



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

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

№ 11 (42)
Ноябрь 2014 г.

Издается с мая 2011 года

Новосибирск
2014

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

В59

Ответственный редактор: Гулин А.И.

Председатель редакционной коллегии:

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

Редакционная коллегия:

Барштейн Виктор Юрьевич — д-р. философии по искусствоведению, рецензент НП "СибАК", Украина.

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.

Кушцова Ирина Александровна — д-р культурологии, проф. кафедры отечественной истории и культурологии Московского государственного гуманитарного университета им. М.А.Шолохова.

В59 В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии / Сб. ст. по материалам XLII междунар. науч.-практ. конф. № 11 (42). Новосибирск: Изд. «СибАК», 2014. 154 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
ТРАНСФОРМАЦИИ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА ПОСТСОВЕТСКОЙ РОССИИ Щербакowa Екатерина Викторовна	6
1.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов	13
МУЗЕЕФИКАЦИЯ ПАМЯТНИКОВ ДЕРЕВЯННОГО ЗОДЧЕСТВА КОСТРОМСКОГО ПОВЕТЛУЖЬЯ Пеляк Сергей Александрович	13
Секция 2. Языкознание	18
2.1. Русский язык Языки народов Российской Федерации	18
ВЛИЯНИЕ ЯЗЫКОВОЙ ГЛОБАЛИЗАЦИИ XX-XXI ВЕКОВ НА ФОРМИРОВАНИЕ РУССКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ ДИЗАЙНА ОДЕЖДЫ И МОДЫ Долгова Татьяна Васильевна	18
НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ЯЗЫКОВЫХ ПРОЦЕССОВ СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА И ПРОБЛЕМЫ МЕЖЛИЧНОСТНОЙ КОММУНИКАЦИИ Мясищев Георгий Игоревич	24
ОСОБЕННОСТИ ФОРМ СТЕПЕНЕЙ СРАВНЕНИЯ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫХ В ЭВЕНСКОМ ЯЗЫКЕ Попова Мария Дмитриевна	29
ТЕКСТ СОЦИАЛЬНОЙ РЕКЛАМЫ КАК ЭЛЕМЕНТ КОММУНИКАЦИИ Садыкова Наиля Альбертовна	35
2.2. Германские языки	40
КОГНИТИВНЫЕ МОДЕЛИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ПРОСТРАНСТВЕННОГО ПЕРЕМЕЩЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛИЙСКОЙ ГЛАГОЛЬНОЙ ЛЕКСИКИ) Гонтаренко Наталия Николаевна	40

ГЕНДЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА НА ПРИМЕРЕ АНГЛОЯЗЫЧНЫХ СОВРЕМЕННЫХ ЖУРНАЛОВ VOGUE И MEN'S HEALTH Казанцева Анастасия Геннадьевна Уварова Елена Александровна	45
2.3. Романские языки	51
СПЕЦИФИКА АДАПТАЦИИ ЛЕКСИЧЕСКИХ ИННОВАЦИЙ АНГЛИЙСКОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ В ИТАЛЬЯНСКОМ ЯЗЫКЕ Макарова Оксана Сергеевна	51
ОБЪЕКТИВАЦИЯ КОГНИТИВНЫХ АСПЕКТОВ КЛАСТЕРНОГО КОНЦЕПТА ПОТЕРЯ ДУХОВНОСТИ НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МИШЕЛЯ УЭЛЬБЕКА Парий Евгения Вячеславовна	61
2.4. Теория языка	67
ПРОСОДИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕЛЕВИЗИОННЫХ ДИСКУРСОВ Урманова Лидия Эдуардовна	67
РОЛЬ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СЕМАНТИКИ В МОДЕЛИРОВАНИИ ИМИДЖА ПОЛИТИКА (НА МАТЕРИАЛЕ ИНТЕРВЬЮ В.В. ПУТИНА) Щитова Дарья Александровна	74
2.5. Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание	81
СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОТТЕНКИ СИНОНИМИЧНЫХ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ Нургалина Халида Бариевна	81
Секция 3. Искусствоведение	86
3.1. Музыкальное искусство	86
ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО Сахарова Вероника Николаевна	86

3.2. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура	98
ИКОНОПИСНЫЕ ТРАДИЦИИ В РУССКОМ БЕСПРЕДМЕТНОМ ИСКУССТВЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА	98
Дроник Майя Вадимовна	
КИТАЙСКИЙ ЖЕНСКИЙ КОСТЮМ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА В СОБРАНИИ МУЗЕЕВ КИТАЯ	113
Пантелеева Вера Борисовна	
3.3. Хореографическое искусство	119
ФИЛОСОФСКАЯ ФУНКЦИЯ РУССКОГО ФОЛЬКЛОРНОГО ТАНЦА — ИСТОРИЧЕСКОГО ДОСТОЯНИЯ РУССКОГО НАРОДА	119
Буксикова Ольга Борисовна	
Андрющенко Светлана Леонидовна	
К ВОПРОСУ О НАЦИОНАЛЬНОМ В РУССКОМ НАРОДНОМ ТАНЦЕ	126
Карпенко Виктор Николаевич	
Карпенко Ирина Анатольевна	
Логвинова Елена Николаевна	
ДУШОЙ ИСПОЛНЕННЫЙ ПОЛЕТ...	131
Карпенко Виктор Николаевич	
Карпенко Ирина Анатольевна	
Новикова Анна Владимировна	
3.4. Теория и история искусства	137
ПРОЛЕТКУЛЬТ: ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ЗЕРКАЛЕ КУЛЬТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ	137
Карпов Александр Владимирович	
Секция 4. Литературоведение	148
4.1. Литература народов Российской Федерации	148
ПРОБЛЕМА ТРАГИЧЕСКОГО В БАЛКАРСКОЙ ПРОЗЕ 1960—1980-Х ГОДОВ	148
Батчаева Клара Хамидовна	

СЕКЦИЯ 1.
КУЛЬТУРОЛОГИЯ

1.1. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

**ТРАНСФОРМАЦИИ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО
ПРОСТРАНСТВА ПОСТСОВЕТСКОЙ РОССИИ**

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

**TRANSFORMATIONS OF SOCIOCULTURAL SPACE
OF POST-SOVIET RUSSIA**

Ekaterina Shcherbakova

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

АННОТАЦИЯ

В статье проведен анализ состояния социокультурного пространства постсоветской России в условиях глобализации, проникновения и распространения массовой культуры, информационно-цифровых технологий. Выявлены основные тенденции развития и влияния трансформационных процессов в пореформенный период нашей страны и ее современного этапа.

ABSTRACT

In article the analysis of a condition of sociocultural space of Post-Soviet Russia in the conditions of globalization, penetration and distribution of mass culture, information and digital technologies is carried out. The main tendencies of development and influence of transformational processes during the post-reform period of our country and its present stage are revealed.

Ключевые слова: постсоветское пространство; трансформации; массовая культура; общественные изменения; глобализация; культурная политика; креативные/творческие индустрии; культура.

Keywords: former Soviet Union; transformations; mass culture; public changes; globalization; cultural policy; creative industries; culture.

Социокультурное пространство постсоветской России претерпело ряд трансформаций, обусловленных причинами, как внутреннего, так и внешнего содержания. Волну преобразований извне обусловили процессы глобализации и «омассовления» всех сфер деятельности; распространения информационных и цифровых технологий, интеграция западных моделей развития культуры и быстро развивающихся инноваций. Стремление мирового сообщества создать культуру «планетарного» масштаба с единым информационно-технологическим пространством привело к тому, что границы культурного кода, «составляющего упорядоченное множество взаимосвязанных между собой стандартов, ограничений, предписаний по отношению к разным видам деятельности людей», приобрели слабо выраженный характер [1, с. 40]. Как следствие, новая платформа трансляции и взаимодействия культур определила общественные изменения.

Термин «трансформация» в переводе с итальянского “transformare” означает — «преобразовывать», «превращать». В качестве социолого-политологического «пакетного» понятия использовалось с 1950—1960-х гг. для описания радикальных структурных перемен в обществе. Обозначая процесс общественно-исторических перемен с конца 1980—1990-х и позднее — в новых независимых государствах бывшего СССР, данная дефиниция приобрела более масштабный характер [6, <http://voluntary.ru>]. По мнению И. Пригожина термин «трансформация» выражает переход к качественно новому состоянию организации общества, осуществляющийся как результат нарастания удельного веса неравновесных и нелинейных отношений со своим окружением [9, с. 181]. Изменение политической и государственной систем, обновление экономических основ, перемена духовно-культурных ориентиров в обществе — это ключевые показатели общественного

развития — следствие трансформационных процессов. Как показывает практика, первые два из вышеназванных показателей могут значительно измениться в короткий период времени. При этом быстрая смена культурного кода невозможна [8, с. 31]. Подобная тенденция относится к внутренним факторам радикальных трансформаций постсоветского социокультурного пространства России. Остановимся подробнее на процессах реформирования и их результатах, определивших характер развития и модернизации, в нашей стране за последние 25 лет.

Наряду с историческими событиями XX столетия, последнее десятилетие постсоветского периода стало испытанием для вновь образовавшегося молодого государства и в тоже время страны с многовековыми традициями, сильными культурными корнями. После падения «железного занавеса» «прогрессивное» советское общество находилось в ожидании демократического развития посредством европейской интеграции и выхода к новым рыночным отношениям. Но по истечении некоторого времени «шоковое» открытие постсоветского пространства для внешнего мира усилилось экономическим кризисом, падением качества и уровня жизни, а желаемые преимущества превратились в мираж. Отсутствие реальных стратегических целей «компенсировалось» тактической борьбой за власть [7, с. 3]. Возникновение этноконфессиональных и этнонациональных конфликтов в Осетии, Чечне, Карабахе, Абхазии, Приднестровье, Таджикистане, а также в странах Прибалтики (Латвии, Литвы, Эстонии), основанных на своих моноэтнических культурах в контексте бывшего СССР, приобрело обостряющийся характер. В результате социокультурные изменения «переходного» периода в конце XX века были отягощены усиленной нестабильностью и неустойчивостью российского общества. Повсеместная коммерциализация и стремление переформатироваться по образцу западной модели «масскульта», резкое сокращение финансирования сферы культуры предопределили вектор развития социокультурного пространства в первое десятилетие «Новой России». Вследствие этого, обозначилась угроза духовного кризиса, и пребывание российского общества в континууме «усталой культуры», которая теряет способность активно включаться в процессы социальных преобразований, и как результат — снижение уровня общей культуры и культурных потребностей [2, с. 201].

Следующие трансформации в исторической динамике России обозначились в 2000-х гг. в поиске и развитии своего демократического пути и «создания новой культурной среды как системы, обеспечивающей и поддерживающей функционирование общества

адекватными нормативами социальных практик и культурных порядков» [3, <http://www.cr-journal.ru>]. В этой связи возникло немало дискуссий и теоретических представлений. Одним из ключевых стал труд «Новая парадигма развития России в XXI веке. Комплексные исследования проблем устойчивого развития: идеи и результаты», в котором обозначена концепция модернизации России, ее субъектов и регионов в контексте проблемы глобальной безопасности и новых моделей развития цивилизации при непосредственном влиянии научно-технического прогресса и перехода к информационному пространству [10, www.prometeus.nsc.ru]. При этом успешный опыт зарубежных стран на пути трансформации и обновления стал показателем для нашей страны в отношении понимания того, что «средствами одних только экономических, политических и инфраструктурных преобразований всеобъемлющую модернизацию осуществить невозможно» [4, <http://www.cr-journal.ru>]. Следствием преобразований стала тенденция всеобщей открытости российского пространства во внешней политике страны, а также активное развитие и позиционирование социокультурных процессов и способов обновления общественной системы. Эти структурные трансформации выразились через «выстраивание новой ценностной иерархии», затрагивающей ранее устоявшиеся принципы [5, <http://www.cr-journal.ru>].

В результате социокультурное пространство России подключилось к единой мировой информационно-коммуникативной сети с возможностью популяризации традиционных образцов культуры и ее современных проявлений, как активного коммуникативного поля посредством распространения информационных технологий. Но характер взаимобменной практики был возможен лишь на уровне «больших» институций. Ввиду этого переход к информационной цивилизации, сопровождаемой изменением процессов создания, распространения и потребления духовных ценностей для нашей страны был сложен. При этом внутри страны возрос интерес к национальной культуре, традиционным духовным ценностям, фольклору, народным обычаям и обрядам. Наметился подъем в деятельности учреждений культуры, испытывавших значительные трудности в своем развитии и переформатировании. Возобновилось проведение ежегодного Московского международного кинофестиваля, участились зарубежные турне ведущих театральных коллективов, отдельных мастеров сцены - певцов, музыкантов, вновь вошли в практику выставки художников за границей. Но у России еще не было своего узнаваемого культурного «бренда», отвечающего

за самоидентичность развития общественных процессов и демонстрирующего нашу страну на международной арене, как современное конкурентоспособное социокультурное пространство.

Переход в следующее десятилетие XXI века (2010-ые гг.) ознаменован активностью локальных процессов. Характерной чертой времени стала динамичность смены общественных явлений. С новым политическим видением развития страны пришло иное понимание реформирования социокультурных процессов. Теперь область культуры рассматривается не только, как возвышенная сфера искусства, но и как образа жизни, повседневного уклада различных групп населения. Вживание в мировоззренческое поле российского сообщества «культуры участия», успешно применяемой в практике развития социокультурного пространства других стран, в России находится в стадии формирования.

Одной из проблем на пути преобразования социокультурного пространства нашей страны, а также других сфер общественного развития является взаимодействие и выстраивание партнерских линий с мировыми «гигантами». Обусловлено это и финансово-экономической стороной, и политической, технологической, и нормативной базой. До последнего времени словосочетание «культурная политика» в социально-политической жизни российского общества имело мифический характер. Как следствие в сфере культуры недостаточно проработано современное правовое поле. Понимание того, что за культурой закрепляется роль «двигателя» изменений, как социальных, так и экономических, приносящих выгоды в развитии государства, в России еще носит новационный характер, исторически непривычный, обусловленный, в том числе, культурной политикой. Последней инициативой представителей органов власти (Комитет Государственной Думы по культуре совместно со специалистами Российского института культурологии) в решении данной проблемы стал проект нового федерального закона о культуре под названием «Основы государственной культурной политики» [11, <http://mkrf.ru>]. Одним из главных тезисов документа является инициатива по созданию единого культурного пространства, где актуальным становится диалог граждан совместно с культурными институциями как внутри страны, так и за ее пределами. Новизна законопроекта обусловлена переходом от «инфраструктурного» подхода к «мировоззренческому», уделяющему особое внимание отношению в обществе к культуре, как самостоятельной и самоценной сферы человеческой деятельности, формы общественного бытия; участию в культурной жизни всех членов

общества [12, <http://mkrf.ru>]. Примером и стартом данной инициативы является портал «Активный гражданин» [13, <http://ag.mos.ru>].

Другой немаловажный аспект трансформации российского социокультурного пространства — это внедрение индустриальных механизмов и инвестирование в культуру, успешно применяемое во всем мире. Широко известные за рубежом креативные/творческие индустрии на территории нашей страны только приобретает свою значимость и понимание пользы как со стороны бизнес-сообщества, так и государства. Уже сегодня речь идет о создании целых арт-кварталов с развитой инфраструктурой, арт-резиденций и кластеров. При этом представители бизнес структур в незначительной степени принимают участие в культурной сфере России, нередко являясь лишь источником альтернативного финансирования. Формы и способы участия могут быть выражены по-разному: от меценатства до государственно-частного партнерства. Заинтересованность бизнеса в помощи сфере культуры основана на убедительных стимулах: во-первых, прибыли, которую влечет массовый характер арт-продукта; во-вторых, выстраивании форм, удовлетворяющих возникающие культурные потребности людей; в-третьих, обращение к технологическим новинкам; в-четвертых, охват широкого спектра услуг.

Одной из самых востребованных является партнерская форма взаимодействия. Уникальным примером в этом смысле является сотрудничество культурных институций, в частности, крупных федеральных музеев, с представительством корейской компании Samsung Electronic на российском рынке. Компания занимается реализацией социально - партнерских проектов в крупных, федерального значения музеях, обеспечивая их техническими аудио и видео новинками для реализации того или иного арт-проекта с применением мультимедийного образно-выразительного ряда. Описывая картину в целом, можно отметить, что число примеров совместных проектов бизнеса и культуры в России еще не велико. Обусловлено это отсутствием понятной и четкой политики взаимодействия и навыков маркетинга в культурных институциях и рядом других причин.

Так, постсоветское пространство России, претерпевая определенную цикличность трансформационных процессов, преобразовалось посредством стандартизации, унификации и смены нормативной базы. Тенденции определенного этапа развития способствовали формированию новых форм коммуникации, интеграции, развития, взаимодействия современной культуры и национальных традиций. Сегодня российское социокультурное пространство вновь открыто для преобразований и решения целого спектра вопросов, среди

которых: ребрендинг территорий и феноменов культуры, освоение основ маркетинга, принципов планирования, регулирование партнерских форм взаимодействий.

Список литературы:

1. Аванесова Г.А., Купцова И.А. Коды культуры: сущность и назначение // Социально-гуманитарные знания. — 2008. — № 1. — 40 с.
2. Астафьева О.Н. Концептуальные основания культурной политики: от теории к практике // Синергетика: будущее мира и России / Под ред. Г.Г. Малинецкого. М., 2008. — 194—222 с.
3. Астафьева О., Флиер А.Я. Социокультурная модернизация: формирование новой культурной среды // Теоретическая культурология. — 2013. — № 1(11). [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://www.cr-journal.ru/rus/journals/182.html&j_id=13 (дата обращения: 10.11.2014).
4. Данилов А.Н. Социология. Энциклопедия / Сост. А.А. Грицанов, В.Л. Абушенко, Г.М. Евелькин, Г.Н. Соколова, О.В. Терещенко. — 2003. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://voluntary.ru/dictionary/568> (дата обращения: 17.10.2014).
5. Дергачев В.А. Международные экономические отношения. Учебник для вузов. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2005. — 382 с.
6. Купцова И.А. Философский синтез разных подходов к анализу семантических кодов культуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2008. — № 6. — 29—34 с.
7. Пригожин А.И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой: Пер. с англ./ Общ. ред. В.И. Аршинова, Ю.Л. Климонтовича и Ю.В. Сачкова. М.: Прогресс, 1986. — 432 с.
8. Новая парадигма развития России в XXI веке. (Комплексные исследования проблем устойчивого развития) / Институт машиноведения им. А.А. Благонравова, Центр исследований устойчивости и нелинейной динамики, Институт социально-политических исследований и др.; Под ред. Коптюга В.А., В.М. Матросова, В.К. Левашова. Издание второе. М.: Издательство «Academia»; Иркутск: РИЦ ГП «Облформпечать», 2000. — 459 с. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.prometeus.nsc.ru/koptyug/ideas/paradigm/par01.pdf> (дата обращения: 05.11.2014).
9. Министерство культуры Российской Федерации (Минкультуры России). / Открытое министерство, общественное обсуждение, Основы государственной культурной политики [2004—2014]. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://mkrf.ru/open-ministry/public-discussions/проект-osnov-gosudarstvennoj-kulturnoj-politiki> (дата обращения: 29.10.2014).
10. Активный Гражданин [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://ag.mos.ru/> (дата обращения: 01.11.2014).

1.2. МУЗЕЕВЕДЕНИЕ, КОНСЕРВАЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ

МУЗЕЕФИКАЦИЯ ПАМЯТНИКОВ ДЕРЕВЯННОГО ЗОДЧЕСТВА КОСТРОМСКОГО ПОВЕТЛУЖЬЯ

Пиляк Сергей Александрович

заместитель директора по развитию,

*Областное государственное бюджетное учреждение культуры
«Костромской архитектурно-этнографический и ландшафтный
музей-заповедник «Костромская слобода»,*

РФ, г. Кострома

E-mail: s.pilyak@mail.ru

THE MUSEUMIFICATION OF WOODEN ARCHITECTURE MONUMENTS OF KOSTROMA VETLUGA REGION

Pilyak Sergey

deputy director of development,

*Regional state budgetary institution of culture "Kostroma architectural-
ethnographic and landscape museum-reserve "Kostromskaya sloboda",*

Russia, Kostroma

Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда, проект № 14-34-01300 «Деревянное зодчество Поветлужья. Истоки и особенности».

АННОТАЦИЯ

Деревянное зодчество — наиболее хрупкая часть материального культурного наследия России. Создание музеев деревянного зодчества является одним из наиболее эффективных способов сохранения памятников народной архитектуры, традиций, быта и промыслов провинции. Одним из регионов, представленных в музеях под открытым небом, является долина реки Ветлуги. Костромское Поветлужье представлено исключительно в Костромском музее деревянного зодчества. В настоящей статье представлен краткий анализ планов

по музеефикации и перевезенных памятников Поветлужья в Костромской музей.

ABSTRACT

Wooden architecture is the most fragile part of the material cultural heritage of Russia. The creation of museums of wooden architecture is one of the most effective ways of preserving monuments of folk architecture, traditions, household and crafts of the province. One of the regions represented in the museums under the open air, is the valley of the river Vetluga. Kostroma Vetluga region presented exclusively in Kostroma Museum of wooden architecture. In the present article presents a brief analysis plans should be preserved and transported monuments of Vetluga region in Kostroma Museum.

Ключевые слова: Деревянное зодчество; Поветлужье; музеефикация.

Keywords: Wooden architecture; Vetluga region; museumfication.

Костромской музей-заповедник «Костромская слобода» — один из старейших музеев деревянного зодчества России. Коллекция музея начинает формироваться в 1954 году, а в 1960 уже было принято решение о формировании музея народного деревянного зодчества и его комплектовании памятниками культовой, хозяйственной и жилой архитектуры [1]. Особую группу архитектурных экспонатов музея составляют памятники деревянного зодчества Костромского Поветлужья.

Долина реки Ветлуги, расположенная в современных границах Кировской, Вологодской, Костромской, Нижегородской областей и республики Марий-Эл, — регион с уникальным культурным наследием. Значительную роль в этом сыграли природа и естественные богатства региона, и во многом, его неосвоенность. Поветлужье до сих пор является краем древней культуры, сокровищницей традиций и памятников народного зодчества.

В 1958 году в целях изучения архитектурного наследия была проведена первая экспедиция по обследованию памятников деревянной архитектуры Костромской области. Специалисты Костромской специально научно-реставрационной и производственной мастерской (КСНРиПМ): архитекторы И.Ш. Шевелев и Н.М. Державец, художник В.П. Муравьев обследовали северо-восточные районы области, принадлежащие бассейну Ветлуги — Шарьинский, Пыщугский, Вохомский и Павинский районы. По результатам экспедиции были

рекомендованы к перевозу в музей деревянного зодчества несколько сооружений [2].

В первом генеральном плане 1960 года (автор проекта — архитектор КСНРиПМ И. Шевелев) Костромского музея деревянного зодчества фигурируют следующие памятники Поветлужья: дом Ципелевой из деревни Аристиха Шарьинского района, Дом Скрябиной и амбар из деревни Худобино Вохомского района, ворота из деревни Юрьево Вохомского района, Дом Орловой из села Пышуг Пышугского района. Памятники разбросаны по территории участка, не собраны в отдельный «ветлужский» сектор.

Реализация генерального плана на территории Богословской слободы не состоялась по ряду объективных причин, и в 1966 году для развития музея была выделена новая территория площадью в 13,5 гектаров, в настоящее время это основная территория музея-заповедника. Разработанный в 1966—1967 годах генеральный план предусматривал вначале создание четырех обособленных секторов, в том числе и сектора северо-восточной деревни Костромской губернии (Вохомский, Шарьинский районы) [3, с. 47]. Однако в итоге переработанный генеральный план уже предусматривал создание на этом участке единой условной «деревни», объединяющей памятники, перевезенные из разных районов области и иллюстрирующие разные типы сооружений и конструкции деревянного зодчества. Сочетание памятников разных районов в едином архитектурном пространстве оказалось целесообразным на небольшом участке музея.

Первыми памятниками Поветлужья, перевезенными в музей стали ранее выявленный дом Ципелевой из деревни Аристиха Шарьинского района и усадьба Тарасова из деревни Мухино Вохомского района. Дом Тарасова — сравнительно крупная изба-двойня с обширным, примыкающим с северной стороны двухъярусным хозяйственным двором. Зимняя изба дома представляет редкий образец курной избы с интерьером, украшенным костромской росписью. Реставрация дома, перевезенного в 1968 году, была закончена к 1980 году. Усадьба Тарасова включает 3 объекта — жилой дом-комплекс, амбар-житницу, перевезенные из деревни Мухино и соединяющий их новодельный забор-заплот с воротами, созданными по образцу зафиксированных экспедицией КСНРиПМ ворот из деревни Ковылято Вохомского района. Дом Ципелевой, перевезенный в 1969 году, был отреставрирован в 1970—77 годах. При реставрации разновеликие срубы зимней и летней изб, разнесенные по разные стороны сеней, получили гипотетичный каркасный хозяйственный двор, примыкающий с восточной стороны. Дом экспонируется в музее

как изба гончара. Следующий ветлужский памятник, перевезенный в 2000-х годах — дом Тарасовой из деревни Мухино-Емское Вохомского района — пример редкой реконструкции дома-двора с пристройкой дополнительного пятистенка, включающего зимнюю избу и летнюю горницу, со стороны главного фасада. Поздний жилой объем отделяется от первоначального нешироким мостом. Реставрация дома к настоящему времени не завершена.

Поветлужье во второй половине XX века оставалось местностью, хранящей редкие образцы хозяйственной деревянной архитектуры. Так, Е.А. Ополовникова называет реку Вол в Ветлужском районе Нижегородской области среди тех, где еще в конце XX века сохранялись ряжевые мосты. Такой мост исследователь видела на реке в 1991 году [4, с. 53]. Неслучайно в коллекции хозяйственных сооружений Костромского музея деревянного зодчества ветлужские памятники занимают особое место. В 1968 году в музей была перевезена ранее выявленная экспедицией КСНРПМ под руководством К.Г. Тороп водяная мельница второй половины XIX в. из деревни Ньююг Шарьинского района. Запланированный перевоз двух мельниц-шатровок из деревень Шарьинского района, предусмотренный одним из генеральных планов музея, не был реализован. Генеральным планом было предложено разместить мельницы на периферии музейной территории, вблизи южной границы участка.

Единственным культовым памятником, иллюстрирующим архитектуру Поветлужья в Костромском музее деревянного зодчества, стала перевезенная в 1969 году часовня из деревни Притыкино Шарьинского района. Крупный четверик, габаритами 7 на 7 метров, срублен из сосновых бревен, увенчан двумя постепенно уменьшающимися рублеными восьмериками. Верхний восьмерик завершен невысоким повалом. Часовня покрыта восьмискатной крышей, увенчанной луковичной главкой на невысокой шее, обитой осиновым лемехом. Ярусная композиция часовни и пропорции восьмериков характерны для большинства ветлужских деревянных храмов. Реставрация часовни, перевезенной в Костромской музей деревянного зодчества, была проведена в 1969—1970-х годах.

Музеефикация пяти памятников деревянного зодчества Поветлужья, находящихся сейчас в музее-заповеднике «Костромская слобода» на этом этапе развития учреждения дает характерный пример представления группы памятников одной архитектурной зоны без создания обособленного сектора.

Список литературы:

1. Архив КСНРиПМ. Решение Исполкома областного Совета «О создании музея народного деревянного зодчества при историко-архитектурном заповеднике бывшего Ипатьевского монастыря» № 387 от 3 мая 1960 г.
2. Архив КСНРиПМ. Материалы экспедиции в Шарьинский, Пыщугский, Вохомский, Павинский районы в верховьях реки Ветлуги и по ее притокам. 14.07.—14.08.58 г.
3. Москалева Л.В. Деревянная архитектура Костромского края. Из истории создания музея деревянного зодчества в Костроме // Художественно-этнографический журнал «Костромская слобода». Кострома: Издательский проект Костромского архитектурно-этнографического и ландшафтного музея-заповедника «Костромская слобода», — 2013. — № 3—4. — с. 39—54.
4. Ополовников А.В., Ополовникова Е.А. Дерево и гармония: Образы деревянного зодчества России. М.: Ополо, 1998. — 208 с.

СЕКЦИЯ 2.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

2.1. РУССКИЙ ЯЗЫК. ЯЗЫКИ НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ВЛИЯНИЕ ЯЗЫКОВОЙ ГЛОБАЛИЗАЦИИ XX-XXI ВЕКОВ НА ФОРМИРОВАНИЕ РУССКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ ДИЗАЙНА ОДЕЖДЫ И МОДЫ

Долгова Татьяна Васильевна

канд. филол. наук, доцент

Омского государственного института сервиса,

РФ, г. Омск

E-mail: dolgova_nauka@mail.ru

INFLUENCE OF LINGUISTIC GLOBALIZATION IN XX-XXI CENTURIES ON THE DEVELOPMENT OF RUSSIAN TERMINOLOGY OF FASHION DESIGN

Dolgova Tatiana

candidate of philological sciences, associate professor

of Omsk State Institute of Service,

Russia, Omsk

АННОТАЦИЯ

Целью настоящей статьи является выявление степени влияния языковых аспектов глобализации на русскую терминологию дизайна одежды и моды. В работе также анализируются причины проникновения в неё англо-американских заимствований и их функционирование. Материалом исследования послужил корпус объёмом более четырёх тысяч терминов, отраслевые журналы, словари. Основные методы исследования — сравнительно-сопоставительный, социолингвистический, статистический. В результате исследования было

определено процентное соотношение американизмов в изучаемой терминологии, отношение к ним молодёжи.

ABSTRACT

The purpose of this article is to identify the degree of influence of global linguistic aspects on Russian terminology of fashion design. The paper also analyzes the causes of penetration of Anglo-American borrowing and their functioning in the terminology. The material of research is based on more than four thousand terms, fashion journals, dictionaries. Basic research methods are comparative, sociolinguistic, and statistical. In the results of the study the percentage of Americanisms in fashion terminology and the opportunity of youth to them are determined.

Ключевые слова: языковая глобализация; англо-американские заимствования; терминология дизайна одежды и моды.

Keywords: linguistic globalization; Anglo-American loanwords; terminology of fashion design.

В целом под глобализацией понимается интеграция и унификация всех сфер жизни. Это влечёт за собой не только глобализацию экономики, но и миграцию населения, перемещение производства за пределы одного государства, повышение скорости обмена информацией и многое другое. Однако глобализация экономики является сложным и многогранным процессом, и развитие международных отношений и международной торговли имеет ряд недостатков. Прежде всего, имеется в виду языковой аспект глобализации.

Глобализация в области языка является проявлением глобализации в остальных сферах. Под языковой глобализацией понимается процесс возрастающего воздействия и проникновения системы одного доминирующего языка в системы языков мира, в результате этого процесса лексические, грамматические, синтаксические уровни языка подвергаются изменениям.

В чём же проявляется языковая глобализация? Так как большинству языковых систем свойственна открытость, в эпоху глобализации наибольшим изменениям подвергается лексический состав национальных языков. Прежде всего, пенетрация проявляется в появлении большого количества неологизмов и заимствований из других языков, чаще из одного доминирующего международного языка. Обновление корпуса лексических средств происходит за счёт увеличения иноязычных заимствований.

В XX—XXI вв. первое место в мире по численности носителей занимает английский язык, являясь первым или вторым родным

языком или общим языком общения. В ходе глобализации английский язык распространяется не только географически на все континенты, но и проникает во все сферы человеческой деятельности. Неизбежность его проникновения в эпоху Интернета и усиления международного сотрудничества очевидна. Следует отметить, что английский язык не проникает в системы национальных языков автономно. Его «внедрение» осуществляется через репродукцию англоязычной культуры. Глобализация усиливает интенсивность культурных обменов. Сегодня не подвергается сомнению тот факт, что на протяжении нескольких десятилетий (начиная с середины XX века) происходит массивное насыщение культурного пространства разных стран образцами американской массовой культуры, её ценностями.

Важно отметить, что английский язык является источником заимствования терминов не только в силу своей распространённости и признанного международного статуса, процессов глобализации в целом, но и в силу определённых лингвистических причин. Являясь аналитическим языком, английский язык обладает важной особенностью, значимой для процесса заимствования в другие языки, — наличием компактных и лаконичных форм. В случаях, когда национальному языку, в частности русскому, для передачи того или иного понятия требуется структура словосочетания, английский язык может оперировать одной лексической единицей. Примерами англоязычных заимствованных терминов, чьё преимущество базируется на лаконичности, являются такие термины, как «бренд» — brand, «тренд» — trend, «вебинар» — webinar.

Средства осуществления языковой экспансии известны и весьма разнообразны: кино, телевидение, музыкальные каналы, Интернет, международная торговля. Даже иностранные исследователи отмечают, что Америка и проамериканские образы оказывают значительное влияние на европейцев [1, с. 201]. Отдельно следует сказать об образовании. Крупнейшие университеты Америки уже давно принимают на обучение студентов из-за рубежа. Десятки тысяч иностранцев получают образование в США. По завершении цикла обучения они становятся своеобразными проводниками, распространителями американской массовой культуры, что способствует созданию благоприятных условий для распространения американского влияния по всему миру. Как уже было сказано выше, культура и язык — тесно взаимосвязанные понятия, следовательно, американский вариант английского языка проникает в лексический состав других национальных языков и, в частности, оказывает огромное влияние на формирование и развитие профессиональных терминологий.

К основным областям человеческой деятельности, где заимствования из американского английского наиболее часты и ярко проявляются, относятся туризм, спорт, мода, музыка и другие сферы потребления. Можно указать две основные причины массового употребления американизмов в данных сферах: причастность к высоким технологиям и престиж потребления. Последнее напрямую связано с индустрией моды. Терминология моды и дизайна одежды находится сейчас на пике своего развития. Деятельность дизайнеров одежды чрезвычайно популярна, их творчество и результаты деятельности востребованы во всём мире.

Русская терминология дизайна одежды и моды относительно молода, вследствие чего на современном этапе она активно заимствует лексические единицы из других иноязычных терминологий. На протяжении своей истории она развивалась на основе терминологии одежды, т. к. само понятие «дизайн одежды» появилось лишь на рубеже XIX—XX веков, и формировалась достаточно обособленно в отличие от подобных терминологий других европейских языков. В ходе своего развития вышеуказанная терминология уже проходила этапы активного заимствования иноязычных элементов.

Наибольший интерес представляет собой современный этап развития терминологии. В результате распада Советского Союза новое государство — Россия — вступило в единое экономическое, торговое и культурное пространство, т. е. стало членом глобального общества. Усилились межкультурные связи, и возникла необходимость единого языка общения, в том числе в профессиональных сферах. Изучение и пополнение профессиональных терминологий стало приоритетной задачей.

На современном этапе развития русской терминологии дизайна одежды и моды наблюдается активное заимствование англоязычных элементов, в большей степени американского и австралийского происхождения. Российские отраслевые журналы, являющиеся переводом соответствующих англоязычных изданий или их аналогом (например, VOGUE, GLAMOUR), изобилуют иноязычными терминами. Поскольку большинство модных журналов издаются и публикуются в США, термины моды из американской массовой культуры без труда проникают и ассимилируются в русской терминологии исследуемой области. Популяризация англо-американских заимствований происходит посредством вещания специального телеканала Fashion TV на территории Российской Федерации, а также путём прямых межкультурных профессиональных контактов, которые стали возможными с 90-х годов XX века. Многие российские

дизайнеры в настоящее время имеют возможность стажировки и работы за рубежом, что, несомненно, способствует распространению американизмов в профессиональной среде.

Многие термины американского происхождения уже настолько ассимилировались не только в русской терминологии дизайна одежды и моды, но и в целом в литературном языке, что не воспринимаются носителями русского языка как неологизмы и занимают определённую нишу в понятийном аппарате нашего национального языка. Например, термины «джинсы» — jeans, «топ» — top, «блейзер» — blazer могут функционировать в речи всех возрастных групп и слоёв населения, в СМИ, печатных изданиях и т. д. Однако в результате неправильного использования заимствованных терминов нередко языковые коллизии. Купленный в магазине предмет одежды под названием «топ» на поверку может оказаться майкой, футболкой или даже свитером из лёгкого трикотажа, т. е., по сути, любым женским предметом одежды, закрывающим торс, с рукавами или без них.

Примечательно, что многие международные сетевые магазины определённых брендов, торгующие в России, регулярно употребляют англоязычные термины в качестве наименования товара. Так, на прилавках обычных магазинов можно встретить *сникерсы*, *угги* и *вуллинги* (термины для обозначения разновидностей обуви). Термин «вуллинги» — *woolings* имеет австралийское происхождение и появился совсем недавно. Вуллинги — это всесезонная обувь из валяной шерсти, окрашенная в разные цвета, на резиновой подошве. Такой вид обуви был изобретён и запатентован в Австралии и в настоящее время пользуется большим спросом на всех континентах как экологическая и модная обувь, часто изготавливаемая вручную.

Безусловно, вышеуказанные термины являются примерами неологизмов, количество которых в национальном языке и профессиональных терминологиях растёт. Значительному количественному росту иноязычных неологизмов, по мнению Е.С. Кубряковой, способствует «чрезвычайное усложнение образа мира» [2, с. 4].

Зачастую при неграмотном или неуместном использовании англицизмов язык «деформируется» и передача смысла высказывания весьма затрудняется. Приведём пример на основе терминологии дизайна одежды и моды. На информационном стенде в вузе помещено объявление следующего содержания: «*Завтра после воркшопа состоится круглый стол. Всех аппликантов просим явиться вовремя*». Данную фразу следует понимать как «Завтра после мастер-класса состоится круглый стол. Всех заявленных участников просим явиться вовремя». В речи современной молодёжи, которая, безусловно, следит

за модой, нередко можно услышать фразу следующего типа: «*На этой селфи у неё такой гламурный лук*» (на этой фотографии, сделанной на свой мобильный телефон, у неё привлекательный образ). Носителям русского языка, «непосвященным» в современную терминологию моды, подобное выражение покажется абсурдом. Ведь *лук* в русском языке — это либо растение, либо разновидность оружия, не говоря уже о терминах *селфи* и *гламурный*. Последний пример термина можно повсеместно встретить и в современной речи, и на страницах глянцевого модных или отраслевых журналов, откуда оно, собственно, и перекочевало в национальный язык.

Итак, на основе исследования русской терминологии дизайна одежды и моды общей численностью свыше четырёх тысяч терминов, интервьюирования студентов и преподавателей специальности «Дизайн костюма» (94 человека) можно сделать следующие выводы. Термины англо-американского происхождения составляют 8,9 % от общего числа исследованных терминов, что, безусловно, немало в рамках языковой глобализации. Количество англоязычных неологизмов в данной сфере растёт, равно как и скорость их ассимиляции в русском языке. В силу лаконичности английского термина им часто заменяют словосочетания русского языка, т. е., наряду с лексическим заимствованием, происходит и структурное заимствование. Более 40 % опрошенных студентов, по их собственному мнению, не испытывают затруднений в понимании англоязычных терминов, считают их употребление престижным и вполне правомерным.

В заключение необходимо отметить, что носители национального языка часто неоправданно используют иноязычные неологизмы и, в определённой степени, родной язык деградирует до уровня смеси с доминирующим языком международного общения. Практически все исследователи единодушно сходятся во мнении, что глобализация обостряет проблему сохранения культурной и языковой идентичности. В современных условиях, к сожалению, не всегда происходит эквивалентный обмен языков и культур. Налицо подавление одной культуры другой и доминирующая, вытесняющая роль одного языка в отношении других. Последние события 2014 года (политическая и экономическая напряжённость) наибольшим образом вскрывают негативные последствия глобализации и ещё более заставляют спланиваться нации, обращая внимание на национальную языковую идентичность.

Процессы глобализации могут оказывать на язык как положительное, так и отрицательное влияние. Положительное влияние проявляется в обогащении культуры и языка новыми понятиями и лекси-

ческими единицами. Однако в настоящее время учёные всё больше обеспокоены отрицательными последствиями глобализации в отношении национальных языков.

Список литературы:

1. Гандл Стивен. Гламур. Перевод с английского под ред. А. Красниковой. М.: Новое литературное обозрение, 2011. — 384 с.
2. Кубрякова Е.С. Новые единицы номинации в проектировании картины мира как транснациональные проблемы // Языки и транснациональные проблемы: Материалы I Международной научной конференции. 22—24 апреля 2004 г. Т. 1. М.; Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2004. — С. 9—16.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ЯЗЫКОВЫХ ПРОЦЕССОВ СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА И ПРОБЛЕМЫ МЕЖЛИЧНОСТНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Мясищев Георгий Игоревич

*аспирант Ростовский государственный строительный университет,
РФ, г. Ростов-на-Дону
E-mail: georgy-2583@yandex.ru*

SOME ASPECTS OF LINGUISTIC PROCESSES OF MODERN SOCIETY AND INTERPERSONAL COMMUNICATION PROBLEMS

Myasishev George

*postgraduate student Rostov State University of Civil Engineering,
Russia, Rostov-on-Don*

АННОТАЦИЯ

Целью данной статьи является освещение некоторых проблемных аспектов, связанных с лингвистическими процессами, идущими в современном обществе, и связанными с ними проблемами межличностной коммуникации. Рассматривается эволюция письменной и устной речи в аспектах межличностной коммуникации в деловой, политической сферах, средствах массовой информации. Выделяются

основные тенденции, происходящие в языке и влияющие на языковую личность в целом.

ABSTRACT

The purpose of this article is to highlight some of the problematic aspects of the linguistic processes occurring in modern society, and related problems of interpersonal communication. The evolution of writing and speaking in the aspects of interpersonal communication in the business and political spheres, the media. Highlighted the major trends occurring in language and linguistic identity affect the whole.

Ключевые слова: языковая коммуникация; языковая личность; эволюция языка.

Keywords: linguistic communication; linguistic identity; the evolution of language.

Социальные изменения конца XX века, произошедшие на территории бывшего СССР и постсоветской России, затронули все сферы жизни общества. В основном, это были изменения деструктивного характера, связанные с разрушением прежних ценностных категорий, когда в ряде случаев на их место выдвигались контркультурные или нигилистические постулаты. Эти процессы оказали значительное влияние на русский литературный язык и на речевую культуру.

В настоящее время филологи-русисты заговорили о так называемом «эффекте нулевых» — резком негативном спаде в области речевой культуры и межличностной коммуникации, произошедшем на рубеже 90-х годов XX века и 2000 годов XXI века. Не только в бытовом обиходе, но и в официально-деловой речи публичных деятелей набрали силу тенденции нарочитого пренебрежения традиционными нормами литературного языка: показное огрубление литературной речи, «узаконивание» грубопросторечной лексики и фразеологии, наплыв жаргонизмов, аргоцизмов, немотивированное употребление варваризмов, в том числе англоязычного происхождения. Следует отметить, что, по мнению ряда публичных деятелей, данные аспекты вполне оправданы и допустимы, поскольку являют собою демонстрацию «свободы» языка и межличностного общения, отказа от «тоталитарных» норм речевого этикета. Пренебрежение традиционными нормами литературного языка даже стало нарочитым, показным признаком принадлежности к современному обществу [2].

Одновременно активизировался процесс возвращения в активный словарь ряда вышедших из употребления слов и речевых оборотов. Зачастую их употребление говорящим мотивируется не языковой

нормой, а желанием позиционировать себя, как человека владеющего литературным языком и принадлежащего к культурным слоям общества [1].

В сфере делового общения происходит постепенный отход от традиционного канцелярита советского времени, с его определенной пафосностью, приверженностью к традиционистским формулам. В основном, словарь деловой и общественно-политической речи советского периода смещается в пассив. В то же время, происходит обратный процесс наращивания канцелярита нового времени, создания универсалий и традиционных формул в письменной и, в меньшей степени, устной речи деловых кругов. Именно в сфере делопроизводства в настоящее время намечаются основные стабилизационные процессы, связанные, прежде всего, с жанровой особенностью деловой речи. Концептуально, сфера делового общения связана с менеджментом, организацией и управлением коллективом, а также межличностным взаимодействием в процессе организации производства, торговли, обмена и т. п. вещей. В этой сфере требуется такая форма речевой коммуникации, которая позволяла бы собеседнику или собеседникам наиболее точно и полно понимать содержание высказывания, не допуская иного толкования, чем то, которое предполагал адресант. Кроме того, для эффективного менеджмента необходим ориентировано-личностный подход к каждому участнику коммуникации, что снижает использование ненормативных элементов в речи адресанта. Анализ служебной документации, особенно стенограмм и протокольных записей различных официальных организаций, показывает, что в письменной речи наметился значительный переход от лаконичного, содержательного, стилистически нейтрального языка советского периода, наполненного традиционными, принятыми для данной сферы деятельности формулировками, к более свободным формам речевого взаимодействия. Если в 80-е—90-е годы XX столетия выступления на организационно-деловых собраниях трудовых коллективов, семинарах и в других формах публичных выступлений обязательно записывались, после чего зачитывались докладчиками «с листа», то в настоящее время все больше развивается тенденция к импровизаторству, непосредственному общению с аудиторией на заданную тему (хотя традиция подготовленных докладов сохраняется). В связи с этим меняется характер речи выступающего, его образ, что накладывает определенный отпечаток в целом на языковую личность. Импровизируя, современные ораторы стремятся к значительному упрощению языка и речевых конструкций в целом, активно используют жаргонные формы, подражая, в определенной мере, западному образу оратора.

Нарочитый демократизм сказывается на речевой культуре говорящего не всегда лучшим образом, и зачастую это приводит к достаточно комичным ситуациям, когда выбранный стиль коммуникации и речевые средства совершенно не соответствуют ситуации в целом [5]. Например, анализируя протоколы методических семинаров кафедры культурологи РГСУ в период с 1987 по 1995 годы и в период с 1995 по 2005 годы, можно отметить увеличение просторечных конструкций, вариативных стилистических форм, иноязычий в этот период (почти на 35 % от общего числа при подсчете методом сплошной выборки). Аналогичная картина наблюдается при анализе стенограмм докладов, представленных совещаниях методических комиссий Дорожной научно-технической библиотеки Северо-Кавказской железной дороги в этот же период времени (на 37 %), но в этом случае, также, проявляется отраслевой компонент — увеличение на 21 % числа терминоидов (терминов и квазитерминологических форм, в т. ч. иноязычного происхождения).

Подобная картина наблюдается и в политическом дискурсе, где все означенные изменения еще более наглядны и проявляются в большей степени.

Образ советского политического деятеля в значительной степени скалывался из традиций стилистически нормированной, возвышенной речи, в которой активно использовались различные традиционные речевые формулы, слова с оценочной семантикой, а используемый словарь опирался исключительно на словарь литературного языка. В период между 1987—1991 годами XX века с началом «перестройки» и глобальных социо-культурных изменений общества, словарь общественно-политического деятеля резко наполняется наукообразными компонентами иноязычного происхождения, часто с совершенно неясной семантикой. Сравнительный анализ прессы 70-х годов XX века и середины 80-х — начала 90-х годов XX века показывает резкие изменения в стилистике речи политических деятелей. Еще более значительные изменения происходят в период между 1995 и 2000-ми годами. Речь политического деятеля практически полностью деофициализируется, лишается привычной нормированности, обретает черты стихийного, импровизированного выступления с элементами нарочитой демократизации, отказа от традиционализма, официальных формул, в ней все больше и больше проявляются просторечные элементы, жаргонизмы, аргоцизмы, терминоиды, характерные для отраслей экономики, финансовой и банковских сфер. Возникающие в политической среде вопросы об упорядочении речевой деятельности, повышения культуры политических выступлений, касающиеся, в первую очередь,

упорядочения употребления иноязычной лексики, как правило, не получают развития в виду сложности и малой управляемости общего процесса речевого коммуникативного взаимодействия политического оратора и аудитории [4].

Тенденции отхода от традиционной стилистики литературного языка наблюдается и в средствах массовой информации. В период между 1987 и 1995 годами XX века в СМИ происходят значительные изменения, связанные с изменением концепции образа журналиста. Теперь от представителя СМИ требовалось не только и не столько следование традициям языка и литературы, сколько соответствие запросам общества, политическим и социальным переменам в нем. Борьба за читателя, стремление к оригинальности и некоторой агрессивности в подаче материала приводят к упрощению языка устной и письменной речи, появлению в СМИ молодежного, социального и профессионального жаргона. Процесс антицензурной борьбы затронул работу редакторских отделов, повлиял на степень участия редактора в авторском материале и его роль в СМИ в целом. Девизом многих изданий стал принцип публикации т.н. «живой речи», сиюминутного и буквального воспроизведения запечатленной ситуации в контексте той обстановки, которая была зафиксирована журналистом, безо всякой правки и обработки (даже стилистической) со стороны редакции. Самоценность авторского мнения и авторского стиля в данном случае оказывалось более приоритетным, нежели рамки стилистической нормы. Например, употребление глагола «кинуть» в значении «обмануть», свойственном просторечному жаргону и образованному от него жаргонизму с резко отрицательной семантикой «кидала»-«обманщик»: «Но самый большой выигрыш получается тогда, когда тебя почистили, а ты — кинул. Он — лох, он почистил, а ты — кидала, ты умен» [3].

После 1995 года XX века наметилась еще одна тенденция в СМИ, значительно влияющая на качество устной и письменной речи — постоянное ускорение процесса обмена текстовой информацией, погоня за приоритетностью во временном интервале публикаций. Стремление быть первыми, оригинальными, наиболее активными приводит к появлению многочисленных ошибок, опечаток, сомнительных конструкций в письменной речи журналистов, к оговоркам и ошибкам устной речи дикторов. Очевидно, что влияние СМИ на образ языковой личности чрезвычайно велико, поскольку СМИ — один из главных источников устной и письменной информации, который постоянно воздействует на сознание человека.

С другой стороны нельзя отрицать и позитивных тенденций, связанных со значительным освобождением языка СМИ от шаблонов, пополнением его словаря, большим разнообразием речевых форм.

Список литературы:

1. Веселов П.В. Аксиомы делового письма: Культура делового письма и официальной переписки. М.: ИВЦ «Маркетинг», 1993. — 90 с.
2. Иссерс О.С. Речевое воздействие: учеб. пособие. 2-е изд. М.: Флинта: Наука, 2011. — 224 с.
3. Латынина Ю. Интервью радио «Эхо Москвы» [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.echomsk.spb.ru/projects/intervyu-na-ehe-moskvu/yuliya-latynina200113.html> (дата обращения 17.11.2014).
4. Петрова Н.Е., Рацибурская Л.В. Язык современных СМИ: средства реч. агрессии: учеб. пособие. 2-е изд. М.: Флинта: Наука, 2011. — 240 с.
5. Формановская Н.И. Русский речевой этикет: Нормативный социокультурный контекст. М.: Русский язык, 2002. — 180 с.

ОСОБЕННОСТИ ФОРМ СТЕПЕНЕЙ СРАВНЕНИЯ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫХ В ЭВЕНСКОМ ЯЗЫКЕ

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*

FORM CHARACTERISTICS OF COMPARISON DEGREES OF ADJECTIVES IN THE EVEN LANGUAGE

Maria Popova

*junior research assistant of Even Philology Sector,
the Institute for Humanities Research and Indigenous Studies
of the North Russian Academy,
Russia, Yakutsk*

АННОТАЦИЯ

В статье дано исследование особенностей форм степеней сравнения прилагательных в эвенском языке, по которым не имеется специальных работ. Наличие степеней сравнения в эвенском языке является отличительным грамматическим признаком качественных прилагательных от относительных прилагательных.

ABSTRACT

In the article the research of form characteristics of comparison degrees of adjectives in the Even language is presented on which there are no special works. Presence of comparison degrees in this language is the distinctive grammatical peculiarity of qualitative adjectives from relative adjectives.

Ключевые слова: качественные прилагательные; эвенский язык; формы степеней сравнения; способы образования; субъективная оценка.

Keywords: qualitative adjectives; the Even language; forms of comparison degrees; manners of production; subjective evaluation.

Эвены проживают на территории Хабаровского края, Республики Саха (Якутия), Чукотки, Магаданской и Камчатской областей.

Эвенский язык принадлежит к тунгусо-маньчжурской группе. По мнению ряда исследователей, тунгусо-маньчжурские языки составляют единую алтайскую языковую семью с монгольскими и тюркскими языками.

Наиболее заметными в области изучения прилагательных в эвенском языке являются труды Богораз В.Г. [1, с. 19], Левина В.И. [6, с. 138—142], Цинциус В.И. [9, с. 97—116], Новиковой К.А. [7, с. 117], [1968:94], Лебедева В.Д. [5, с. 46—54]. Степени сравнения прилагательных в эвенском языке представлены в работах В.А. Роббека [8, с. 545—553], А.А. Даниловой [2, с. 63—78], Х.И. Дуткина [3, с. 27—31], Р.П. Кузьминой [4, с. 108—110] и др. К настоящему времени накоплен большой фактический материал эвенского языка, и этот материал позволяет выявить новые аспекты в изучении прилагательных.

Предметом настоящей статьи является исследование степеней сравнения прилагательных в эвенском языке.

Целью статьи является выявление особенностей форм степеней сравнения и субъективной оценки прилагательных в эвенском языке.

Прилагательные в эвенском языке по их семантике и морфологическим показателям принято подразделять на качественные и относительные. Наличие степеней сравнения в эвенском языке является отличительным грамматическим признаком качественных

прилагательных от относительных прилагательных. Качественные прилагательные имеют непостоянный морфологический признак степеней сравнения. Во всех говорах и литературном эвенском языке степени сравнения прилагательных практически не отличаются друг от друга.

Степенями сравнения обычно называют грамматическую категорию прилагательных, выражающую различные количественные проявления того или иного признака или свойства предмета. Например: *ханра* — *ханраста*, *ханрасукан*, *ханрадмар*, *хо ханра* 'тёмный — темноватый, темнее, более тёмный, очень тёмный'.

Различается 3 степени сравнения прилагательных: 1) положительная степень, 2) сравнительная степень, 3) превосходная степень.

Положительная степень выражает признак предмета без сравнения качества предмета и является исходной формой для образования сравнительной степени и её оттенков. Например: *Тарапи нодану асаткажи элгэли, атиканалбадай мулгаттам* 'Приведи ту (свою) красивую (свою) девицу (свою), я решил жениться.

В охотском диалекте эвенского языка положительная степень сравнения прилагательных может образоваться путём присоединения к основе прилагательного суффикса интенсификации *-макан / -мэкэн*. Например: «*Эйду ноодмакан тэтивур тэттэ* 'Все надели самую лучшую одежду (свою)» [5, с. 51].

Сравнительная степень показывает, что качество проявляется в большей или меньшей степени у данного предмета по сравнению с другим предметом. Например: *Эрэк оран тарак орандук гудадмар* 'Этот олень выше, чем тот олень'.

Сравниваются по качеству:

- однородные предметы: *Эрэв аннану гяганидук гөми тэвтэ абаладмар* 'В этом году ягод меньше, чем в прошлом году';

- разнородные предметы: *Оран улрэн хөкэн улрэдукун далрадмар* 'Оленья мясо вкуснее мяса говядины';

- одного и того же предмета: *Аннамта аннан одилракан инэнил и²энидмэрэл оватта* 'Перед Новым годом дни становятся холоднее'.

Степень сравнения имеет несколько способов образования по возрастающей степени проявления признака:

1. морфологический способ образуется от основы положительной степени и выражается особой синтаксической конструкцией, где предмет, с которым сравнивают, принимает форму отложительного падежа (*-дук/-тук*): *Буюн орандук гудадмар* 'Дикий олень выше

домашнего оленя' (букв. 'Дикий олень от домашнего высокий'). А прилагательное оформляется суффиксами *-мрин*, *-ста/-стэ*, *-сукан/-сукэн*, *дмар/дмэр* (*нёбатымрин* 'беловатый', *хапраста* 'чуть темнее', *хуланяста* 'красноватый', *бэргэсукэн* 'жирнее', *хунтасукан* 'глубоковатый', *гудадмар* 'повыше', *э'идмэр* 'сильнее');

2. синтаксический способ представляет собой сочетание двух имён существительных, обозначающих сравниваемые предметы. Первое имя существительное, которое сравнивают, имеет форму именительного падежа, второе имя существительное, с которым сравнивают, ставится в отложительном падеже. Прилагательное стоит в конце предложения и выполняет функцию сказуемого, может оформляться суффиксом *-дмар/-дмэр* или ничем не отличаться от своей обычной позитивной формы. Например: *Гиркари онакидук элидмэр* 'Волк сильнее, чем росомаха'.

Превосходная степень сравнения указывает, что степень проявления признака предмета самая большая/малая или очень большая/малая. Например: *Эрэк оран чэлэдукун гуд* 'Этот олень выше всех'.

Превосходная степень сравнения имеет два значения:

1. значение высшего качества обозначает наибольшую степень проявления признака, по которому этот предмет выделяется из ряда подобных и образуется при помощи местоимений *чэлэн* 'все', *кубэчэн* 'каждый, все', *бэжэчэн* 'все'. Например: *Асатканатан кубэттукун нод бисин* 'Их дочь была красивее всех'; *Эньму учакан чэлэдукун айин* 'Верховой олень моей матери из всех самый быстроходный'.

2. значение предельной степени качества вне сравнения с другими предметами, которое образуется при помощи наречия *хо* 'очень' или путём постановки перед прилагательным слова *чамай* 'самый' (с русск. 'самый'). Например: *Көөттэкэтэн: кабяв-дамар хо ай оча* 'Смотрят: а куропатка стала очень красивой'. *Мин бакчав чамай бэргэ* 'Моя добыча самая жирная'.

В охотском диалекте эвенского языка превосходная степень качества «может быть выражена в диалекте и путём повтора, удвоения основы прилагательного; при этом первая основа оформляется аффиксальной частицей *-да/-дэ*: *ад'ийа-да ад'ийа* 'тонкий-тонкий, претонкий, очень тонкий, очень непрочный (от изношенности)' [5, с. 51].

Р.П. Кузьмина отметила, что «Подобная форма встречается и в языке эвенов Якутии, например: *хуланя-да хуланя* 'красный-красный; очень красный; *чулбаня-да чулбаня* 'синий-синий; очень синий'; *ялданя-да ялданя* 'чёрный-пречёрный; очень чёрный; *чуруня-да чуруня* 'жёлтый-жёлтый; жёлтый-прежёлтый'; *нёбаты-да нёбаты*

‘белый-пребелый, совершенно белый’; хакарин-да хакарин ‘чёрный-пречёрный; совершенно чёрный’ и др.» [4, с. 109].

Прилагательные в превосходной степени могут превращаться в существительные или имена собственные. Например: *Киисаани-да дьуула ширэн. Киисаани нун Хэргэки но²нунни умэтту бисни.* ‘Кисани поселился в юрте. Вместе с ним — его младший брат *Хэргэки*’ (*Хэргэки* — имя, образовано от *хэргээн* — «самый младший» (о детях) [10, с. 263].

Степень качества в некоторых прилагательных может проявляться на лексическом уровне безотносительно к сравнению с качеством других предметов (это формы субъективной оценки качества): *хута²андя ‘краснуший’.*

Различают следующие формы имён прилагательных, выражающих степени качества: 1) имена прилагательные с суффиксами субъективной оценки, т.е. увеличительными формантами, *-ндя, -мкар.* Например: *ха²рандя долба* ‘чернейшая ночь’; 2) имена прилагательные с увеличительными суффиксами одобрения, похвалы *-мкар, -мкэр.* Например: *дурбаня-мкар мо* ‘прозрачнейшая вода’; 3) уменьшительно-уничижительными суффиксами *-какан, -кэкэн, -ккан, -ккэн.* Например: *будикакан-будиккан оран* ‘пёстренький олень’; *чулбаняккан-чулбаняккан орат* ‘зелёнькая травка’; 3) пренебрежительный суффикс со значением потери первоначального качества *-мия, -mie.* Например: *хуланя-мия* ‘бывший когда-то красным’; 4) повтор прилагательного, в этом случае первое слово дополнительно оформляется частицей *-да/-дэ, -та/-тэ.* Например: *дылгалкан-да – дылгалкан* ‘звонкий-звонкий’; *көчүкэн-дэ-көчүкэн* ‘маленький-маленький’.

Итак, по итогам рассмотренного материала, мы сделали следующие выводы:

1. Качественные прилагательные имеют непостоянный морфологический признак степеней сравнения.

2. При морфологическом способе степени сравнения образуются от основы положительной степени и выражаются особой синтаксической конструкцией, где предмет, с которым сравнивают, принимает форму отложительного падежа.

3. Прилагательные в превосходной степени могут превращаться в существительные или имена собственные.

4. Степень качества в некоторых прилагательных может проявляться на лексическом уровне безотносительно к сравнению с качеством других предметов (формы субъективной оценки).

Список литературы:

1. Богораз В.Г. Материалы по ламутскому языку // Тунгусский сборник. Л., Изд-во АН СССР, — 1931. — Вып. 1. — С. 1—106.
2. Данилова А.А. О некоторых наблюдениях над качественными прилагательными эвенского языка: (по материалам экспедиции 1970 г.). // В сб.: Вопросы языка и фольклора народностей Севера. Якутск, Изд-во ИЯЛИ ЯФ СО СССР, 1972. — 274 с.
3. Дуткин Х.И. Аллаиховский говор эвенов Якутии. // Спб.: Наука, 1995. — 144 с.
4. Кузьмина Р.П. Усилительные формы имен прилагательных в эвенском языке на материале языка эвенов Якутии) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2013. — № 6 (24): в 2-х ч. — Ч. I. — С. 108—110.
5. Лебедев В.Д. Охотский диалект эвенского языка. Л., Наука, 1982. — 242 с.
6. Левин В.И. Краткий эвенско-русский словарь [С прил. грамматического очерка]. М.-Л., Учпедгиз, 1936. — 224 с.
7. Новикова К.А. Очерки диалектов эвенского языка: Ольский говор. М.: Изд-во АН СССР, — 1960. — Ч. 1. — 263 с.
8. Роббек В.А. Грамматические категории эвенского глагола в функционально-семантическом аспекте. Новосибирск, Наука, 2007. — 726 с.
9. Цинциус В.И. Очерк грамматики эвенского (ламутского) языка. Л.: Учпедиздат, 1947. — 270 с.
10. Эпос охотских эвенов. Якутск, Якутское книжное издательство, 1986. — 304 с.

ТЕКСТ СОЦИАЛЬНОЙ РЕКЛАМЫ КАК ЭЛЕМЕНТ КОММУНИКАЦИИ

Садыкова Наиля Альбертовна

*канд. филол. наук, ст. преподаватель
кафедры коммерции и предпринимательства
Башкирского государственного университета,
РФ, г. Уфа*

E-mail: nailya-sadykova@yandex.ru

TEXT OF SOCIAL ADVERTISING AS AN ELEMENT OF COMMUNICATION

Nailya Sadykova

*candidate of philological Sciences, senior lecturer
of Commerce and Entrepreneurship Department Bashkir state University,
Russia, Ufa*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена изучению текста социальной рекламы, особенностям его композиции и изучению языкового манипулирования, конкретно — его направлениям и системе аргументов. Текст социальной рекламы рассматривается как элемент коммуникации, который оказывает влияние на общественность.

ABSTRACT

The article is devoted to the study of the social advertising text and the peculiarities of its composition. It also studies the problems of the language manipulation, namely its specific areas and systems of the arguments. The social advertising text is considered as an element of communication that has an impact on the public.

Ключевые слова: язык; текст; социальная реклама; рекламный текст; языковое манипулирование.

Keywords: language; the text; social advertising; advertising copy; linguistic manipulation

Современное общество нуждается в формировании и поддержке моральных ценностей, которое происходит посредством социальной рекламы. Социальная реклама в данном случае выступает

как вид коммуникации, который акцентирует наше внимание на самые актуальные проблемы общества и его нравственные ценности. Основной задачей социальной рекламы, по мнению Николайшвили Г.Г., является изменение поведенческих моделей в обществе [7, с. 11].

Значение социальной рекламы, безусловно, актуально, чем и объясняется изучение ее отдельных направлений, к которым мы относим и текст рекламного сообщения. Рекламные тексты воздействуют на потребителя, формируя таким образом массовое сознание, распространяя идеалы, установки, знания, что требует серьезного изучения со стороны лингвистики [4, с. 8].

Текст социальной рекламы должен соответствовать ряду стиливых принципов, к которым лингвист Бернадская Ю.С. относит: доходчивость, краткость, убедительность, выразительность, логичность [1, с. 94]. Следование этим принципам способствует повышению эффективности воздействия социальной рекламы.

Мельник О.А. в своем исследовании отмечает, что для правильного моделирования текста социальной информации важно четко определиться с целевой аудиторией. Её основным признаком является выделение отдельных сегментов. Состав каждого обусловлен использованием одним из типов стратегий сегментирования: дифференцирующая стратегия (текст адресован определенному кругу лиц); недифференцирующая стратегия (текст адресован неопределенному кругу лиц) [6, с. 12]. Вслед за ней Душкина М.Р. пишет о социально-психологических исследованиях массовой аудитории, которые показывают, что коммуникативные процессы наиболее успешно налаживаются с малыми группами, то есть с определенным кругом лиц [3, с. 64].

Важным элементом структуры социальной рекламы являются её предмет и объект. Предметом продвижения является идея, обладающая определенной социальной ценностью [7, с. 15]. Система объектов социальной рекламы представлена в виде особой структуры — метафрейма «объект рекламирования», дающего комплексное видение системы объектов социальной рекламы [6, с. 14].

Для создания эффективного текста социальной рекламы необходимо учитывать лингвистические особенности текста: синтаксические, лексические и морфологические.

К лексическим характеристикам относятся следующие: длина слов, использование конкретных слов, использование лексики родного языка и иноязычных слов, частота использования слов [1, с. 86].

Морфологические характеристики читаемости рекламного текста зависят от следующих параметров:

- количество глаголов. Здесь речь идет о «глагольной температуре текста»: чем она выше, тем выше его читаемость (высокая читаемость — более 10 % глаголов);
- количество предлогов. Большое количество предлогов затрудняет читаемость, так же как и частое употребление сложных и производных предлогов. Более 20 % — низкая читаемость, 10—20 % — средняя читаемость, менее 10 % — высокая читаемость;
- количество аффиксов — приставок, суффиксов. Чем проще состав слова, тем лучше читаемость [1, с. 87].

Перечисленные лексические особенности способствуют формированию языкового манипулирования, которое проявляется в отборе и использовании таких средств языка, с помощью которых можно воздействовать на адресата речи.

Существует три основных направления языкового манипулирования, которые используются в рекламе:

- эмоции. Для рекламы очень важным является воздействие именно на эмоциональную сферу, так как эмоциональная память является одним из самых устойчивых видов памяти. В рекламе важно обратить внимание на положительные эмоции, чтобы впоследствии связать их с идеей. Обращение же к негативным эмоциям в рекламе нежелательно, потому как социальная реклама направлена против отрицательных эмоций. В этом случае структура текста должна строиться следующим образом: проблема, выраженная отрицательными эмоциями, за которой следует решение проблемы, выраженное положительными эмоциями;

- социальные установки. Для человека очень важными являются отношения «я-общество — я в обществе». Поэтому реклама часто манипулирует различными социальными установками человека: самооценка, самоутверждение, общественное мнение и прочее;

- картина мира. Каждый человек имеет собственные представления о мире и его законах. Знания, навыки, опыт, эмоции и ощущения постепенно складываются в единую картину действительности, в своей объективной основе совпадающую с общепринятой, но, безусловно, различающуюся субъективными личностными оценками [5].

Истинность идеи социальной рекламы доказывается с помощью системы аргументов. В социальной рекламе используются три группы аргументов:

- рациональные аргументы построены на логических доказательствах, статистических данных;
- эмоциональные аргументы основаны на желании человека избавиться от отрицательных эмоций. Социальная реклама обращается,

например, к таким эмоциям, как страх («Вдыхая — убиваешь себя, выдыхая — других») (курение), «Похорони алкоголь, или он похоронит тебя» (алкоголизм), «СПИД: Любовь до гроба» (СПИД), «Наркотик причиняет страдания не только тому, кто его употребляет» (наркотики) и т. п.), значимость и самореализация («Твой выбор — твоё будущее!», «Занимайся спортом — получай здоровье оптом», «Будь самим собой!») и т. д.;

- ценностно-нравственные аргументы направлены на представления человека об идеальном положении дел в мире и апеллируют к таким качествам, как справедливость (благотворительные фонды: «Милосердие», «Подари жизнь», «Наше будущее», «Линия жизни», «Мархамат»; общественные организации: «Город без наркотиков», «Комитет ветеранов войн», «Студенческая община», «Российское гуманистическое общество»), порядочность, честность, доброта, терпимость, патриотизм и национальная гордость («Россия — вперед!», «Кроме тебя у России никого нет!», «Вставай, страна огромная!», «Предстоит великая борьба»), любовь к близким («Позвони родителям», «Мир в семье начинается с тебя!», «Семья бесценна, когда полноценна», «Дети бывшими не бывают», «А вы гладите только вещи?») и т. д.

Нужно отметить, что такое разделение является достаточно условным, так как чаще всего в социальной рекламе используются не аргументы какой-либо группы, а их целесообразное сочетание [2, с. 157], например, статистические данные («Каждый день от наркотиков умирает 250 тысяч людей», «Каждые 6 секунд в мире на одного ВИЧ-инфицированного становится больше») и эмоциональное воздействие («Вдыхая — убиваешь себя, выдыхая — других», «Твои привычки его убивают») или эмоционально-нравственные аргументы («Читать не вредно. Вредно не читать», «Желанный ребенок — счастливый ребенок»).

Список литературы:

1. Бернадская Ю.С. Текст в рекламе: учебное пособие. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2008. — 288 с.
2. Бернадская Ю.С., Марочкина С.С., Смотровая Л.Ф. Основы рекламы: учебник / под общей редакцией доктора философских наук Л.М. Дмитриевой. М.: Наука, 2005. — 281 с.
3. Душкина М.Р. PR и продвижение в маркетинге: коммуникации и воздействие, технологии и психология: Учебное пособие по специальности «Связи с общественностью». СПб.: Питер, 2010. — 560 с.

4. Каримова О.И. Гендерный и лингвокультурный аспекты социальной рекламной коммуникации (экспериментальное исследование). Автореф. дисс. канд. филол. наук. Ульяновск, 2006. — 22 с.
5. Литунов С.Н. Речевое воздействие и языковое манипулирование в рекламе [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://www.elitarium.ru/2007/03/02/rechevo_vozdejst.
6. Мельник О.А. Текст социальной рекламы в СМИ: способы моделирования информации. Автореф. дисс. канд. филол. наук. Воронеж, 2010. — 21 с.
7. Николайшвили Г.Г. Социальная реклама: Теория и практика: учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 2008. — 191 с.

2.2. ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

КОГНИТИВНЫЕ МОДЕЛИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ПРОСТРАНСТВЕННОГО ПЕРЕМЕЩЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛИЙСКОЙ ГЛАГОЛЬНОЙ ЛЕКСИКИ)

Гонтаренко Наталия Николаевна

ассистент кафедры английской филологии

Прикарпатского национального университета им. В. Стефаныка,

Украина, г. Ивано-Франковск

E-mail: natgontarenko@yahoo.com

COGNITIVE MODELS FOR REPRESENTING HUMAN LOCOMOTION (STUDIES BASED ON THE CORPUS OF ENGLISH VERBS)

Nataliya Gontarenko

teaching assistant

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,

Ukraine, Ivano-Frankovsk

АННОТАЦИЯ

Предлагаемое исследование выполнено в русле когнитивного подхода к интерпретации значений языковых единиц, при котором оно понимается не столько как структура иерархически упорядоченных сем, заданная изначально, сколько как результат концептуализации структур знания. Целью исследования является анализ когнитивных моделей, организующих семантическую структуру английских глаголов пространственного перемещения человека.

ABSTRACT

The paper adopts a cognitive linguistics approach to interpreting the semantics of linguistic units. Meaning is regarded not as a hierarchical structure with a fixed number of components but as a result of conceptualization. The author analyzes the cognitive models which organize the semantic structure of English human locomotion verbs.

Ключевые слова: когнитивная модель; домен; матрица доменов; глагол пространственного перемещения человека.

Keywords: cognitive model; domain; domain matrix; human locomotion verb.

Современный этап лингвистических исследований характеризуется усиленным интересом к разработке методов концептуального моделирования событий и явлений, а также способов их языковой репрезентации. Осмысление и структурирование действительности с помощью языка отражается в семантике языковых единиц, в частности, в построении когнитивных моделей семантики глаголов пространственного перемещения, являющихся одним из средств языковой организации восприятия окружающего мира.

Категория пространственного перемещения традиционно считается дискуссионной в смысловом плане и в плане формальных средств её выражения. Фундаментальные исследования пространственной семантики выполнены в области функциональной грамматики [2], когнитивной грамматики [5], грамматики конструкций [4], когнитивной семантики [1; 7], фреймовой семантики [3], теории реализации аргументов [6].

Когнитивное моделирование семантики отдельных классов глаголов пространственного перемещения относится к наименее распространенным сферам исследования. Предлагаемое исследование посвящено анализу когнитивных моделей, организующих семантическую структуру английских глаголов пространственного перемещения человека.

Пространственное перемещение человека — последовательная смена местонахождения человека вследствие применения мускульной силы или технических средств, приводимых в движение с помощью мускульной силы. Мы не включаем в объем понятия пространственного перемещения человека такие виды перемещения транспортными средствами, которые приводятся в движение двигателем или мускульной силой животных, поскольку они служат для перемещения любых объектов. Не вошли в корпус материала исследования глаголы, в которых лексикализированы другие признаки деятельности человека более ярко, чем его перемещение. Например, таким глаголом является *barnstorm* (совершать длительную предвыборную поездку с многочисленными короткими остановками), а также *dance*, поскольку в этом глаголе доминирующим значением является движение тела, а не смена местонахождения. Материалом исследования послужили 305 глаголов

пространственного перемещения человека, отобранные методом сплошной выборки из толковых словарей.

Теоретической базой исследования является теория доменов Р. Лангакера [5], основанная на положении о том, что значение слова энциклопедично и что лексическое значение невозможно понять вне больших блоков знания — доменов. «Домены являются когнитивными конструктами: ментальным опытом, репрезентационными пространствами, концептами или концептуальными комплексами» [5, с. 147]. Это концептуальные сферы разной сложности и организации, содержащие информацию, на фоне которой понимается значение слова. Сеть доменов, структурирующая значение слова, называется матрицей доменов этого слова. Разные аспекты понятийной сферы неодинаково важны для понимания значения слова. Часть сферы знаний, необходимая для понимания значения слова, подразделяется на профиль и базу. Под профилем понятия подразумевается обозначающее его слово, в то время как база есть энциклопедическое знание о том, что это понятие обозначает. «В основе семантического значения лежит не база и не профиль в отдельности, а их комбинация» [5, с. 183]. Процесс наложения профиля на базу является, по мнению Р. Лангакера, определяющим для установления содержания любой языковой единицы.

Рассмотрим, как теория доменов применима к моделированию семантики глаголов пространственного перемещения человека. Как свидетельствует анализ фактического материала, глагол пространственного перемещения человека выступает вербализатором сложной когнитивной модели, которой является матрица доменов. Она структурируется доменами СУБЪЕКТ ПРОСТРАНСТВЕННОГО ПЕРЕМЕЩЕНИЯ, СМЕНА МЕСТОНАХОЖДЕНИЯ, ДВИЖУЩАЯ СИЛА, КОНТАКТ СО СРЕДОЙ ПЕРЕМЕЩЕНИЯ, СКОРОСТЬ, МОТОРИКА, СРЕДСТВО ПЕРЕМЕЩЕНИЯ, СРЕДА ПЕРЕМЕЩЕНИЯ, ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ, ЗВУКОВАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ, ТЕМПОРАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ, СТЕПЕНЬ ФИЗИЧЕСКОЙ СПОСОБНОСТИ, ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СУБЪЕКТОВ ПЕРЕМЕЩЕНИЯ, ЦЕЛЬ ПЕРЕМЕЩЕНИЯ, ТРАЕКТОРИЯ ПЕРЕМЕЩЕНИЯ. Каждый из доменов представлен многоуровневой сетью субдоменов. В данной статье будут рассмотрены лишь некоторые из них.

Домен ДВИЖУЩАЯ СИЛА: Любая ситуация пространственного перемещения инициируется определенной движущей силой (внутренней силой субъекта или/и внешней силой — притяжением, инерцией). Домен ДВИЖУЩАЯ СИЛА ПРОСТРАНСТВЕННОГО ПЕРЕМЕЩЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА включает информацию только о собственной энергии человека. Внешняя энергия, которая приводит субъект в движение,

определяется в данном исследовании как «причина». Движущая сила обычно не выражена в семантике глаголов пространственного перемещения. Исключения представляют случаи, когда перемещение обусловлено комбинацией сил — инерцией и недостаточным контролем субъектом собственной энергии (*slip*). Данный домен включает субдомен ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЭНЕРГИЯ. Глаголы, профилирующие этот субдомен, описывают ситуации, в которых субъект вынужден применять дополнительную энергию, чтобы продолжать перемещение, когда оно усложняется внешними факторами (болотом, усталостью, травмой). К этому классу принадлежат глаголы *stamp/stomp, clomp, hobble, limp, lumber, trudge, traipse, tramp, plod, trundle, slog*.

Домен СУБЪЕКТ ПРОСТРАНСТВЕННОГО ПЕРЕМЕЩЕНИЯ, профилируемый глаголами исследуемого класса, обычно не содержит дополнительной информации о перемещающемся человеке. Исключения представлены субдоменами ВОЗРАСТ СУБЪЕКТА ПЕРЕМЕЩЕНИЯ (*toddle, scamper, dodder*) и СФЕРА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СУБЪЕКТА ПЕРЕМЕЩЕНИЯ (*goosestep, march*).

Домен КОНТАКТ СО СРЕДОЙ ПЕРЕМЕЩЕНИЯ содержит следующие субдомены: 1. ПЛАВНЫЙ НЕПРЕРЫВНЫЙ КОНТАКТ (*glide, slide, slither, skid, coast*); 2. ПРЕРЫВИСТЫЙ ГРУБЫЙ КОНТАКТ (*shuffle, scuffle, shamble*); 3. РИТМИЧНЫЙ КОНТАКТ (*walk, run, jog, jump*).

Домен СРЕДСТВО ПЕРЕМЕЩЕНИЯ представлен следующими субдоменами:

1. Субдомен ПЕРЕМЕЩЕНИЕ С ПОМОЩЬЮ ВСЕГО ТЕЛА, который включает субдомены ПЛАВАНИЕ (*swim, dive*); ПОЛЗАНИЕ (*crawl*); ЛАЗАНИЕ (*climb, abseil, rappel*).

2. Субдомен ПЕРЕМЕЩЕНИЕ С ПОМОЩЬЮ ТЕХНИЧЕСКИХ СРЕДСТВ включает субдомены: СПОРТИВНОЕ ОБОРУДОВАНИЕ (*abseil, rappel*); ТРАНСПОРТНЫЕ СРЕДСТВА, ИСПОЛЬЗУЮЩИЕ МУСКУЛЬНУЮ СИЛУ ЧЕЛОВЕКА (*cycle, rove, punt*).

3. Субдомен ПЕРЕМЕЩЕНИЕ НА НОГАХ, который, в свою очередь, подразделяется на три субдомена: ХОДЬБА (*walk, tiptoe, saunter, swagger, trudge, toddle, dodder*), ПРЫЖКИ (*jump, leap, skip, hop*), БЕГ (*run, jog, sprint, scamper*). Этот субдомен содержит субдомен ШАГ с информацией о том, что шаги субъекта являются короче или длиннее обычных, выражаемых глаголами *walk* или *run*. Количество глаголов этой группы относительно невелико (*stride, lope, mince, scuttle, scurry, skittle, waddle* и др.).

Домен СКОРОСТЬ профилируется не всеми глаголами исследуемой группы. Наличие информации о скорости перемещения в семантике глагола возможно установить методом теста на совместимость данных

глаголов с наречиями скорости. Например, несовместимость *slowly* с глаголом *amble* свидетельствует о том, что значение медленной скорости лежит в основе семантики этого глагола. Глаголы *sashay*, *prowl*, *jump* не профилируются на субдомен СКОРОСТЬ, поэтому они сочетаются с разными наречиями скорости.

Домен ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ профилируется глаголами *strut*, *swagger*, *prance*, *sashay*, *saunter*, *stamp*, *flounce*, *stalk* и др. В данном случае невозможно реконструировать абсолютно все составляющие домена. Наиболее распространенные эмоциональные состояния представлены субдоменами ГОРДОСТЬ (*strut*, *swagger*, *sashay*, *parade*, *prance*), ТАИНСТВЕННОСТЬ (*creep*, *sidle*, *stalk*, *pussyfoot*, *skulk*, *sneak*, *slink*), БЕЗЗАБОТНОСТЬ (*amble*, *saunter*, *promenade*, *stroll*, *mosey*). Субдомен БЕЗЗАБОТНОСТЬ соотносится с субдоменом МЕДЛЕННАЯ СКОРОСТЬ, поскольку понятие беззаботности несовместимо с быстрым перемещением. Субдомен ИГРИВОСТЬ профилируется глаголами, выражающими прыжки и бег (*frolic*, *gambol*, *romp*, *cavort*).

Домен ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СУБЪЕКТОВ ПЕРЕМЕЩЕНИЯ включает следующие субдомены:

1. Субдомен ОЧЕРЕДНОСТЬ содержит информацию о том, что субъекты перемещаются шеренгой (*caravan*, *file*).
2. Субдомен ТОЛПА (*troop*, *swarm*, *throng*).
3. Субдомен ОРИЕНТИР описывает ситуацию, когда два субъекта передвигаются независимо друг от друга на определенном расстоянии в одном направлении, причем один субъект служит ориентиром для второго (*outrun*, *chase*, *follow*, *tail*, *accompany*, *lead*, *guide*, *shepherd*, *escort*).

Одним из основных признаков домена является гибкость — его можно дополнять или сокращать. Опыт, энциклопедические знания, коммуникативная интенция налагают свои ограничения на структуру домена. Например, если в некоторых штатах США переход улицы в неполюженном месте считается нарушением закона, для жителей этих штатов одним из субдоменов для представления *jaywalk* является ШТРАФ, в то время как для жителей других штатов указанный субдомен будет неактуален.

Таким образом, когнитивная лингвистика открывает широкие перспективы анализа языка в его разнообразных связях с человеком, его интеллектом, с механизмами, лежащими в основе процессов концептуализации и категоризации.

Список литературы:

1. Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика: курс лекций по английской филологии. Тамбов: Изд-во Тамбовского ун-та, 2000. — 123 с.
2. Гак В.Г. Функционально-семантическое поле предикатов локализации // Теория функциональной грамматики. Локативность. Бытийность. Поссесивность. Обусловленность / Отв. ред. А.В. Бондарко. СПб.: Наука, 1996. — С. 5—51.
3. Fillmore Ch. Frame Semantics // Linguistics in the Morning Calm. Seoul, 1982. — PP. 111—137.
4. Goldberg A. Constructions: A Construction Grammar Approach to Argument Structure. Chicago: The University of Chicago Press, 1995. — 271 p.
5. Langacker R. Foundations of Cognitive Grammar (Volume I). Stanford: Stanford University Press, 1987. — 540 pp.
6. Levin B. English Verb Classes and Alternations: A Preliminary Investigation. Chicago: University of Chicago Press, 1993. — 348 p.
7. Talmy L. Toward a Cognitive Semantics. Vol. I. Cambridge, MA: The MIT Press, 2000. — 495 p.

ГЕНДЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА НА ПРИМЕРЕ АНГЛОЯЗЫЧНЫХ СОВРЕМЕННЫХ ЖУРНАЛОВ VOGUE И MEN'S HEALTH

Казанцева Анастасия Геннадьевна

*магистрант 1-го года обучения, факультет иностранных языков
ФГБОУ ВПО «ТГПУ им. Л.Н. Толстого»,
РФ, г. Тула*

E-mail: ana50109427@yandex.ru

Уварова Елена Александровна

*канд. филолог. наук, доц. кафедры английской филологии
ФГБОУ ВПО «ТГПУ им. Л.Н. Толстого»,
РФ, г. Тула*

GENDER PECULIARITIES OF ENGLISH LANGUAGE ON THE EXAMPLE OF MODERN ENGLISH MAGAZINES VOGUE И MEN'S HEALTH

Kazantceva Anastasia

*1st year postgraduate, faculty of foreign languages
Tula State Leo Tolstoy Pedagogical University,
Russia, Tula*

Uvarova Elena

*associate professor of the English philology department
Tula State Leo Tolstoy Pedagogical University,
Russia, Tula*

АННОТАЦИЯ

Статья представляет собой исследование различий между мужской и женской речью и является попыткой систематизировать эти различия. В данной статье рассмотрены составляющие гендерного аспекта английского языка, проведено исследование англоязычных журналов Vogue и Men's Health, где были на практике раскрыты данные аспекты.

ABSTRACT

The article represents the study of differences between male and female speech and makes an attempt to systematize these differences. This article examines components of gender aspects and studies English magazines Vogue and Men's Health where these aspects were represented.

Ключевые слова: гендер; гендерная лингвистика; половая дифференциация; прагматика; антропоориентированное описание языка; коммуникация; интенсификатор; аффективные части речи.

Keywords: gender; gender linguistics; sexual differentiation; pragmatics; anthropological description of the language (person-directed); communication; intensifier; affective parts of speech.

Гендерная лингвистика занимается рассмотрением выражения пола в языке, изучает вопросы репрезентации мужчин и женщин в акте коммуникации, определяет языковые механизмы функционирования гендерных отношений и способствует пониманию сущности явлений, которые происходят в языке и обществе.

Половая дифференциация является одним из универсальных явлений, которые, так или иначе, рассматривают и изучают все науки

о человеке. Она пронизывает все сферы человеческого знания и культуры. Если до недавнего времени считалось, что половая дифференциация не имеет прямого отношения к языку, и в лингвистике ей не уделялось большого внимания, то появившиеся в последнее время работы создали богатую основу для построения теоретической модели мужского и женского поведения, хотя многие вопросы все еще остаются спорными и требуют дополнительных исследований.

Гендер — это социальный пол, совокупность стереотипов и моделей поведения, предложенных обществом для представителей обоих полов [1].

Категория гендер была введена в понятийный аппарат науки в конце 60-х—начале 70-х годов XX века и использовалась сначала в истории, историографии, социологии и психологии, а затем была воспринята и в лингвистике. Изучение взаимосвязи языка и пола связано с повышенным вниманием к прагматическому аспекту языкознания и изменениями, которые произошли в распределении мужских и женских ролей в обществе.

Термин гендер, таким образом, использовался для описания социальных, культурных, психологических аспектов «женского» в сравнении с «мужским», то есть «при выделении всего, что формирует черты, нормы, стереотипы, роли, типичные и желаемые для тех, кого общество определяет как женщин и мужчин» [4].

Гендерный фактор, рассматривающий природный пол человека и его социальные качества, является одной из основных характеристик личности и на протяжении всей жизни человека определенным образом влияет на восприятие своей идентичности, а также на идентификацию говорящего субъекта другими членами социума. Можно сказать, что гендер определяет поведение человека в обществе и то, как оно воспринимается другими людьми

Лингвистические гендерные исследования языковой репрезентации мужчин и женщин установили, что различия между мужской и женской речью лежат в разных областях языка: в фонетике, в фонологии, в лексике, в грамматике, в стилистике и синтаксисе. Существуют также расхождения в тактиках ведения разговоров [2].

Для наиболее наглядного изучения гендерных аспектов языка и коммуникации в английском языке и их функционирования были рассмотрены популярные мужские и женские журналы „Vogue“, „Men’s health“.

Проанализировав данные журналы, мною был сделан вывод о том, что мужская и женская речь отличается на:

- **лексическом уровне:** женщины чаще прибегают к использованию аффективной лексики, интенсификаторов, служащих для передачи их эмоционального состояния, чувств и переживаний. Также в женской речи прослеживается использование огромного количества вводных слов, определений, а также модальных конструкций, которые выражают различную степень предположительности, неопределенности и эмоциональности. Мужская речь отличается использованием терминологической лексики из различных областей знаний, употреблением множества абстрактных существительных и вводных слов, особенно тех, которые имеют значение констатации, использованием сниженной и бранной лексики.

Мужская речь	Женская речь
<ul style="list-style-type: none"> • Explosive press-ups: Use a shoulder-width grip while concentrating on keeping your elbows close to your body. "This helps engage your triceps in addition to your chest," says Mendelson. Keep your entire body straight at all times, ensuring your hips don't sag. 	<ul style="list-style-type: none"> • "The make-up was quite simple, which is what I like. It's so great to be on the cover, I'm so excited. It was so much fun to do the shoot - it was my last shoot of the year so I was super amped-up, especially because it was the cover," she said.
<ul style="list-style-type: none"> • Inevitably, it all comes at a price, although it's a touch less 'remortgagey' than the top-spec Range Rovers. Besides, once the biblical rain renders the stock exchange redundant cash won't matter anyway. 	<ul style="list-style-type: none"> • "I'm thrilled to be the face of Bobbi Brown Cosmetics."
<ul style="list-style-type: none"> • "I had a private booking where I walked in and there were only three women. I ended up fucking one of them while the other two watched." 	<ul style="list-style-type: none"> • "It's so easy. She is beautiful, first of all, so even if we have to do a bare look - like for If I Were A Boy - there was really practically no make-up there."

- **стилистическом уровне:** в женской речи встречается больше форм вежливости и смягчения, например, утверждений в форме вопросов, в женском речевом поведении прослеживается склонность к употреблению стилистически повышенных форм, клише, книжной лексики, употребление оценочных высказываний, большая образность речи при описании чувств, их акцентуация при помощи усилительных частиц и аффективных частей речи, высокая эмоциональная окраска речи в целом. Мужское речевое поведение характеризуется на данном уровне употреблением при передаче эмоционального состояния или оценки предмета или явления слов с наименьшей

эмоциональной индексацией, однообразием приемов при передаче эмоций [3].

<i>Мужская речь</i>	<i>Женская речь</i>
<ul style="list-style-type: none"> • <i>There were so many things we did well and the aspects that we got wrong, we put right on the training field.</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>"This is the first campaign I've ever done - but who could resist being part of such a great line-up?" said Lennox.</i>
<ul style="list-style-type: none"> • <i>"This will activate all the middle back muscles and make the move far more effective."</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>"I was drawn to Kate because not only is she incredibly beautiful, she is healthy, comfortable in her own skin, has such positive energy, and is a woman who creates her own rules," Brown revealed.</i>

- **синтаксическом уровне:** женская речь отличается частым использованием конструкций наречие + наречие, различных видов предложений: простых и сложносочиненных, вопросительных и восклицательных, высокочастотным использованием знаков пунктуации. Мужчины используют в речи множество повелительных предложений, которые выражают побуждение к действию с целью выполнения желания, приказания, просьбы, разрешения, совета говорящего.

<i>Мужская речь</i>	<i>Женская речь</i>
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Negotiate a sharp right turn into the weights room. Devote a short amount of time to resistance work, to raise your metabolism," says health psychologist James Lamper.</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>What would Doukas's advice be to aspiring models? "Just go for it and walk through the door!" Also, remember that, "A good agency will be able to tell from even a Facebook profile or a phone photo if you have the potential - expensive portfolios are never necessary."</i>
	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Buildable, even colour, the beauty with it being a wash-off is that you can simply wipe away any mistakes.</i>
	<ul style="list-style-type: none"> • <i>- What's your favourite food?</i> • <i>- Cake. Probably carrot cake. Ribs and chicken wings are my next favourite.</i>

Обобщая рассмотрение мужского и женского речевого поведения, необходимо отметить, что любая говорящая личность испытывает влияние ряда факторов. Женщины в коммуникативном акте легко переключаются, меняют роли в процессе общения. Мужчины же, напротив, переключаются тяжелее, увлекаясь обсуждаемой темой, не реагируют на реплики, с ней не связанные.

Отмечается также так называемая полифония разговора, с одной стороны, и более частое перебивание женщин мужчинами, с другой. В мужской речи можно проследить терминологичность, стремление к точности номинаций, более сильное влияние фактора «профессия», большая, по сравнению с женской, тенденция к использованию экспрессивных, особенно стилистически сниженных средств, намеренное огрубление речи. К типичным чертам женской речи относят гиперболизированную экспрессивность и более частое использование междометий и модальных слов и выражений. Женская речь обнаруживает большую концентрацию эмоционально оценочной лексики, а в мужской речи оценочная лексика чаще стилистически нейтральна. Женщины склонны к интенсификации прежде всего положительной оценки. Мужчины более часто используют отрицательную оценку, включая стилистически сниженную лексику. Можно сделать вывод также о том, что у мужчин и женщин в разных коммуникативных ситуациях обнаруживается различное речевое поведение [1].

Список литературы:

1. Антология гендерных исследований. Сб. пер. / Сост. и комментарии Е.И. Гаповой и А.Р. Усмановой. Минск: Пропилеи, 2000. — 300 с.
2. Токарева Е.Н. Специфика выражения оценки в гендерном дискурсе: На материале современного английского языка: Дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Уфа.: РГБ, 2006. — 204 с.
3. Bucholtz M. Theories of Discourse as Theories of Gender: Discourse Analysis in Language and Gender Studies / Mary Bucholtz // The Handbook of Language and Gender / J. Holmes and M. Meyerhoff. Blackwell Publishing, 2003 — 176 p.
4. Lakoff R. Language and Women's Place. Text and commentaries. Revised and expanded edition. Oxford: University Press, 2004. — 309 p.
5. Vogue UK [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.vogue.co.uk/> (дата обращения: 15.03.2014).
6. Men's Health UK [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.menshealth.co.uk/> (дата обращения: 15.03.2014).

2.3. РОМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

СПЕЦИФИКА АДАПТАЦИИ ЛЕКСИЧЕСКИХ ИННОВАЦИЙ АНГЛИЙСКОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ В ИТАЛЬЯНСКОМ ЯЗЫКЕ

Макарова Оксана Сергеевна

*аспирант кафедры общего языкознания и германистики
Института иностранной филологии Национального
педагогического университета имени М.П. Драгоманова,
Украина, г. Киев
E-mail: anasko_uno@mail.ru*

THE SPECIFICITY OF THE ADAPTATION OF LEXICAL INNOVATIONS OF ENGLISH ORIGIN IN THE ITALIAN LANGUAGE

Oksana Makarova

*postgraduate of general linguistics and Germanic studies
Department of institute of foreign philology
of National pedagogical Dragomanov University,
Ukraine, Kiev*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена исследованию процессов адаптации лексических инноваций английского происхождения в итальянском языке. Представлен авторский анализ лексических инноваций на основе материалов италиязычной прессы.

ABSTRACT

The article is devoted to research of the adaptation process of lexical innovations of English origin in the Italian language. The author's analysis of lexical innovations on the basis of Italian press materials is submitted.

Ключевые слова: адаптация; инновация; заимствование; кальки; калькирование.

Keywords: adaptation; innovation; adoption; tracing-papers; tracing.

Одним из основных направлений современной лингвистики является исследование языковых изменений, появления лексических инноваций иноязычного происхождения, а также их адаптации в системе языка-реципиента. Языковое изменение, как утверждает Э. Косериу, происходит в диалоге при переходе от языковых навыков, проявляющихся в речи одного собеседника, к языковым навыкам другого. Всё то, в чём сказанное говорящим (рассматриваемое с точки зрения *языковых закономерностей*) отклоняется от моделей, существующих в языке, на котором ведётся разговор, может быть названо *инновацией* [1, с. 191]. Принятие лексических инноваций языком-реципиентом требует детального исследования их вхождения в систему языка и адаптации на различных языковых уровнях. Одним из типов инновации, по мнению Э. Косериу, может быть *заимствование* из другого языка (которое может быть полным или частичным) [1, с. 192].

Данному вопросу посвящено множество работ украинских и зарубежных исследователей: Дж. Адамо, П. Дзоли, М. Дардано, И. Клайна, Э. Косериу, Л.П. Крысина, А. Либерати, Е. Розена, Е. Сенько, Э. Хаугена, А. Тонтон.

Современный итальянский язык, как и большинство других европейских языков, претерпевает проникновение в его лексику слов иностранного происхождения. При этом процесс является достаточно интенсивным в условиях глобализации и интеграции. По мнению Е. Розена, слова иноязычного происхождения в языке-реципиенте имеют преимущество перед родными синонимами в связи с тем, что презентуют говорящего более высоко в социальном плане. С помощью иноязычных слов человек стремится повысить свой статус и общественный авторитет, претендуя на культурное и деловое превосходство [2, с. 129]. Активизация слов английского происхождения приводит к инновационным процессам в лексической системе.

Объектом нашего исследования являются лексические инновации английского происхождения, которые представлены в статье англицизмами (заимствованиями) и лексическими новообразованиями с английским заимствованным элементом. Прежде всего, англицизмы широко используются в итальянском медиа-дискурсе, охватывая практически все сферы жизни современного общества: политическую, экономическую, финансовую, техническую (компьютерные технологии), культурную и бытовую.

Материалом исследования послужили современные публицистические тексты, которые реально показывают механизмы проникновения и адаптации лексических инноваций в современных условиях лексической динамики.

На современном этапе развития языкознания большое значение имеет проблема совершенствования структуры языка в плане инноваций иноязычного характера. Интенсификация процесса заимствования и активное участие иноязычных слов, с дальнейшими процессами адаптации в языке-реципиенте, требуют не только общего теоретического осмысления, но и разработки конкретного механизма определения этапов и путей адаптации заимствованных элементов. Основной целью нашей статьи является исследование и анализ языковых инноваций в современном итальянском медиа-дискурсе, уяснение целесообразности и перспективности функционирования лексических инноваций английского происхождения, определение этапов их адаптации на фонетико-графическом, морфологическом и грамматическом уровнях.

В основе лексических инноваций, которые в дальнейшем обретают прочное место в языке-реципиенте, являются заимствования. По наблюдению учёных (М. Дардано, Е. Розена), новые слова «встраиваются» в уже сложившуюся лексику, обслуживающую конкретную ячейку материального или духовного мира человека.

Э. Хауген подчёркивает, что редко можно проследить траекторию, которую описывает слово, переходя из одного языка в другой. Каждое заимствование, по-видимому, осуществляется сначала каким-то одним человеком, а затем принимается и повторяется многими другими, и возможно, весь процесс повторяется снова [3, с. 348]. Таким образом, учитывая соотносимость родной и заимствованной лексики в современном итальянском медиа-дискурсе, можем отметить, что англицизмы являются очевидным источником пополнения номинативного инвентаря языка современной итальянской публицистики.

Е. Розен отмечает: «Трудно встретить газетную или журнальную статью или рекламу без иноязычных вкраплений... Случайные, одноразовые заимствования — часто признак претенциозности, снобизма и подражания чужим образцам. Это такие же окказиональные инновации, как и любые другие факты языкового манерничанья» [2, с. 19]. В итальянском языке присутствует достаточно большое количество английских слов, которые являются своеобразной данью моде и употребляются преимущественно в медиа-дискурсе. Например: «...Il *bitcoin* nel portafoglio la *moneta web* va in Borsa...» [12]; «...torna il *pressing* per riformarla...» [12]; «...il credito d'imposta per l'assicurazione degli "*under 30*"...» [12]. Лексические инновации английского происхождения, такие как *bitcoin*, *web*, *pressing*, *under*, полностью интегрировались в итальянскую речь и не претерпели графических изменений.

Среди современных англицизмов присутствуют существительные (*i big, il site*), прилагательные (*bipartisan, no global, no-profit, trendy, cordless*), глаголы (*stoppare, bypassare, shiftare*), а также идиомы (*job on call, book on demand, denial of service, marketing one-to-one, pay per view*). Каждое слово иностранного происхождения, в момент его приспособления к лингвистической системе языка-реципиента, проходит несколько этапов в процессе адаптации в языковую структуру итальянского языка. Следует отметить, что широкое распространение среди итальянской молодёжи и в масс-медиа получили инновации, в основе которых лежат английские глаголы, которые непосредственно (через обычное добавление суффикса *-are*) образуют глаголы-инновации. Например: (to) *stop* → *stoppare*, (to) *shift* → *shiftare*, (to) *bypass* → *bypassare*, (to) *sponsor* → *sponsorizzare*, (to) *chat* → *chattare*, (to) *google* → *googlare*, а также существительные и прилагательные: *budget* → *budgetario*, *handicap* → *handicapato*, *software* → *softwarista* [6, с. 15].

Рассматривая процесс фонетической адаптации лексических инноваций английского происхождения в итальянском языке, отметим, что взаимоотношение произношения и других фонетических особенностей интегральных заимствований осуществляется в соответствии с ситуацией и культурой говорящего, а также с особенностями английского или американского типа произношения. Исключением является разговорная речь (*shampoo, overdose, watt*), в которой произношение является более правильным с точки зрения литературного языка (*bus* [bas], *raid* ['reid], *festival* ['festival]). В общем плане фонетическая ассимиляция является минимальной и, как правило, она происходит без соответствующих фонем. Английская фонема [æ] произносится в итальянском варианте с приближением к звуку [ɛ] (*match* = [æ] > [ɛ]) или [æ] > [a] (*fan, manager*); [ʌ] > [a] (*pick-up, punk*). Конечные согласные адаптируются полностью, без изменений. Однако в таких заимствованных словах, как *welfare, windsurf, workshop, wow*, полугласный [w], который стоит в начале слова, имеет расширенную позицию как полугласный [w]. В английском слове *snowboard* согласный *s* в позиции звонкой или глухой является звонкой, в соответствии с общепринятыми фонетическими правилами итальянского языка, когда первый звонкий согласный стоит перед второй звонкой согласной. Фонетико-графическая ассимиляция лексических инноваций английского происхождения в итальянском языке осуществляется по таким принципам:

- усиление удвоенного согласного (*cannabis, horror*);

- утрирование произношения (напр.: англ. *curling* [ε], но [ˈkarlin(g)] по примеру слов *cult*, *cut*, *pub* [ʌ] > [a]) и их графическая адаптация, например: (*bodyguard* → *bodygard*);
- усечение слова-композиата английского происхождения, отсутствие его первого элемента (*slot-machine* > *slot*, *soap opera* > *soap*) [4, с. 120].

Лексические инновации английского происхождения, которые обычно происходят от слов, заканчивающихся на согласный, в процессе словообразования иногда подвергаются процессам фонологической адаптации. В частности, может происходить удвоение последнего согласного. Например: "...Brunetta aveva delle pretese eversive e noi lo abbiamo stoppato..." [12]. Некоторые лексические инновации, такие как: *stappare* от *stop*, *formattare* от *format*, *snobbare* от *snob*, получают удвоение согласного в процессе адаптации, другие — имеют иную морфологическую креацию. Например: *barista* от *bar*, *pokerino* от *poker* и *filmare* от *film*.

Фонетическая ассимиляция лексических инноваций английского происхождения сопровождается графическим оформлением заимствованных слов с дальнейшим их усвоением в новом языке. Е. Розен утверждает, что большинство англоамериканизмов существует только в прессе и мало кто из носителей родного языка способен фонетически верно воспроизвести заимствованные лексемы [2, с. 54].

Таким образом, фонетико-графическая ассимиляция лексических инноваций английского происхождения осуществляется путём их усвоения языком-реципиентом в соответствии с определёнными принципами адаптации фонетической и графической системы итальянского языка. Используемые в журналистике экспрессивно окрашенные инновации имеют, как правило, итальянские эквиваленты. Например, лексемы: англ. *show* вместо итал. *spettacolo*, англ. *boom* в отличие от итал. *sviluppo (economico)*, англ. *click* вместо итал. *schiacciare il puntatore*. Часто применимы в итальянском языке заимствования, обозначающие социальное положение либо определённую должность. Например: англ. *baby-sitter*, *manager* в противовес итальянским эквивалентам *bambinaia*, *dirigente*. Такие заимствования можно назвать заимствованиями «престижа». Данные изменения в итальянском языке происходят для создания определённого ассоциативного образа, даже если в языке-реципиенте уже существуют альтернативные лексические единицы.

Адаптация основной морфологической формы лексических инноваций с заимствованным элементом исследована нами на основе принципов морфологической субституции. Идея Е. Хаугена о струк-

турной дифференциации заимствованных слов, а также их типов даёт возможность проанализировать инновации с заимствованной англо-американской основой по трём типам, а именно:

1. слова, имеющие полное соответствие с прототипом языка-источника, без морфологической субституции. Например:

англ. *bookmakes, leadership, format, Facebook, trand, message, travel*;

итал. *bookmakes, leadership, format, Facebook, trand, travel*;

“...Grazie a Internet e ai social network chiunque può diventare un quotato *travelblogger*...” [10]; “...Da social *network* a "*marketing network*"...” [10]. В приведённых примерах представлены слова, полностью интегрированные в итальянский контекст, без морфологической субституции.

2. слова с частичной морфологической субституцией, образованные при помощи части иностранного слова. Например:

англ. *Twitter, hacker, message, travel, food*;

итал. *twittatore, hackeraggio, messagginista, messaggiata, foodia*;

“...A fenomeni emergenti del costume fanno riferimento [...] "*messagginista*", "*messaggiata*"...” [10]; “Ma i *foodblogger* hanno lasciato spazio ai *foodie* [...] social media *strategist* esperta di *food*...” [10].

3. 3) слова с полной морфологической субституцией, кальки или семантические заимствования [3, с. 350]. Например: “...le quattro regine *del weekend* si gioveranno...” [12], “...dove potrà far pascolare le mucche della Granarolo siglando una *joint venture*...” [12], “...Per *i party* del festival la parola d'ordine è: lusso. Anche in quest'edizione cinema e *glamour* sono un'accoppiata vincente...”

англ. *weekend, joint venture, glamour, party*;

итал. *fine settimana, impresa comune, fascino intense, festa*.

Данные лексические инновации английского происхождения с полной морфологической субституцией представлены переводческими кальками. Вышеизложенные примеры свидетельствуют о том, что последствия полной морфологической субституции, кальки и семантические заимствования, без сомнения, могут привести к структурному изменению словообразования в итальянском языке как сходного со словообразованием германских языков.

Необходимо отметить, что лексические инновации с заимствованным английским элементом являются неотъемлемой составляющей в инновационных языковых изменениях итальянского языка. Нами было выявлено, что количество слов, являющихся неизменными и поддающимися кальке, намного больше. Инновации с английским

элементом в современном итальянском языке представлены в меньшем количестве.

Адаптация лексических инноваций английского происхождения в итальянском языке обусловлена необходимостью их формального переоформления относительно норм итальянской морфологии [8, с. 59]. В связи с отсутствием грамматической категории рода существительных в английском языке возникает проблема определения экстралингвистической причины принадлежности определённого артикля соответствующему существительному английского происхождения в процессе адаптации его в систему итальянского языка. В процессе решения этой проблемы следует руководствоваться принципами И. Клайна. Детально изучая вхождение и адаптацию английских слов в итальянский язык, сербский лингвист выделяет три основных принципа родовой принадлежности заимствованных существительных:

1) категория рода присваивается по роду слова-референта.

Например: "...poi chiude la porta a Jovetic: "E' un top player, ma costa tanto..." [12]. В этом случае лексическая инновация приобретает, как правило, категорию мужского рода: un top player, однако иногда может быть и женский род: una top player — в зависимости от слова-референта.

2) категория рода присваивается в соответствии с родом гиперонима заимствованного слова. Например: "...Uscito in piazza San Pietro a bordo della jeep bianca..." [12]. Как известно, в итальянском языке слова-названия моделей машин имеют женский род. Лексическая инновация la jeep также имеет категорию женского рода, так как является гиперонимом к итальянскому слову *automobile*.

3) категория рода присваивается на основе ассоциативных связей относительно заимствованного слова, его эквивалента и слов «переводчиков» [8, с. 66—72]. Например: "...il presidente del [...] intende trasformare la biblioteca di Piazza Aldo Moro in una e-library ..." [10], "...E annuncia un job act, piano innovativo per il lavoro..." [10], где лексические инновации английского происхождения адаптируются в соответствии со словами-эквивалентами языка-реципиента, а также их категорий рода: una e-library → (итал.) *una biblioteca*, un job act → (итал.) *un lavoro*.

Итак, в итальянском языке категория рода присваивается лексическим инновациям английского происхождения в соответствии с тремя вышеупомянутыми принципами (мотивация, аналогия значения и перевод).

Дополнительным фактором при присвоении категории мужского и женского рода является наличие словообразовательных суффиксов и флексий в словах английского происхождения. Как известно, существительные в итальянском языке с окончанием *-a* относятся к женскому роду (*bistecca, vaselina, sterlina*). Однако на современном этапе исследования среди лингвистов появляются расхождения во мнении о присвоении категории рода в соответствии с окончанием, а также с деривационным суффиксом лексических инноваций английского происхождения. В том случае если присвоение категории рода в итальянском языке оказывается затруднительным, такому существительному присваивается мужской род [8, с. 64]. Данный вопрос требует детального рассмотрения, поскольку принцип присвоения категории рода некоторым существительным остаётся неопределённым.

Инновации английского происхождения с суффиксами *-ity, -ance* идентичны итальянским *-ità, -anza*. Такие существительные, как: *austerity, authority, commodity, security, utility*, приобретают категорию женского рода. Исключением является английское слово *penalty*, оно — мужского рода [7]. Отдельную группу составляют слова с суффиксами *-ation / -tion / -ion*, которые следует соотнести с *-zione / -sione / -ione*, которые присущи существительным женского рода. Например: "...*L'austerty* e fiducia nell'euro..." [11], "...*la convention* ha escluso qualsia rappresentante del governo federale..." [12].

Следует отметить, что присвоение категории рода инновациям-заимствованиям с суффиксами *-ness, -ing, -ship* имеет неопределённый характер. Так как данные суффиксы присущи словам германского происхождения [8, с. 76], адаптация данных существительных-инноваций вызывает особенный интерес у итальянских лингвистов. Например, английское слово *fitness*, которое, по подсчётам итальянских исследователей, в одном из номеров "La Repubblica" 2002 года было использовано 21 раз, из которых 17 раз в качестве существительного мужского рода и 4 — в качестве существительного женского рода. А. Кастелани считает, что данное существительное относится к категории женского рода, поскольку английское слово *fitness* идентично итальянскому *adeguatezza, forma fisica*. Кроме того, суффикс *-ness* присущ, по его мнению, новообразованиям именно женского рода. Однако последний довод А. Кастелани оспаривался его оппонентами, поскольку такие слова, как *business, helplessness* с суффиксом *-ness*, относятся к категории мужского рода [8, с. 80—81].

В данных примерах лексическим инновациям английского происхождения (таким как *il key bumping, il "web washing"*) присваивается категория мужского рода и оформляются они

определённым или неопределённым артиклем мужского рода (*il, un*). Суффикс *-ing* является характерной чертой мужского рода у заимствованных существительных. Например: "...Furti in casa, presa la gang del "key bumping". Nuova tecnica per aprire le serrature..." [12], "...Diventare un birdy ranger, con l'aiuto dell'Associazione birdfeeding Italia..." [10], "...Tutti pazzi per il "web washing". Che ripulisce il proprio nome sul web dalle notizie..." [10].

В словообразовании итальянского языка определённые нами лексические инновации с заимствованным элементом *-web* не имеют постоянной категории рода. Например: "...Il ricco menu del web-food..." [10], «...Prato, una web-fiction sulla crisi economica..." [11] "...Il Web sarà l'utopia sociale delle rivoluzioni pacifiche..." [10], "...Cronaca minuziosa della prima webtruffa globale..." [10]. В противовес постоянству и определённости данные лексические инновации являются нестойкими и изменяются в соответствии с присвоенной категорией рода, выбор которой основывается на ассоциативных связях со словом или вторым составляющим лексической инновации: *il web-food* → (итал.) *il cibo*, *una web-fiction* → (итал.) *una finzione*, *la webtruffa* → (итал.) *la truffa*. Категория рода зависит и от того, какое значение принимает слово в языке-реципиенте. Рассмотрим примеры: "...il «jailbreak», uno stratagemma tecnico, [...] di ottenere le applicazioni gratis..." [10], "...a Bologna scoppia il mail-gate..." [10]. Такие лексические инновации, как *il «jailbreak»* и *il mail-gate*, обозначающие процесс, конкретный механизм, осмысляются как существительные, принадлежащие к категории мужского рода.

Итак, лексическое контактирование английского и итальянского языков активизирует появление лексических инноваций, которые оформляются согласно структуре языка-реципиента. Проведя исследование специфики адаптации лексических инноваций английского происхождения в современном итальянском языке, мы определили, что заимствованные слова или заимствованные элементы активизируются и отображаются на определённом языковом уровне, адаптируются согласно нормам современного итальянского языка. Механизм активизации заимствований основывается на взаимодействии слов-референтов языка-реципиента со словами-эквивалентами, гиперонимами.

Список литературы:

1. Косериу Э. Синхрония, диахрония и история (проблема языкового изменения) / Э. Косериу // Новое в лингвистике: [под ред. В.А. Звегинцева]. М.: Иностранная литература, — 1963. — Вып. 3. — С. 143—264.

2. Розен Е.В. На пороге XXI века. Новые слова и словосочетания в немецком языке / Е.В. Розен. М.: Менеджер, 2000. — 192 с.
3. Хауген Э. Процесс заимствования / Э. Хауген // Новое в лингвистике: [сб. ст. Серия «Языковые контакты» / под. ред. В.Ю. Розенцвейга]. М.: Прогресс, — 1972. — Вып. 6. — С. 344—382. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://www.classes.ru/grammar/153.new-in-linguistics-source/worddocuments/_30.htm (дата обращения: 17.05.2014).
4. Baglioni D. A proposito dell'adattamento di una vocale inglese nell'italiano contemporaneo, «Lingua nostra» 3-4, 2007. — pp. 117—122. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/anglicismi_\(Enciclopedia_dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/anglicismi_(Enciclopedia_dell'Italiano)/) (дата обращения: 10.11.2014).
5. Bisetto A. Da formattare a calcio mercato: l'interferenza dell'inglese sull'italiano contemporaneo, in Sullam Calimani, 2003. — pp. 87—99. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/anglicismi_\(Enciclopedia_dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/anglicismi_(Enciclopedia_dell'Italiano)/) (дата обращения: 10.11.2014).
6. Dardano M. Costruire parole. La morfologia derivative dell'italiano. Bologna, Il Mulino, 2000. — 147 p.
7. GRADIT 1999: Grande dizionario italiano dell'uso, ideato e diretto da T. De Mauro, Torino, UTET, 1999, 6 voll. (con CD-ROM), con l'aggiunta del vol. VII, Nuove parole italiane dell'uso (2003).
8. Thornton A.M. L'assegnazione del genere ai prestiti inglesi in italiano, in Italiano e inglese a confronto. Atti del convegno Italiano e inglese a confronto: problemi di interferenza linguistica (Venezia, 12—13 aprile 2002), a cura di A.-V. Sullam Calimani, Firenze, Cesati, 2003. — pp. 57—86.
9. Treccani G. Neologismi. Roma, 2008. — 718 p.
10. L'Enciclopedia italiana. Treccani.it. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/neologismi/ (дата обращения: 08.02.2012; 22.04.2012; 06.04.2013).
11. Corriere della Sera. — 2012. — № 59, № 36, № 138. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.corriere.it/> (дата обращения: 12.07.2013).
12. La Repubblica. — 2013. — 38 № 142. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.repubblica.it/> (дата обращения: 12.07.2013; 14.05.2014).

**ОБЪЕКТИВАЦИЯ КОГНИТИВНЫХ АСПЕКТОВ
КЛАСТЕРНОГО КОНЦЕПТА ПОТЕРЯ ДУХОВНОСТИ
НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
МИШЕЛЯ УЭЛЬБЕКА**

Парий Евгения Вячеславовна

*аспирант кафедры романской филологии
Киевского национального лингвистического университета,
Украина, г. Киев
E-mail: jpariy@googlemail.com*

**OBJECTIFICATION OF THE COGNITIVE ASPECTS
OF CLUSTER CONCEPT LOSS OF SPIRITUALITY
ON THE MATERIAL MICHEL HOUELLEBECQ' S NOVELS**

Pariy Evheniya

*postgraduate of Romance Philology Department
Kyiv National Linguistic University,
Ukraine, Kyiv*

АННОТАЦИЯ

Цель нашей статьи заключается в исследовании актуальных проблем вербальной объективации концепта *ПОТЕРЯ ДУХОВНОСТИ*, а также в исследовании концептуальных аспектов его репрезентации на материале произведений Мишеля Уэльбека. Для реализации поставленных заданий мы использовали лингво-когнитивную парадигму знаний, которая включает такие методические подходы, как анализ значений дефиниций и анализ вербализации в авторских номинациях. Проанализировав лексикографические данные, мы пришли к выводам, что лексической единицей, обозначающей во французском языке концепт *ПОТЕРЯ ДУХОВНОСТИ*, является его форма *LA PERTE DE LA SPIRITUALITÉ*, которая входит в антропоцентрическую парадигму лингвистики.

ABSTRACT

The background of our article is to investigate the urgent problems of the verbal objectification of concept *LOSS OF SPIRITUALITY*, as well as in the study of the conceptual aspects of its representation on the material of Michel Houellebecq. To accomplish the task, we used the linguistic-

cognitive paradigm of knowledge that includes methodological approaches such as the analysis of the values of the definitions and verbal analysis in writer's nominations. Analyzing lexicographical units, we concluded that the lexical unit denotes concept in French *LOSS OF SPIRITUALITY* as *LA PERTE DE LA SPIRITUALITÉ*, which is included in the anthropocentric paradigm of linguistics.

Ключевые слова: когнитивные аспекты; вербализация концепта; словарные дефиниции.

Keywords: cognitive aspects; verbalization of the concept; dictionary definitions.

Изучая особенности объективации кластерного концепта *ПОТЕРЯ ДУХОВНОСТИ* в произведениях французского писателя Мишеля Уэльбека, мы обратились, в первую очередь, к толкованиям словарных дефиниций, которые содержат важную информацию о сути и содержании исследуемого нами концепта. Кластерный концепт *ПОТЕРЯ ДУХОВНОСТИ* состоит из двух знаменательных слов, которые объединены между собой принципом содержательной целостности, а также информационной наполненности, благодаря чему представляет в сознании исследуемый нами концепт как представление об определенной форме сегодняшнего бытия человечества; как общее психологическое и духовное состояние отдельной нации и человечества в целом. Однако в работе с толковыми словарями, такими как Le Robert и Larousse, мы видели еще и необходимость установить целостность вербального выражения концепта и выяснить основные принципы его внутренней организации номинации концепта *ПОТЕРЯ ДУХОВНОСТИ*. Следует сказать, что при исследовании кластерного концепта *ПОТЕРЯ ДУХОВНОСТИ*, мы столкнулись с большой проблемой его вербального выражения на французском языке, поскольку в произведениях сам автор нас только подталкивает к логической номинальной формулировке концептуального содержания и идеи его произведений.

Именно поэтому мы хотим рассматривать те словарные дефиниции объекта нашего исследования, которые, по нашему мнению, как можно шире раскрывают его когнитивные и структурные аспекты. Таким образом, словарное значение «*perte*» содержит векторную направленность на потерю нравственных ценностей человека в следующем определении: *fait d'être privé de ce que l'on possédait, de ce dont on pouvait disposer, tel qu'un bien matériel ou moral, une faculté physique ou intellectuelle, un avantage, etc* [3; 4].

Если обратиться к лексикографическим источникам для толкования лексемы «*spiritualité*», то ей соответствуют следующие дефиниции: *qualité de ce qui est esprit, de ce qui est dégagé de toute matérialité* [3; 4], указывают на то, что именно это вербальное выражение концепта во французском языке — *perte de la spiritualité* — раскрывает то концептуальное содержание, которое заложено в произведениях французского писателя-романиста. Встречается также ряд других дефиниций, указывающих не только на характер отношений и поведение человека в обществе, но и на духовное, религиозное и внутреннее состояние человека. «Понятие *духовность* — это категория этики, которая определяет нравственное измерение человеческой жизнедеятельности, это живой источник добродетели человека, его моральная способность и высшая ценность» [2].

Духовность (*spiritualité*) является составляющей нашего концепта, это абстрактное существительное к слову духовный (*spirituel*). Анализ словарных дефиниций позволяет нам выделить ряд ключевых и ассоциативных 26 лексем, которые указывают на добропорядочные характеристики личности, такие как: *ecclésiastique* (духовный), *sacré* (священный), *céleste* (божественный), *clérical* (душевный), *moral* (духовный) *cordial* (сердечный), *chaleureux* (душевный), *psychique* (психическое), *délicat* (порядочный), *honnête* (честный), *propre* (настоящий), *convenable* (почетный), *bienveillant* (милостивый), *sincère* (откровенный), *franc* (истинный), *charitable* (хороший), *accueillant* (мягкий), *affable* (приветливый), *bonasse* (добродушный), *fidèle* (верный), *aimable* (любезный), *amical* (дружеский), *poli* (вежливый), *camarade* (товарищеский), *affidé* (надежный), *généreux* (великодушный) и т. д. [1].

Поскольку мы констатируем на сегодня потерю нравственных добродетелей человека, что следует из романов Мишеля Уэльбека, то объектами нашего дальнейшего исследования станут концепты, содержащие отрицательные качества человечества: *ennui, désespoir, indifférence, solitude, insociabilité, jalousie, égoïsme* [1]; из этого следует, что определением понятия *духовность* мы воспользовались только для семантической комбинаторики одной структурной составляющей вербально выраженного концепта, чтобы очертить ценность, которая, по мнению французского писателя, медленно теряется человечеством.

Исследуемый нами кластерный концепт, который объективируется словосочетанием *ПОТЕРЯ ДУХОВНОСТИ*, относится к таким когнитивным аспектам, как: Человек, Индивид, Лицо. Ведь именно человек, его назначение, стиль жизни и его течение — являются центром всех произведений автора. Уэльбек старается

избегать диалогов, его произведения насыщены монологами и словами самого автора, где он не вмешивается в наше восприятие его героев, не пытается составить правильное представление о том или ином персонаже, наоборот, он охотно предоставляет нам широкий спектр информации о среде, в которой они начинают свой жизненный путь, об их окружении и мировосприятии: “... les êtres humains apprennent à vivre et à mourir; au milieu de leur espace mental se créent la séparation, l'éloignement et la souffrance” [5, с. 123]. По мнению пессимистических героев, вся жизнь сводится к печали, разочарованиям, смерти. Это их личное представление и осмысление жизни.

Ознакомившись с лексикографическими источниками и проанализировав различные дефиниции, было бы очевидным выделение еще одной области — Внутренний Мир. Автор позволяет нам самим узнать и проанализировать внутренний мир своих героев, поскольку они много времени проводят в размышлениях о жизни. Кажется, что герои Уэльбека — люди, которые совсем никому не нужны, и каждый в мире живет сам по себе. Не существует никакой связи между родителями и детьми: “... Il (fils) n'était pas violent, ne cherchait pas à être désagréable; mais lui et son père n'avaient absolument plus rien à se dire ...” [5, с. 66]. Дети в романах Уэльбека остаются в основном брошенными сиротами или полу сиротами, и автор берет на себя смелость сделать ужасный вывод: “L'enfant c'est le piège qui s'est refermé, c'est l'ennemi qu'on va devoir continuer à entretenir, et qui va vous survivre” [5, с. 67]. Родители не берут на себя ответственность за жизнь и воспитание своих потомков, присутствие которых часто остается незаметным: “Deux fois par jour, Bruno faisait chauffer un plat cuisiné; ils mangeaient, face à face, pratiquement sans prononcer une parole” [5, с. 66].

Никто из героев не способен расчувствоваться даже через такую глубокую потерю, как смерть родных. В эти дни персонажи озабочены только своим тщеславием, о чем свидетельствуют слова из текста: “Mon père est mort ... J'avais refusé de voir le cadavre ... Repensant à la cérémonie, j'étais conscient d'avoir produit une excellente impression générale” [6, с. 2]. Циничной является картина смерти матери: “Il avait l'air serein ... Sa mère ne faisait plus aucun bruit ... c'était une très belle matinée de printemps” [5, с. 105]. После гибели любимой Мишель мысленно выдает свою незначительную тревогу: “Je sentais bien que quelque chose n'allais pas, mais c'était une sensation vague, difficile à formuler” [6, с. 100].

Только бездуховное общество не способно на чувства любви к детям и родителям, на веру в прекрасное, искреннее человеческое сочувствие. “Lorsque la vie amoureuse est terminée, c'est la vie dans son

ensemble qui acquiert quelque chose d'un peu conventionnel et forcé” [6, с. 105].

Бездуховность нации выражается в потребительстве, тщеславии, ненависти, равнодушии, депрессии, пессимизме, разочаровании и суициде. Самоуничтожение — это последняя ступенька, на которой сейчас находится человечество, а причиной этого является *ПОТЕРЯ ДУХОВНОСТИ*. Каждое произведение Мишеля Уэльбека пронизано эпизодами с картинами смерти, а люди, которые проходят рядом, не видят в этом ничего особенного: “Elle a sauté du septième étage. Tuée sur le coup ... “ dit une femme près de lui avec une bizarre satisfaction” [5, p. 60].

Выражение — потеря духовности (la perte de la spiritualité) характерно для состояния человечества нашей эпохи, а не конкретно для французского общества. К этому выражению присоединилось значение «образ жизни коллектива, социума»: abandon de soi-même, dépersonnalisation, déconsidération, abolition de la sensibilité [1]. Синонимом словосочетания иногда выступает даже dégradation. Кроме главного концептуального слова, которое называет концепт *ПОТЕРЯ ДУХОВНОСТИ*, во французском языке существуют и другие, также чрезвычайно важные слова, обозначающие понятия «вырождаться, разлагаться, деградировать, низко падать, потерять себя, ненавидеть, убивать, пытаться, завидовать, быть безжалостным, изменять, потерять свою жизнь, мстить, причинять страдания, быть равнодушным к чужой беде, удовлетворять свою похоть, жировать, презирать и т. п., что называют процессы, действия и состояния, которые взяли верх над обществом сегодня и доминируют в жизни человека, групп людей, этносов, народов, стран, континентов. Эта сторона концепта нашла свое языковое выражение в таких глаголах и глагольных выражениях изучаемого языка: décliner, dégénérer, dégrader, tomber bas, perdre soi-même, détester, assassiner, railler, berner, envier, être impitoyable, trahir, rater sa vie, venger, navrer, être indifférent, assouvir sa propre concupiscence, vivre sur un grand pied, mépriser, etc [1].

В статье мы рассмотрели словарные дефиниции кластерного концепта, раскрывающие глубинную суть, скрытую в вербальной комбинации, отражающей идейную направленность произведений Мишеля Уэльбека. Мы также попытались исследовать развертывания кластерного концепта *ПОТЕРЯ ДУХОВНОСТИ* на материале двух известных романов французского писателя, таких, как «Plateforme» и «Les particules élémentaires», с целью дальнейшего анализа и исследования других концептуальных аспектов его произведений.

Список литературы:

1. Гринева Е.Ф., Громова Т.Н. Французско-русский словарь. М.: Цитадель, 1996. — 575 с.
2. Христианский центр духовного возрождения «Логос». Ильницкий Н.: Духовность [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.logos-kiev.org/news/dukhovnist/2011-03-05-2> (дата обращения: 20.09.13).
3. Larousse. Dictionnaire de français [Source électronique] — Режим доступа. — URL: <http://www.larousse.fr/> (дата обращения: 20.04.13).
4. Le Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française 2008. Texte remanié et amplifié sous la direction de Rey-Debove J. et Rey A. P.: Dictionnaire Le Robert, 2007. — 2838 p.
5. Houellebecq M. Les particules élémentaires // Michel Houellebecq. P.: J'ai lu, 2000. — 316 p.
6. Houellebecq M. La Plateforme // Michel Houellebecq. P.: Flammarion, 2001. — 370 p.

2.4. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

ПРОСОДИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕЛЕВИЗИОННЫХ ДИСКУРСОВ

Урманова Лидия Эдуардовна

старший преподаватель каф. ин. яз.

*Казанского национального исследовательского
технического университета (КНИТУ_КАИ),*

РФ, г. Казань

E-mail: hobbitanya24@mail.ru

PROSODIC FEATURES OF TELEVISION DISCOURSES

Lidiia Urmanova

*senior lecturer, the Department of foreign languages
of Kazan National Research Technical University,
Russia, Kazan*

АННОТАЦИЯ

Телевизионные дискурсы представляют собой один из наиболее распространенных инструментов формирования общественного мнения. Целью исследования выступает анализ просодических средств в речи ведущих на основании анализа современных телевизионных материалов. В результате проведенного исследования можно утверждать, что весь арсенал просодических средств находит свою репрезентацию в устных телевизионных дискурсах. Выбор средств, обусловленный необходимостью создания положительного или отрицательного образа того, о чем говорится в высказывании, зависит от типа речи.

ABSTRACT

Television discourses represent one of the most popular tools of forming of public opinion. The aim of the research is the analysis of prosodic means in the leading speech on the basis of the analysis of modern television materials. In the research, it can be argued that the entire arsenal of prosodic means finds its representation in oral television discourses. The choice of means due to the need of creating a positive or negative image of what is said in the statement depends on the type of speech.

Ключевые слова: Телевизионные дискурсы; просодические средства.

Keywords: Television discourses; prosodic means.

Развитие лингвистики на современном этапе привело к появлению новых отраслей научных знаний, в центре внимания которых самые различные аспекты языковой культуры. Одной из таких наук выступает когнитивная лингвистика — дисциплина, появившаяся на рубеже XX и XXI столетий, занимающаяся исследованиями закономерностей отражения в языке познавательных процессов [14, с. 183]. В структуре речевого поведения можно выделить целый ряд невербальных признаков, имеющих универсальный характер, свойственный практически всем людям. Соотношение частного и универсального представляет собой один из важных аспектов исследования современных лингвистов. Особенно актуальным понимание указанного соотношения представляется в устной речи, как первичной по отношению к письменной форме, и телевизионной речи как одного из видов речи устной.

Рост интереса к воздействию телевизионной речи, а также средств, при помощи которых может осуществляться данное воздействие, вызван широким распространением информационных технологий, усилением их влияния на каждый аспект жизнедеятельности человека. Успешная коммуникация предполагает набор определенных языковых средств, способствующих максимально адекватному восприятию звучащей речи. В качестве одного из таких средств выступает интонация говорящего, целый арсенал просодических средств, которые во многом способствуют формированию отношения слушателя к представленной информации, что представляется особенно актуальным для телевизионной речи.

Несмотря на актуальность изучения средств, способных оказать формирование восприятия той или иной информации, работы, посвященные исследованию просодических средств воздействия, стали появляться лишь в 90-х годах прошлого столетия. И по сегодняшний день просодические средства оформления дикторской речи отечественных телевизионных дискурсов остаются недостаточно изученными в лингвистике, что обуславливает актуальность выбранной темы исследования.

Главной целью данного исследования является выявление и анализ просодических средств воздействия в речи телеведущих.

Предметом исследования выступают просодические средства современных телевизионных дискурсов.

Телевизионная речь представляет собой один из видов устной речи, подразделяясь на следующие оппозиционные типы:

1. монологическая — диалогическая;
2. подготовленная — спонтанная;
3. тщательная – непринужденная (в зависимости от внимания коммуниканта к звуковой стороне речи) [8, с. 54].

Н.Ю. Ломыкина дополнительно выделяет еще одну оппозицию: речь в кадре — речь за кадром.

Каждый из указанных типов речи характеризуется определенными особенностями: монологическая предполагает выступление одного человека, выдвигает определенные требования к оформлению высказывания. Диалогическая направлена на вовлечение в коммуникативный акт собеседника. Подготовленная характеризуется наличием у выступающего знаний относительно информации, с которой он будет выступать. Спонтанная имеет неподготовленную форму, зачастую не содержит речевых средств, направленных на воздействие, формирование того или иного образа. Тщательная предполагает акцентирование внимания на звуковой стороне сообщения, непринужденная, наоборот, отличается меньшим вниманием к звуковому аспекту.

В зависимости от принадлежности к той или иной оппозиционной паре телевизионный дискурс характеризуется выбором соответствующего просодического, интонационного оформления. В современном языкознании сам термин «просодия» зачастую выступает синонимом интонации, что представляется не совсем верным, поскольку, как полагает ряд отечественных исследователей, интонация представляет собой более общее понятие по отношению к просодии. Кроме того, просодические средства принимают участие в формировании интонации. Согласно дефиниции О.С. Ахмановой, интонация представляет собой «сложный комплекс просодических элементов, включающих мелодику, ритм, интенсивность, темп, тембр и логическое ударение, служащий на уровне предложения для выражения как различных синтаксических значений, так и экспрессивных и эмоциональных коннотаций» [1, с. 9]. Аналогичное понимание интонации в качестве совокупности просодических средств находим и в работах Л.А. Кантера, который определяет речевую интонацию, как «совокупность системно обусловленных просодических характеристик речи, к которым относятся частота основного тона, интенсивность и длительность, что в плане восприятия соответствует мелодическому, силовому (громкость) и темпоральному компонентам» [6, с. 17].

Различия между интонацией и просодией сформулированы в работах Л.В. Златоустовой, которая анализируя оба понятия, делает

следующие выводы: просодия служит для оформления речи посредством сверхсегментных средств, тогда как интонация используется для репрезентации основных смысловых сегментов фрагмента звучащей речи [5, с. 12]. Таким образом, просодия, согласно определению Р.К. Потаповой, представляет собой «сверхсегментные свойства речи, а именно высота тона, длительность (количество) и громкость (сила, амплитуда)» [10, с. 101—103]. В свою очередь М.В. Белорукова добавляет следующие параметры, входящие в понятие просодии: паузация, мелодика, темп, акцентное строение, ритм, тембр, акустическими коррелятами которых являются различные комбинации интенсивности, протяженные во времени, образующие материальную сторону рассматриваемого явления [2, с. 9—11].

Таким образом, просодия представляет собой «совокупность характеристик звучащей речи, зоной действия которых является последовательность сегментных единиц и которые соотносятся с различными акустическими параметрами речевого сигнала» [9, с. 9].

Т.М. Надеина, согласно критерию взаимосвязи акустических параметров речевого сигнала, выделяет первичные просодические характеристики, а также просодические средства. По мнению исследовательницы, первичные просодические характеристики связаны с функционированием одного акустического параметра, к их числу относятся высота основного тона, его интенсивность, громкость, длительность и тембр. Под просодическими средствами Т.М. Надеина понимает просодические явления, реализация которых возможна лишь в комплексе взаимодействия акустических параметров. К их числу исследовательница относит: «мелодику, темп, ритм, членение, паузацию, фразовую акцентуацию, а также ударение и интонацию» [9, с. 9—11]. Данная классификация речевых средств представляется одной из наиболее полных в современном языкознании, с тем исключением, что интонация не является просодическим средством, о чем говорилось выше. Кроме того, членение речи осуществляется посредством паузации, соответственно, самостоятельным просодическим средством оно считаться не может.

Практически весь спектр представленных просодических средств находит свое отражение в телевизионных дискурсах современности, вместе с тем специфика коммуникативной ситуации становится причиной того, что указанные просодические средства приобретают характеристики, не свойственные им в иных видах разговорных дискурсов.

На сегодняшний день основными видами речи телевиденья выступают монологическая/ диалогическая, а также оппозиционная

пара - подготовленная/ спонтанная. Речь диктора представляет собой подготовленную монологически речь, характеризующуюся особой мелодикой, монотонным контуром по сравнению с разговорным стилем. Такая речь предполагает «использование ровного движения тона, умеренный темп, ритмическое распределение длительностей, динамику звука» [3, с. 37].

Для подготовленной монологической речи диктора характерно сглаженное движение тона, плавное повышение/ понижение его уровня, отсутствие резких скачков.

Интонация неконечных синтагм характеризуется восходящим/ восходяще-нисходящим тоном, конечных — понижающим. Вместе с тем резкое падение тона наблюдается лишь в конце выступления.

Особенностью подготовленного монологического дискурса выступает также равномерное распределение интенсивности звучания: более интенсивное звучание в начальных синтагмах с постепенным понижением в последующих.

Ровный и размеренный темп речи позволяет придать своеобразную ритмичность выступлению.

Отдельно следует остановиться на паузации телевизионной речи. Помимо перечисленных выше функций, пауза дикторской речи может быть направлена на привлечение внимания слушателей к важной части сообщения [16, с. 100]. Кроме того, для подготовленной речи характерны прагматические паузы. Подобные паузы являются запланированными, несут смысловую нагрузку, их место обусловлено выбором говорящего [12, с. 77].

Подготовленные высказывания зачастую используют лексемы, выделенные эмфатическим ударением. Средствами репрезентации эмфазы выступают высота тона, интенсивность и длительность. Данное просодическое средство позволяет маркировать уровень информационной значимости тех или иных компонентов речевого потока, или, по словам И.М. Логиновой, показать положительное/ отрицательное отношение к высказываемому [7, с. 15].

Иными представляются характерные особенности спонтанной телевизионной речи. В частности, спонтанной речи свойственен особый темп речи, который, по словам Н.В. Яшиной, задается в самом начале передачи и на интуитивном уровне поддерживается всеми участниками коммуникативного акта на протяжении всей передачи. Любые изменения воспринимаются как отступление [17, с. 14]. Чаще всего задаётся средний или замедленный темп речи.

В спонтанной речи появляются паузы хезитации, появление которых обусловлено целым рядом закономерностей. Прежде всего,

подобные паузы выполняют конструктивную функцию, объединяя отдельные компоненты высказывания в единое целое. Еще одной функцией хезитаций выступает контролирующая: благодаря хезитациям говорящие получают возможность контролировать качество речи непосредственно в процессе речепорождения. Как отмечает Н.В. Яшина, «паузы хезитации обеспечивают функционирование канала связи ... в процессе диалогического общения. При их непосредственной помощи говорящий проверяет наличие или отсутствие внимания со стороны собеседника» [17, с. 14].

Таким образом, можно утверждать, что спонтанная и подготовленная речь используют различные просодические средства в процессе оформления телевизионного дискурса. В отличие от разговорной речи зачастую выбор данных средств обусловлен необходимостью создания положительного или отрицательного образа того, о чем говорится в высказывании. Соответственно, арсенал просодических средств профессиональной дикторской речи значительно расширяется, что позволяет оказывать речевое воздействие на реципиентов, коммуникантов.

Список литературы:

1. Ахманова О.С. Фонология. Материалы к курсам языкознания / О.С. Ахманова / Под общ. ред. В.А. Звегинцева. М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1954. — 23 с.
2. Белорукова М.В. Интонация и просодия: сходства и различия // В кн.: новини на научния прогрес-2011. ... Н. Новгород: Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова, 2011. — С. 9—11.
3. Гришина О.А. Просодические параметры локальной речи (На материале г. Красноярск): Дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01: Красноярск, 2003. — 182 с.
4. Демина М.А. Фонопрагматическая обусловленность речи телеведущих информационных программ (на материале британского варианта английского языка): автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.02.04 / Демина М.А.; [Место защиты: ФГБОУ ВПО «Московский государственный лингвистический университет»]. М., 2012. — 26 с.
5. Златоустова Л.В. Интонация и просодия в организации текста // Звучащий текст. М., 1983. — С. 11—21.
6. Кантер Л.А. Системный анализ речевой интонации. М., Высшая школа, 1988. — 128 с.

7. Логинова И.М. Концепция Е.А. Брызгуновой. Традиции и новаторство // Вопросы русского языкознания: сборник. Вып. XI. Аспекты изучения звучащей речи: сб. науч. ст. к юбилею Елены Андреевны Брызгуновой/ отв. ред. М.Л. Ремнева; сост. М.Г. Безяева, В.Я. Руфанова. М.: Изд-во МГУ, 2004. — С. 15—16.
8. Ломыкина Н.Ю. Просодические характеристики речи телеведущих (на материале программ социально-культурной тематики). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. — 234 с.
9. Надеина Т.М. Просодическая организация речи как фактор речевого воздействия : Дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19: М., 2004 — 428 с.
10. Потапова Р.К. Новые информационные технологии и лингвистика: Учеб. пособие / Р.К. Потапова. М.: МГЛУ, 2002. — 576 с.
11. Прохвятилова О.А. Интонационно-звуковые характеристики декламационного произносительного стиля / О.А. Прохвятилова // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 2, Языкознание. — 2013. — № 1 (17). — С. 22—27.
12. Филатова Е.А. Лексико-стилистические и фонетические средства организации англоязычного политического дискурса: на материале речей британских и американских политиков: Дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2004. — 197 с.
13. Фомиченко Л.Г. Лингвосемиотические особенности просодической речи билингвов / Л.Г. Фомиченко // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 2, Языкознание. — 2013. — № 1 (17). — С. 79—83.
14. Цибуля Н.Б. Когнитивный аспект невербального поведения и просодии // Вестник Московского государственного лингвистического университета. — 2013. — Вып. 1 (661). — С. 183—193.
15. Чернявская Е.С. Особенности членения речевого потока в радиорекламе / Е.С. Чернявская // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 2, Языкознание. — 2013. — № 1 (17). — С. 46—50.
16. Шевченко Т.И. Социальная дифференциация английского произношения. М.: Высш. шк., 1990. — 142 с.
17. Яшина Н.В. Коммуникативные и интонационные особенности дискурса телеинтервью: (на материале американского варианта английского языка): Автореф. дис. канд. филол. наук / Н.В. Яшина. Иваново, 2007. — 21 с.

РОЛЬ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СЕМАНТИКИ В МОДЕЛИРОВАНИИ ИМИДЖА ПОЛИТИКА (НА МАТЕРИАЛЕ ИНТЕРВЬЮ В.В. ПУТИНА)

Щитова Дарья Александровна

*аспирант Национального исследовательского
Томского государственного университета,
РФ, г. Томск*

E-mail: daria.shchitova@gmail.com

THE ROLE OF THE SPACE SEMANTICS IN MODELLING THE POLITICIAN'S IMAGE (A CASE STUDY OF W. PUTIN'S INTERVIEWS)

Daria Shchitova

*postgraduate, National Research Tomsk State University,
Russia, Tomsk*

*Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ
в рамках проекта проведения научных исследований («Миромодели-
рующие возможности речевых жанров современного городского
дискурса»), проект № 14-34-01264*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена исследованию пространственной семантики в речи политика в аспекте моделирования имиджа. Объект анализа — формируемые посредством нее имиджевые роли политического деятеля. Материалом исследования служат интервью В.В. Путина за 2000—2010 годы. В работе обосновывается имиджемоделлирующий потенциал пространственной семантики, участвующей в формировании разных имиджевых ролей политика.

ABSTRACT

The article is devoted to studying space semantics in a politician's speech from the image modelling point of view. The research target is politician's image roles formed through the space semantics. The study material is interviews of W. Putin (2000—2010). The article proves image-modelling potential of the space semantics, which takes part in forming various image roles of a politician.

Ключевые слова: имидж; пространственная семантика.

Keywords: image; space semantics.

Имидж является мощным способом воздействия на общественное сознание, поэтому его обладатели пытаются использовать все возможные средства, в том числе речь, для формирования о себе желаемого впечатления.

Цель данной статьи — рассмотреть актуализацию пространственной семантики в речи политика в аспекте моделирования имиджа.

Предметом исследования является реализация лексико-семантического поля «Пространство вооруженной борьбы» в политической коммуникации, объектом — формируемые посредством него имиджевые роли политика. Под лексико-семантическим полем понимается «множество слов, покрывающих определенную область человеческого опыта и, следовательно, связанных по значению» [1, с. 5]. Материалом анализа являются фрагменты интервью В.В. Путина за 2000—2010 гг., связанные с темой вооруженной борьбы. Феномен вооруженной борьбы (война, терроризм, вооруженный конфликт) и смежные с ним явления (например, экстремизм) пробуждают интерес современных исследователей и широко представлены в научной литературе [1; 3; 4; 6; 9 и др.].

Имидж политического деятеля можно представить как систему имиджевых ролей. Каждая имиджевая роль воплощает в себе определенные качества, которые, по мнению обладателя имиджа, способствуют формированию желаемого представления о нем у окружающих [8, с. 198—202]. Имиджевая роль часто выражает стереотипные характеристики, приписываемые политическому деятелю обществом, однако говорящий может также реализовывать дополнительные роли, делающие его имидж уникальным. В основе каждой роли лежит определенный семантический компонент, который проявляется в высказываниях, актуализирующих данную роль.

В высказываниях В. В. Путина есть множество прямых указаний на место проведения вооруженных действий: наименования государств, городов, населенных пунктов (*место, страна, территория, Россия, Российская Федерация, Чечня, Афганистан, Иран, Ирак* и т. д.), служащих в основном для предоставления фактической информации.

В большинстве случаев данные лексические единицы предстают в составе предложно-падежных конструкций в роли обстоятельства места (*на соседние места, на другую территорию Российской*

Федерации, на своей собственной территории). Кроме того, обозначение места вооруженных действий выполняет ключевую роль в некоторых словосочетаниях, которые приобрели устойчивость в массовом сознании, например, *трагедия в Беслане, в торговом центре Нью-Йорка, захват заложников на Дубровке* и др. Внимание к подобным событиям характеризует Президента России не просто как осведомленного политика, но и как человека, разделяющего всеобщее переживание, боль (в контексте трагических происшествий): *Хотя, без всяких сомнений, у нас, во всяком случае у меня, думаю, что практически у всех наших граждан в памяти останутся такие события, как трагедия в Беслане* [11].

Кроме предложно-падежных оборотов, в основе которых лежит существительное, пространственной семантикой могут обладать лексические единицы, относящиеся к другим частям речи: глаголу (*располагаться, двигаться к ...*), причастию (*дивизия, размещенная ...*), имени прилагательному (*территориальные проблемы, местные жители, линейные части*), союзным словам (*где*). Визуальному представлению ситуации вооруженной борьбы также способствуют отглагольные существительные *вывод, приближение* и т. д.

Пространственная организация вооруженных столкновений также вербализуется в речи В.В. Путина военной терминологией: *зона конфликта, зона безопасности, зона боевых действий, по обоим флангам, на фронтах, поле боя* и др. Владение военной терминологией, осведомленность политика и конкретика в описании ситуации и условий борьбы, с одной стороны, создает ощущение мужественности, с другой — характеризует В.В. Путина как *политика-профессионала*.

Значимость территориальных условий и неприятие ситуации вооруженного столкновения неоднократно подчеркивается В.В. Путиным, в частности в контексте обсуждения выборов в Ираке: *А когда мы предложили проконтролировать выборы в Чеченской Республике — нет, нельзя, потому что условия не созданы, хотя там и боевых действий не было давно уже и созданы органы власти и управления. А в условиях стопроцентной оккупации иракской территории можно проводить выборы! <...> По нашим данным, вчера только в девяти городах, крупных населенных пунктах или боевые действия — нормальные условия созданы, можно проводить выборы. А в Чечне нельзя! Мы считаем, это недопустимо — так подходить к решению важных вопросов, которые интересуют всех* [11]. Так, территориальная характеристика вооруженного

конфликта может служить критерием целесообразности тех или иных политических действий.

Особую значимость приобретает вербализация семантики места и пространства вооруженных действий в политической коммуникации в контексте современного терроризма: *Многое иницируется и из-за рубежа, из так называемых международных террористических центров* [13].

В рамках лексико-семантического поля «Пространство вооруженной борьбы» были выявлены смыслы масштабности боевых действий (в первую очередь, это связано с терроризмом), которые актуализируются посредством синтаксических оборотов (*не только..., но и...*), а также таких лексем, как *крупномасштабный, всемирный* и др.: *Мы знаем о достаточно напряженной ситуации во многих регионах нашей планеты, и не только на Ближнем Востоке и Ираке, но и в других регионах: крупномасштабное наступление на Москву* [11].

Обширность происходящих вооруженных столкновений предлагается Президенту России нежелательным явлением, что выражено, например, модальными глаголами с отрицанием (*не хотим*), индивидуально-авторским словом (*купировать* в значении «сократить»): *Современные угрозы, а главная из них – это международный терроризм, могут быть купированы с помощью расширения военно-политической организации* [7].

Кроме того, в ряде высказываний затронута тема поиска, значимость которой выражается в усилении смысла при помощи повторения, обращении к уточняющим конструкциям, перифразе, в употреблении лексических единиц, семантика которых так или иначе включает сему *поиск*: *Поэтому мы должны смотреть, кто финансирует терроризм, где укрываются террористы, на каких территориях они находят убежище и где они скрываются и готовятся к своим преступлениям, что является причиной для распространения, где узкие места, которые позволяют кому-то надеяться на получение оружия массового поражения* [5].

В языковой реализации пространственного значения вербализуется одна из самых значимых тем, свойственных политической коммуникации — тема патриотизма: *Для нашей страны это крайне актуально, потому что у нас есть такие территории компактного проживания мусульман, и на эти территории, на этих граждан нашей страны и обращено внимание таких деструктивных сил, которых мы называем международными террористами* [14]. Основным языковым средством выражения темы патриотизма являются притяжательные местоимения (*наш, ваш*), которые

усиливают эмоциональное воздействие высказывания в целом. Кроме того, символом Родины (не только своей, но и других людей) в репрезентации В.В. Путина часто выступает дом / крепость: *Их военный бюджет в — абсолютных величинах — почти в 25 раз больше, чем у России. Вот это и называется в оборонной сфере «Их дом — их крепость». И молодцы. Молодцы!* [12].

Однако в интервью В.В. Путина встречаются и другие метафорические обозначения места действия: <...> *мы очень хорошо знаем ситуацию в других регионах мира, в том числе и в горячих точках Российской Федерации. Слава Богу, они охлаждаются последовательно <...>* [10] — развернутая метафора.

Тема патриотизма тесно связана с темой единства, в данном случае территориального, поэтому такие слова и словосочетания, как *дезинтеграция*, *«югославизация»* (развал государства, как в Югославии), *развал*, *отделение*, *отторжение территорий*, *сепаратизм*, *распад*, получают отрицательную оценку со стороны политика при помощи модальных глаголов с отрицанием (*не хотим*), а также сочетаемости представленных лексических единиц с негативной коннотацией, например *хуже*: *Но на самом деле у них совершенно другие цели, — не независимость Чечни, — территориальное отторжение всех территорий компактного проживания мусульманского населения. Разумеется, мы должны этому противостоять, если мы не хотим развала нашего государства. А если это произойдет, то тогда у нас будет хуже, чем в Югославии. Это будет «югославизация» России в худшем её варианте [11].*

Таким образом, актуализация пространственной семантики в речи В.В. Путина в большинстве случаев сопровождается обсуждением проблемы терроризма, который охватывает огромную территорию по всему миру и представляет собой глобальную угрозу.

Посредством военной терминологии создается имидж мужественного, рационального и профессионального политика; апелляция к общечеловеческим ценностям (репрезентация страны как дома, ассоциативная связь *место <—> потеря близких родственников / соотечественников / невинных людей* и др.) способствует формированию имиджевой роли *Простой человек*. Фрагменты интервью В.В. Путина, посвященные проблеме выборов в Ираке в условиях оккупации, являются примером вербализации имиджевой роли *Справедливый политик*. Кроме того, одной из ключевых тем, актуализированных в исследуемых контекстах, является тема патриотизма, составляющая необходимый элемент имиджа политика (роль *Патриот*).

Так, пространственная семантика обладает имиджемоделлирующим потенциалом и участвует в формировании различных имиджевых ролей политика.

Список литературы:

1. Амиров В.М. Политическая проблематика в журналистском дискурсе современных вооруженных конфликтов // Политическая лингвистика. — 2012. — № 4 (42). [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/politicheskaya-problematika-v-zhurnalistskom-diskurse-sovremennyh-vooruzhennyh-konfliktov> (дата обращения: 10.01.2012).
2. Арнольд И.В. Лексико-семантическое поле в языке и тематической сетке текста // Текст как объект компонентного анализа в ВУЗе. Л.: Наука, 1984. — С. 5.
3. Бушев А.Б. Герменевтика актуального медийного дискурса // Современный дискурс-анализ. Интерпретация медийных форм дискурса : электронный журнал / Центр коммуникативных и медийных исследований «Медиаперспектива» Белгородского государственного национального исследовательского университета. — 2012. — Вып. 6. — С. 4—29. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://discourseanalysis.org/ada6.pdf> (дата обращения: 14.06.2014).
4. Венедиктова Л.Н. Концепт «Война» в языковой картине мира (сопоставительное исследование на материале английского и русского языков): Дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20. Тюмень, 2004. — 180 с.
5. Владимир Путин дал интервью Би-би-си. 22.06.2003 [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://news.bbc.co.uk/1/hi/russian/russia/newsid_3009000/3009738.stm (дата обращения: 12.06.2014).
6. Демешкина Т.А., Наумов В.Г. Проблема лингвистического обеспечения федерального закона «О противодействии экстремистской деятельности» // Вестник Томского государственного университета. Филология. — 2011. — № 4(16). — С. 5—12.
7. Интервью Иранскому Гостелерадио и информационному агентству ИРНА. 2007. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://archive.kremlin.ru/text/appears/2007/10/148471.shtml> (дата обращения: 07.07.2014).
8. Иссерс О.С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи: монография. Омск : Изд-во Ом. ун-та, 1999. — С. 198—202.
9. Почепцов Г.Г. Информационно-политические технологии М.: Центр, 2003. — 384 с. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://vse-uchebniki.com/konsultirovanie-politicheskoe/informatsionno-politicheskie-tehnologii-tsentr.html> (дата обращения: 10.01.2012).

10. Президент Российской Федерации Владимир Путин провел брифинг в Международном пресс-центре в Стрельне. 16.07.2006 [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://civilg8.ru/6198.php> (дата обращения: 12.06.2014).
11. Пресс-конференция для российских и иностранных журналистов. 23.12.2004 [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://archive.kremlin.ru/text/appears/2004/12/81691.shtml> (дата обращения: 12.06.2014).
12. Словесная война. 15.05.2006 [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://inosmi.ru/world/20060515/227428.html> (дата обращения: 07.07.2014).
13. Стенограмма «Прямой линии с Президентом России Владимиром Путиным». 18.10.2007 [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.president-line.ru/> (дата обращения: 12.06.2014).
14. Стенограмма «Прямой линии с Президентом Российской Федерации В.В. Путиным». 18.12.2003 [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.linia2003.ru> (дата обращения: 12.06.2014).

2.5. СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОТТЕНКИ СИНОНИМИЧНЫХ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ

Нургалина Халида Бариевна

*канд. филолог. наук, доцент Сибайского института (филиал)
Башкирского государственного университета,
РФ, г. Сибай*

E-mail: halidanurgalina@mail.ru

STYLISTIC SHADES OF SYNONYMOUS PHRASEOLOGISMS

Khalida Nurgalina

*candidate of Science, assistant professor
of Sibai Institute (Branch) of Bashkir State University,
Russia, Sibai*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются фразеологические синонимы на материале английского, немецкого языков. Предпринимается попытка анализа экспрессивно-стилистических оттенков синонимичных фразеологических единиц. Автор обосновывает положение о том, что наличие оттенка значения или добавочного смысла помогает семантически четко отличать один синонимичный фразеологизм от другого.

ABSTRACT

The paper deals with the phraseological synonyms based on the material of English and German languages. There is an attempt to analyze the expressive-stylistic shades of synonymous phraseological units. The author comes to the conclusion that the availability of shade of meaning or additional sense helps semantically clearly distinguish one synonymous phraseologism from another one.

Ключевые слова: фразеологическая единица; синоним; экспрессия; функция; оттенок значения; стиль.

Keywords: phraseological unit; synonym; expression; function; shade of meaning; style.

Фразеологические синонимы, подобно лексическим синонимам, широко используются во всех стилях речи и особенно в языке художественных произведений, так как позволяют писателю разнообразно обозначать одно и то же действие, состояние, качество.

Синонимичные фразеологизмы нельзя считать единицами, имеющими одинаковое значение и легко заменяющими друг друга [2, с. 92]. Фразеологизмы-синонимы, объединяясь общим значением, по-разному выражают оттенки этого значения, ибо общее существует лишь в отдельном, через отдельное [5, с. 145]. В контексте часто можно заменить один фразеологизм другим, казалось бы без ущерба для общего смысла, но в действительности это не так: каждый из группы синонимичных фразеологизмов вносит во фразу новый стилистический или смысловой оттенок. В этом сходство фразеологических синонимов с лексическими [1, с. 112].

Фразеологические синонимы — это фразеологизмы, которые, обозначая одно и то же понятие и являясь стилистически однородными или неоднородными, уточняют, раскрывают, подчеркивают новые признаки, новые стороны и оттенки обозначаемого понятия. Подобные фразеологизмы возникли на основе разных образов: англ. *have a good head on one's shoulders, have one's head screwed on right* — иметь голову на плечах; нем. *auf der Nase liegen, nicht auf dem Posten sein* — быть больным и др.

В современном литературном языке широко представлены фразеологические синонимы, обозначающие действия (конкретные и отвлеченные), поступки, состояние человека. Например, разнообразна группа фразеологизмов, обозначающих конкретное физическое действие, с общим значением <трусить, дрожать от страха> англ. *be in a blue funk, have the wind up*; нем. *die Hosen voll haben, Manschetten haben, j-m läuft es über den Rücken, zittern wie Espenlaub, j-m geht der Frack, kalte Füße bekommen, Blut und Wasser schwitzen*.

Интересна также группа фразеологизмов с общим значением <умереть>: англ. *depart this life, end in the gutter, quit the world, sink into the grave, catch the death, take one's rest, breathe one's last, go West, go to meet one's maker, pay the debt of nature*; нем. *es ist mehr machen, in Graß beißen, den Löffel abgeben, das Zeitliche segnen, über den Jordan gehen, j-*

s Stunde ist gekommen, j-s Uhr ist abgelaufen, den Geist aufgeben, aus den Latschen kippen. Примеры:

Англ. Mr. Don Reid... had seen many men *meet their maker* in the electric chair. (The Listener) Дон Рейд много раз видел мужчин, которые отдали богу душу на электрическом стуле. For twenty-five years I've said that Tom would *end in the gutter* (W.S. Maugham). В течение двадцати пяти лет я говорил, что Том закончит жизнь за забором.

Нем. Mach deine Rechnung mit dem Himmel, Vogt! Fort musst du, *deine Uhr ist abgelaufen* (F. Schiller). Кончай скорей расчеты с небом, фохт! Ты должен умереть, твой час настал. Gib vor, du kämest geraden Wegs aus Böhmen, hättest mit meinem Bruder dem Treffen bei Prag beigewohnt — hättest ihn auf der Walstatt *den Geist aufgeben* sehen (F. Schiller). Скажи, что ты прямо из Богемии, что ты вместе с моим братом участвовал в сражении под Прагой и видел, как он испустил дух на поле брани.

Фразеологизм со значением <разгневаться>: *beside oneself with rage-auf der Palme sein* — быть вне себя; *um auf die Akazien klettern* — хоть головой об стену, взвыть можно; *boiling over with rage* — *in die Luft gehen* — взорваться, вспылить; *foam at the mouth, make smb. hopping mad* — *j-n zur Weißglut reizen* — доводить до белого каления кого-либо; *one's patience has run out* — *j-m platzt der Kragen* — терпение лопается и т. д. Примеры:

Англ. I've never seen him so angry. He *foamed at the mouth* (W.S. Maugham). Я никогда не видел его таким сердитым. Он пришел в ярость.

Нем. Heiner hat mir erzählt, dass du *auf der Palme sitztest* (H.J. Geyer). Гэйнэ сказал мне, что он вне себя. Wenn es aber Tag für Tag, Woche um Woche und Monat um Monat so geht, kann einem doch einmal *der Kragen platzen*, knurrt Karl Berger (H.J. Geyer). Если это, однако, будет продолжаться день за днем, неделя за неделей и из месяца в месяц, то терпение может лопнуть, — ворчит Карл Бергер.

Все эти фразеологизмы носят четкие стилистические оттенки и не всегда могут быть взаимно заменены. Это заставляет писателя вдумчиво отбирать из группы синонимичных фразеологизмов такой, который наиболее уместен в данном контексте, характерен для речевого стиля героя.

Наличие оттенка значения или добавочного смысла помогает семантически четко отличать один синонимичный фразеологизм от другого и выбирать наиболее точный. Например, общность семантики <смеяться от всей души> объединяет несколько

фразеологизмов в один синонимичный ряд, но каждый из них вносит и особый добавочный оттенок в общее значение: англ. *laugh until one cries* — нем. *Tränen lachen* - смеяться до слез; англ. *burst out laughing*-нем. *in Lachen ausbrechen* — разразиться смехом; англ. *split one's side with laughter* — кататься со смеху; *sich halbtot lachen* — смеяться от всей души:

Англ. They nearly *split their sides* when I told them my reason for being late. Они почти помирали со смеху, когда я им сказал причину своего опоздания.

Нем. Das war offenbar wieder ein guter Witz, denn die ganze Bande, die da im Vernehmungszimmer um mich herum versammelt war, *platzte heraus vor Lachen*. (В. Traven). Очевидно, это опять была удачная острота, так как вся банда, окружавшая меня в комнате, где происходит допрос, разразилась хохотом.

Наличие такого рода оттенков значения, так называемых смысловых остатков обобщенной семантики фразеологизма, позволяет указанным синонимам выполнять в речи одну из основных функций — смысловозначительную, оттеночно-смысловую, уточнительную [5, с. 67].

Поскольку назначение фразеологизмов в отличие от слов состоит в том, чтобы характеризовать, эмоционально оценивать предмет мысли, высказывания (фразеологизмы выполняют главным образом экспрессивную, а не номинативную функцию), во фразеологическом синонимическом ряду трудно выделить доминанту. В самом деле, какому фразеологизму можно «отдать предпочтение при выборе доминанты в таких, например, рядах со значением <обманывать>: англ. *make a fool of smb.*, *pull the wool over smb.'s eyes*, *lead smb. up the garden path*; *hinters Licht führen*, *übers Ohr hauen*. В таком случае на первое место среди синонимических рядов следует ставить фразеологическую единицу с прозрачной внутренней формой, которая отражает характерные типические представления в данной среде.

Все рассмотренные фразеологизмы являются синонимичными, близкими по значению, но это не всегда дает возможность заменить один фразеологизм другим, что объясняется присущими им семантическими или стилистическими оттенками.

В выборе из группы синонимичных фразеологизмов одного, наиболее точного, незаменимого в данном контексте, проявляется умение автора видеть смысловые или экспрессивно-стилистические оттенки близких по значению фразеологизмов.

Список литературы:

1. Бабкин А.М. Проблемы фразеологии. Исследования и материалы. М.: Наука, 1994. — 316 с.
2. Гатауллин Р.Г. Фразеология современного немецкого языка в упражнениях. Уфа: РИО БашГУ, 2002. — 238 с.
3. Нургалина Х.Б. Стилистическая соотнесенность фразеологических единиц // Приволжский научный вестник. — 2014. — № 2. — С. 127—128.
4. Нургалина Х.Б. Функционирование фразеологических единиц в башкирской художественной литературе: дисс. на соиск. уч. степени к. филол. н. Уфа, 2002. — 102 с.
5. Розенталь Д.Э. Современный русский язык. М.: Рольф, 2001. — 448 с.

СЕКЦИЯ 3.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

3.1. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО

Сахарова Вероника Николаевна

канд. искусствоведения, доцент

*УО «Белорусская государственная академия музыки»,
Республика Беларусь, г. Минск*

E-mail: musykant@yandex.ru

THE MAIN TENDENCIES OF THE PIANO MUSIC OF P.I. TCHAIKOVSKY

Sakharova Veronika

candidate of Science, assistant professor

of Belarus State Academy of Music,

Republic of Belarus, Minsk

АННОТАЦИЯ

Цель работы — выявить основные тенденции в интерпретации фортепианной музыки П.И. Чайковского. Центральным методом является комплексный, объединяющий исторический, теоретический с научным анализом исполнительской практики. Результаты исследования являются важной теоретической и методической базой интерпретации фортепианной музыки композитора.

При всем разнообразии тенденций в интерпретации фортепианной музыки П.И. Чайковского в XX веке преобладающими явились две, первая из которых характеризует стремление к поэтически одухотворенной, вторая — к эмоционально полнокровной интерпретации.

ABSTRACT

The objective of the work is to reveal the main tendencies of the interpretation of piano music of Tchaikovsky. The main method of the research an integrated one, unifying the historical and theoretical with a scientific analysis of the performing practices. The results of the research are the base as theoretical like as methodological interpretation of composer's piano music.

With all the diversity of tendencies of the interpretation of piano music of Tchaikovsky in the XXth century the dominant were the following two: first one describes the aspiration for poetry inspired, the second one is emotionally full-blooded interpretation.

Ключевые слова: интерпретация; фортепианная музыка П.И. Чайковского; исполнительская практика; традиции; тенденции; образно-эмоциональная сфера; нотный текст; авторские ремарки.

Keywords: interpretation; piano music of P.I. Tchaikovsky; performing practice; traditions; tendencies; sphere of characters and emotions; musical text; author's remarks.

Более чем столетняя практика исполнения фортепианной музыки П.И. Чайковского на концертной эстраде позволяет констатировать разнообразие (иногда и полярность) творческих подходов к интерпретации произведений композитора. Некоторые пианисты, интерпретирующие произведения композитора, выдвигали на первый план их *сентиментально-салонные*, чувственные стороны, иные — *глубокий пессимизм*, проявившийся в ряде сочинений, третьи играли *академично*, без особых творческих озарений. Столь различное толкование фортепианных произведений П.И. Чайковского обусловлено как индивидуальностью исполнителей, эстетическими требованиями эпохи, так и особенностями самой музыки, авторские комментарии к которой допускают широкий спектр исполнительского прочтения текста.

Отмечая сложность и дискуссионность проблемы интерпретации фортепианных сочинений П.И. Чайковского, исследователи и педагогипрактики (И. Безродный, В. Горностаева, А. Николаев, В. Чинаев и др.) выявили ряд тенденций в исполнении его музыки, которые условно можно классифицировать как: *сентиментально-салонную (ностальгическую)* (А. Николаев), (В. Чинаев), *пессимистическую* (А. Николаев), *оптимистическую* (А. Николаев), *вдохновенную* (В. Чинаев), а также выделить *академическую (трафаретную, шаблонную, тривиальную)* (В. Чинаев), (И. Безродный) и *аналитически-*

интеллектуальную (В. Чинаев). Критерием дифференциации явился анализ исполнительских трактовок с позиций расстановки пианистами образно-смысловых акцентов в интерпретации и избранных в соответствии с этим средств музыкальной выразительности.

Сентиментально-салонная (ностальгическая) тенденция, по мнению исследователей, заключается в сентиментальном прочтении произведений П.И. Чайковского. Это нашло выражение в преувеличенной детализации средств музыкальной выразительности: «мелкая» агогика и мотивная интонация, темповые крайности и длительное пребывание в одном эмоциональном состоянии. Такому «прочтению» музыки композитора способствовал и характер его лирики, predisposing к излишне прочувствованному исполнению, типичному для мировосприятия человека XIX века. Однако салонно-сентиментальная интерпретация не противоречит стилистике композитора и в разной степени свойственна исполнению К. Игумнова, О. Бошняковича. При этом *ностальгическая тенденция*, особенно свойственная пианистам конца XX — начала XXI веков, возрождает традиции аристократического салона XIX века. Ее можно отметить у М. Плетнева, отчасти, у Д. Мацуева, В. Гороховского, Н. Штаркмана.

Существует еще одна разновидность данной тенденция, которую можно было бы определить, как *элегантно-салонную* тенденцию превращения произведений П.И. Чайковского в элегантно-манерные сочинения. Несомненно, композитор, отдал дань салонному стилю в вальсах, экспромтах, мазурках и других произведениях. Об этом говорят и названия некоторых из них: «Вальс-безделушка», «Вальс-каприз» и даже «Салонный вальс», «Салонная мазурка». Но, благодаря тонкому вкусу и высокому профессионализму П.И. Чайковский облагораживает, возвышает этот стиль, снимает с него «налет» внешнего блеска, типичного для салонной манеры исполнения исполнителей-виртуозов (П. Донахью).

Пессимистическая — выражается в сгущении пессимизма и мрачной элегичности. Для нее показательны увлечение чрезмерно медленными темпами, частыми ферматами и интонационными «придыханиями», длительными «затуханиями» и «иставаниями» звучности, пристальное внимание ко всем деталям текста. Эти черты свойственны исполнению пьес из «Времен года» Н. Штаркманом.

Оптимистическая тенденция трактовки лирических произведений композитора возникла в противовес с «пониманием Чайковского как выразителя «русской тоски» и унылого пессимизма» [4, с. 234] и,

по мнению А. Николаева, отличала исполнение К. Игумнова и А. Гольденвейзера.

Вдохновенная тенденция характеризуется разноплановыми, часто полярными эмоциональными настроениями, экстагическими кульминациями и спадами, порывистостью и тонким лиризмом, детализированной агогикой, гибкой фразировкой, владением различными педальными и динамическими градациями, способными отразить всю гамму чувств. Она присутствует у К. Игумнова, Ар. Рубинштейна, В. Клайберна, А. Севидова.

Академическая (трафаретная, шаблонная, тривиальная) проявляется в — упрощенно-академическом понимании стиля композитора, при котором, избегая одной крайности — слащавости и сентиментальности, исполнитель впадает в другую — часто формальное, трафаретное, лишённое творческого начала, воспроизведение авторского текста, которое обедняет сочинения и искажает их дух. П.И. Чайковский писал искренно и правдиво, но всегда с простотой выражения сочетал глубину чувств, поэтому в исполнении его произведений неприемлемы как чрезмерная сентиментальность, так и «сухой» академизм. Данная тенденция отмечается, в основном, у учащихся, студентов, нередко и у участников конкурса им. П.И. Чайковского. С точки зрения В. Чинаева, в интерпретации такого рода энергия чувств «полностью вытеснена инерцией их трафаретных эрзацев» [6, с. 31]. До некоторой степени она свойственна и исполнительской поэтике А. Гольденвейзера и О. Бошняковича при различии исполнительских стилистик (монументально-укрупненной у А. Гольденвейзера и камерно-замкнутой у О. Бошняковича).

Отмеченная В. Чинаевым *аналитически-интеллектуальная* характерна для некоторых трактовок музыки П.И. Чайковского С. Рихтером. Звуковая ровность, выверенные тембральные краски и неяркие динамические оттенки, лаконичная педализация и достаточно сдержанные темпы, созерцательное отстранение от исполняемого — вот черты интерпретации пианиста. Вместе с тем, черты данной тенденции можно выявить в исполнении М. Плетнева, А. Гаврилова, Г. Циффры.

Все вышеперечисленные тенденции существуют, как правило, не изолировано, а в органичном синтезе и отражают как особенности творческого почерка композитора, различные стороны его эмоционально-образного мира, так и влияния личности исполнителя и настоящей эпохи. Однако они в большей степени подчеркивают романтическую сущность музыки композитора, часто оставляя без внимания такие ее

качества как правдивость, простоту и реализм. Поскольку стилиевой плюрализм современного исполнительского искусства (конец XX — начало XI веков) до настоящего времени не стал предметом отдельных исследований, а предложенные классификации индивидуальных стилей пианистов не выявляют, в полной мере, все многообразие исполнительских направлений и тенденций, мы предлагаем определить как две основных тенденции в интерпретации музыки П.И. Чайковского «эмоционально полнокровную» и «поэтически одухотворенную», объединившие в различной степени черты *сентиментально-салонной (ностальгической), пессимистической, оптимистической и вдохновенной тенденций*.

Ведущая роль в пропаганде фортепианного творчества П.И. Чайковского принадлежит замечательному пианисту, тонкому музыканту К. Игумнову, ученику В. Сафонова и С. Танеева. В статье «Великое и простое» Г. Нейгауз отмечал «чудесное исполнение Чайковского» К. Игумновым и считал его первым среди интерпретаторов музыки композитора. «Из пианистов, — писал он, — Игумнов знает тайну исполнения Чайковского как никто. Многие пианисты проявляют большую виртуозность и бравуру (вспомним, хотя бы, блестящее исполнение Артуром Рубинштейном концерта си-бемоль минор), но никто не дает такой звуковой картины, той простой и душевной интонации, полной невыразимого очарования, как Игумнов» [95, с. 25]. Действительно, его исполнение было «сокровенным переживанием», равным авторской мысли. При этом эмоциональность пианиста сочеталась с ярко выраженным лирическим даром. Такое исполнение — это не интерпретация-«показ», это интерпретация «вживания и сопереживания». Этому способствовал и тщательный выбор исполнительских средств, используемых им: тонкая педализация — полу-педаля, четверть-педаля, вибрирующая педаль; едва уловимые агогические отклонения, придающие музыке «живое дыхание»; красочная динамическая палитра; утонченная фразировка. Именно неповторимая игумновская фразировка придавала музыкальной интонации пианиста сходство с человеческой речью. Его исполнение, объединившее сокровенное переживание и открытую приподнятость чувств, глубоко личное и волнующее многих, можно было бы определить как *поэтически одухотворенное*.

Традиции исполнения музыки П.И. Чайковского воспринял один из лучших учеников К. Игумнова — Л. Оборин. Вместе с тем, его интерпретация окрашена национальным колоритом, он не склонен к излишней утонченности, к полутонам, характерным для учителя. Его трактовке свойственны собранность, четкость; простота и рельефность

произнесения. Исполнение пианиста (*эмоционально полнокровное* с элементами *академизма*) отличают полный звук, ясная фактура, тонкая дифференциация голосов, логика развития, точное прочтение авторских ремарок, жизнеутверждающее начало. В свои программы, помимо концерта си-бемоль минор, Оборин включал «Времена года», Тему с вариациями, «Шесть пьес на одну тему», «Русскую пляску», Вальсы, Трио «Памяти великого художника».

Некоторые фортепианные произведения П.И. Чайковского в интерпретации *С. Рихтера* предстают перед слушателем исполненными *аналитического интеллекта* (определение В. Чинаева) [6, с. 35], отстраненного от всего происходящего. Его игра часто аскетична и отрешена, хотя и наполнена сильным внутренним чувством. Это философский взгляд сверху, с высоты времени, эпический психологизм, художественной концепции которого соответствует и отобранный пианистом комплекс исполнительских средств: звуковая ровность, строгая педаль, выверенные тембры, часто сдержанные темпы. Исполнение С. Рихтера можно классифицировать как интерпретацию-показ, интерпретацию-«размышление», в корне отличную от интерпретации-«переживания» К. Игумнова. Вместе с тем, у слушателей создается ощущение, что музыка рождается и творится именно здесь и сейчас. Однако каждая интерпретация им глубоко продумывалась, тщательно подбирались весь комплекс исполнительских средств, выстраивалась драматургия произведения. Его интерпретацию музыки П.И. Чайковского можно определить как *эмоционально полнокровную*, органично сочетающую разум и чувство.

Э. Гилельс также внес свою важную лепту в пропаганду музыки П.И. Чайковского. Его интерпретацию отличала простота, сдержанность в сочетании с глубоким душевным трепетом и теплотой. При исполнении сочинений композитора он обращал внимание на звуковые краски, естественность интонации, тщательную отделку деталей. Способность пианиста мыслить масштабно, крупными линиями в сочетании с динамизмом развития и внутренней теплотой проявились и в интерпретации Первого концерта П. И. Чайковского. После исполнения за рубежом концерта b-moll в 1952 году датская газета «Политикен» писала: «Ведь одного блеска недостаточно. Это только поверхность. Игра Гилельса взволновала тем, что пианист многое прибавил к этому блеску. Он играл романтическую музыку с проблесками нежной поэзии. В его игре чувствовалась мощь и национальный характер. Такого Чайковского мы еще не слышали» [5, с. 143]. По словам рецензента, в интерпретации пианиста властная стихия чувств и эмоций, захватывая и покоряя слушателя, подчинялась

«железному» голосу разума. Подобного рода интерпретацию можно определить как *эмоционально полнокровную и поэтически одухотворенную*.

В трактовке П.И. Чайковского М. Плетневым критики отмечают *интеллектуализм*, концепционность, психологизм, внутренний драматизм и просветленность. Подобно С. Рихтеру, он как будто бы отстраняется от передаваемого, осмысливает его со стороны, раскрывая богатый образный мир музыки композитора. Однако его интерпретация не выглядит столь масштабно и философски глубоко, как у С. Рихтера. В ней, несмотря на объективность исполняемого, ностальгическую задушевность и простоту, иногда ощущается некоторый *сентиментализм* и «дух» *салонности*. Исполнение пианиста близко традициям камерного домашнего музицирования XIX века, где все ясно, понятно, душевно и тепло. Сам музыкант признался, что часто чувствует себя в большей степени человеком прошлого века, чем настоящего. Это проявляется и в его поведении, и в сдержанной манере общения; в негромком и неторопливом разговоре. «...плетневская замкнутость, неконтактность слышны в его игре, — пишет В. Горностаева. — Он никогда не идет навстречу публике, пленяя открытой эмоциональностью <...>. В сдержанной манере есть чистота не показного душевного движения. Это особенно слышно в лирике его Грига, Листа, Чайковского <...>. У него есть дар — видеть и освещать то, что прежде было в тени. Так произошло, например, с фортепианным Чайковским. Целые сольные программы из редко играемых миниатюр Чайковского op. 19, op. 40, op. 72, «Детский альбом» <...>. Своим исполнением Плетнев подарил эту музыку слушателям! Что и говорить, он владеет искусством изысканной простоты. Интерпретация, найденная им для творчества Чайковского, возродила утраченную русскую пианистическую культуру — исполнительство XIX века: элегантность, аристократизм, виртуозная легкость камерного музицирования. Причем (что очень существенно!) отнюдь не подделка под ретро, а тончайшее проникновение. Музыка звучит свежо, остроумно, филигранно. Под пальцами оживает эпоха — Россия минувшего столетия...» [35, с. 115]. Такая характеристика видного музыканта как нельзя точнее передает суть искусства пианиста, неповторимость и обаяние его интерпретации.

В *ностальгической и сентиментально-салонной* трактовке цикла «Времена года» М. Плетнев воплотил атмосферу элегантного салона и аристократизм, задушевность и внутреннюю теплоту. Его интерпретация в отличие от *романтически-приподнятой* с элементами *сентиментализма* В. Горюховского и *романтически-сентиментальной*

Д. Мацуева, наиболее сокровенна и индивидуальна. В прочтение авторского текста Плетнев часто вносит свои исполнительские коррективы: отдает предпочтение сдержанным темпам, переосмысливает лиги, укрупняя и объединяя по смыслу мелкие мотивы в одно целое. При этом в его игре отчетливо слышится начало мотива (лиги), движение к кульминационной вершине и спад, совпадающий с окончанием «дыхания» (лиги). Шкала динамических нюансов у музыканта неброская и напоминает чаще пастельные тона, чем яркие краски. Его благородное «f» и «мягкое», задушевное «p» гармонично сочетаются по звуку и характеру. Это подчеркивает и педализация музыканта, которая характеризуется частым применением минимальной педали и использованием беспедальных звучностей. Вместе с тем, Плетнев применяет и колористически насыщенную педаль. В его интерпретации, таким образом, отчетливо проявляются черты *аутентичной* тенденции с элементами *сентиментальной* и *академической* тенденций, типичными для музицирования XIX века. Тесно сплетенные, они и составляют неповторимую «плетневскую» сентиментальную, ностальгически-задушевную и, вместе с тем, несколько отстраненную интерпретацию музыки П.И. Чайковского.

В последние десятилетия прошлого века, в связи с выходом многих уртекстовых изданий, особенно усилился интерес исполнителей, педагогов, музыковедов к аутентичной, максимально приближенной к авторской мысли интерпретации, связанной с обращением к инструментарию того времени, когда было написано сочинение, а также к авторским рукописям и первым прижизненным изданиям произведений. Возникновение этой тенденции в истории пианизма связано с желанием «очистить» музыку от излишеств исполнителей, представив на суд слушателей аутентичный вариант. Так было с произведениями И. Баха, Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шопена, так произошло и с музыкой П.И. Чайковского. Увлечение музыкантов аутентичными изданиями стало отличительной приметой времени, и если уртекстовые издания сочинений Баха, Гайдна, Моцарта или Бетховена в большей или меньшей степени известны уже длительное время, то авторские редакции произведений П.И. Чайковского до настоящего времени в полной мере не изучены и не изданы, поэтому сочинения композитора звучат в редакциях пианистов-исполнителей. В связи с этим, в профессиональных музыкальных кругах ведутся ожесточенные дискуссии по вопросу исполнения Первого фортепианного концерта П.И. Чайковского в авторской редакции на Международном конкурсе его имени. Многие музыканты считают, что необходимо вернуть произведениям композитора их первоначаль-

льный «облик» и исполнять в первых авторских вариантах. Другие находят эту точку зрения дискуссионной и ссылаются на, так называемые, «прижизненные разрешения» самого композитора. Но все большее количество исполнителей начинает тщательно изучать авторский текст, особенности композиторской записи.

Первые опыты обращения исполнителей к рукописям сочинений П.И. Чайковского принадлежат А. Николаеву и Г. Аксельроду. В 1998 году немецкая фирма “Koch-Schwann” выпустила аудиозаписи всех концертов (произведений для фортепиано с оркестром) композитора, записанных петербургским пианистом А. Хотеевым и симфоническим оркестром имени П.И. Чайковского под управлением В. Федосеева. Все произведения были исполнены в первоначальных авторских редакциях. Этой записи предшествовала кропотливая работа по изучению автографов и рукописей композитора, в результате которой была представлена новая концепция «прочтения» музыки, выразившаяся в преобладании замедленных темпов, специфическом наборе артикуляционных приемов и динамических оттенков, ранее редко используемых пианистами. В исполнении пианиста вступление (*Andante non troppo e molto maestoso*) Первого концерта звучит сдержанно (*Largetto*). Нарочитое подчеркивание всех долей каждого такта вступительных аккордов акцентирует внимание слушателей на аккомпанирующей партии фортепиано, оставляя основную тему в партии оркестра как бы на втором плане. Повторное ее проведение в ритмически «сдвоенных» аккордах фортепиано звучит размеренно и несколько статично. Выписанное композитором *accelerando* (тт. 32—39) пианист не выполняет, а играет, наоборот, ритмически «оттягивая». Яркий каденционный эпизод вступления (тт. 40—49) А. Хотеев исполняет речитативно, в «приглушенных» динамических красках, скандируя каждую восьмую длительность, с постепенным замедлением темпа. Избранный интерпретатором темп и агогические нюансы не способствуют объединению всей формы раздела, а, скорее наоборот, «приостанавливают» музыкальное развитие. Можно предположить, что увлечение А. Хотеева исследовательской работой по сверке текстов Концертов композитора привело его к глубоко обоснованной интерпретации, которой свойственны некоторые специфические черты. Так, главная партия первой части концерта (*Allegro con spirito*) исполняется ритмично и четко. Однако лишенная внутренней пластики и звуковой тонкости, она вызывает аналогии с инструктивными этюдами К. Черни и М. Клементи. Первая побочная партия (*Roco meno mosso*) интерпретируется нарочито просто, выровнено в звуковом отношении, без агогических нюансов

(Adagio). В отличие от первой вторая побочная партия (Tempo I) в исполнении пианиста звучит эмоционально насыщенно и озвучено (Adagio). Октавный каденционный эпизод в разработке играет с некоторыми ритмическими «опозданиями» на первые доли тактов, без яркой виртуозности, как правило, присущей интерпретации этого раздела. Однако нарочитые ритмические смещения в середине эпизода не выглядят убедительными. В целом раздел звучит несколько тяжеловесно. Соревнование с оркестром не захватывает, скорее, наоборот, «тормозит» развитие. Вторая часть (Andante semplice) исполняется музыкантом в речитативно-декламационной манере, в относительно замедленном движении, что соответствует на шкале метронома темпу Largo. В интерпретации А. Хотеева средний эпизод (цифра 40) предстает как задушевный ностальгический, а не искрящийся блеском вальс шансонетки. Этому соответствуют и избранные пианистические средства: мягкое, матовое звуковое туше, акцентирование аккомпанирующей функции партии солиста. Третья часть (Allegro con fuoco) в исполнении пианиста звучит также достаточно сдержанно (на шкале метронома это темп Andante). Первое проведение темы несколько утяжелено за счет акцентуации синкопированных вторых долей такта, а повторное (т. 29—37) — «размыто» из-за использования пианистом педали (на вторые и третьи доли). Все разделы части с авторскими предписаниями замедления темпа движения, Poco meno mosso, А. Хотеев досконально выполняет. Исключения составляют два раздела: Molto più mosso (виртуозный пассаж, цифра 63) и октавная каденция (Poco più mosso, цифра 66), которые пианист играет, наоборот, сдержаннее.

Таким образом, интерпретацию А. Хотеева отличает пристрастие к сдержанным темпам, речитативно-декламационная манера интонирования, частое использование «матовых» красок и тембров, индивидуальное преломление артикуляционных обозначений автора. В соответствии с избранным пианистом комплекс исполнительских средств, на первый план эмоционально-образного строя произведений П.И. Чайковского он часто выдвигает простоту и естественность, бесспорно присущие сочинениям композитора, но отодвигающие на задний план, романтически-возвышенную сторону музыки П.И. Чайковского. Если *аутентичность* интерпретации М. Плетнева связана с возрождением *салонно-сентиментальной и академической* традиции, типичной для камерного музицирования XIX века, то исполнительская концепция А. Хотеева позволяет констатировать в интерпретации музыки композитора появление *аутентического направления*, связанного с возрождением авторских *аутентичных* текстов, открывающих

широкое поле для исполнителей в сфере исследования особенностей нотной записи музыки композитора. Поэтому проблема объективности нотного текста в фортепианных сочинениях П.И. Чайковского представляется неоднозначной с точки зрения специфики авторской записи (текст и ремарки). Это, в частности, касается обозначения артикуляции, часто воспринимаемой пианистами неадекватно, или педализации, выставленной П.И. Чайковским в редких случаях. Трактовка темпов композитора также является дискуссионной в исполнительской практике и требует глубокого знания особенностей авторских текстов и понимания специфики музыкального мышления П.И. Чайковского.

Несмотря на большую исполнительскую географию и популярность музыки П.И. Чайковского, лучшие интерпретаторские решения все же принадлежат отечественным исполнителям, которым в большей мере удается проникнуть в специфику интонации и «национальные корни» музыки композитора. Однако в настоящее время произошло «стирание» граней национальных элементов, присущих пианистам различных стран. Музыканты разных национальностей одинаково чутко и органично передают музыку многих композиторов, в том числе и П.И. Чайковского. Этому способствует повсеместное распространение в конце XX века русской пианистической школы в лице видных ее представителей, работающих во многих странах мира и передающих свой опыт, знания, понимание «русской души» иностранным пианистам. Вместе с тем, А. Алексеев констатирует: «Каждый исполнитель, естественно, лучше всего ощущает характерные черты родной национальной культуры. Поэтому всегда поучительно слушать интерпретации произведений композитора у его соотечественников: (...). Известно, однако, что исполнителям нередко удается глубоко проникать и в сущность музыки инонациональной культуры, проявить чуткость к ее специфике. Но для этого необходимо, чтобы данная культура была ими воспринята глубоко, изнутри. Лишь на такой основе могли возникнуть исключительные достижения в интерпретациях Гизекингом сочинений французских композиторов и Клайберном — русских» [6, с. 98].

История интерпретации фортепианных сочинений П.И. Чайковского многогранна и сложна. В одних и тех же сочинениях исполнители акцентируют внимание на различных сторонах музыки композитора. Такие пианисты, как К. Игумнов, В. Клайберн, Н. Луганский, Е. Гороховский, Д. Мацуев подчеркивают лирическое начало музыки автора: вокальность мелодических линий, утонченность фразировки, детализированную нюансировку, используют тонкую колористическую педализацию. Их интерпретация более субъективна и проникновенна.

А. Гольденвейзер, Л. Оборин, С. Рихтер, М. Плетнев, А. Хотеев выстраивают свои концепции, отталкиваясь от рационального, объективного начала в музыке композитора. Они «представляют» происходящее, наблюдая за ходом событий со стороны. Это выражается в логичности и ясности формы, в использовании всей палитры звучания и «укрупнении» всех средств музыкальной выразительности, в том числе и приемов педализации; в более «строгом» толковании темпов, при этом в мелодике выделяются речитативно-декламационные обороты, подчеркивающие естественность и ясность течения музыкальной речи. Однако, чуткое интонирование, тонкая звуковая культура, мастерская педализация и глубокое проникновение в замысел композитора являются *константными* для всех вышеизложенных интерпретаций.

Исполнители фортепианных произведений П.И. Чайковского, привнося в трактовку музыки свое личное понимание, свой темперамент и чувства, индивидуальный «набор» исполнительских средств, стремятся продолжить *традиции*, идущие от лучших интерпретаторов музыки композитора. *Эмоционально полнокровный и поэтически одухотворенный* типы интерпретации гармонично сочетают ностальгическую задумчивость и салонную сентиментальность, романтическую приподнятость и глубину чувства, непосредственность высказывания и чувство меры. Вместе с тем, следует отметить, что наличие в современном исполнительском искусстве *аутентичной* тенденции оказало непосредственное влияние и на интерпретацию музыки П.И. Чайковского, как в сфере изучения и воспроизведения *аутентичных текстов*, так и в стремлении музыкантов к воссозданию духа той эпохи и к *аутентичности* в воплощении образно-эмоционального строя.

Список литературы:

1. Алексеев А.Д. Творчество музыканта-исполнителя: на материале интерпретаций выдающихся пианистов прошлого и настоящего. М.: Музыка, 1991. — 104 с.
2. Горностаева В. Два часа после концерта: сб. статей материалов. М.: Сов. композитор, 1991. — 211 с.
3. Нейгауз Г.Г. Великое и простое. РГАЛИ. — ф. 2412. — НЭЛЕПП. — оп. 1. — ед. хр. 292. — Л. 25.
4. Николаев А.А. Фортепианное наследие Чайковского. М.: Госмузиздат, 1958. — 287 с.
5. Хентова С.М. Эмиль Гилельс. М.: Музыка, 1967. — 280 с.
6. Чинаев В.П. Вдохновенное, тривиальное, ностальгическое: интерпретация Чайковского в свете времени // Музыка П.И. Чайковского. Вопросы интерпретации: сб. ст. М., 1991. — С. 18—42.

3.2. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

ИКОНОПИСНЫЕ ТРАДИЦИИ В РУССКОМ БЕСПРЕДМЕТНОМ ИСКУССТВЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Дроник Майя Вадимовна

аспирант, преподаватель

Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов,

РФ, г. Санкт-Петербург

E-mail: missmaiya1105@mail.ru

ICONIC TRADITIONS IN RUSSIAN ABSTRACT ART OF THE 1ST HALF OF THE XX CENTURY

Dronik Maiya

post-graduate student

of Saint-Petersburg University of Humanities and Social Sciences,

Russia, Saint-Petersburg

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена изучению иконографии русской беспредметной живописи первой половины XX века. Автор определяет основной круг мотивов беспредметной живописи классического русского авангарда и выявляет их связь с традиционной православной иконографией. Естественность и глубина связи беспредметной живописи и иконы определяется их обращением к первичной символической картине сознания. Древнерусская традиция рассматривается в данном исследовании не только как эстетический образец, определивший направление вектора развития русского авангарда, но и как нравственная основа мироощущения русского художника нового века.

ABSTRACT

Article examines the iconography of Russian non-objective paintings of the first half of the twentieth century. The author defines basic motifs of the classical Russian avant-garde abstract paintings and reveals its relationship with the traditional Orthodox iconography. Deep and natural

connection between icons and non-objective paintings is determined by their reference to the initial concepts. Old Russian tradition is contemplated not only as an aesthetic pattern, determining the direction of Russian avant-garde development, but also as the moral foundation of modern Russian artist.

Ключевые слова: авангард; икона.

Keywords: avangard; icon.

Многие исследователи русского авангарда писали о том, что древнерусская традиция была одной из стилеобразующих для русского искусства первой трети XX века. Однако этот тезис не полностью раскрывает суть феномена русского авангарда и нуждается в дополнении. Важно уточнить, что древнерусская традиция не была сознательно выбрана из широкого спектра всевозможных эстетических образцов, но установилась в русском авангардном искусстве самостоятельно. Если для Матисса русская икона была одним из источников вдохновения для поиска новой художественной формы, то для Гончаровой, Ларионова, Малевича и др. она была основополагающим фундаментом всей русской культуры. Сменяющие друг друга стили последующих эпох постепенно скрывали первоначальную основу, и эстетическая сторона древнерусской живописи была на долгое время подвергнута забвению. В то же время, мировоззрение, однажды сформированное под влиянием православной иконы, постоянно проявляло себя в приходящих формах, наслаивающихся поверх национальной традиции. Без этой основы был бы невозможен ни авангард, ни предшествующее ему искусство.

В течение предыдущих двух столетий отечественное искусство развивалось под влиянием запада, как бы пытаясь «дотянуться» до него. Импрессионизм получил развитие в России на 20 лет позже, чем во Франции, модерн «дошел» в довольно «размытом» виде и продолжал свое существование в условиях разностилия [6]. Несмотря на это и вопреки кажущейся отсталости, Россия все это время пользовалась привилегией выбора и адаптации к национальной художественной традиции уже апробированных методов.

Такой неторопливый ход событий позволил гармонично соединять несоединимое, не противореча при этом фундаментальным основам. К началу XX века русское искусство накопило достаточный опыт «срачивания» и взаимодействия с художественными традициями разных стран, что, и позволило, в итоге, заново обрести собственную основу. Русское искусство не просто питалось западными идеями,

но и в сравнении познавало собственную сущность и все полнее осознавало свою индивидуальность. С одной стороны, оно получило умение виртуозно адаптировать западные формы к русской действительности, с другой, получило возможность самоидентифицироваться. Заимствования упрочили связь с национальной традицией, показали разницу в подходах и спровоцировали резкий всплеск национального самосознания в начале XX века. Вековой застой дал преимущество художникам нового века. Они автоматически получили сбалансированную форму, «концентрат» направляющих западных тенденций в нужных пропорциях, а также обрели импульс утверждения и консолидации русской национальной традиции, коей является древнерусская живопись. Иконописная традиция не просто стала одним из формообразующих факторов для создания синтетического стиля русского авангарда, но тем базисом, без которого невозможно было бы говорить об адаптации западного искусства, поскольку не было бы самого объекта.

Оригинальный облик древнейших икон век за веком исчезал под слоем более поздней живописи, но продолжал существовать в качестве духовной модели в сознании каждого последующего поколения. Запись оригинального изображения осуществлялась постепенно, что сохраняло преемственность традиции. Каждое новое поколение иконописцев, прежде чем утвердить свое видение образа, воспитывалось на предыдущем опыте отцов и вбирало через него фундаментальное знание иконы. Это позволяет предположить, что процесс записи отнюдь не был деструктивен, но являлся проявлением желания активно познавать действительность и верифицировать традицию, убедиться в ее объективной ценности. Каждое последующее применение иконописцами новых приемов и методов становилось обоснованием значимости первоначального образа. Новая запись включалась в контекст традиции, интегрируя обновленную форму образа в неразрывную цепь связи времен.

Древнерусская традиция и, в частности, икона, являлись не просто художественной формой с неисчерпаемым образным потенциалом, но, в первую очередь, нравственной основой мироощущения художника.

Для русских художников начала прошлого века русская икона стала откровением несколько другого рода, чем для западных авангардистов. Многие из будущих русских новаторов с детских лет сталкивались с церковью, в которой, «всегда можно было услышать отголоски большого стиля» [6]. Если для Матисса икона стала открытием, то для воспитанных в русле православных традиций

художников она явилась чем-то наподобие внезапного воспоминания. Если для западноевропейских художников икона в первую очередь получила признание как одно из величайших достижений мирового изобразительного искусства, то для русского художника она выступила доказательством уникальности национальной традиции, подтверждением правильности его духовных устремлений. Незримое присутствие древнерусской традиции ощущалось и ранее, но особенно отчетливо проявилось на заре XX века. Интуитивное стремление самоидентифицироваться оказалось реакцией на запущенный авангардом процесс глобализации и универсализации в искусстве. Внутренняя мировоззренческая установка, «свойство национального мировосприятия» [6] позволила гармонично развиваться национальной традиции в новой парадигме. Синтез выверенных западных приемов и тенденций, построенный вокруг древнерусской традиции как стержня национального мировосприятия, породил искусство в высшей степени патристическое и одновременно универсальное. Художественная реальность русского авангарда отразила величие исконно русского мировосприятия и одновременно готовности принимать и включать в свой контекст традиции всех культур. Готовность не просто органично сплавлять чужое со своим, но развивать и аккумулировать «другое» могла появиться только у искусства, которое имело устойчивую основу.

Почва для появления этого масштабного явления была подготовлена веками, но не готовилась намеренно. Художественные предпочтения авангардистов не оставляют сомнений в активном интуитивном поиске основополагающего принципа. Искусство русского авангарда начинается с неопримитивизма — тенденции, прочно укорененной в национальную традицию. Через примитив в обиход была привнесена православная иконография. «Евангелисты», «Богоматерь с младенцем» и многие другие произведения Гончаровой, «Все святые» Кандинского, крестьянский цикл Малевича есть не что иное, как попытка «прирасти своим творчеством к традиции» [6]. Реминисценции православной иконы можно видеть и в «живописных архитектониках» Поповой, и в цветописии Розановой.

Даже такое, на первый взгляд, далекое от традиций направление как абстракционизм, сумело вобрать в себя иконографию древнерусских произведений живописи. Абстрактное искусство для художников-реформаторов совершенно по своей природе, оно живет по своим законам и ничего не изображает, так как является отражением того, что недоступно человеческому разуму. Абстракция мыслится как продукт настоящего животворящего Духа. Духовное —

это единственно верное, единое, цельное, непостижимое. «На уровне бес-предметного нет раз-множенности, нет числа. Единство» [7, с. 172]. Через абстракцию искусство соприкасается с Духовным как с конечной непостижимостью, в которой не существует разделенности на «предметное» и «беспредметное». Это попытка человека выразить невыразимое, приблизиться к пониманию того, что находится за пределами зримого мира.

Первое взаимораскрытие человека и мира произошло через символ. Первыми символами, выразившими все многообразие мира в своей универсальной знаковости стали геометрические первоэлементы: вертикаль, горизонталь, точка, дуга, кривая, крест, куб, квадрат, круг, сфера, и т. д. Явленные человеку как основа его будущего языка, предвосхитив признаки будущего, они стали рассматриваться как посредники между миром явленным и неявленным. Так проявляет себя творчество, понимаемое, как некая абстрактная «мировая сила», выражающая себя через человека. Поэтому символическое — это в некотором роде синоним сакрального.

Сакральное значение «первоформ» помогла осознать икона, заново открытая в XX веке. Интуитивно нашлись фундаментальные соответствия, которые имели отношение, как к новой иконографии, так и к православной традиции. Таким образом, простейшие геометрические фигуры стали проводниками смыслов, передаваемых в виде символов. Вмestив в себя более конкретное содержание, символы стали художественными образами.

Первичным элементом всех фигур выступает точка. Она является неизмеримо малым элементом, существует в 1 измерении, порождая при этом все остальные измерения. Точка является началом любой формы. Точка — это то «возбуждение», которое, согласно теории Малевича, с одной стороны — потенциальное движение, а с другой — абсолютный покой. Точка может быть представлена как потенциальная возможность, присутствующая незримо в виде идеи.

Идеальная точка является предельно малой окружностью, обладающей внутренним концентрическим напряжением и абсолютно неподвижной.

Линия является производной точки и ее противоположностью, так как в противовес статичности точки, обладает динамической сущностью. Линия появляется, когда навстречу входящей в пространство точке направляется сила, которая уничтожает внутреннее концентрическое напряжение точки и придает ей импульс движения.

Если точка испытала на себе действие 1 силы, то она превратилась в прямую линию и приобрела неизменное направление

движения. Когда точка подвергается воздействию двух сил, одна из которых оказывается сильнее, возникает кривая линия.

В зависимости от направления можно выделить 3 вида линий: горизонтальную, вертикальную и диагональную. Вертикальная ось считалась символом связи и единения с универсумом. Вертикальная прямая являет собой путь для восхождения. Она символизировала силу абсолюта, нисходящую на людей, призывающую к духовному. Если вертикаль — духовное начало, символ духовного пути человека, то горизонталь — символ земли, материи и связи всех живых существ. Согласно теории Кандинского, горизонталь имеет черный цвет и выражает холод, а вертикаль — белый цвет и тепло. Пересечение горизонтальной и вертикальной линий создает крест, символизирующий в самом общем смысле, единение неба и земли. Фигура креста имеет центр — точку, в которой сходятся две линии. Наличие центра свидетельствует о наличии Бога — центра всего универсума. Так начинается создаваться геометрический шифр, особый код, позволяющий унифицировать и классифицировать существующие объекты, создавать структурированный Космос из бесструктурного хаоса.

К подобной логике вертикалей-горизонталей и черного-белого приходит и Малевич. Две вертикали и две горизонтали образуют квадрат.

Квадрат у него практически смыкается с понятием точки как первородного звука и начала начал. Кандинский тоже пишет, что свойства точки ближе всего к свойствам квадрата.

Квадрат является формой, выражающей ориентацию человека в пространстве. Квадрат — это точка, но не как возможность, а как зримое выражение идеи себя (точки). Квадрат (греч. тетрагон) — выражение Божьего замысла в дольном мире. Квадрат мог обозначать 4 стороны света и 4 стихии, определяя границы и ориентиры для человека. На заре XX века из «черного квадрата» рождается супрематизм Малевича. Квадрат опять проявляется как желание структурировать и упорядочивать реальность. Сам Малевич пишет: «Человек хочет увидеть мир, познать его. Но мир темен, и чтобы постигнуть темноту, стремится выделить из нее «нечто». Но само «нечто» тоже темно, ибо вышло из темного» [7, с. 45]. Теоретические комментарии Малевича проникнуты пафосом космогонических мифов Древней Греции (разъединение и выделение некой структуры, основных стихий, состояний, появление неба и земли, суши и воды и т. д.) и сам процесс создания супрематических композиций будто повторяет процесс творения мира Богом. «И сказал Бог: да будет свет;

и стал свет. И увидел Бог, что он хорош; и отделил Бог свет от тьмы». Малевич сделал попытку общения с Богом посредством света. Черный квадрат — начало начал. Первозданные свет и тьма, заданная система координат, система, позволяющая ориентироваться. То есть квадрат выступает неким схематичным выражением действительности условным изображением земного бытия. Квадрат обладает свойствами точки, так как он является ее проекцией и содержит ее внутри себя. Но квадрат не является простейшим ее производным и не является ее отражением. Этими характеристиками скорее обладает треугольник. Он является простейшим элементом после точки, так как предстает ее подобием в линейной форме. Две пересекающиеся линии еще не образуют форму, но три пересечения дают простейшую замкнутую фигуру, которой и является треугольник.

Углы треугольника — результаты столкновения двух сил, направленных исключительно друг на друга. Угол имеет очень тесный контакт с плоскостью — он либо «охватывает», либо «врезается» в нее. В зависимости от этого меняется и его цвет. Острый угол обладает большим напряжением и, соответственно, более высокой «температурой» — он имеет желтые оттенки. Тупой угол, напротив, лишен агрессии и является проявлением некоего пассивного начала, он стремится «охватить» плоскость, имея конечной целью уподобление горизонтали и создание формы круга. Тупому углу на цветовом круге соответствует синий цвет. Следовательно, и круг будет синим. Прямой угол, при этом, окрашен в красный, как промежуточный цвет между «теплым» желтым и «холодным» синим, заключающий в себе свойства обоих цветов. Равносторонний треугольник, таким образом, состоящий исключительно из острых углов, будет иметь желтый цвет. Квадрат, как фигура, содержащая только прямые углы будет красного цвета, а круг, за отсутствием углов и активного взаимодействия с плоскостью будет окрашен в синий.

В различных культурах в зависимости от контекста треугольник может символизировать солнце, плодоносящую силу земли, брак, обеспеченность; пламя, главу, Бога, гору, пирамиду, троицу, число 3, физическую стабильность; цикл рождение-жизнь-смерть, жизнь-смерть-новую жизнь, тело-ум-душу, отца-мать-дитя, три космические зоны (небо-земля-нижний мир). Перевернутый треугольник — женский символ плодородия, треугольник с вершиной вверх — символ мужского начала, огня. В большинстве случаев символика треугольника связана с обозначением жизненного цикла.

Когда угол теряет остроту, напряжение, заключенное в его изгибе, становится менее агрессивно, но более длительно. Отсюда,

угловатое воспринимается как незрелое, юношеское, а изгиб кривой ассоциируется со зрелостью и уверенностью. Подобно треугольнику, возникающему из ломаной линии, из кривой линии рождается круг — одновременно наиболее и наименее стабильная форма плоскости.

Круг и треугольник являются двумя противоположными друг другу плоскостями. Цвета, которыми согласно теории Кандинского, окрашены идеальный круг и треугольник противоположны на круге.

Круг — результат двух равномерно действующих сил. Сила, действующая в круге изнутри, уравнивается силой, выступающей снаружи. Идеальная точка также имеет форму круга. Круг, понимаемый как материализованная точка, будет символом небытия, хаоса, которому противопоставлен квадрат — космос, выделившийся из него. Если круг и квадрат могут быть противопоставлены друг другу, то значения символов круга и треугольника смыкаются по нескольким пунктам.

Во- первых, обе фигуры являются воплощениями точки: треугольник — точка в линейном выражении, круг — идеальная материализовавшаяся точка. То есть треугольник — линейное выражение материализовавшейся точки. Треугольник — подобие точки в видимом мире, в системе, условным выражением которой является квадрат. Если представить, что круг — мир горный, мир неявленный, небытие и реальность, сокрытая от нас, квадрат — мир видимый, наша действительность, доступная для понимания, то треугольник — символ человека, образ и подобие невидимого в понятной, материальной форме (ил. 1).



Рисунок 1. Андрей Рублев. Спас в силах. XV в.

Православный храм состоит из объемов, в основе которых лежат простейшие геометрические формы. В плане — крест, основной объем — куб, паруса — треугольник, купол — полусфера (в плане — круг), венчает все точка купола-луковки и снова крест. При этом крест — это развернутый куб, то есть церковь — есть земное выражение небесного мира.

Круг — вселенная, небытие, мир неявленный, Бог. Квадрат — мир явленный, реальность, бытие. Треугольник — человек. Треугольник — подобие точки в линейном изображении, как человек — подобие Бога. Если круг — космос, то треугольник — микрокосм.

Так в работе Малевича «Четырехугольник и круг» (1915) синий прямоугольник и черный круг парят в пространстве белого (ил. 2). Синий прямоугольник — нечто среднее между овалом и квадратом. Он уже приобрел синий цвет и стремится принять форму овала. Чувствуется его разрастание и удаление, и постепенное исчезновение черного круга. Формируется мандорла — синий овал, который в иконе символизирует мир горний. Здесь это метафора заново открытого горнего мира.

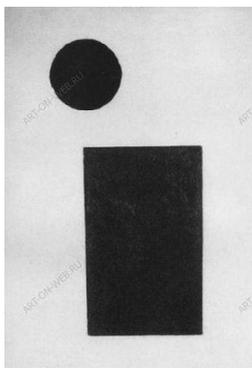


Рисунок 2. К. Малевич. Четырехугольник и круг. 1915

В композиции того же Малевича «Черный квадрат и красный квадрат» (1915) красный квадрат находится в оппозиции к черному, ощущается его динамический и агрессивный характер (ил. 3). Красный квадрат стремится вытолкнуть черный квадрат и заменить его.

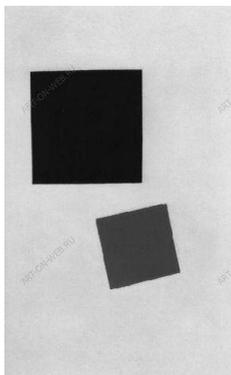


Рисунок 3. К. Малевич. Черный квадрат и красный квадрат. 1915 г.

Этот процесс происходит в холсте того же года «Красный квадрат (реализм крестьянки в 3 измерениях)» — красный квадрат заменил черный (ил. 4).

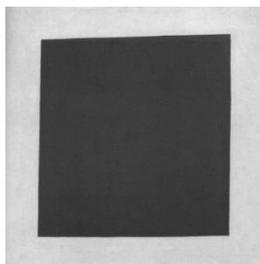


Рисунок 4. К. Малевич. Красный квадрат. 1915 г.

Произошло своего рода преобразование — черный квадрат как воплощение «хаоса» превратился в красный квадрат — объективный символ земли, земного начала, мира видимого, но подобного миру невидимому и идеальному. Красный квадрат, как и мандорла, присутствует на иконе и символизирует мир земной. Таким образом, в супрематизме красный квадрат выступает метафорой новой реальности, в центре которого — богочеловек. Второе название — реализм крестьянки в 3 измерениях — объясняется тем, что крестьянка — условная модель этого богочеловека. Она — основа будущих изменений. На нее, как будто, предельно близко навели объектив камеры (крупный план) — такую важность она представляет. Появляется метафора преобразенного земного мира.

Розанова в композиции «Зеленая полоса» (1917) использует вертикаль традиционно, она выступает символом единения (неба и земли, мира горнего и мира дольнего) (ил. 5).

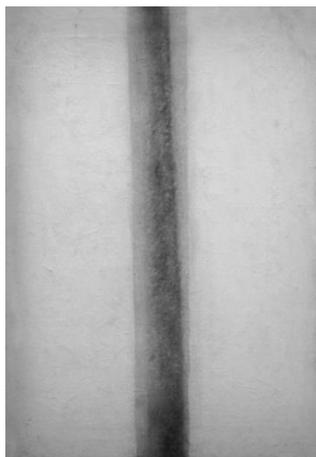


Рисунок 5. О. Розанова. Зеленая полоса. 1917 г.

Выбранный цвет подчеркивает объективность этого предположения. Зеленый цвет — результат смешения синего и желтого. Синий — цвет потустороннего мира, желтый — цвет равнобедренного треугольника, выражающего идею человека. То есть зеленая вертикаль — символ возвышения человека, его единения с универсумом. В итоге — свечение зелёного цвета на белом фоне ощущается как «область разрыва» обыденного пространства, как вибрация «другого мира», открывшегося благодаря слиянию человека и космоса.

В картине Розановой «Супрематизм» (1917) красная фигура через красную диагональ соединяется с синей, пытается «дотянуться», «достичь» преображенного мира, как бы настраивая канал связи «мира дольнего» с «миром горним» (ил. 6).

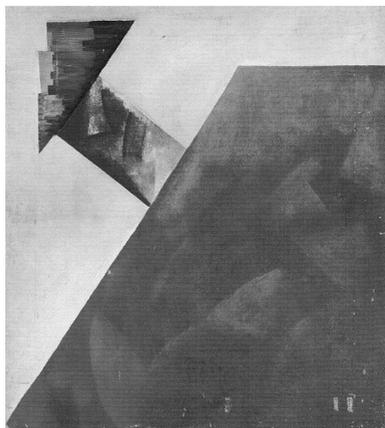


Рисунок 6. О. Розанова. Супрематизм. 1917 г.

Традиционно синий овал (*мандорла* в иконе) становится красным в супрематической композиции Малевича 1920 года «Черный крест на фоне красного овала», а на его фоне выступает черный крест (ил. 7).

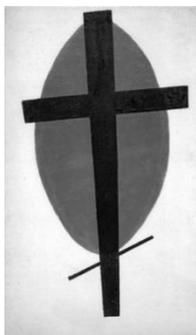
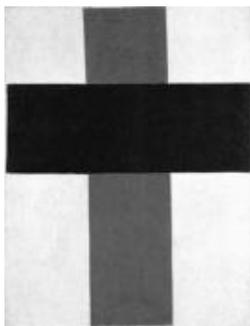


Рисунок 7. К. Малевич. Черный крест на фоне красного овала. 1920 г.

Так земной мир приобретает форму мира горнего. Крест как символ соединения земного и небесного как бы закрепляет идею преобразования. Очередная схема разработки проекта новой реальности. Через супрематизм художник строит схему действий по эволюции. Нужно приблизить наш мир к миру Божественному — красный квадрат должен стать красной мандорлой. Пространство черного уже

приобрело форму креста, следующий шаг — он окрасится в красный и будет снова парить на фоне безвременного пространства.

Обратная ситуация появляется в композиции 1921 года «Красный крест на фоне черного круга» (ил. 8). Здесь крест и круг меняются ролями, но идея остается — это стремление разрастись вовне, сделать мир собой — крест как символ единения окрашен в красный и парит на фоне черного круга — символа бесконечности и небытия. Крест стремится «освоить» и преобразить его, сообщив свой импульс. Теперь активная роль принадлежит кресту.



*Рисунок 8. К. Малевич. Красный крест на фоне черного круга.
1921 г.*

Следуя за Розановой, в супрематической композиции 1928 года (красная вертикаль пересечена черной горизонталью) Малевич осуществляет выход изображения за пределы картины (ил. 9).

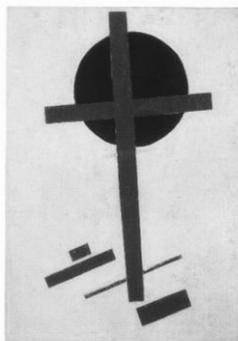


Рисунок 9. К. Малевич. Супрематизм. 1928 г.

Красная вертикаль стремится к преодолению черной горизонтали. Она активно наступает и своим мощным звучанием стремится к постепенному заполнению пространства, а, до тех пор, с пространством «небытия» она образует крест. Крест выступает метафорой противоборства. На следующем этапе крест должен быть полностью красным, на красном фоне.

В картине 1915 года «Супрематизм с синим треугольником и черным квадратом» преобразующим элементом предстает треугольник (ил. 10). Треугольник — символ человека, синий — символ мира горнего. Треугольник, наплывающий на квадрат, как метафора эволюции, которая должна посредством человека преобразить мир.

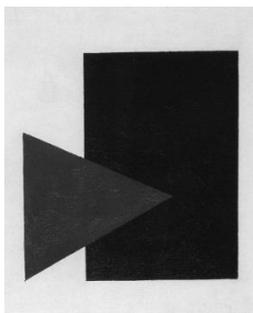


Рисунок 10. К. Малевич. Супрематизм с синим треугольником и черным квадратом. 1915 г.

Авангардисты были ориентированы на абсолютное обновление мира и культуры. Ими были сформулированы и определены новые ценности и установлен новый вектор развития современной цивилизации. Переворот в мировоззрении, «онтологический сдвиг», определивший трансформацию взглядов, запустил процесс смены антропоцентрической модели мира на «биокосмическую». Но прежде чем «выстраивать» новую реальность, нужно было «очистить» старую, разрушить до определенных пределов и найти основу, на которой она держится. Христианство — то, на чем веками основывалось отечественное мироощущение и то, что определяло сознание русского человека, закономерно стало одним из инструментов эволюции мира и организующим началом в живописи. Христианство, согласно воззрениям авангардистов, нуждается в обновлении, необходимо взорвать ту оболочку, которая не имеет отношения к раннему христианству, открывшему миру икону. Парадоксально, но в какой-то мере это процесс родственен тому, что происходил во времена

иконоборчества. Это борьба за истинное христианство и отстаивание права его существования в условиях современного мира. Не разрушить, но сохранить, «исправить», освободив подлинное национальное искусство от оков «культурного» мира. В этом состоит важная миссия авангардистов и новой России. Создание собственной иконографии, основанной на христианских мотивах и символах, позволило запустить процесс обретения духовного опыта, заложенного в образцах древнерусской живописи. Через творчество русских авангардистов в мышление всего человечества входит новое понимание действительности, сначала на уровне формы и стиля, а затем и на содержательном уровне. И к христианским образам, и к геометрическим символам, авангард апеллирует как к полученным во время Богооткровения и озарения, в ходе которого человек не только смог «открыть себя» универсуму, но и возвысился над субъективной реальностью, постиг подлинный духовный опыт. Этот опыт общения с трансцендентным выливается в абсолютно новую форму — абстрактную живопись, внутри которой отрабатывается идея эволюции реальности и придания ей черт идеального мира.

Список литературы:

1. Бобринская Е.А. Русский авангард: истоки и метаморфозы. Новейшие исследования русской культуры. Выпуск второй. М.: Пятая страна. 2003. — 304 с.
2. Вакар И.А. В поисках утраченного смысла. Кризис предметного искусства и выход к «абстрактному содержанию». // Беспредметность и абстракция/ [отв. Ред. Г.Ф. Коваленко]; Гос. Ин-т искусствознания Министерства культуры РФ. М.: Наука, 2011. — С. 3—39.
3. Гирин Ю.Н. Системообразующие концепты авангарда// Авангард в культуре XX века (1900—1930 гг.): теория, история, поэтика: в2-хКн. / под ред. Ю.Н. Гирина. М.: ИМЛИРАН, — 2010. — Кн. 1. — С. 77—156.
4. Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. — 240 с.
5. Малевич К.С. Черный квадрат. М.: Азбука, 2001. — 261 с.
6. Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.independent-academy.net/science/library/sarabjanov/index.html> (дата обращения 15.11.14)
7. Сидорина Е. Конструктивизм без берегов. Исследования и этюды о русском авангарде. М.: Прогресс Традиция, 2012. — 656 с.
8. Тарасов О.Ю. Икона в русском авангарде 1910—1920-х годов. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://www.lib.vkarp.com/2010/04/29/o_tarasov-ikona-v-russkom-avangarde-1910/ (дата обращения 15. 11.14)

КИТАЙСКИЙ ЖЕНСКИЙ КОСТЮМ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА В СОБРАНИИ МУЗЕЕВ КИТАЯ

Пантелеева Вера Борисовна

*старший преподаватель кафедры искусствоведения,
Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов,
РФ, г. Санкт-Петербург
Email: 2634182@mail.ru*

CHINESE WOMEN'S COSTUME OF THE FIRST HALF OF XX CENTURY IN THE COLLECTION OF CHINESE MUSEUMS

Vera Ponteleeva

*senior Lecturer of Art History Chair,
Saint-Petersburg University of Humanities and Social Sciences,
Russia, St. Petersburg*

АННОТАЦИЯ

Являясь важным элементом национальной культуры Китая, костюм, в разные периоды ее исторического развития, достоверно и с достаточной полнотой отражал ее многообразие, специфику и культурные связи. Сегодня его коллекционирование, демонстрация в экспозициях ведущих музеев страны и научное изучение — важный фактор осознания как культурного наследия Китая, особенностей его традиций в области костюма, так и изучения сложных процессов вхождения страны в XX веке в общемировой исторический и культурный процесс.

ABSTRACT

Costume, being an important element of Chinese national culture, authentically and fully reflected its diversity, specificity and cultural ties in different periods of historical development. For today costume's collection, demonstration in the expositions of leading museums of the country are an important factor of Chinese cultural heritage, peculiarities of traditions in the sphere of costume and the studying of complex processes of the country's inclusion into the worldwide historical and cultural process in XX century.

Ключевые слова: музеи Китая; китайский традиционный костюм; ципао; китайская мода; Шанхай.

Keywords: Chinese museums; Chinese traditional costume; cheongsam; Chinese fashion; Shanghai.

Сегодня коллекционирование, демонстрация китайского женского костюма в экспозициях ведущих музеев страны, а также его научное изучение — важный фактор осознания как культурного наследия Китая, особенностей его традиций, так и изучения сложных процессов вхождения страны в XX веке в общемировую исторический и культурный процесс.

Музеи Шанхая и его окрестностей обладают самыми богатыми коллекциями женского и мужского костюма XX века. Среди них наиболее значимыми являются коллекции Шанхайского музея, Шанхайского музея текстиля, Музея костюма компании Metersbonwe, Национального музея шелка в Ханчжоу, Музея текстиля и костюма при Восточно-Китайском университете в Шанхае. И в начале XX века и по сегодняшний день Шанхай является уникальным центром в мире моды и дизайна, в этом городе соединяются производство, новейшие технологии и инновации в модной индустрии. Наиболее значимым элементом в коллекциях музеев Шанхая являются собрания женского костюма первой половины XX века, когда страна переживала период серьезных экономических, политических, социальных и культурных преобразований, превративших ее из феодального и отсталого государства в могущественную и современную державу.

Экспозиция *Музея текстиля в Шанхае* в основном посвящена истории развития текстильного производства. Она расположена на трех этажах и занимает пространство общей площадью около 4480 кв. метров. Здесь с помощью современных мультимедийных технологий, инсталляций, панорам зритель может пройти по основным вехам истории возникновения и эволюции текстиля. В музее представлено множество артефактов, письменных источников, образцов различных тканей, фотографий и т. д., подробно освещающих историю развития ткачества и текстиля в целом в Китае, а вместе с этим в музее выставлены образцы тканей и материалов, из которых они изготовлены, разных периодов от самых древних до современности. Подробное рассмотрение таких экспонатов позволяет больше узнать о технологиях производства тканей и развитии ткачества как технологии.

Похожей экспозицией обладает *Национальный музей шелка в Ханчжоу* который был открыт в феврале 1992 года. Он является хранителем тысячелетней истории шелковых изделий. Здесь кроме

многочисленных образцов шелковой ткани, ткацких станков также представлены шелковые изделия разных периодов истории Китая от древности до наших дней. Шелковые веера, платки, зонтики, футляры для хранения вееров, из предметов одежды это халаты и платья ципао. Данная экспозиция дает полное представление о развитии шелкового производства в Китае. Но здесь довольно сложно составить полное представление об истории костюма в первой половине XX века, т. к. в это время текстильное производство было намного более разнообразным.

Музей текстиля и костюма при Восточно-Китайском университете в Шанхае был открыт в январе 2009 года. На трех тысячах квадратных метрах выставочной площади располагается экспозиция, которая делится на четыре части: научно-популярная выставка, китайский древний костюм, современный костюм, костюм национальных меньшинств Китая. Выставка современного костюма рассказывает об истории развития китайского костюма в период опиумных войн до образования КНР (1840—1949 гг.). Это наиболее яркий период развития китайского костюма. Это период, когда европейская культура оказывает сильное влияние на китайскую моду, но в экспозиции представлена одежда, фасон и декор которой максимально приближен к традиционному комплексу женского костюма. На протяжении всей истории развития женский костюм постоянно подвергался изменениям в силу влияний извне. В XX веке благодаря проникновению веяний европейской моды в Китай произошло даже изменение идеалов красоты. Но вместе с этим музейные коллекции указанного собрания не отличаются разнообразием фасонов костюмов, а экспозиции, как правило, располагаются по одному и тому же принципу.

Музей костюма компании Metersbonwe был открыт в декабре 2005 года и стал первым музеем истории костюма, принадлежащим частной компании. Задачей музея является сохранить и представить китайский национальный костюм во всем его многообразии материалов, форм и декора. Экспозицию музея можно разделить на четыре части:

1. Костюм периода поздней династии Цин, представленный официальным костюмом первого десятилетия XX века. Строгие, в какой-то степени однообразные, широкие халаты несут в себе все величие высокопоставленных особ китайской столицы. Богатая вышивка нарядов напоминает нам о роскоши и строгой регламентации жизни высших сословий.

1. Женская одежда 1910—1920-х годов или «одежда образованных», которую чаще всего носили студентки и городские жительницы. Светлые кофты с вышивкой, длинные черные или темно-синие юбки, платье ципао, которое уже заметно отличалось по покрою и объему от маньчжурских халатов ципао времен династии Цин. Оно было более коротким по длине, слегка зауженным, обладало укороченными и зауженными рукавами, было заметно более практичным по форме и простым по своему декору.

1. Разнообразные платья ципао 1930—40-х годов. В экспозиции представлены как достаточно скромные и аскетичные (с длинным рукавом, высоким воротником, приталенные, но достаточно свободного покроя - именно такие платья носили в Пекине и на севере страны), так и намного более смелые длинные, облегчающие фигуру платья с высокими разрезами почти до бедра, выполненные из тонкого шелка или кружева, характерные для Шанхая. Подобные модели ципао носили в качестве повседневно, официального или вечернего платья. Оно стало классическим нарядом, существующим вне времени и вне моды.

1. Помимо официального костюма и туалетов городских жительниц в экспозиции представлен традиционный костюм национальных меньшинств первой половины XX века. Разнообразные по стилю национальные костюмы отличаются великолепным мастерством исполнения, богатым декором, причудливыми формами и аксессуарами. В музее представлены костюмы северных и южных народов Китая, национальных меньшинств, проживающих в горных районах и степи. Костюм национальных меньшинств воплотил в себе яркую колоритную культуру и традиции народов Китая. Именно здесь характерные для всего Китая элементы и формы костюма очень искусно сочетаются с передающейся из поколений в поколения культурой малых народов страны. Здесь яркие многослойные одежды необычного кроя украшены множеством вышивок, росписью батиком, металлическими пластинами и т. д., что придает нарядам оригинальность и ту самобытность, которая отличает их от китайцев ханьского происхождения, и в то же время, эти костюмы кардинальным образом отличны от женского костюма, популярного в крупных городах того времени.

Костюм национальных меньшинств также представлен в экспозиции *Шанхайского музея*. В темном зале с множеством освещенных желтоватым светом витрин во всей красе выставлен костюм национальных меньшинств во всем его многообразии тканей, способов

ее обработки (вышивка, батик, инкрустация и т. д.) и аксессуаров из серебра, яшмы, коралла и агата.

В *Музее текстиля и костюма при Восточно-китайском университете* также представлены самые разные образцы платьев ципао первой половины XX века. В музее представлено ципао на все случаи жизни: как на каждый день, сшитые из легких фабричных тканей (дамаска, шелка, газа), так и из тонкого прозрачного кружева для вечернего выхода. Платье ципао стало олицетворением традиций и новаций в китайской моде. В начале XX века оно явилось результатом формообразующих поисков в современном женском костюме Китая, адаптации и переработки влияний на него других культур, но вместе с тем именно ципао стало воплощением китайских традиций женского костюма в XX веке.

Сейчас сложно говорить о типах и национальных особенностях костюма, свойственных Китаю, так как в первой половине XX века он был воплощен лишь в одной универсальной форме — в платье ципао. Безусловно, особенности китайского традиционного костюма и по сей день продолжают оказывать влияние на развитие современной моды, но этот факт пока не может свидетельствовать о рождении китайского стиля в Высокой моде.

Коллекции крупнейших музеев, посвященных китайскому костюму, показывают первую половину XX века как яркий и плодотворный период в истории развития китайского костюма, но в то же время с сожалением приходится отметить ограниченность экспозиций и коллекций 1949 годом, который в истории китайского костюма является значимым рубежом. Вместе с тем экспозиции китайского костюма очень разнообразны, в них представлена история шелкоткачества и текстиля, народный костюм, традиционный костюм аристократии, наряды шанхайских модниц. Музейные пространства очень схожи между собой, главное их отличие состоит в особенностях освещения залов, которое в каждом рассмотренном случае создает особую атмосферу: где-то это дневной свет, где-то он наоборот приглушен, а музейные экспонаты освещены ярким желтым светом. Но во всех музеях одежда представлена в пристенных витринах, где ее нельзя обойти кругом. Возможно, именно такой способ экспонирования костюма позволяет зрителю сосредоточить свое внимание на основном достоинстве этой одежды — качестве ткани и вышивки на ней и избежать акцента на ощутимом отсутствии форм.

Список литературы:

1. 徐华龙著。上海服装文化史。 Сю Хуалун. Шанхай фучжуан вэньхуаши («История культуры костюма Шанхая»). Шанхай: Дунфан чубаньчжунсинь, 2010. — 351 с.
2. Музей костюма компании Metersbonwe [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.mbmuseum.org/> (дата обращения 15.11.2014).
3. Музей текстиля и костюма при Восточно-Китайском университете [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://baike.baidu.com/view/2760204.htm?fr=aladdin> (дата обращения 15.11.2014).
4. Национальный музей шелка в Ханчжоу [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.chinasilkmuseum.com/> (дата обращения 15.11.2014).
5. Шанхайский музей текстиля [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://baike.baidu.com/item/%E4%B8%8A%E6%B5%B7%E7%BA%BA%E7%BB%87%E5%8D%9A%E7%89%A9%E9%A6%86> (дата обращения 15.11.2014).
6. Шанхайский музей [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://baike.baidu.com/view/2760204.htm?fr=aladdin> (дата обращения 15.11.2014).

3.3. ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

ФИЛОСОФСКАЯ ФУНКЦИЯ РУССКОГО ФОЛЬКЛОРНОГО ТАНЦА — ИСТОРИЧЕСКОГО ДОСТОЯНИЯ РУССКОГО НАРОДА

Буксикова Ольга Борисовна

*д-р искусствоведения, профессор,
зав. Кафедрой Теории и Методики хореографического искусства,
Белгородский Государственный Институт Искусства и Культуры
РФ, г. Белгород*

Андрющенко Светлана Леонидовна

*магистрант
Кафедры Теории и Методики хореографического искусства,
Белгородский Государственный Институт Искусства и Культуры,
РФ, г. Белгород
E-mail: ulitka0072@mail.ru*

THE PHILOSOPHICAL FUNCTION OF RUSSIAN FOLK DANCE AS THE HISTORICAL FORTUNE OF THE RUSSIANS

Olga Buksikova

*doctor of Art history, Professor,
Head of Theories and Principles of Choreographic Art Chair,
Belgorod State Institution of Art and Culture, Russia, Belgorod*

Svetlana Andryshchenko

*master's Degree Student of Theories and Principles of Choreographic Art
Chair, Belgorod State Institution of Art and Culture,
Russia, Belgorod*

АННОТАЦИЯ

В статье рассмотрены моменты формирования мировоззрения русского народа. Выделены некоторые характерные особенности его философии и их отражение в русском фольклорном танце. Описано

выражение народного воззрения на Мир средствами пластических движений традиционного русского танца. Отмечена философская функция русского фольклорного танца — национальной ценности русского народа.

ABSTRACT

The article deals with moments of the Russians mindset formation. Some defining characteristics of its philosophy and their reflection in Russian folk dance are pointed out. The expression of national views on the world by means of plastic movements of traditional Russian dance is described. The philosophical function of Russian folk dance as a national value of the Russians is distinguished.

Ключевые слова: мировоззрение русского народа; формирование традиционной художественной культуры; смысловое содержание русского фольклорного танца; русский «космизм»; русская «соборность»; гарант сохранения культурного пространства русского мира.

Keywords: the Russians mindset formation; formation of traditional artistic culture; meaning of Russian folk dance; Russian “cosmism”; Russian “collegiality”; a warranter of cultural space preservation of Russian world.

На заре развития человечества во времена формирования способности человеческого мозга к абстрактному мышлению появилась возможность переноса определённого мировосприятия на художественную деятельность человека. На данном этапе произошло рождение народного художественного творчества, содержащего элементы, несущие символическое значение. Оно развивалось одновременно с формированием мифологической картины мира, присущей народу, создавшему созвучный ему продукт фольклорного творчества. Параллельно во времени появлялись в сознании данного народа и основные мифологические образы, позже вошедшие в религиозную систему и культурное наследие этого народа. Человек той ранней эпохи ощущал тесную физическую и духовную взаимосвязь с окружающим миром, видел одухотворённость Вселенной, создавал олицетворение её в виде проявления различных божественных стихий, наделённых человеческими чертами и качествами. Этот процесс можно наблюдать в системе верований русского народа. Например, в обожествлении Космоса, небесных светил, земли, воды, огня, деревьев, животных, птиц, рыб, т. е. всего того, что окружало человека. Стали появляться мифические танцы, посвящённые этим «живым», обожествляемым существам.

На основе этих наблюдений и переживаний создаются разнообразные хороводы, движения которых повторяют символические линии и фигуры, связанные с объектами Природы и их движением во Вселенной. Точно такие же линии мы можем видеть и в русском орнаменте. Так, приглядевшись к пластике и рисунку русского народного хоровода, мы обнаружим траектории круга (символ солнца или его движения на небосводе), восьмёрки (символ бесконечности), волны (символ водной стихии). «Исследователи выделяют особые орнаментальные хороводные танцы, среди которых значатся хороводы фигурные, узорчатые, рисунчатые и кружевные» [3. с. 77].

Русский танцевальный фольклор веками передавался нефиксированным способом, от одного живого носителя к другому, от поколения к поколению. В отличие от профессионального искусства фольклорные традиции составляли (хотелось бы сказать составляют и теперь) неотъемлемую часть повседневной жизни народа, его мировоззрения, быта, труда, распорядка дня, года и т. д. В фольклорных танцах ярко выражены эстетические и нравственные идеалы народа, его понятие морали, восприятие мира, ощущается любовь к своей родной земле, прослеживается отношение к женщинам, к детям, а также своеобразие народа-творца как «коллективного художника», и похожего на другие народы, и отличного от них. Фольклор всегда был основой для сочинения произведений искусства, «ибо в нём заключена вся жизнь народа, его история, мифология, верования, философия, психология, культура, характер народа. Народный танец был и до сих пор остаётся той неисчерпаемой копилкой, из которой художники будут черпать свои замыслы снова и снова» [5. с. 68].

А для детей — это живой источник знаний, свод принципов, законов взаимодействия человека с миром, человека с человеком, человека с Богом. Можно сказать, что народный фольклорный танец для наших детей — это воспитание нравственности, пробуждение сознания совести, прививание доброты, любви к Родине, понимание законов природы, проникновение в тайны мироздания, раскрытие в себе бездонных, глубоких взглядов, формирование высоких творческих способностей, приобретение умения красиво, гармонично двигаться по жизни, созидая и развивая нашу цивилизацию. А главное, что даёт народный танец детям — это раскрытие детского сердца и укрепление душевно-духовных сил.

Традиционное народное мировоззрение пронесло сквозь тысячелетия и удивительным образом сохранило понимание человека, как проявление божественного начала во Вселенной. Человек с древних времён выступал сотворцом божественных Космических

процессов, постоянно протекающих в Природе. Космос понимался людьми в бесконечном движении, взаимодействии и чередовании процессов созидания и разрушения, гармонично связанных друг с другом циклическим чередованием, подобно дню и ночи. Считалось, что от участия человека в этих процессах напрямую зависел результат осуществляемых и желаемых перемен. Поэтому каждое событие на бытовом уровне жизни людей сопровождалось ритуальными действиями, обрядами, праздниками. Каждое событие, связанное с циклическостью либо в жизни человека, либо в жизни Природы становилось актом Космическим, призванным и способным поддерживать существование и устойчивость Мира и сохранить гармонию во взаимоотношениях с ним человека. В связи с этим в народе появляются ритуальные танцы, в которых человек занимает активную позицию в проектировании будущих грядущих событий. До наших дней дошли обрядово-ритуальные танцы, посвящённые праздникам на стыке циклических перемен в жизни человека, а также циклических перемен в жизни Космоса. («Карачун» в самые короткие дни декабря, «Масленица» в дни весеннего равноденствия, «Купала» в самые долгие дни лета и Дни благодарения, празднование нового годовичного цикла в дни осеннего равноденствия). Человек не отделял себя от жизни Космоса, а напротив, встречал вместе с ним все события Вселенского масштаба. «Жизнь по сильным точкам года становится для тебя нескончаемым странствием по миру магии, полному сражений и обретений, ожиданий и встреч» [2. с. 3]. При этом каждому празднику, посвящённому очередному «переходу» соответствовали свои строго определённые танцевальные традиции.

Благодаря сохранению и развитию фольклора прогрессивное человечество может вдохновляться национальными идеями и черпать знания, отшлифованные веками. Так в середине XIX века учёные, писатели, поэты и другие деятели искусств России активно стали обращаться к народному фольклору и извлекли из него характерное для русского народа видение Мира как единого организованного пространства — Космоса. В результате взаимодействия естественных и гуманитарных знаний на почве самобытной культуры России возникло своеобразное мировоззрение, которое получило название «русского космизма» (Космизм — греч. κόσμος — «организованный мир»). Русское понимание мира в этом смысле отличалось оптимистическим взглядом на будущее и предполагало его осознанное проектирование. Духовный, научный и творческий потенциал философии «русского космизма» повлиял на развитие науки, техники и искусства и в XX в. Термин «космическая философия» употреблялся

Константином Циолковским. На его основе совершались великие открытия в космонавтике, создавались художественные произведения, отличающиеся позитивным взглядом на будущее человечества, появились педагогические теории гуманного воспитания. Да и в наши дни «русский космизм» продолжает оставаться привлекательным для наших современников.

Так, с помощью фольклора, народ формировал в самом себе философию русского традиционного творчества, его миропонимание и мироощущение, характерное и свойственное только ему, глубоко индивидуальное и неповторимое... «Философия (др.-греч. φιλοσοφία, дословно: любовь к мудрости) — особая форма познания мира, вырабатывающая систему знаний о наиболее общих характеристиках и фундаментальных принципах реальности (бытия) и познания, бытия человека, об отношении человека и мира» [7] [8] [9]. Пользуясь определением философии, мы можем и в наши дни рассмотреть смысловое содержание русского фольклорного танца как некой системы символов, отражающих миропонимание, его принципиальные основы и взаимоотношение между Человеком и Космосом, сложившейся традиционно и передаваемой из поколения в поколение. «Существует много знаковых систем, которые создал человек, изобрёл для общения и взаимопонимания. При невербальном общении, утверждает И.Г. Есаулов, происходит акт чувственного мышления. Отсюда для хореографа танец — это одна из невербальных систем духовного освоения мира, его сущности, систем общения и передачи информации, воспитания и познания, действующая во времени, пространстве, в ритме, темпе, определённой форме, атмосфере звуков, цвета, света (колорит), красоты [1. с. 26].

Таким образом, русский фольклорный танец мы можем отнести к естественным образом исторически сложившемуся виду духовной деятельности, в котором пластика человека выражает его воззрения на мир, мироустройство, на самого себя, на отношения человека и Мира, как действительного, так и мифического. «Танец — один из самых древнейших видов искусств. Танец раскрывает внутренний мир человека, передаёт эмоционально-эстетическую оценку бытия средствами выразительных движений человеческого тела» [5. с. 67]. Можно сказать, что каковы танцы русского народа, таково его искусство, таково и его миропонимание.... Благодаря тщательному отбору знаний, бесчисленное множество поколений пронесли и сохранили сквозь века и тысячелетия в танцевальном фольклоре характерную особенность мировоззрения русских, определяющую их индивидуальность, являющуюся национальной ценностью, позволяющую отличить себя

от других. С одной стороны в традиционном танце заложено мировосприятие русского народа, знания бесчисленного количества поколений, собираемого по крупицам, содержатся мечты и чаяния предков. С другой стороны в танце выражается настроение исполнителя, его характер, его эмоциональное состояние, его мечты и его философия. И только здесь и сейчас, в настоящем мы видим великолепное соединение и прошлого и будущего, воплощённое в едином творческом порыве, выраженное движениями тела и устремлениями души русской. Это явление подчёркивает особенность русской культуры и русской философии — «соборность» — совместное творчество поколений. А также совместное творчество каждого отдельного исполнителя фольклора с одной стороны и целого народа с другой. «Под народной же волей понимается воля не только всех живущих в данное время индивидов, но и та воля, которая поддерживает жизнь народа среди сменяющихся поколений. Так раскрывается в полном объеме скрепляющее нацию воедино сотрудничество поколений». Поэтому жизненно необходимо и важно, «чтобы народ понимал свою историческую преемственность в потоке чередующихся времен. Из чувства этого и вызревает главный гормон общественного бытия, вера в свое национальное бессмертие» [4. с. 3.].

Можно отметить, что принцип русской соборности в фольклоре отразился и в характере русского танца, и в его рисунке, и в его движениях (хороводы, танки, массовые пляски «всем миром»). «Художественное русское народное творчество есть не что иное, как главное и активное действие личностного и исторического начал, связь индивидуальности исполнителя и всего рода человеческого, выражение исторически непреходящего и мгновенного, ощущение *всеобщности и конкретности*, получивших отражение в танцевальном фольклорном произведении» [6].

Русский фольклорный танец несёт в себе особенность менталитета, национальной психологии, содержит особое мировоззрение, понимание отношений человека и Мира. А это и есть философская функция, определяющая целостное восприятие мира как народом в целом, так и отдельным индивидуумом, являющаяся гарантом сохранения целостности культурного пространства русского народа как нации, его уникального мировоззрения с характерными особенностями и неповторимым колоритом. В этом то и состоит великая ценность русского фольклорного танца, его народное достояние, позволяющее идентифицировать себя в современном мировом сообществе, дающее шанс нынешнему поколению мыслить родными категориями, пользоваться исконно русскими принципами в понимании и восприятии Мира.

Список литературы:

1. Буксикова О.Б. Традиционные игры и танцы в хореографическом искусстве народов Восточной Сибири: семантика и интерпретация. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2009. — 186 с.
2. Грашина М.Н. Языческий календарь. Миф, обряд, образ / М.Н. Грашина, М.С. Васильев. М.: Вече, 2013. — 384 с.
3. Качаева М.А. Сокровища русского орнамента / М.: Белые альвы, 2008. ISBN 978-5-91464-014-6, — 208 с.
4. Леонов Л. Раздумья у старого камня // Роман-газета. 1987. № 13.
5. Мурашко М.П. Классификация русского танца: Монографическое исследование/ М.П. Мурашко. М.:МГУКИ, 2012. — 552 с.
6. Научная библиотека КиберЛенинка: [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/filosofsko-esteticheskiy-aspekt-sobornosti-pri-osmyslenii-natsionalnogo-istoriko-kulturnogo-dostoyaniya-m-sholohov-l-leonov-v-solouhin#ixzz3GrOOhp0> дата обращения — 22 октября 2014.
7. Философия // Кругосвет: [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D4%E8%EB%EE%F1%EE%F4%E8%FF> дата обращения – 22 октября 2014.
8. Философия // Новейший философский словарь:3-е изд., исправл. — Мн.: Книжный Дом. 2003. — 1280 с. — (Мир энциклопедий). [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D4%E8%EB%EE%F1%EE%F4%E8%FF> дата обращения – 22 октября 2014.
9. Philosophy // Philosophy Dictionary; Philosophy // Columbia Encyclopedia [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D4%E8%EB%EE%F1%EE%F4%E8%FF> дата обращения — 22 октября 2014.

К ВОПРОСУ О НАЦИОНАЛЬНОМ В РУССКОМ НАРОДНОМ ТАНЦЕ

Карпенко Виктор Николаевич

*канд. пед. наук, доцент, доцент кафедры теории
и методики хореографического искусства,
Белгородский государственный институт искусств и культуры,
РФ, г. Белгород
E-mail: nikita-61@mail.ru*

Карпенко Ирина Анатольевна

*доцент кафедры хореографического творчества,
заслуженный работник культуры РФ,
Белгородский государственный институт искусств и культуры,
РФ, г. Белгород*

Логвинова Елена Николаевна

*магистрант 1-го курса кафедры теории и методики
хореографического искусства,
Белгородский государственный институт искусств и культуры,
РФ, г. Белгород*

THE QUESTION OF NATIONALITIES IN RUSSIAN FOLK DANCES

Karpenko Viktor

*cand. ped. sciences, associate professor, assistant professor of the theory and
methodology of choreography, Belgorod State Institute of Arts and Culture,
Russia, Belgorod*

Karpenko Irina

*assistant professor of choreography, Honored Worker of Culture
of the Russian Federation, Belgorod State Institute of Arts and Culture,
Russia, Belgorod*

Logvinova Elena

*undergraduate of 1-st course of theory and methodology of choreography,
Belgorod State Institute of Arts and Culture,
Russia, Belgorod*

АННОТАЦИЯ

Русский народный танец, как один из частей составляющих нашу традиционную культуру, поднимается в последние годы на качественно новый уровень в изучении и освоении его самобытности, с характерно новым, современным пониманием локальных хореографических традиций. Впечатлять, воспитывать и способствовать дальнейшему сохранению и развитию подлинно русского танцевального искусства могут лишь танцы глубоко выразительные, правдиво раскрывающие душу и характер живого человека во всем многообразии его мыслей, чувств, переживаний.

ABSTRACT

Russian folk dance, as one of the constituent parts of our traditional culture, rises in recent years to a new level in the study and development of its identity with the typical new modern understanding of local dance traditions. Impressive, educate and promote further conservation and development authentically Russian dance art can only dance deeply expressive, revealing the true nature of the soul and a living person in the diversity of his thoughts, feelings and experiences.

Ключевые слова: народный танец; балетмейстер; национальная хореография.

Keywords: folk dance; choreographer; national choreography.

Современные балетмейстеры, создавая хореографические композиции на материале народного танца, сочиняя лексику и пространственное перестроение, часто забывают о региональных специфических особенностях фигур, о национальном характере исполняемых движений, нарушают то, что делает танец, собственно, танцем русским. Танцем не только красивым, и самих исполнителей делающим изящными и привлекательными, но и несущим своеобразный колорит национальной хореографии.

Сегодня очень многое зависит от музыкального сопровождения танцевальной композиции, от инструментальной обработки фольклорного материала. К сожалению, в настоящее время постановщики, создавая свои новые хореографические произведения, находятся в полной зависимости от музыкального материала, который далеко не всегда соответствует и подходит для сочинения и постановки современных народных танцев, не утративших самобытность национальной традиционной русской танцевальной культуры.

Следует также сказать и о том, что довольно часто увлечение нехарактерными, а оригинальными трюками, разрушающими истинную

природу подлинного народного мастерства, которые приводят к унылому однообразию плясок, свойственно порой не только любительским танцевальным коллективам, но и профессиональным ансамблям. Желание добиться ошеломляющего успеха или особенного эффекта приводит к непомерному использованию всевозможных, так называемых, «фишек», зачастую исключительно акробатических элементов и трюков, вовсе не вытекающих из природы и характера народного танца.

Подобные приемы никак не способствуют украшению танца, а лишь работают на его засорение. Восприимчивый зритель аплодирует мастерству исполнителя, но где же техника танцоров, знаменитые русские бисерные дроби, женские и мужские выходы, проходки, замысловатые коленца, крутки, присядки и хлопучки? К примеру, мы, практически в каждой русской пляске наблюдаем всевозможные сальто, а вот русскую «веревочку» встречаем довольно редко. А ведь техника ее исполнения подвластна далеко не всем современным танцорам.

Из вышесказанного не следует делать вывод, будто бы вовсе нельзя использовать современные виртуозные технические приемы. Они могут иметь свое место, и для современных исполнителей они нужны, но включать такие приемы нужно лишь тогда, когда они необходимы и уместны, когда возможно действительно следует именно этим элементом усилить эмоциональное воздействие танца, а не просто вставлять его в качестве трюка. Хотя данный момент спорный, всегда любому акробатическому элементу можно найти альтернативу хореографическую. Балетмейстер должен здесь руководствоваться хорошим эстетическим вкусом и чувством меры.

Впечатлять, воспитывать и способствовать дальнейшему сохранению и развитию подлинно русского танцевального искусства могут лишь танцы глубоко выразительные, правдиво раскрывающие душу и характер живого человека во всем многообразии его мыслей, чувств, переживаний. Передаваемое из поколения в поколение танцевальное народное искусство, кристаллизуясь в общественном сознании, насыщается лучшими прогрессивными традициями, обогащается новыми элементами, несет в себе новое содержание, отражающее конкретный период жизни нашего народа. К алмазному фонду нашей народной культуры справедливо можно отнести фольклорный танец. Его тщательно изучают и дают второе рождение, подчеркивая его уникальность и все великолепие, создавая сценические варианты фольклорного прототипа, используя различные способы пластической интерпретации национальных традиций, а затем уже подарить его

народу. И для того, чтобы ярче показать особенности своего края необходимо стремиться к познанию золотоносной жилы — фольклорному танцу.

Русский народный танец, как одна из частей составляющих нашу традиционную культуру, поднимается в последние годы на качественно новый уровень в изучении и освоении его самобытности, с характерно новым, современным пониманием локальных хореографических традиций. Основными задачами специалистов, занимающихся народной хореографией, является не только ее популяризация, но и наиболее полная и тщательная фиксация оригиналов, реконструкция утраченных образцов — аутентичное исполнение плясок и танцев различных регионов России, сценическая обработка и разработка первоисточников.

Как следствие повышенного интереса к народной русской хореографии, явилась необходимость всестороннего и глубокого научно-теоретического исследования, глубинное философское осмысление роли и сути народного танца как важной неотъемлемой части русской традиционной культуры. В настоящее время значительная часть всех сценических художественных произведений, так или иначе связанных с искусством танца, сочиняется в России на материале современной хореографии, заимствованной из западной культуры. Поэтому сегодня, как никогда необходимо сохранять культурную самобытность, укреплять лучшие традиции танцевального искусства России, поднимать ее авторитет в мире, содействовать реализации творческого потенциала начинающих балетмейстеров.

К сожалению, бытовая хореография современности чаще всего не имеет национальности. Использование новых средств связи, средств массовой коммуникации и информации, возможность выезда в разные страны мира — все это стало причиной формирования массовой танцевальной культуры, которая, по сути, является интернациональной. Национальные традиции же функционируют в основном только в сценических видах танцевального искусства, в которых окружающая действительность и различные события переосмысливаются с учетом специфики национальных характеристик народа.

Молодое поколение выбирает современные стили и направления, степень популярности народного танца мала. Это объяснимо: на подростка оказывает большое влияние массовая молодежная культура. Занятие народно-сценическим танцем не является показателем признания в среде одноклассников. Однако влечение современным танцем случается мимолетным. Да и некоторые популярные направления танцев не отличаются смысловой глубиной, возникая как стихийное дополнение новых музыкальных стилей.

Освоив несколько элементов из современных направлений для того, чтобы блистать на дискотеках и в клубах, молодые люди часто никогда вновь не возвращаются в балетный класс, чего никак нельзя сказать о поклонниках народного танца. Полюбив его и став частью народного ансамбля, артисты надолго связывают свою жизнь с танцем, даже если хореография — это лишь хобби, увлечение после учебы или работы.

К примеру, ребята, которые отдали предпочтение народному танцу, являясь непосредственными участниками образцовых коллективов народного танца города Белгорода «Везелинка» и «Забава» утверждают, что они получают огромное удовольствие от занятий в своем народном ансамбле. И не только потому, что участвуют в многочисленных хореографических конкурсах и выезжают на различные танцевальные фестивали, что, конечно же, способствует популяризации русского народного танца. Свое предпочтение народному танцу они отдали потому, что есть выразительность русской музыки с ее мелодичностью и душевностью, яркость костюмов, удивительно большое разнообразие танцевальных тем в хореографических композициях, яркость, зажигаемость движений, задор и широта исполнения русских танцев.

Все творчество этих коллективов связано единой нитью — сохранение танцевальной культуры и народных традиций родного края. Кроме того, занятия народным танцем сплачивают его участников, развивают патриотизм, физическую силу и выносливость, помогают углубить знания нашей истории и культурологи. Народный танец, как никакой другой наглядно рассказывает об истории костюма и его эволюции, развивает духовность, бережливое и трепетное отношение к танцевальным традициям прошлого. Одной из причин популярности современного танца является отражение духа современности, «некая модность». Причины же выбора народного танца намного глубже, они совпадают с его природой, которые отличают его от других танцевальных направлений, при этом, народный танец способен нести в себе современность и оставаться молодым, всегда отражая действительность.

Таким образом, можно сделать заключение, что течение времени со своими тенденциями развития модных танцевальных направлений, естественно, влияют на развитие русского народного танца, но при всем этом заставить вовсе исчезнуть народную хореографию невозможно, ведь она несет в себе нашу историю, историю народа, создавшего народный танец. Каждое новое поколение хореографов и балетмейстеров, работающих в области русского танца, бережно хранит и развивает прелесть народной танцевальной культуры.

Список литературы:

1. Иноземцева Г.В. Народный танец/ Г.В. Иноземцева. М.: Знание, 1971. — 48 с.
2. Климов А.А. Основы русского народного танца: учебник для студентов вузов искусств и культуры. Изд. 3-е. / А.А. Климов. М.: Изд. МГУКИ, 2004. — 320 с.
3. Устинова Т.А. Избранные русские народные танцы. / Т.А. Устинова. М., 1996. — 596 с.
4. Эльяш Н.И. Образы танца. / Н.И. Эльяш. М.: Советская культура, 1970. — 144 с.

ДУШОЙ ИСПОЛНЕННЫЙ ПОЛЕТ...

Карпенко Виктор Николаевич

*канд. пед. наук, доцент, доцент кафедры теории
и методики хореографического искусства,
Белгородский государственный институт искусств и культуры,
РФ, г. Белгород
E-mail: nikita-61@mail.ru*

Карпенко Ирина Анатольевна

*доцент кафедры хореографического творчества,
заслуженный работник культуры РФ,
Белгородский государственный институт искусств и культуры,
РФ, г. Белгород*

Новикова Анна Владимировна

*магистрант 2-го курса кафедры теории и методики
хореографического искусства,
Белгородский государственный институт искусств и культуры,
РФ, г. Белгород*

SOUL FULL OF FLIGHT...

Karpenko Viktor

*cand. ped. sciences, associate professor, assistant professor
of the theory and methodology of choreography,
Belgorod State Institute of Arts and Culture,
Russia, Belgorod*

Karpenko Irina

*assistant professor of choreography, Honored Worker of Culture
of the Russian Federation, Belgorod State Institute of Arts and Culture,
Russia, Belgorod*

Novikova Anna

*undergraduate 2-nd year of theory and methodology of choreography,
Belgorod State Institute of Arts and Culture,
Russia, Belgorod*

АННОТАЦИЯ

Нашему телу необходимо находиться во взаимосвязи с сознанием и духом. Изучая различные аспекты этой целостности, можно помочь заново открывать телесную мудрость, проявляя свободу и богатство его выразительности. Для исполнения танца требуется постоянное взаимодействие всех частей тела в идеально отлаженных движениях, ни одно из которых не может быть лишним.

ABSTRACT

Our body must be in conjunction with the mind and spirit. By studying the various aspects of this integrity can help rediscover bodily wisdom, showing the freedom and wealth of its expressiveness. For dance performance requires constant interaction of all parts of the body in a perfectly-established movements, none of which can not be superfluous.

Ключевые слова: душа танца; язык танца; искусство.

Keywords: soul dance; language dance; art.

Изменилась ли задача хореографического искусства в обществе? Искусство танца не может не пробуждать создающие чувства. Собственно, речь идет об эмоциональных возможностях, свойствах и способах воздействия музыкально-хореографического искусства на зрителя. Очень не хотелось бы, чтобы, слепо идя за экстремальностью и информационной перенасыщенностью жизни, искусство заменило свойственную ему как высшую цель гармонию на противо-

положную категорию. Об этом стоит задуматься и хореографам, и деятелям эстрады, продюсерам и педагогам, обучающим хореографов, зрителей.

Для всех тех, кто выпускает на всеобщее обозрение и суд зрителя свое индивидуальное творчество, «Душой исполненный полет» не простая фраза и не только относительно творческого процесса, но и как отдача части себя, своей души. В наше, такое не простое время, когда появляются другие ценности не приемлемые для такой «тонкой материи», мы почему-то стремимся не замечать, добро, заботу о ближнем, любовь, нежность и конечно — душу, душевное состояние.

«Душа» — Внутренний, психический мир человека, его сознание [2].

Формирование наших душ происходит уже в детстве. Душа и тело имеют одну и ту же сущность. Душа формирует тело из себя. Душа — тоньше, тело — массивнее. То, что в душе можно назвать вибрацией, в теле становится атомом. Душа становится умом, с целью получить больше опыта, она становится телом, чтобы получить опыт более конкретный; при этом ум является независимым от тела, а душа не зависит ни от тела не от ума [4].

Язык танца — это, прежде всего язык человеческих чувств и если слово что-то обозначает, то танцевальное движение выражает, и выражает только тогда, когда, находясь в сплаве с другими движениями, служит выявлению всей образной структуры произведения [1].

Воплощение «души» в танце постепенно утрачивает свои четкие черты. Многие пытаются создать не шедевр, а сделать шоу. Где много блесков, ярких костюмов и акробатических элементов, а где же душа? Где те самые «нотки», которые захватывают дух. Все это тоже имеет место быть, но в них нет глубокого понимания простых вещей и истин. Смотри на нынешних специалистов, видишь, что многие не ищут интересных не затронутых еще в полной мере тем для постановок. Одни пользуются уже готовым материалом, иногда, к великому сожалению, полностью «списанным». Другие же, не изучив досконально востребуемый материал, уже пользуются им вовсю, а затем критика говорит, что постановка то не понятна, то «сырая».

Художественный образ — персонаж (герой) в танце — духовно определенное явление, выраженное в одном или многих телодвижениях танцевального текста. Более того, он складывается из множества связывающихся свойств и особенностей. В его структуру входят художественно-образные элементы всех компонентов (слагаемых) танцевального произведения. Он есть синтез слышимого и видимого, квинтэссенция танцевального творчества.

Есть много достаточно ярких образцов проявления души. Например, образ Сильфиды, это призрак, но в тоже время это и проявление души. Потому что, только через душу можно показать, что такое любовь, нежность и самопожертвование. И таких образов много и все они были созданы в те времена, когда создавались шедевры классической хореографии. Душа должна быть не только в образе или задумке постановки, но и в движении, эмоциях, в сердце самого постановщика и его исполнителей. Именно этого так не хватает сегодня в творчестве молодых хореографов. А для восприятия окружающего мира, творчески одаренному человеку необходимо ощущение «душевной свободы». И мы знаем имена тех, кто в истину дарил и дарит нам эту душевную свободу. Это: Борис Эйфман, Леонид Якобсон, Морис Бежар, Галина Уланова Майя Плисецкая и многие другие. И, тогда появляется вдохновение и рождается произведение танцевального искусства.

А, что такое вдохновение?...Кто она идеальная танцовщица? Покровительница танца? Древние греки называли ее Терпсихорой, само имя несет отпечаток ритма и гармонии. Терпсихора (др.-греч. Терпυγορα) — муза танца. Удивительный персонаж древнегреческих мифов, образ и символ в искусстве, пользующийся популярностью и по сей день. Согласно Диодору, она получила имя от наслаждения (терпен) зрителей являемыми в искусстве благами. Её имя среди других девяти Муз называет и Цец. По мифологическим преданиям она дочь Зевса и Мнемозины. Считается, что она является покровительницей танцев и хорового пения. Как правило, изображается в виде молодой, прекрасной женщины, с улыбкой на лице. Иногда в позе танцовщицы, но чаще — сидящей и играющей на лире. Характерные атрибуты для нее — венок на голове; в одной руке она держит лиру, а в другой руке — плектр. Считается матерью сирен. Часто эту музу связывают с Дионисом — Богом Виноделия, приписывая ей атрибут этого бога — плющ. Об этом гласит надпись на Геликоне, посвященная Терпсихоре [4].

По преданию эта Муза, открывает людям гармонию между внешним и внутренним миром, душой и телом. Как правило, античный танец основывался на строгом соблюдении ритма, на сочетании ритмичного шага и подходящих движений рук. Пляски были обязательным учебным предметом в гимназиях. Считалось, что Терпсихора, спутница бога гармонии Аполлона, учит душу правильно сочетаться с телом. Позы и движения должны быть красивы и гармоничны, пляска должна отражать настроение мысли и чувства — высшее искусство танцевания [3].

Об отношении к танцу в Древней Греции говорит тот факт, что Терпсихора была включена в пантеон божеств. Греки понимали танец очень широко, рассматривая его и как гимнастику, средство оздоровления тела, и как мимическое искусство [1].

Сохранились свидетельства, что храм, посвященный музам, существовал в Пифагорейской школе. В этом храме Пифагор давал наставления своим ученикам. Терпсихора, Эрато и Талия заведовали земной физикой, наукой элементов, камней, растений и животных. В честь Терпсихоры даже назван астероид, открытый в 1864 году. Но сегодня имя это уже никто не произносит, а искусством, в высшем проявлении этого слова, мало кто занимается. Все стороны нашей жизни отмечены следами разложения, и трон Музы Танца также оказался захвачен культом упадничества и вырождения, когда маска танца была надета на телодвижения, имитирующие современную жизнь.

Терпсихора и танец не были выдуманы древними греками ради развлечения и свободного времяпрепровождения. Муза и танец — это результат вдумчивого созерцания Природы, где все движется в ритме согласно неписаным законам. Конечная цель — применение этих знаний в танцевальном материале, перемещение внимания с внутреннего фокуса (изучение), на внешний фокус — радость танца в пространстве без ненужного напряжения в теле. Поскольку танец является, прежде всего, декоративным и высокохудожественным искусством, то движения и позы танцовщика должны быть красивыми, изящными и грациозными.

Любой танец — это своего рода магия. Каждый жест, взгляд, поворот головы — неслучайны и содержат в себе бесконечное количество оттенков и смыслов. Именно поэтому, для исполнения танца требуется постоянное взаимодействие всех частей тела в идеально отлаженных движениях, ни одно из которых не может быть лишним. Говорят, чтобы понять дух танца, достаточно погрузиться в шелест густой листвы. Достаточно минуту посидеть на берегу моря, обратив к нему лицо, и отдаться на волю неутомимого ритма, с которым волны набегают на берег. Достаточно проследить полет птицы или падающего листа осенней порой. Достаточно взглянуть, как танцуют на небе облака. Достаточно просто уметь читать книгу, которую открыла для нас природа. Если бы зазвучали прекрасные мелодии, они разбудили бы в нашем теле желание двигаться им в такт, согласованно и соразмерно [4].

Нашему телу необходимо находиться во взаимосвязи с сознанием и духом. Изучая различные аспекты этой целостности, можно помочь заново открывать телесную мудрость, проявляя свободу и богатство его выразительности. Это привнесет в жизнь большую динамику

двигательного выражения, здоровья и благополучия. Значит, следует уделять значительное внимание развитию ощущений своего тела, осознанию его внутренней организации и целостности. Танец в своей сущности обобщен и многозначен. Танец абстрагирует, служит как бы непосредственным эмоциональным откликом на практическое взаимодействие человека и окружающего мира. Танцу, присуща, выразительная способность передавать тончайшие состояния человеческого духа. У каждого человека существует огромный ряд убеждений относительно себя, мира и других людей, который ограничивает его взаимодействие с миром, собой и людьми, лишая гибкости его мышление, а также сужая круг способов реализации человеком его творческих, интеллектуальных и физических данных [4].

Нас окружает агрессивная музыка, построенная на диссонансах, или приторно слащавая и лукаво нежная, а тексты песен явно продиктованы возрождающейся модой или политической системой, что также популярно сегодня. За всей этой мишурой не видно истины. А она заключается в том, что танец, по сути, умер, оставив после себя лишь свое жалкое подобие, способное работать на публику. (Если говорить не о высокопрофессиональном сценическом танце, а о танце души и тела, как единого, гармонично существующего).

Таким образом, можно сделать заключение, многие уже не знают имени Музы Танца и не вспомнят искусство, которому она покровительствует. Странно, но ведь и душа умеет танцевать. Она живет в каждом из нас, и все зависит от того, насколько мы сами сковываем ее. Если душа охвачена трепетом, греки называли это именем грации и гармонии, то ее танец возможен — и это будет высшим проявлением присутствия Терпсихоры в нашей жизни. Какова была она — идеальная танцовщица? Наверняка, каждое движение Музы дышало грацией, которую не могли скрыть одежды. Она шла сквозь время, и ее шествие было танцем, движения которого были самой музыкой. Терпсихора не умерла, ведь прекрасное никогда не умирает... все подлинное вечно...

Список литературы:

1. Никитин В.Ю. Профессионально-педагогическая подготовка балетмейстера в учебных заведениях культуры и искусств: диссертация на соискание ученой степени доктора педагогических наук по специальности 13.00.08 — теория и методика профессионального образования М.: МГУКИ, 2007 г.
2. Ожегов С.И. Словарь русского языка: Ок. 57000 слов / Под ред. чл.-корр. АН СССР Н.Ю. Шведовой. 19-е изд., стереотип. М.: Рус. яз., 1987. — 750 с.
3. Осинцева Н.В. Танец в аспекте антропологической онтологии: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филос. наук: специальность 09.00.01 / Н.В. Осинцева Надежда Владимировна. Тюмень: Тюмен. гос. ун-т, 2006. — 21 с.

3.4. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

ПРОЛЕТКУЛЬТ: ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ЗЕРКАЛЕ КУЛЬТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Карпов Александр Владимирович

*доцент, канд. культурологии,
НОУ ВПО «Санкт-Петербургский Гуманитарный университет
профсоюзов», доцент кафедры искусствоведения,
РФ, г. Санкт-Петербург
E-mail: KarpovAV@gup.ru*

PROLETKULT: THEATER IN THE MIRROR OF THE CULTURAL REVOLUTION

Karpov Aleksandr

*Ph. D. in Culture Studies, docent,
Saint-Petersburg University of Humanities and Social Sciences,
Department of Theory and History of Art, Professor,
Russia, Saint-Petersburg*

АННОТАЦИЯ

В статье рассмотрены теоретические и практические аспекты деятельности театра Пролеткульта в контексте революционной культуры России 1917—1920-х годов. Раскрыты эстетические принципы театральной практики Пролеткульта, показана специфика деятельности театральных студий, представлены мнения идеологов Пролеткульта о значении театра в художественной культуре. Особое внимание уделено роли русской интеллигенции в практической деятельности Пролеткульта.

ABSTRACT

The article considers the theoretical and practical aspects of activity of the Proletkul't's theater in the context of revolutionary culture of Russia in 1917—1920 s. The aesthetic principles of Proletkul't theatrical practice are revealed; the specific character of the activities of theatrical studios is analyzed; and the opinions of the leaders are represented. The focus is set on the role of Russian intelligentsia in Proletkul't practice.

Ключевые слова: Пролеткульт; театральное искусство; театральные студии; культурная революция; русская интеллигенция; русская революция.

Keywords: Proletkul't; theater; studio theater; the Cultural Revolution; the Russian intelligentsia; the Russian revolution.

Князь Сергей Михайлович Волконский, бывший в 1899—1901-х гг. директором императорских театров, характеризуя театральную ситуацию в послереволюционной России, иронично заметил в своих мемуарах, что в России «не было деревни, где не было бы сарая, превращенного в театр» [3, с. 295]. Сергей Михайлович нисколько не преувеличивал. Вот текст «театральной афиши», распространенной в 1921 году по деревням, расположенных вдоль шоссе Ильинское — Архангельск: *«1 июня дан будет спускатель в деревне Глуховой пьеса на заре и шельменко деньчик четыре часа вечера в амбари симонова завход один миллион»* (орфография оригинала).

Послереволюционное время — эпоха радикальных культурных и художественных проектов, одним из которых явилась программа «пролетарской культуры», выдвинутая идеологами массового социально-культурного движения Пролеткульта [11, с. 125—159]. Социальной основой пролеткультовской программы явилось уникальное явление в истории русской культуры — «рабочая интеллигенция» — общность рабочих, культурно-досуговая активность которой была направлена на освоение культурного наследия путем образования и самообразования; самореализацию в творческой деятельности; самоопределение на основе критического мышления (противопоставление себя, с одной стороны, власти, а, с другой стороны, — «малосознательным» рабочим, антиинтеллигентские настроения, особый стиль поведения). Революция высвободила творческую энергию этого слоя, стремившегося из субкультурного стать доминирующим.

Рассматривая искусство всецело как социальное явление, идеологи Пролеткульта (А.А. Богданов, П.М. Керженцев, П.И. Лебедев-Полянский, Ф.И. Калинин и другие) полагали, что сущность произведений искусства обусловлена классовой природой творцов художественных ценностей, а социальное назначение искусства — укрепление господства главенствующего класса или социальной группы. По мысли идеологов Пролеткульта «пролетарское» искусство должно вытеснить искусство «буржуазное», взяв у «старого» искусства «лучшие образцы», опираясь на которые следует искать свои новые формы. По А.А. Богданову, искусство — «одна

из идеологий класса, элемент его классового сознания»; «классовость» искусства состоит в том, что «под автором-личностью скрывается автор-класс» [1, с. 130]. Творчество, с точки зрения А.А. Богданова, есть «наиболее сложный и высший тип труда; его методы исходят из методов труда. В сфере художественного творчества старая культура характеризовалась неопределенностью и неосознанностью методов («вдохновение»), их оторванностью от методов трудовой практики, от методов творчества в других областях». Выход виделся в том, чтобы «слить искусство с жизнью, сделать искусство орудием ее активно-эстетического преобразования» [1, с. 196]. В качестве основы, например, литературного творчества должны выступать «простота, ясность, чистота формы», отсюда рабочим поэтам следует «учиться широко и глубоко, а не набивать руку в хитрых рифмах и аллитерациях». Новый писатель, по А.А. Богданову, может и не принадлежать к рабочему классу по происхождению и статусу, но способен выразить основные принципы нового искусства — товарищество и коллективизм. Другие пролеткультовцы полагали, что творцом новой литературы должен был стать писатель из рабочей среды — «художник с чистым классовым мирозерцанием» [7, с. 30; 18, с. 37]. Новое искусство связывалась его теоретиками с «ошеломляющей революцией художественных приемов», с появлением мира не знающим ничего «интимного и лирического», где отсутствуют индивидуальные личности, а есть лишь «объективная психология масс» [6].

Театральные изыскания пролеткультовских теоретиков были наиболее многочисленны, а театральная деятельность получила свое наибольшее развитие в практике Пролеткульта. Программную суть пролетарского театра сформулировал В.Ф. Плетнев: «Революционное содержание и коллективное творчество, вот основы пролетарского театра» [17, с. 58]. Главным театральным теоретиком Пролеткульта был Платон Керженцев (1881—1940), автор книги «Творческий театр», выдержавшей с 1918 по 1923 г. пять изданий.

Пролетарский театр, по Керженцеву, должен дать возможность пролетариату «проявить свой собственный театральный инстинкт» [13, с. 67]. Необходимая предпосылка создания нового театра — «единая по духу классовая среда», преодолевающая проблему «розни актера и зрителя».

Новый актер должен быть любителем. «Только те артисты-рабочие будут истинными творцами нового пролетарского театра, которые окажутся у станка». Актер же профессионал не сможет «проникнуться настроениями пролетариата, или открыть новые пути и возможности для пролетарского театра» [13, с. 88]. «Основой пролетар-

ской художественной культуры, — писал Плетнев, — для нас является пролетарский художник с *чистым классовым мирозерцанием*» [18, с. 38]. В противном случае он попадет в ряды «буржуазных профессионалов, глубоко чуждых и даже враждебных идеям пролетарской культуры». Эта «профессиональная среда» может «лишь отравить рабочего-профессионала и погубить его» [13, с. 79—80].

Путь к новому театру лежит через драматические студии Пролеткульта. «Вся страна должна покрыться такими ячейками, в которых будет происходить незаметная, но чрезвычайно важная работа по выработке нового актера» [13, с. 89]. Значение «технической выучки», то есть профессионального сценического мастерства «не следует преувеличивать», поскольку не с ее помощью «совершается революция в театральном деле. Гораздо важнее правильное театральная линия, верные лозунги, горячий энтузиазм» [13, с. 78].

Поскольку «пролетарский репертуар» еще не сформировался, то необходимо использовать репертуар классический, который будет полезен как для «воспитания вкуса», так и в качестве «орудия борьбы против театральной пошлости» [13, с. 99—100]. В качестве возможного пути формирования нового репертуара Керженцев предлагал переделывать классические пьесы: «Пусть пьесы будут для режиссера лишь канвой для самостоятельной работы» [12, с. 4].

В качестве самостоятельного и важнейшего направления развития нового театра, Керженцев считал массовые празднества и массовые зрелища, призывая использовать богатый опыт древних греков и римлян. Керженцев агитировал за массовый театр под открытым небом и «бросил» лозунг: «Искусство на улице!» Небезынтересна оценка этих страниц книги Керженцева американской исследовательницей Катериной Кларк, которая проводит параллель между изысканиями П.М. Керженцева и исследованиями М.М. Бахтина о средневековом карнавале. Аналогия такого рода уместна, по мнению Кларк, если «абстрагироваться от классовой направленности теории Керженцева» [25, р. 125].

Идеологи нового театра — не только пролеткультивцы — доводили до логического завершения различные положения теории Керженцева. Например, квинтэссенцией идей по «строительству» пролетарского театра является сборник «О театре» [16]. Эти идеи были весьма распространены в пореволюционной России, в том числе и в пролеткультовских организациях. Любое искусство является классовым, поэтому «мы можем и должны говорить о пролетарском театре» — непримиримом противнике буржуазного театра. В качестве главных особенностей зарождающейся культуры, в том числе

и театральной, можно выделить коллективизм, служащий противоположностью буржуазному индивидуализму; социальный оптимизм, противостоящий интеллигентскому «гамлетизму»; а также почти полное преодоление грани между искусством и наукой, определение искусства как «научной дисциплины производительного труда» [16, с. 26]. Новый театр явится «образцом коллективных форм общественного производства»; массовое действие для грядущего театра есть «вполне закономерный материальный производственный процесс, неизбежно отражающий в формах и методах театрального мастерства психику пролетарского коллективизма как социального строя» [16, с. 20]. Развивая тезис о театре как форме производственного искусства, Б.И. Арватов пишет: «Надо режиссера превратить в церемониймейстера труда и быта», а актера-специалиста по «эстетическому действию» — в «квалифицированного человека, т.е. социально-действенную личность гармонического типа» [16, с. 114]. Грядущий пролетарский театр, по Арватову, станет «трибуной творческих форм реальной действительности, он будет строить образцы быта и модели людей; он превратится в сплошную лабораторию новой общественности <...>» [16, с. 115].

Проблема «режиссер-актер-зритель» получала у пролеткультовских теоретиков собственное решение: «В пролетарском театре роль режиссера должна быть строго ограничена и на первом плане выявлена творческая роль артиста и более тесная и непосредственная связь последнего со зрителем» [22, с. 60]. Тамбовские пролеткультовцы видели путь к возрождению театра «в освобождении актера от тисков драматурга, в коллективном творчестве драматических произведений» [23, с. 24]. Фантазия таких авторов не знала пределов развития: «Ввалиться дружной толпой в театр после огненного митинга, окружить актеров и стоять плечом к плечу, <...> сиюминутно стремясь вмешаться в ход действия. Долой декорации — им никто не верит — они пережили самих себя» [2, с. 21]. В некоторых пролеткультовских концепциях проблема «актер-зритель» доводилась до абсурда: «В социалистическом театре <...> эти элементы не только будут воссоединены, но и гармонично слиты в единстве производственных отношений» [5, с. 152—153].

Театральные студии были наиболее массовыми в системе пролеткультовских организаций. К 1920 г. театральные студии были созданы при 260 пролеткультах из 300, имевшихся в стране. Система обучения театральному делу в Пролеткульте была многоступенчатой. Студиям предшествовали рабочие театральные кружки, во множестве имевшиеся при рабочих клубах. Кружковцы получали начальные

знания в области театрального дела. Наиболее талантливых из их отбирали и направляли в районные театральные студии Пролеткульта. Специальная экзаменационная комиссия, ознакомившись с возможностями абитуриентов, формировала из них младшие и старшие группы. Студийцы младшей группы занимались по программе, в которой преобладали общеобразовательные дисциплины, а также искусство выразительного чтения, дикция, пластика, ритмика и т. д. Старшие группы занимались специальными предметами по более углубленной программе: история театра, искусствоведение, актерская техника, искусство грима. Наиболее одаренные студийцы, окончив районные студии, могли продолжить обучение в театральных студиях Пролеткульта. Работа здесь шла на уровне профессиональных учебных заведений. Много внимания уделялось режиссуре, оформлению и музыкальному сопровождению спектакля, истории костюма, пантомиме, искусству бутафории и т. д. [19, с. 77—95]. Основной была проблема специалистов, способных возглавить студии, что привело к сотрудничеству с профессиональными театральными деятелями: актерами, режиссерами, — короче говоря, со «старыми буржуазными специалистами» [19, с. 78—79].

Привлечение художественной интеллигенции к обучению в театральных студиях не могло не отразиться благотворно на учениках, на их интеллектуальном и художественном развитии. С другой стороны, в атмосфере антиинтеллигентских настроений в пореволюционной России, участие специалистов не могло не сопровождаться конфликтами и подозрениями в их адрес. В отношении пролеткультовцев к интеллигенции причудливо переплетались как резкие антиинтеллигентские настроения и высокомерно-пренебрежительное отношение к ней, так и осознание того, что без помощи интеллигенции невозможно культурное развитие.

Князь С.М. Волконский, преподававший в театральной студии Московского Пролеткульта курс сценической речи, вспоминал впоследствии: «Из той массы народа, которая прошла за три года перед моими глазами во всевозможных «студиях», я только в одной среде нашел проявление настоящей свежести. Это в рабочей среде. Здесь я видел яркие, любознательностью горящие глаза; каждое слово принималось ими с доверием и жадной. Я очень много читал в так называемом пролеткульте. Там были исключительно рабочие, на нерабочих был процент. Я всегда буду вспоминать с признательностью эту молодежь и их отношение к работе и лично ко мне» [3, с. 288]. Студийцы с доверием относились к Волконскому, протестовав однажды против установления над ним опеки со стороны

руководства Пролеткульта. С.М. Волконский не мог принять новый общественный уклад, он не понимал «теорий этих людей относительно искусства», не мог работать в атмосфере «вражды и ненависти», царившей в обществе. Дважды он выходил из Пролеткульта и дважды по просьбам студийцев возвращался. Чашу терпения переполнила плетневская пьеса «Невероятно, но возможно», охарактеризованная Волконским как «ужаснейшая пошлятина». Он написал в своем заявлении об уходе, что «для этого» его «занятия не нужны» [3, с. 300].

В театральной студии Московского Пролеткульта преподавали также: Н.В. Демидов, В.Р. Ольховский, В.С. Смышляев (он же был режиссером многих пролеткультовских постановок), М.А. Чехов. Пролеткультовский журнал «Горн» опубликовал две статьи Чехова «О системе Станиславского» (1919. — кн.2/3) и «О работе актера над собой (по системе Станиславского)» (1919. — кн. 4). Это было первое документальное изложение системы Станиславского, существовавшей до того лишь в устной форме. Станиславский обиделся из-за этого на Чехова, который в результате был вынужден принести мастеру свои извинения [24].

В 1920—1925 гг. в Пролеткульте работал С.М. Эйзенштейн. Он руководил режиссерскими мастерскими, возглавлял первый рабочий театр Пролеткульта. В театре Пролеткульта Эйзенштейном были поставлены спектакли «Мексиканец» (по рассказу Джека Лондона), «Мудрец» (политбуффонада на основе пьесы Н.А. Островского «На всякого мудреца довольно простоты»), «Противогазы» (вместо театральной сцены — газовый завод, превращенный в сценическую площадку), а также совместно с Пролеткультом снят фильм «Стачка» [15; 20; 26]. Эйзенштейн покинул Пролеткульт из-за конфликта с В.Ф. Плетневым по поводу кинофильма «Стачка».

В театральной студии Петроградского Пролеткульта работали актеры Александринки — Г.Г. Ге, Е.П. Карпов, режиссерами были Н.Н. Урванцов (режиссер «Кривого зеркала»), А.Л. Грипич, ученик Мейерхольда, А.А. Мгебров, осуществивший большинство постановок Петроградского Пролеткульта. Курс «Искусство живой речи» в Петроградском Пролеткульте читал знаменитый адвокат А.Ф. Кони.

Что подвигло интеллигенцию на участие в работе Пролеткульта? М.В. Волошина в своих мемуарах пишет: «Разве не было это исполнением моего самого сокровенного желания открыть нашему народу путь к искусству. Я была так счастлива, что ни голод, ни холод, ни тот факт, что у меня не было крыши над головой, и каждую ночь я проводила, где придется, не играли для меня никакой роли». Отвечая на упреки знакомых, почему она не саботирует большевиков,

Волошина говорила: «То, что мы хотим дать рабочим, ничего общего не имеет с партиями. Тогда я была убеждена, что большевизм, такой чуждый русскому народу, удержится лишь недолгий промежуток времени, как переходная ситуация. Но, то, что получают рабочие, приобщаясь к культуре общечеловеческой, это останется и тогда, когда большевизм исчезнет» [4, с. 267—268, 269]. Такой верой жила не одна Волошина. Журналист А. Левинсон вспоминал: «Кто испытал культурную работу в Совдепии, знает горечь бесполезных усилий, всю обреченность борьбы со звериной враждой хозяев жизни, но все же великодушной иллюзией мы жили в эти годы, уповая, что Байрон и Флобер, проникающие в массы, хотя бы во славу большевистского блефа, плодотворно потрясут не одну душу» [Цит. по: 14, с. 55]. Упомянутая нами Маргарита Волошина работала секретарем Московского пролеткульта, занималась организацией студий изобразительного искусства, а также чтением лекций по истории искусств. Она вспоминала впоследствии: «Здание Пролеткульта находилось поблизости от военной школы, где каждую ночь расстреливали людей. В квартире, где я чаще всего ночевала, всю ночь были слышны за стеной эти выстрелы. Но днем я видела учеников Пролеткульта, людей, жаждущих найти истинный смысл жизни и ставящих перед собой глубокие, даже глубочайшие вопросы бытия. С каким доверием, с какой благодарностью воспринимали они то, что им давали! В этом двойственном мире жила я тогда» [4, с. 269].

Если рассматривать вопрос об участии русской интеллигенции в культурно-творческой и просветительской деятельности Пролеткульта в целом, то можно утверждать, что сотрудничество значительной части интеллигенции с Пролеткультом было обусловлено отнюдь не поддержкой ими идеологии и практики большевизма. Ею двигала неистребимая в истинном интеллигенте духовная потребность в сохранении и развитии мира культуры; «великодушные иллюзии» о Пушкине, Шекспире, Байроне, Флобере, которые «потрясут не одну душу», даже тогда, когда «большевизм исчезнет». Иные представители творческой интеллигенции добровольно и с искренним энтузиазмом поддались романтике революции, но очень скоро убедились, с какими кровавыми химерами они имеют дело. «Рабочая интеллигенция», созданная во многом благодаря интеллигенции «старой», своеобразно отплатила своим учителям [9; 10].

Романтика революции обусловила активное участие «пролетариев» в деятельности студий. Подобная активность была в определенной степени предопределена развитием рабочих театров и драматических кружков, которые начали появляться в начале XX века. Они

состояли из тех людей, которых современники называли «рабочей интеллигенцией». Рабочие театры и драматические кружки формировали особую субкультуру, которая складывалась как альтернатива существующим формам культурно-досуговой деятельности; прежде всего, коммерческой массовой культуре: паркам аттракционов, кинематографу, театрикам, даже грамзаписи. Рабочие театры являлись также альтернативой тем культурно-зрелищным мероприятиям, которые «спонсировались» предпринимателями. «Несомненно, многие спектакли были безнадежно любительскими. <...> Однако эти спектакли существовали, чтобы демонстрировать не мастерство актеров, а тот факт, что они были созданы рабочими и для рабочих, что казалось более важным», отмечает британский историк Э. Свифт [21, с. 182].

На базе наиболее крупных театральных студий складывались пролеткультовские театры. Театральная деятельность Пролеткульта была разнообразна. Студии не повторялись в работе, не соглашались друг с другом в отношении принципов нового театра. «Не было такого эстетического тезиса, — отмечает Д.И. Золотницкий, — на котором все сошлись бы полюбовно» [8, с. 293]. Несмотря на наличие керженцевского трактата, изложенным в нем принципам, целиком и полностью не соответствовал ни один театральный коллектив, причем не только в системе Пролеткульта. Анализ пролеткультовских театральных постановок представляет собой самостоятельный предмет для искусствоведческого и культурологического осмысления.

В анализе практики пролеткультовских театральных студий проглядывает, по сути дела, некоторая общность, как это ни странно, принципов пролетарского искусства и философии постмодерна: поиски новых взаимоотношений актера и зрителя, не просто творческое использование классического репертуара, а возможность его радикальной трансформации, привлечение всего объема исторического опыта. Программа «пролетарской культуры», соответствующая духу времени пореволюционной России и выражавшая стремление вчерашних «угнетенных» к культурному развитию и созданию справедливого общества, содержала в себе глубокие противоречия, черты примитивизма, утилитарности, классовости и утопические элементы.

Пролеткульт был первым, кто взялся направить «живое творчество масс» в организованное русло. В результате революционного переворота эстетические идеи «рабочей интеллигенции» и их идеологов получили возможность для организационного оформления, а в художественный процесс оказались вовлечены

общности, стремившиеся к культурной индивидуализации, будучи лишь в малой степени социализированными. Однако, революционный энтузиазм среди широких масс в отношении возможностей собственного культуротворчества весьма скоро угас, что стало, наряду с политическими и организационно-идеологическими факторами, причиной кризиса и упадка пролеткультовского движения. Сама же идея «новой культуры» (литературы, искусства, театра) отнюдь не умерла. Она была подхвачена многочисленными литературно-художественными и творческими группами и объединениями, каждая из которых стремилась возглавить культурный процесс; власть же со своей стороны искусно манипулировала борьбой творческих ассоциаций на «культурном фронте».

Список литературы:

1. Богданов А.А. О пролетарской культуре: 1904—1924. Л., М.: Книга, 1924. — 344 с.
2. Варяжский И. Мысли о театре // Грядущая культура. Тамбов, — 1919. — № 4. — С. 21—22.
3. Волконский С.М. Мои воспоминания: В 2-х т. Т. 2. М.: Искусство, 1992. — 383 с.
4. Волошина М.В. Зеленая змея: Мемуары художницы. СПб.: Андреев и сыновья, 1993. — 339 с.
5. Гамбаров А. Проблемы социалистического театра // Зори грядущего. Харьков, — 1922. — № 5. — С. 143—157.
6. Гастев А.К. О тенденциях пролетарской культуры // Пролетарская культура. — 1919. — № 9—10. — С. 33—45.
7. Жизнь Пролеткульта // Гудки. М., — 1919. — № 1. — С. 30.
8. Золотницкий Д.И. Зори театрального Октября. Л.: Искусство, 1976. — 391 с.
9. Карпов А.В. М. Горький и Пролеткульт // Горьковские чтения — 97. Материалы международной конференции «М. Горький и XX век». Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1997. — С. 259—267.
10. Карпов А.В. Русская интеллигенция и Пролеткульт // Вестник Омского университета. — 2004. — Вып. 1 (31). — С. 92—96.
11. Карпов А.В. Русский Пролеткульт: идеология, эстетика, практика. СПб.: СПбГУП, 2009. — 260 с.
12. Керженцев П. Можно ли исказить пьесы постановкой // Вестник театра. — 1919. — № 1. — С. 4.
13. Керженцев П.М. Творческий театр. 5-е изд. М.; Пг.: Государственное издательство, 1923. — 234 с.

14. Купцова И.В. Художественная интеллигенция России: размежевание и исход. СПб.: Нестор, 1996. — 134 с.
15. Никитин А.Л. Первый спектакль С. Эйзенштейна в Пролеткульте, или как создавался «Мексиканец» // Киноведческие записки. — 1994/1995. — № 24. — С. 138—162.
16. О театре: сборник статей. Тверь: 2-ая Гос. Типография, 1922. — 151 с.
17. Плетнев В.Ф. О коллективном творчестве // Горн. — 1920. — Кн. 5. — С. 55—59.
18. Плетнев В.Ф. О профессионализме // Пролетарская культура. — 1919. — № 7. — С. 31—38.
19. Пинегина Л.А. Советский рабочий класс и художественная культура (1917—1932). М.: Изд-во МГУ, 1984. — 240 с.
20. Ракета. Опыт театральной работы // Горн. — 1923. — Кн. 8. — С. 56—61.
21. Свифт Э. Рабочий театр и «пролетарская культура» в предреволюционной России, 1905—1917 // Рабочие и интеллигенция России в эпоху реформ и революций, 1861—1917 / отв. ред. С.И. Поголов. СПб.: БЛИЦ, 1997. — С. 166—194.
22. Трайнин И. О пролетарском театре // Зарево заводов. Самара, — 1919. — № 2. — С. 56—60.
23. Хроника // Грядущая культура. Тамбов, — 1919. — № 4—5. — С. 23—26.
24. Чехов М. Литературное наследие. В 2-х т. Т. 2. М.: Искусство, 1995. — С. 31—58.
25. Clark K. Petersburg, Crucible of Cultural Revolution. Cambridge (Mass.); London: Harvard University Press, 1995. — 377 p.
26. Oliver D. Theatre without Theatre: Proletkult at the Gas Factory // Canadian Slavonic Papers. — 1994. — Vol. 36 (№ 3—4). — P. 303—316.

СЕКЦИЯ 4.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

4.1. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ПРОБЛЕМА ТРАГИЧЕСКОГО В БАЛКАРСКОЙ ПРОЗЕ 1960—1980-Х ГОДОВ

Батчаева Клара Хамидовна

*канд. филолог. наук, доцент кафедры педагогики,
профобразования и русского языка
Кабардино-Балкарского сельскохозяйственного университета,
РФ, Кабардино-Балкария, г. Нальчик*

THE PROBLEM OF TRAGIC IN BALKAR PROSE OF 1960—1980

Klara Batchaeva

*candidate of Philological Sciences, Associate professor of Pedagogy,
Professional Education and the Russian Language Chair,
Kabardino-Balkaria Agricultural University,
Russia, Kabardino-Balkaria, Nalchik*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена теме трагического в балкарской прозе 1960—80-х гг. Проблема депортации балкарского народа, соотношение исторического факта и художественного вымысла в прозе данного периода, тема, идеи и образы в рассказах, повестях и романах балкарских писателей — таковы основные вопросы, рассматриваемые в статье. Подробному анализу подвергаются произведения М. Батчаева, Э. Гуртуева, А. Теппеева, Х. Шаваева и др.

ABSTRACT

The article is devoted to the topic of tragic in balkar prose of 1960—1980. The deportation problem of the Balkars, the correlation of a historic fact and an artistic fiction in the prose of that period, themes, ideas and images in stories, tales and novels of balkar writers — these are basic questions which are considered in the article. Works of M. Batchaev, E. Gurtuev, A. Теппеев, Н. Shavaev are under the analysis in the article.

Ключевые слова: национальная проза; жанр; поэтика; контекст; депортация; документальность; автобиографичность.

Keywords: national prose; genre; poetics; context; deportation; actuality; autobiography.

Особое трагическое наполнение балкарская проза получает в период 60—80-х годов XX века, в послереабилитационные годы, когда появилась первая возможность писать и говорить правду о жестоких годах репрессий. Рассказы, повести и романы создавались писателями, с юности испытывшими горечь великих переживаний, потерь, великой трагедии своего народа. Отсутствие цензорских препон, в сущности, полная свобода печати позволяли создавать правдивые и многокрасочные полотна. За успешно работавшими старейшими писателями Х. Байрамуковой, Б. Гуртуевым, Ж. Залихановым, О. Хубиевым, М. Шаваевой и другими появляются талантливые, многообещающие имена: М. Батчаев, И. Боташев, И. Гадиев, Э. Гуртуев, А. Теппеев, З. Толгуров.

Следует отметить, что проблема исторической памяти о депортации народов Северного Кавказа, проблема трагизма в литературах и фольклоре этих народов уже давно является предметом пристального внимания и изучения. Данному вопросу посвящены труды известных карачаевских и балкарских литературоведов: А.И. Караевой, З.Б. Караевой, Х.Х. Малкондуева, А.М. Теппеева, З.Х. Толгурова, Ф.А. Урусбиевой, Т.М. Хаджиевой и др. В 2013 году в Калмыцком государственном университете защищена докторская диссертация известного карачаевского ученого Б.А. Берберова по теме «Историческая память в карачаево-балкарском устном народном творчестве второй половины XX века: жанр, поэтика, контекст», посвященная исторической памяти о депортации в карачаево-балкарской устной словесности.

Как видно, интерес к проблеме не иссякает, а приобретает новое, более значительное, наполнение. Так, современные исследователи М. Чотчаева и Б. Долаева, характеризую авторскую позицию в карачаевской прозе о депортации, отмечают: «Откровенность с читателем,

публицистическая открытость, доскональное знание материала, авторитетность приводимых свидетельств, проверенность, обоснованность фактов, доказательность, логичность анализа и выводов — такие исследовательские приемы, такой творческий подход позволяет автору свободно, раскованно вести повествование, проникать в духовный мир героев» [5, с. 179].

Наиболее динамичный жанр прозы — рассказ — становится самым популярным повествованием о недавнем прошлом народа. Многие рассказы автобиографичны, и все они о недавнем прошлом, о пережитом. В некоторых рассказах фактографическая достоверность подавляет художественность, также в них очевиден очерковый характер. Но в многообразии форм отражения событий и поступков героев все же есть немало удачных и глубоких произведений. Рассмотрим наиболее выразительные из них.

В цикле рассказов о переселении Э. Гуртуева гибель главных героев свидетельствует не только о высоком накале трагизма положения, но и утверждает исключительную стойкость народа, попавшего в беду. Так, в рассказах «Плач одинокой совы» и «Жил отважный капитан» через трагическую гибель своих героев автор приводит читателя к убеждению, что в данной ситуации иного выхода не было. Это касается и «маленького человека» Заурбека из рассказа «Разбитый чугунок», у которого невыносимая тоска по раздавленному «студебекером» чугунку усугубляется всенародной бедой, выпавший на горный аул. Он не может дышать воздухом чужбины, пить ее воду и решается на исключительно греховный поступок. Он просит Аллаха ниспослать ему смерть и этим избавить от невыносимых страданий. Твердое желание покинуть этот несовершенный мир оказалось сильнее страха. И еще он знал, что никак нельзя склеить разбитый чугунок.

Совсем другого склада «старый могильщик и вынужденный мулла» Кичибатыр из рассказа «Звездочка, погасшая в Сауту». Он не сломлен, не покорен безжалостной судьбой и еще таит надежду найти и покарать убийцу любимой внучки, чью прядь волос хранит в нагрудном кармане.

«Уж помоги мне найти убийцу, — просит он всевышнего. — Найти и покарать. Это же и твоя воля? Вот я и исполняю ее. А то ведь не будет мне покоя на этой проклятой земле...» Теперь он думал только об одном: найти и покарать.

...А черная мгла у горизонта стала сгущаться. То было черное крыло вселюдной беды, вновь надвигавшейся на Сауту. На село, которое скоро стало обиталищем призраков, молящихся о возмездии. Селом почерневших камней, которые помнили все...» [1, с. 67].

Совершенно иной настрой в серии рассказов, объединенных под названием «Карагач — дерево памяти». Здесь трагизм положения уступает место надежде. Вновь вспоминается раннее названное «иги кьууум» — спасительница нации, негасимая звезда. Это очень важно, потому как люди постепенно стали привыкать к своей беспросветной жизни, что было очень опасно. А потому, как показано в рассказе «Бандитский танец», жители селения Акбулак стали тайно обсуждать слухок, что на праздничном концерте будет нечто неожиданное и интересное для балкарцев.

«Шел восьмой год черному дню, и переселенцы уже мало-помалу стали свыкаться с горькой своей судьбой. А тайная надежда на возвращение, казалось, стала растворяться, отдаляться. Хотя и не умерла.

Она ожила, когда ее разбудил этот балкарский танец. Официально такого народа уже не было... И вот такое потрясение!» [1, с. 71].

«Всевидящее око властей, — пишет З. Толгуров, — следило за каждым шагом переселенцев... Даже в танце детей они видели какую-то крамолу, если назвали его «бандитским танцем». Мужество директора-фронтовика, а также учителя, сочетавшего военное дело с художественной самодеятельностью, описано автором с некоторой издевкой над властями предержавшими комендантами, их допрашивавшими» [3, с. 84].

«Переселенческий» цикл карачаево-балкарского рассказа отличается от новелл, написанных по следам событий, уже тем, что в основном эти повествования выношенные, выстраданные, доведенные до высочайшего уровня трагизма. Неудивительно, что и эмоциональный накал в них выше и острее.

Повесть как жанр, посвященный трагическим событиям выселения, несмотря на более степенное развитие сюжетных линий, конечно же, имеет свои горячие точки, моменты наивысшего накала конфликта, более обстоятельного раскрытия замысла писателя. Среди них выделяются «Забитые звезды» Мажида Гулиева, «Беглец» Башира Гуляева, «В ожидании Одиссея», «Ах, ворон, птица скверная» Эльдара Гуртуева, «Лихолетие» Магомета Кучинаева, «Артутай» Алима Тепеева, «Асият» Хасана Шаваева и другие. Несмотря на тематическую общность, каждое из этих произведений отличается художественным своеобразием, степенью документальности, жизненной правдой. Нетрудно в них заметить и пережитое самим автором, его опыт и личные переживания. Но определенный автобиографизм никак не умаляет художественной самобытности произведений.

Особо следует остановиться на произведении Хасана Шаваева «Повесть, найденная в сундуке» [4]. Главная героиня — горянка

с печальной судьбой — Пильжан, горе которой, тоска по любимому человеку, показана в контексте страданий, связанных с переселением. Перед нами — дневник-исповедь, диалог героини со своим возлюбленным. Ее записи постепенно обретают форму повести, в которой отражены события и судьбы, крушение светлых надежд. В ходе развития сюжета повесть обрастает все новыми и новыми картинками и персонажами, создавая многоцветную панораму тех грозных лет. По существу, это произведение не что иное, как воплощение протеста против всемогущества властей, убивших ее мечту, убивших ее судьбу, а также тех, чья вина заключалась лишь в том, что они родились на многострадальной земле Кавказа. Такие, как Пильжан, не смогли найти в себе сил выстоять, выжить и победить. Эти хрупкие создания были сломлены сталинским произволом и деспотизмом.

В «Повести, найденной в сундуке» Хасан Шаваев проявил себя как настоящий мастер языка, умеющий пользоваться богатейшими возможностями диалогической и монологической речи и придавать его образам яркую индивидуальность.

Следует отметить, что избранная писателем форма повествования позволяет использовать широкие художественные возможности: сочетание документального факта и художественного вымысла, использование образа героини как активного действующего лица, достоверность ее суждений, искренность чувств и переживаний и многое другое.

В жанре романа, посвященного памяти выстрадавших лет изгнания, особое место принадлежит крупноплановому полотну «Мост Сират» талантливого балкарского писателя и литературоведа Алима Теппеева.

По религиозному толкованию, тонкий мост испытания ведет из чистилища в рай. В романе он символизирует сложный жизненный путь целого народа во временном пространстве целой эпохи. В этом поистине панорамном произведении перед читателем проходят самые крупные повороты в судьбе героев, да и всей страны. Здесь и драматические события, связанные с русско-японской войной в начале века, и участие в ней и в последующих грозных событиях наших соотечественников, а также на полях сражений Великой Отечественной войны. Повидавший многое герой романа Хамзат, закаленный в горниле самых суровых испытаний, не сломлен и в годы великого народного бедствия в изгнании.

В этом многоплановом полотне, как в калейдоскопе, проходят самые разные характеры и судьбы, часто сложные и противоречивые, раскрывается суть событий, участниками которых становятся вчерашние пастухи и хлебопашцы. Тугие узлы противоречий нашей провозглашенной бесконфликтной идеологии и связанной с нею

бескомпромиссной борьбы держат читателя в постоянном напряжении. «Главный и непримиримый конфликт романа, — пишет З. Толгуров, — это противостояние личности и власти. Автор шаг за шагом раскрывает причины, породившие эти противоречия. На поставленный вопрос дает исчерпывающий ответ судьба, поступки, миропонимание Хамзата и его сына» [3, с. 85].

Прямая документальная основа исторических событий, историческая эмпирика здесь уступила место социально-психологической типизации материала. Вместо самых ярких моментов истории взят кусок обычной повседневной жизни того периода. И конфликт следует не за готовой схемой событий, а подсказан внутренней логикой психологического действия, логикой развития основных конфликтов.

Один из отрицательных героев романа Шоштар — явный враг не только Советской власти. Он носитель мыслимых и немыслимых человеческих пороков. При всей своей изворотливости, коварстве и хитрости он обречен, и кара его необычна. Шоштара не изобличают, не предают всеобщему позору. От него просто отворачиваются. Изгоняют из общества, обрекая на роковое одиночество. Эта страшная кара приводит Шоштара к сумасшествию.

Этот конфликт стимулируется не внешней динамикой событий, а напряжением страстей и характеров, выявляющим глубокие социальные противоречия эпохи. Правдивость фона, массовых сцен, деталей также способствуют воссозданию всей драматической сложности эпохи.

Можно с уверенностью сказать, что анализируемые выше произведения заполнили вакуум, созданный замалчиванием темы, которая не годы даже — десятилетия была отнесена к запретным или, в лучшем случае, нежелательным, а потому и рискованным. Отсюда особый интерес к ней, выражающий обостренное чувство уважения к человеческому достоинству и гражданскому авторитету литературы, к мужеству, честности, совестливости писателя, то есть ко всему тому, из чего складывается объемное многомерное понятие правды жизни, правды искусства.

Список литературы:

1. Гуртуев Э. Карагач — древо памяти. Нальчик, 1997.
2. Толгуров З.Х. Алые травы. М., 1975.
3. Толгуров З.Х. В контексте духовной общности. Нальчик, 1991.
4. Шаваев Ш. Избранное. Нальчик. 1997.
5. Чотчаева М.Х., Долаева Б.Ю. Авторская позиция в прозе о депортации (на материале карачаевской литературы) // Литература в диалоге культур. — 2010. — № 8.

Научное издание

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

Сборник статей по материалам
XLII международной научно-практической конференции

№ 11 (42)

Ноябрь 2014 г.

Подписано в печать 23.11.14. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 9,625. Тираж 550 экз.

Издательство «СибАК»
630049, г. Новосибирск, Красный проспект, 165, офис 9
E-mail: mail@sibac.info

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