Stage // New York Times [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.nytimes.com/2013/09/12/world/europe/as-obama-pauses-action-putin-takes-center-stage.html?pagewanted=all> (дата обращения: 15.01.14).
2. Commander in Speech // New York Post [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://nypost.com/http://nypost.com/2013/09/11/commander-in-speech> (дата обращения: 15.01.14).

3. Man up, Obama // New York Daily News [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.nydailynews.com/opinion/man-obama-article-1.1455646#ixzz2siVLSOMX> (дата обращения: 15.01.14).
4. Obama and Putin smile and shake hands at the start of the G20 Summit in Russia // New York Daily News [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.nydailynews.com/news/politics/obama-putin-smile-shake-hands-start-g20-summit-russia-article-1.1446563> (дата обращения: 15.01.14).
5. Obama can't move Putin on Syria // New York Post [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://nypost.com/2013/09/06/obama-cant-move-putin-on-syria> (дата обращения: 15.01.14).
6. Obama evasive on Putin's Times screed // New York Post [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://nypost.com/2013/09/13/obama-evasive-on-putins-times-screed/> (дата обращения: 15.01.14).
7. Putin denounces US plans to bomb Syria in op-ed New York Post [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://nypost.com/2013/09/11/putins-ny-times-op-ed-plea-on-syria/> (дата обращения: 15.01.14).
8. Putin taunts Obama ahead of G-20 summit // New York Post [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://nypost.com/2013/09/04/putin-taunts-obama-ahead-of-g-20-summit> (дата обращения: 15.01.14).
9. Putin twists knife in outfoxed Obama // New York Post [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://nypost.com/2013/09/14/putin-twists-the-knife-in-outfoxed-obama> (дата обращения: 15.01.14).
10. Staring down Tehran // New York Daily News [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.nydailynews.com/opinion/staring-tehran-article-1.1462973>
11. The fruits of epic incompetence // New York Daily News [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.nydailynews.com/opinion/fruits-epic-incompetence-article-1.1454347#ixzz2siTM3Tne> (дата обращения: 15.01.14).
12. The 'real' version of Putin's Times op-ed // New York Post [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://nypost.com/2013/09/12/the-real-version-of-putins-times-op-ed> (дата обращения: 15.01.14).
13. Vladimir Putin calls John Kerry liar on Syrian opposition ahead of G-20 summit // New York Daily News [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.nydailynews.com/news/national/obama-drums-support-syria-invasion-article-1.1445651> (дата обращения: 15.01.14).

ДЛЯ ЗАМЕТОК

Научное издание

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

Сборник статей по материалам
XXXVI международной научно-практической конференции

Май 2014 г.

Подписано в печать 29.05.14. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 10,875. 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