



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

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

№ 12 (43)
Декабрь 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 XLIII междунар. науч.-практ. конф. № 12 (43). Новосибирск: Изд. «СибАК», 2014. 156 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	7
1.1. Теория и история культуры	7
ИСТОРИЧЕСКАЯ ДИНАМИКА НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ ПОДМОСКОВЬЯ (КОН. XVIII — НАЧ. XXI ВВ.) Макарова Екатерина Владимировна	7
Секция 2. Языкознание	13
2.1. Русский язык Языки народов Российской Федерации	13
УСВОЕНИЕ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ОБОРОТОВ НА УРОКАХ РУССКОГО ЯЗЫКА ПРИ ИЗУЧЕНИИ ИМЕНИ СУЩЕСТВИТЕЛЬНОГО Пономарёва Оксана Викторовна	13
ФОНЕТИЧЕСКИЕ ВАРИАНТЫ ОБЩЕРУССКИХ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ В ГОВОРАХ НИЗОВОЙ ПЕЧОРЫ Урманчеева Ирина Серафимовна	19
2.2. Германские языки	27
АНАЛИЗ ФОНЕТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ НЕМЕЦКОГО РЕКЛАМНОГО ТЕКСТА Разуваева Татьяна Александровна Жалдыбина Анастасия Николаевна	27
ФОРМА PRESENT PERFECT? Жулина Екатерина Борисовна	32
ЛЕКСИЧЕСКИЕ ИНТЕНСИФИКАТОРЫ В ДИАХРОНИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ Сидорова Татьяна Николаевна	38
2.3. Теория языка	43
ТЕКСТУАЛЬНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НАСКАЛЬНЫХ ИЗОБРАЖЕНИЙ Абышева Айгуль Орозовна Ташматова Дильбар Абдакимовна	43
ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ КАТЕГОРИИ «ОТНОШЕНИЕ» В ЯЗЫКЕ Обвинцева Надежда Валерьевна	49

2.4. Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание	56
АССОЦИАТИВНОЕ ПОЛЕ МАКРОСИНЕГО ЦВЕТСПЕКТРА В АНГЛИЙСКОЙ, РУССКОЙ, ЯКУТСКОЙ КАРТИНАХ МИРА Борисова Мария Владимировна Петрова Вера Александровна	56
СЕМАНТИКО-ГРАММАТИЧЕСКИЕ ТИПЫ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ БИБЛЕЙСКОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ В НЕМЕЦКОМ, РУССКОМ И БЕЛОРУССКОМ ЯЗЫКАХ Качановская Ольга Борисовна	61
Секция 3. Искусствоведение	68
3.1. Кино-, теле- и другие экранные искусства	68
ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ И МОДЕРНИЗАЦИИ КАНАЛОВ РЕПРОДУКЦИИ КИНО В УЗБЕКИСТАНЕ Ганиева Элеонора Ринатовна	68
3.2. Музыкальное искусство	74
НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЙ ОРФОЭПИИ Овчинникова Татьяна Константиновна	74
3.3. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура	80
ТВОРЧЕСТВО ВАН ГУАНИ И ПОЛИТИЧЕСКИЙ ПОП-АРТ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В КИТАЕ Горбачева Светлана Андреевна	80
НИКОЛЬСК-УССУРИЙСКИЕ СТРАНИЦЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЧЕШСКОГО СКУЛЬПТОРА ФРАНТИШЕКА ВИНКЛЕРА Демешко Евгений Михайлович	85
СРЕДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ТКАНЕЙ ВОЛЫНСКОГО ПОЛЕСЬЯ Назарчук Мария Викторовна	94

3.4. Хореографическое искусство	99
ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ЗАНЯТИЙ ХОРЕОГРАФИЕЙ С ДЕТЬМИ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ ЗДОРОВЬЯ ПО СЛУХУ В СИСТЕМЕ ОБЩЕГО КОРРЕКЦИОННОГО ОБРАЗОВАНИЯ	99
Черепанова Наталья Юрьевна Карпенко Виктор Николаевич	
3.5. Теория и история искусства	106
РОЛЬ МУЗЕЕВ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ ГОРОДА (НА ПРИМЕРЕ РОСТОВА-НА-ДОНУ И ТАГАНРОГА)	106
Фиськов Анатолий Анатольевич	
Секция 4. Литературоведение	116
4.1. Русская литература	116
А.Н. ПЛЕЩЕЕВ: «ДЕДУШКИНЫ ПЕСНИ» — ЦИКЛИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА	116
Баранова Галина Николаевна	
ЗАПАХИ ЧУЖБИНЫ В РОМАНЕ В. НАБОКОВА «МАШЕНЬКА»	123
Шабалина Надежда Николаевна Игнатьева Наталья Олеговна	
4.2. Литература народов Российской Федерации	130
ЕВРЕЙСКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ ОСИПА ЭМИЛЬЕВИЧА МАНДЕЛЬШТАМА	130
Бескровная Елена Наумовна	
4.3. Литература народов стран зарубежья	138
СОДЕРЖАТЕЛЬНО-КОМПОЗИЦИОННАЯ СТРУКТУРА ЧЕТВЕРОСТИШИЙ В КАРАКАЛПАКСКОЙ ЛИРИКЕ	138
Тлеуниязова Гулмира Байниязовна	
СВОЕОБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА (В ПОЭЗИИ А. АРИПОВА)	143
Хамдамов Акрам Насриддинович	

4.4. Журналистика

148

ИНФОРМАЦИОННО-АНАЛИТИЧЕСКИЙ ТЕЛЕЭФИР: 148
НОВЫЕ ФОРМЫ НЕВЕРБАЛЬНОГО ПОВЕДЕНИЯ
ТЕЛЕЖУРНАЛИСТОВ

Волкова Юлия Сергеевна

Салимовский Владимир Александрович

СЕКЦИЯ 1.
КУЛЬТУРОЛОГИЯ

1.1. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

**ИСТОРИЧЕСКАЯ ДИНАМИКА НАРОДНЫХ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ ПОДМОСКОВЬЯ
(КОН. XVIII — НАЧ. XXI ВВ.)**

Макарова Екатерина Владимировна
аспирант МГГУ им. М.А. Шолохова,
РФ, г. Москва
E-mail: mak-ek15@yandex.ru

**HISTORICAL DYNAMICS OF FOLK ARTS AND CRAFTS
NEAR MOSCOW (LATE XVIII — EARLY XXI CENTURIES)**

Ekaterina Makarova
postgraduate Sholokhov Moscow State University for the Humanities,
Russia, Moscow

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена рассмотрению этапов развития народных художественных промыслов Подмосковья. Автор сравнивает основные этапы становления и развития промыслов. В статье описаны периоды расцвета и упадка производств, рассмотрены причины данных изменений, а также современное положение народных художественных промыслов.

ABSTRACT

This article deals with the stages of development of folk arts and crafts suburbs. The author compares the main stages of formation and development of fisheries. This article describes the periods of prosperity and decline

of production, examines the causes of these changes and the present state of folk arts and crafts.

Ключевые слова: промыслы; народные художественные промыслы; промыслы Подмосковья; история промыслов; Богородская игрушка; Фарфор Вербиллок; Ёлочка; Дулево; Гжель; Павловопосадские платки; Жостово; Федоскино; Матрешки; современный этап развития промыслов.

Keywords: crafts; folk arts and crafts; crafts of Moscow region; history of crafts; toy Bogorodskaya; Porcelain Verbilok; Yolochka; Dulevo; Gzhel; Pavlovo Posad scarves; Zhostovo; Fedoskino; Nesting Dolls; the present stage of development of fisheries.

Народные художественные промыслы — яркое и самобытное явление в отечественной культуре. Их изучением и описанием занимаются исследователи на протяжении уже двухсот лет. За это время многие промыслы претерпели значительные изменения, пережили периоды расцвета и упадка. В истории промыслов условно можно выделить 5 этапов: зарождение (конец XVIII — начало XIX вв.), расцвет (середина XIX в.), промыслы на рубеже веков, советский период и современный этап развития. Рассмотрим эти этапы более подробно на примере промыслов Подмосковья.

Временем зарождения народных художественных промыслов в нашем современном понимании принято считать конец XVIII — начало XIX века. Именно в этот период организуется большинство производств по изготовлению изделий на продажу. Промыслы Подмосковья не стали исключением. Остановимся на восьми наиболее известных подмосковных промыслах. Наиболее «старым» промыслом является изготовление Богородской игрушки. Еще в XV—XVI вв. крепостные крестьяне Троице-Сергиева монастыря заложили основы развившегося впоследствии художественного промысла обработки дерева. Вторым «старожилом» по праву считается Гжель. Здесь велась добыча разных сортов глины с середины XVII в. В 1754 году начинает свою работу Фарфоровая фабрика «Мануфактуры Гарднеръ», основанная англичанином Францем Гарднером в селе Вербилки Дмитровского уезда Московской губернии. Практически одновременно начинают свое развитие промыслы в Жостово (1790) и в Федоскино (1795). И это неудивительно, так как начиналось все фактически как один промысел — изготовление и роспись изделий из папье-маше (козырьков для фуражек, шкатулок, табакерок, подносов и др.). Позже произошло разделение: в Федоскино стали специализироваться на шкатулках,

а в Жостово научились покрывать лаком и росписью металлические подносы, что не удалось сделать народным умельцам Сибири.

В 1832 году купцом Терентием Кузнецовым основан фарфоровый завод в Дулево. В 1848 году князь А.С. Меншиков получает разрешение на открытие стекольного завода в своём имении Александрово, что послужило началом стеклодувного промысла, знаменитого производством елочных игрушек. В начале 60-х гг. XIX века купцы Я.И. Лабзин и В.И. Грязнов наладили производство павловопосадских платков и шалей. Временем рождения одной из самых знаменитых русских игрушек — Матрешки — считается конец XIX века.

Таким образом, можно говорить о том, что в течение небольшого по меркам истории времени (конец XVIII — начало XIX вв.) происходит формирование большинства народных художественных промыслов, работающих на рынок.

Все перечисленные промыслы можно условно разделить на две группы: заимствованные и аутентичные. К заимствованным промыслам отнесем Фарфоровую фабрику «Мануфактуры Гарднерь», промыслы Жостово и Федоскино, т. к. в их основу легла технология, привезенная из Германии, и изготовление Матрешек. Художник С. Малютин изготовил свою первую куклу по образцу японской игрушки Фукуруму, позже она получила русское имя Матрена. Остальные промыслы будем считать аутентичными.

XIX век заслуженно считается временем расцвета народных художественных промыслов. В этот период многие крестьяне полностью посвящают себя занятию ремеслом. Промыслы нередко становятся основным источником дохода крестьянских семей.

Богородские ремесленники изготавливали мелкие части и фигурки, которые в дальнейшем отвозились в Сергиев Посад для последующей обработки. Некоторые игрушки расписывали, некоторые продавали «бельем». Отсюда они расходились на рынки Москвы и других городов. На данном промысле была занята большая часть населения, что говорит о его востребованности.

Период большого подъема производства переживают промыслы по изготовлению фарфора и керамики. Фарфоровая фабрика «Мануфактуры Гарднерь» специализируется на изготовлении сервизов с именными дворянскими гербами, монограммами и др. В 1855 году фабрика получила право ставить на свои изделия изображение Государственного герба России. С 1856 года фабрика «Мануфактуры Гарднерь» обладает званием «Поставщик Двора Его Императорского Величества». Примерно в это же время одним из ведущих заводов

России становится Дулевский фарфоровый завод благодаря идее купца Т. Кузнецова создать массовый фарфор. Для сбыта такой посуды требовалась иная роспись — более яркая, броская. Поэтому акцент был сделан на самобытность, народное творчество, национальные особенности и традиции, в результате которого родился неповторимый дулевский стиль. В Гжели также ощущался расцвет производства фарфора и фаянса, крестьянские мастерские перерастали в небольшие заводы. В стремлении получить лучший по качеству фаянс и фарфор, мастера постоянно совершенствовали состав белой массы. К традиционным изделиям стали добавляться новые виды посуды. Со второй половины XIX в. гжельские мастера перестраиваются на сдержанную гамму росписи с господством в ней синего кобальта. Его сочетание с белым фарфором, подкрепленное золотыми отводками, составило новую линию развития искусства Гжели.

С появлением в России обычая наряжать новогоднюю елку игрушками на клинском стеклодувном заводе стали выдувать бусы и елочные игрушки. Доступность сырья, простота изготовления и увеличивающийся спрос на ёлочные игрушки подтолкнули наиболее предприимчивых крестьян заняться индивидуальным ремеслом в своих домах.

К середине XIX века большое распространение получают шали и платки, они становятся неотъемлемой частью русского костюма. В связи с большой популярностью изделий на многих фабриках налаживают производство платков и шалей с набивным рисунком, что делает их более дешевыми по отношению к тканым. Не стала исключением и павловопосадская мануфактура. Об успехах нового производства говорит малая серебряная медаль, полученная на Московской выставке русских мануфактурных произведений 1865 г. В 1881 г. Яков Лабзин получает звание поставщика Государыни Великой Княгини Александры Петровны «с правом иметь на вывеске вензелевое изображение Имени Ея Императорскаго Высочества».

Описываемый период времени также можно считать периодом расцвета и для промыслов Жостово и Федоскино. В Жостово увеличивается ассортимент изготавливаемых изделий. Выполняются заказы на выделку различных металлических вещей. В Федоскино совершенствуют технологии росписи, приемы декоративного оформления изделий. С 1828 года на изделиях фабрики ставится клеймо с изображением Российского герба и инициалов владельца фабрики, известных под названием «лукутинских».

Как мы видим, середина XIX века стала временем настоящего расцвета народных художественных промыслов. Это обусловлено,

в первую очередь, увеличившимся спросом на изделия промыслов, т. к. большинство из них выполняли утилитарную функцию, непосредственно использовались в быту практически всеми слоями общества. Некоторые промыслы стали специализироваться на выпуске продукции для определенных сословий, что довольно ярко проявилось, к примеру, в промыслах по изготовлению фарфора (Вербилки, Дулево, Гжель).

Для многих промыслов рубеж XIX—XX вв. стал переломным моментом. Некоторые из них в этот период претерпели серьезные изменения. Это связано, прежде всего, с тем, что в стране активно развивается фабричное производство. Это позволило удешевить производимую продукцию, сделать ее массовой, в отличие от изделий народных художественных промыслов, которые часто изготовлялись и расписывались вручную, становясь зачастую настоящими произведениями народного искусства. В 1904 году была закрыта Федоскинская фабрика, лишь в 1910 году местным мастерам удалось открыть артель и, несмотря на все трудности, сохранить художественные традиции. К концу XIX века приходят в упадок Гжельские заводы. Некоторым промыслам удавалось поддерживать производство на плаву. В 1902 году Дулевский завод был включен в список поставщиков императорского двора. В начале XX в. павловопосадское «Товарищество Мануфактур Я. Лабзина и В. Грязнова» — самое крупное предприятие России по выпуску шерстяных платков и шалей. В 1913 году богородские мастера объединяются в артель «Богородский резчик», открывается профессионально-техническая школа, готовящая новые кадры. После революции 1917 года все предприятия народных художественных промыслов были национализированы.

Советский период развития народных художественных промыслов стал для них своего рода периодом второго расцвета. Все промыслы активно поддерживаются государством, открываются училища по подготовке новых кадров. Изделия народных художественных промыслов принимают участие в выставках различного уровня и получают высокую оценку как внутри страны, так и за рубежом. Артель «Богородский резчик» в канун 300-летия зарождения народного промысла была преобразована в фабрику художественной резьбы. В Гжели сосредотачивается почти половина всех фарфоро-фаянсовых предприятий России. После Великой Отечественной войны многие промыслы пришлось восстанавливать.

В 90-е гг. многие предприятия были приватизированы. Для поддержания производства создаются акционерные общества.

В настоящее время на государственном уровне принимаются меры по поддержке народных художественных промыслов. Проводятся выставки-ярмарки, фестивали народного искусства, на всех предприятиях народных художественных промыслов проводятся экскурсии и мастер-классы. Многие промыслы продолжают успешно развиваться в современных условиях. Некоторые промыслы из-за особенностей производства нуждаются в особой поддержке. Например, производство Федоскинских шкатулок столь трудоемкое, что далеко не каждый человек может себе позволить приобрести такое изделие.

Список литературы:

1. Артель Федоскино [Официальный сайт]. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://fedoskino.ru/> (дата обращения: 15.10.2014).
2. Богородская фабрика [Официальный сайт]. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.bogorodskoe.ru/> (дата обращения: 08.10.2014).
3. Дулевский фарфор [Официальный сайт]. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.dulevo.ru/> (дата обращения: 12.10.2014).
4. Елочка. Клинская игрушка [Официальный сайт]. URL: <http://www.yolochka.ru/> (дата обращения: 10.10.2014).
5. Жостовская фабрика декоративной росписи [Официальный сайт]. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.zhostovo.ru/> (дата обращения: 13.10.2014).
6. Купцова И.А. Динамика русской провинциальной культуры в условиях исторических трансформаций российской цивилизации: автореф. дисс. . . доктора культурологии. М., 2011. — 42 с.
7. Мануфактуры Гарднеръ в Вербилках [Официальный сайт]. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.gardnerporcelain.com/> (дата обращения: 09.10.2014).
8. Объединение Гжель ЗАО [Официальный сайт]. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.gzhel.ru/> (дата обращения: 11.10.2014).
9. Павловопосадская платочная мануфактура [Официальный сайт]. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://platki.ru/> (дата обращения: 14.10.2014).
10. Промыслы Московской губернии / А. Исаев М.: Книга по Требованию, 2011. — 210 с. (Промыслы Московской губернии. Историко-экономическое сочинение А. Исаева. Том 2. Издано в Москве Московской губернской земской управой в 1876 г.).
11. Толстухина Н.В., Полосинова Т.А. Павловопосадская шаль. Альбом. М.: Интербук-бизнес, 2007, — 176 с.

СЕКЦИЯ 2.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

2.1. РУССКИЙ ЯЗЫК. ЯЗЫКИ НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

УСВОЕНИЕ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ОБОРОТОВ НА УРОКАХ РУССКОГО ЯЗЫКА ПРИ ИЗУЧЕНИИ ИМЕНИ СУЩЕСТВИТЕЛЬНОГО

Пономарёва Оксана Викторовна

*преподаватель русского языка и литературы
ГБПОУ Шадринского политехнического колледжа,*

РФ, г. Шадринск

E-mail: Oksana06041970@yandex.ru

DIGESTION OF PHRASEOLOGICAL UNITS AT RUSSIAN LANGUAGE LESSONS IN STUDYING NOUNS

Oksana Ponomareva

*lecturer of Russian Language and Literature, State Budgetary
Professional Educational Institution Shadrinsk Polytechnic College,
Russia, Shadrinsk*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена вопросу использования фразеологических оборотов на уроках русского языка при изучении имени существительного. Статья подчеркивает важность использования фразеологизмов при изучении указанной темы, поскольку фразеологизмы не только обогащают словарь обучающихся, повышают их грамотность, но и расширяют кругозор в области фразеологии русского языка.

ABSTRACT

The article is devoted to the use of phraseological units on Russian language lessons in the study of the noun. The article emphasizes

the importance of using of phraseologisms in the study of this topic because idioms not only enrich the vocabulary of students and improve their literacy, but also broaden their mind in the sphere of phraseology of the Russian language.

Ключевые слова: фразеологизмы; имя существительное; семантика.

Keywords: phraseologisms; noun; semantics.

При изучении имени существительного можно значительно обогатить фразеологический запас обучающихся, т. е. ввести многие фразеологизмы в их активную речевую практику.

Фразеологизмы, соотносительные с существительными по своему значению (например, *адресный стол, белый гриб*), целесообразно рассмотреть в связи с изучением значений и функций существительных. Фразеологизмы же, компоненты которых лишь восходят к имени существительному (*от зари до зари, время от времени, с глазу на глаз, диву даваться* и др.), более уместно привлечь при изучении грамматических категорий имени существительного.

Уже на первых уроках по теме «Имя существительное» преподаватель приводит примеры, показывающие, что значение предметности может быть передано не только одним словом, но и устойчивым словосочетанием, обозначающим одно понятие: *медвежий угол — захолустье, маменькин сынок — баловень, точка зрения — мнение* и т. п.; что устойчивые словосочетания, имеющие значение существительных, выступают в предложении в роли тех же членов предложения, что и существительные.

Осознанию «целостности значения фразеологизмов» [2, с. 381] (в сопоставлении с соотносительными словами) сопутствуют упражнения с такими заданиями:

Упражнение 1. В данных предложениях объясните значение выделенных фразеологизмов при помощи слов, данных ниже. Перепишите, подчеркните в тексте все существительные и фразеологизмы в значении существительных. Мишу недаром называют *маменькиным сыночком*. Все его *на руках носят*, мать в нём *души не чаёт*. Парень *кровь с молоком*, а его закутали, обложили грелками. Колина сестрёнка в домашних делах - *правая рука мамы*.

Упражнение 2. В предложении найдите фразеологический оборот со значением «тайна».

Лес — это книга за семью печатями, а вырубка — страница развёрнутой книги.

Изучать семантику, стилистическое употребление, синтаксическую роль и грамматические особенности фразеологических единиц наиболее целесообразно на связных текстах. Именно на связных примерах у обучающихся вырабатывается умение выделять фразеологизмы в тексте, осознавать целостность этих выражений и их значение, чувствовать уместность их употребления (в смысловом и стилистическом отношении).

Отдельные фразеологизмы можно брать для наблюдения на том этапе, когда обучающийся уже имеет достаточный запас сведений о фразеологизмах, но и тогда следует добиваться включения фразеологических оборотов в контекст.

Для осознания «целостности значений фразеологизмов» [2, с. 281] полезно привлекать их синонимы — не только слова, но и фразеологизмы. Так, при изучении имени существительного можно подобрать такие примеры: *плечом к плечу* — *рука об руку*, *от доски до доски* — *от корки до корки*, *лицом к лицу* — *носом к носу*.

При таких сопоставлениях указывается, в каких случаях возможна взаимная замена фразеологизмов, в каких — нет (когда синонимичные обороты принадлежат разным речевым стилям). Обучающимся сообщается, что выражение *лицом к лицу* может употребляться в любом высказывании, как в устном, так и в письменном, а выражение *носом к носу* уместно употреблять в простой непринужденной беседе.

При закреплении материала можно познакомить обучающихся с «вариантами фразеологизмов — оборотами, тождественными по значению, но отличающимися одним из компонентов» [1, с. 114] (или фонетическим, морфологическим оформлением): *плечом к плечу* — *плечо к плечу*, *из года в год* — *из году в год*, *честь честью* — *честь по чести*.

Упражнение. В данных ниже предложениях употреблен один и тот же фразеологизм. Найдите его в тексте и объясните значение. Запомните, что он может употребляться в разной форме (варианты фразеологизма).

В строю стоял Дзержинский, а рядом с ним, плечом к плечу, те, кто вместе с ним вынесли тяжесть восстания. (Ю. Герман); Они (молодогвардейцы) стояли плечом к плечу, упершись в стену, и никто не решался к ним подступить. (А. Фадеев); Все, кто сердцем молоды, стоят плечом к плечу плечом. (Из песни).

Существительные входят в состав многих фразеологизмов. Важно указать обучающимся, что некоторые устойчивые словосочетания, включающие имена существительные, имеют значение

не существительных, а наречий, прилагательных, глаголов: *время от времени — иногда, ни к селу ни к городу — некстати, ни свет ни заря — рано* и т. д. В предложении они являются неделимыми членами.

В процессе работы над грамматическими категориями существительных желательно привлекать тавтологические обороты или выражения, «основанные на синонимии или антонимии компонентов» [1, с. 117]: *со дня на день, день ото дня, с минуты на минуту, ни ответа ни привета, ни к селу ни к городу* и др. При анализе подобных фразеологизмов уточняется их значение, обучающиеся определяют, какие формы существительных закрепились в их составе (род, число, падеж).

При изучении грамматических категорий имени существительного возможны следующие задания с применением фразеологического материала:

Упражнение 1. Замените данные фразеологизмы подходящими по смыслу наречиями: *время от времени, ни свет ни заря, ни к селу ни к городу* и др.

Укажите род существительных, входящих в их состав, и падежи, в которых закрепились существительные во фразеологизмах.

Упражнение 2. Дополните фразеологизмы, в состав которых входит существительное *рука*: - *рука, рукой* - , - *рук – руки, - руками, - руки, руками* - , - *руками* - - ; объясните их значение.

Для справки: *правая рука, рукой подать, уз рук в руки, прибрать к рукам, золотые руки, руками разводить, чужими руками жар загребать*.

Упражнение 3. Подберите фразеологизмы с одинаковыми формами имен существительных (задание выполняется с помощью словаря фразеологизмов): *лицом к лицу — (плечом к плечу, носом к носу)*. Какие из этих оборотов являются синонимами? Обратите внимание, что один из них употребляется в любом тексте (стилистически нейтрален), другой — только в разговорной речи.

Упражнение 4. Составьте синонимичные фразеологизмы в следующих отрывках; в чем их различие?

Он только свернул в аллею, как вдруг *лицом к лицу* столкнулся с человеком в казачьей шинели (А. Фадеев).

Старик-Крестьянин с Батраком
Шел под вечер домой
Домой, в деревню, с сенокосу,
И повстречали вдруг медведя
Носом к носу. (Д. Крылов)

Упражнение 5. Объясните значение данных фразеологизмов; вставьте пропущенные буквы, обосновав их написание: *смотреть сквозь пальцы...*, *пальцы...м показывать*, *лиц...м к лицу*, *не ударить в грязь лиц...м*, *плеч...м к плечу*.

Упражнение 6. Восстановите существительные во фразеологических оборотах:

Рука: с рук на руки (образец) из – в – ; – об – ; день: изо – в – ; со – на – ;

время: – от – ; до поры – до – ; год: из – в – ; – от – ; час: с – на – ; – от – ; минута: с – на – ; – в – .

Прочтите образованные фразеологизмы, соблюдая логическое ударение. Объясните значение фразеологизмов, придумайте предложения с любыми тремя фразеологизмами.

Упражнение 7. Вставьте во фразеологические обороты слова *рука* (*руки*) в нужной форме: *валиться из...*, *взять себя в ...*, *держаться себя в ...*, *на все...*, *на скорую...*, *отбиться от...*, *прибратать к ...* . Объясните значение указанных оборотов. Составьте предложения с преобразованными фразеологизмами.

Упражнение 8. Напишите известные вам фразеологизмы со словами *голова*, *ухо*, *глаз*. Составьте по два предложения с оборотами каждой группы.

Упражнение 9. Выпишите из фразеологического словаря обороты, в составе которых имеются существительные женского рода (например, *медвежья услуга*, *крокодилы слезы*); мужского рода (например, *ни конца ни краю*, *шаг за шагом*, *ни ответа ни привета*); среднего рода (например, *время от времени*, *до поры до времени*, *плечом к плечу*).

Объясните значение указанных фразеологизмов. Придумайте предложения со следующими фразеологизмами: *рука об руку*, *шаг за шагом*, *время от времени*.

Кроме указанных форм работы на уроках русского языка можно организовать тематическую подборку фразеологизмов, например, со значением времени (одинаковых по структуре): *со дня на день*, *с часу на час*, *с минуты на минуту*.

При изучении имени существительного желательно проводить элементарные наблюдения за возможностями изменения фразеологических оборотов, указывать на довольно свободное изменение фразеологизмов — сочетаний существительного с зависимыми прилагательными: *красная строка* — (*писать*) *с красной строки*, (*выдерживать*) *красную строку*; *маменькин сынок* — *маменькиного*

сынка, маменькиным сынком; белый свет — белого света, белому свету.

Везде на *белом свете*, везде мечтают дети приехать к нам весенним днем и вместе праздник встретить (П. Градов). «Я, кажется, уйду бродить по *белому свету*», — сказал утенок (Х. Андерсен).

Ещё рябины алые
Все ждут к себе девчат,
Но гуси запоздалые
«Прости — прощай» кричат.
И рощи запустелые
Мне глухо шепчут вслед,
Что скоро мухи белые
Закроют *белый свет*.
(М. Исаковский)

Вместе с тем отмечается, что фразеологизмы наречного значения, хотя и образованы при помощи существительных, совершенно не меняются (лишь некоторые из них имеют варианты): *время от времени, шаг за шагом, с глазу на глаз, точка в точку, нога за ногу*.

Таким образом, включение фразеологизмов в дидактический материал при изучении имени существительного дает возможность для проведения многообразных упражнений, не только способствующих повышению грамотности обучающихся, но и расширяющих их знания, кругозор в области фразеологии русского языка.

Список литературы:

1. Голуб И.Б. Стилистика русского языка. 4-е изд. М.: Айрис-пресс, 2003. — 448 с.
2. Филин Ф.П. Русский язык. Энциклопедия. М.: «Советская энциклопедия», 1979. — 432 с.

ФОНЕТИЧЕСКИЕ ВАРИАНТЫ ОБЩЕРУССКИХ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ В ГОВОРАХ НИЗОВОЙ ПЕЧОРЫ

Урманчеева Ирина Серафимовна

*канд. филол. наук, доцент кафедры филологического образования
Сыктывкарского государственного университета,
РФ, г. Сыктывкар
E-mail: isurman@rambler.ru*

PHONETIC VARIANTS OF RUSSIAN PHRASEOLOGISMS IN DIALECTS OF LOWER PECHORA

Irina Urmancheeva

*candidate of Philological Sciences, Associate professor of Philological
Education Chair, Syktyvkar State University,
Russia, Syktyvkar*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается один из видов формального варьирования диалектных и общерусских фразеологизмов — фонетическое варьирование. Говоры Низовой Печоры как говоры территории позднего заселения сохранили архаичные явления, закрепившиеся в устойчивых оборотах, и развили немало сугубо региональных особенностей.

ABSTRACT

The article deals with one of the types of formal and Russian dialect variations and general Russian phraseologisms — phonetic variation. Dialects of Lower Pechora as dialects of late colonization territory preserved archaic phenomena fixed in stable phrases and developed many purely regional characteristics.

Ключевые слова: говоры Низовой Печоры; диалектная фразеология; фонетическая вариантность фразеологизмов.

Keywords: dialects of Lower Pechora; dialect phraseology; phonetic variation of phraseologisms.

Русские говоры Низовой (Нижней) Печоры — это говоры территории позднего заселения, говоры вторичные. По своим существенным признакам они относятся к северному наречию,

поскольку на территории Республики Коми никаких других групп населения, кроме представителей северновеликорусского наречия, не было. Письменные источники свидетельствуют о появлении русского народа в бассейне Печоры в X—XII вв. Население этого края было смешанным, коми-русским, тем не менее большинство жителей осознавали себя русскими, т. е. «русское самосознание (и, следовательно, язык) преобладало, несмотря на сложное этническое происхождение переселенцев» [2, с. 79—80]. В конце XVII — начале XVIII в. на Печоре появляется новая миграционная волна, вызванная движением старообрядчества, причем отмечается более позднее появление старообрядцев на далекой Печоре по сравнению с другими северными областями и Поволжьем [2, с. 80]. В целом возникновение печорских говоров в качестве самостоятельного диалектного образования относят к XV—XVIII вв. Островное положение печорских говоров способствовало, с одной стороны, консервации архаических явлений, с другой стороны — своеобразному внутрисистемному развитию этих говоров [5, с. 18].

Фразеологизмы говоров Низовой Печоры являются неотъемлемой частью национального языка, и некоторые из них могут быть интерпретированы как варианты общенародных оборотов [6, с. 23—24]. Вариантность прослеживается на **формальном** уровне (**фонетические, словообразовательные и грамматические** варианты), **лексическом** и **семантическом** уровнях [9]. Более подробно остановимся на **фонетических** вариантах общерусских фразеологизмов в говорах Низовой Печоры. «Формальное варьирование компонентов фразеологизма определяется фактом генетической общности слова и фразеологического компонента, поэтому виды варьирования компонента аналогичны видам варьирования лексем» [6, с. 30]. Фонетическая вариантность является одной из разновидностей формального варьирования, при котором видоизменению подвергается звуковой облик компонента/компонентов фразеологизма. Особо отметим, что «формальное варьирование компонентов обычно не нарушает целостность фразеологизма, не изменяет существенно его семантику» [6, с. 31], причем это утверждение в равной степени относится к литературным вариантам фразеологизмов и к диалектным вариантам общерусских оборотов.

Различия в ударном и безударном вокализме диалектных и общерусских оборотов незначительны и объясняются древними праславянскими чередованиями гласных, закрепившимися в современном русском языке в виде словообразовательных/ морфологических

чередований. *Ни слыху ни дыху* ‘ничего не известно об уехавшем человеке’ [12, т. II, с. 117] — *ни слуху ни духу* ‘никаких вестей, известий, сведений (нет, не было)’ [11, с. 630]. Чередование *ы/у* в корнях *слых-/слух-*, *дых-/дух-* объясняется древним чередованием монофтонга **ī* с дифтонгом **oi* (**ī//oi*). Диалектный фразеологизм не нарушает эвфонической организованности общерусского оборота и благодаря гармонии гласных (*ы-ы* вместо *у-у*) сохраняет акустическое благозвучие.

Историческими же чередованиями объясняются фонетические несоответствия во фразеологизмах *в рот не бирать* ‘никогда не есть или не пить чего-то’ [12, т. I, с. 105] — *не брать в рот* ‘не есть, не пить’ и ‘совсем не пить спиртного’ [11, с. 46]. Общеславянские корни *-бир-/-бр-* (*-bīr-/-bīr*) претерпевают количественное чередование монофтонгов *и//ь* < **ī//ī*, в современном русском языке переходящее в чередование *и* с нулем звука.

Со дня на дён ‘вскоре, в ближайшее время’ [12, т. II, с. 297] — *со дня на день* ‘в ближайшее время’ [11, с. 200]. Чередование диалектного [’o] с общерусским [ê] в словах *дён* — *день* объясняется древним переходом [e] в [o] в положении после мягкого согласного перед твердым, осуществлявшимся в подавляющей части говоров русского языка и литературном языке (как известно, современный звук [e], восходящий к сильному редуцированному [ь] (*дьнь*), такому изменению тоже подвергался) [1, с. 128]. Не избежали такого перехода и русские говоры Нижней Печоры, причем в печорских говорах это явление охватило более широкий круг лексики в сравнении с литературным языком [5, с. 58]. Общерусское слово *день* сохранило на конце мягкий согласный [н’], поэтому перехода [e] в [o], как в диалектном слове *дён* (перед твердым согласным), в нем не произошло. Литературная идиома, кроме того, характеризуется переходом ударения на предлог в фонетическом слове *на день* и энклитичностью компонента-существительного. В печорском фразеологизме такого перемещения ударения не происходит: «*Со дня на дён письма жду*».

Консонантные несовпадения разнообразны и по-разному мотивированы. Фонетически модифицированные компоненты фразеологизмов существуют обычно не только в составе устойчивых оборотов, но и как самостоятельные лексемы. *Как наросне* ‘как нарочно, будто с умыслом’ [12, т. I, с. 321] — *как нарочно* ‘словно назло, совсем не к стати’ [11, с. 397]. Наречие *наросне* может употребляться и вне оборота: «*С сенокосу идеш, напотеш, дак наросне ешиш купаессе*» [8, т. I, с. 457]. В целом переход твердых шипящих

в свистящие ([ш] → [с]) в печорских говорах представлен малочисленными фактами [5, с. 41].

С другой стороны, подобные фонетически модифицированные компоненты могут встречаться только в составе печорских фразеологизмов. *Ни шалко ни валко* 'некачественно, как попало' [12, т. II, с. 118] — *ни шатко ни валко* 'ни хорошо, ни плохо; не лучшим образом' [11, с. 757]. Возможно, замена компонента *шатко* на компонент *шалко* объясняется стремлением любого народного выражения к паронимии (сближению слов по созвучию), способствующей эвфонической организации фразеологизма. Рифма общерусского оборота *ни шатко ни валко* не может считаться точной и глубокой, тогда как в печорском выражении *ни шалко ни валко* создается точная богатая рифма, т. е. полное совпадение заударных слогов.

Сходные фонетические преобразования по твёрдости-мягкости происходят с согласными во фразеологизмах *хоть бы трын-трава* 'кто-либо никак не реагирует на то, что ему говорят' [12, т. II, с. 368] (ср. *всё трын-трава* '(всё) нипочём, не имеет никакого значения' [11, с. 691]: *трынь* — *трын* ([н'] - [н])) и *недосоль на столе, а пересоль на спине* [12, т. II, с. 104] (ср. *недосол на столе, а пересол на спине: недосоль, пересоль* — *недосол, пересол* ([л'] - [л])).

Оборот *хоть бы трын-трава* отличается от общерусского фразеологизма *всё трын-трава*, кроме того, структурными особенностями: печорское выражение по модели соответствует регулярной конструкции с подчинительным уступительным союзом *хоть*, не имеющей в своём составе глагола и представленной в русском языке единичными примерами [14, с. 83]; литературный оборот по структуре равен двусоставному предложению, хотя и лишён синтаксической самостоятельности, поскольку обычно употребляется в функции какого-либо члена предложения.

В общерусском фразеологизме *недосол на столе, а пересол на спине* отглагольные безаффиксные компоненты-субстантивы *недосол* и *пересол* оканчиваются на твёрдые согласные. Идентичные им диалектные компоненты *недосоль* и *пересоль* имеют конечный мягкий согласный, возможно, в результате народноэтимологической ассоциации со словом *соль*.

Общерусский фразеологизм старославянского происхождения *денно и ноцно* 'круглые сутки, постоянно, все время', сохранивший в литературном языке архаичную звуковую форму, придающую ему особую экспрессию [3, с. 183], в печорских говорах употребляется с исконно русским звуком [ч'] в наречном компоненте *ночно* (*денно*

и *ночно*), что поддерживается вариантами этого оборота: «Сын-то у ей *день и ночью* робит»; «Бывало *денно и ночью* не спал»; «Робили *день и ночь*» [12, т. I, с. 203].

В противовес только что описанному, оборот *как на долони* 'ясно, отчетливо (видно)' [12, т. I, с. 318] по сравнению с общерусским оборотом *как на ладони* 'очень ясно, совершенно отчетливо (видеть, быть видимым)' [11, с. 336] сохранил архаичную форму слова *ладонь* — *долонь*. В письменных памятниках древнерусского языка до XVIII в. встречается только *долонь*, которое затем в результате метатезы слогов трансформируется в *ладонь* [13, т. I, с. 463]. Будучи в современном русском языке фонетическим архаизмом, слово *долонь* до сих пор употребляется в печорских говорах в своем прямом значении: «Без *вачег долони* болят, мозоли будут» [8, т. I, с. 184].

Печорский фразеологизм *как сельдей в бочке* 'о большом количестве людей на какой-то небольшой площади' [12, т. I, с. 308] только на первый взгляд кажется фонетической модификацией общерусского *как сельдей в бочке*. На самом деле здесь имеет место не фонетическая, а лексическая замена, так как печорское слово *сельдь* означает 'ряпушка беломорская' и употребляется и вне ФЕ: «Надо *сельдя* поймать»; «*Зельть* мельче, *селётка* крупнее» [8, т. I, с. 281]. В словаре Даля это территориально ограниченное слово зафиксировано со значением 'род мелкой сельди в устье р. Печоры' в сопровождении ареальной пометы *арх.* [4, т. I, с. 678]. Однако замена *сельдь* на *сельдь* не является случайной, а возникает в результате ассоциативного звукового сходства двух наименований рыб.

Интересно сопоставить оборот *распутить/ развесить тюни* 'приготовиться плакать; заплакать' [12, т. II, с. 235] с общерусским *распутить нюни* 'плакать' [11, с. 567]. Печорским говорам известно слово *тюни* со значением 'грубая обувь из коровьей кожи в виде галош, к которой могут пришиваться голенища' [8, т. II, с. 367], рассматриваемое «Словарем русских говоров Низовой Печоры» как ономим компонента фразеологизма. Действительно, на первый взгляд, никакой связи между северными сапогами и плаксивым состоянием человека нет. В значении 'тёплые сапоги' слово *тюни* зафиксировано у Даля с архангельским и пермским ареалом распространения [4, т. IV, с. 451]. Компонент общерусского фразеологизма *нюни* не существует в современном русском языке как самостоятельная лексическая единица и толковыми словарями фиксируется только как составная часть фразеологизма *нюни распутить* — «расплакаться» [7, с. 415, 723]. Этимологи видят в слове *нюня* звукоподражательную основу [10, т. III, с. 92], связывая

его с детской речью или сюсюканьем нянек [13, т. I, с. 582]. В словаре Даля *нюни* объясняются как ‘губы; обвислые, слюнявые губы; слюна, текущая по губам’ [4, т. II, с. 563], отсюда *нюня* — ‘плакса, рёва, пласивый ребёнок’; слово употребляется в современном русском языке [7, с. 415]. Историко-этимологические словари русской фразеологии также восстанавливают у компонента *нюни* во фразеологизме *распустить нюни* утраченное современным русским языком значение ‘губы’ [3, с. 482] и приводят разнообразные диалектные и славянские варианты этого фразеологизма: *распускать нюни*, *развешивать слюни*, *развесить губы*, *грибы развесить* (где *гриба* — ‘губа’), *брынды развесить*. Очевидно, печорский фразеологизм *распустить тюни* можно считать фонетическим вариантом общераспространённого в славянских языках и диалектах фразеологизма. Представляется, что фонетическое преобразование компонента *нюни* в *тюни* осуществилось не без влияния северного этнографизма *тюни* ‘грубая обувь из коровьей кожи’, так как это звучание знакомо, привычно печорцам, тогда как слово *нюни* в качестве самостоятельной лексической единицы в говорах не употребляется. Любопытно отметить ещё один вариант этого оборота, подтверждающий этимологические изыскания, — *повесить губы как тюни*. Синонимический ряд компонентов фразеологизма *нюни* — *грибы* — *брынды* логично продолжен лексемой *губы*, которые сравниваются с тюнями. А как известно, компаративные конструкции — первичный этап формирования метафоры: *повесить губы как тюни* — *развесить тюни*. Поэтому исключать образного сравнения губ и кожаной обуви, голенищ этой обуви не следует.

Еще один пример сложности разграничения фонетической и лексической вариантности наблюдаем во фразеологизмах *лущёная глотка* ‘у кого-либо громкий, крикливый голос’ [12, т. I, с. 389] и *лужёная глотка* ‘кто-либо обладает способностью много говорить, кричать, петь’ [11, с. 136]. Компонент общерусского фразеологизма *лужёная* образован от глагола *лудить* и связан со словом *полуда* ‘тонкий слой олова, которым покрывают поверхность металлических изделий для предохранения от окисления’ [7, с. 547]. По своему происхождению глагол *лудить*, вероятно, заимствован из ср.-нж.-нем. в XVI в. [10, т. II, с. 529]. Компонент печорского фразеологизма *лущёная*, возможно, образован от глагола *лущить* ‘очищать от скорлупы, шелухи, лузги’ [7, с. 328], общеславянского по своему происхождению [10, с. 537—538]. Отметим, что лексема *лущить* с печорских говоров другого значения не имеет. Можно предположить внутрдиалектную замену фонемы /ж/ на фонему /ш’ш’/ в лите-

ратурном фразеологизме в результате народноэтимологического переосмысления выражения: исконно русское слово *луцить* (*луцёный*) могло показаться носителям диалекта более понятным по сравнению с иноязычным *лудить* (*лужёный*). В результате произошло разрушение образа: в основе общерусского фразеологизма лежит представление о глотке, как будто покрытой оловом, прочной, а потому и способной кричать, горланить, долго говорить. Диалектный фразеологизм *луцёная глотка* (*очищенная от скорлупы, шелухи*?) такой образностью не обладает. В произношении долгая мягкая глухая фонема /ш'ш'/ реализуется долгим твердым звуком [шш]: «У него разговор-от громкой, глотка лушиона»; «У бабки глотка больша, лушиона» [12, т. II, с. 389], что в целом характерно для говоров Нижней Печоры [5, с. 75—76]. В пользу версии о фонетическом преобразовании компонента *лужёный* в *луцёный* свидетельствует и тот факт, что устаревшее и областное слово *луда* 'тонкий слой на чем, оболочка, полуда' [4, т. II, с. 271], родственное словам *лудить* и *полуда*, в печорских говорах имеет совсем другие значения: *луда* — 'дно реки', 'подводная скала', 'твердая почва' [8, т. I, с. 395] — и, по разным источникам, восходит к одному из финно-угорских языков [10, т. II, с. 528].

Таким образом, фонетические варианты общерусских фразеологизмов в говорах Низовой Печоры отражают древние чередования гласных и согласных звуков, развивают местные фонетические замены как в самостоятельных словах, становящихся затем компонентами фразеологизмов, так и в компонентах, вне фразеологических единиц не употребляющихся. Длительное обособленное существование печорских говоров позволило им сохранить такой архаизм, как *долонь*, в котором уже позднее произошла метатеза слогов.

Некоторые фонетические замены нельзя считать примерами чисто формального варьирования, они возникают в результате звукового обыгрывания отдельных элементов фразеологизмов, паронимазии, каламбура (*сельдь-зельдь* 'ряпушка беломорская'; *нюни-тюни* 'грубая обувь, галоши'; *лужёный-луцёный*), поэтому составляют область переходных явлений от формального варьирования к лексическому.

Список литературы:

1. Аванесов Р.И. Русская литературная и диалектная фонетика. М.: Просвещение, 1974.
2. Бернштам Т.А. Былины на Печоре // Свод русского фольклора. Былины. СПб.: Наука; М.: Классика, 2001. Т. 1.

3. Бирих А.К., Мокиенко В.М., Степанова Л.И. Русская фразеология. Историко-этимологический словарь. М.: Астрель: АСТ: Хранитель, 2007.
4. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: Русский язык, 1998.
5. Ли А.Д. Русские говоры Коми республики. Сыктывкар: Изд-во Коми пединститута, 1992.
6. Мокиенко В.М. Славянская фразеология. М.: Высшая школа, 1989.
7. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка/ Российская АН; 2-е изд., испр. и доп. М.: АЗЪ, 1995.
8. Словарь русских говоров Низовой Печоры. В 2-х т. / Под ред. Л.А. Ивашко. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2003.
9. Урманчева И.С. Печорские фразеологизмы на фоне общерусских инвариантов // Язык и культура: сборник материалов XIV Международной научно-практической конференции / Под общ. ред. С.С. Чернова. Новосибирск: Изд-во ЦРНС, 2014. — С. 7—12.
10. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. / Пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачева. 3-е изд., стер. СПб.: Terra Azбука, 1996.
11. Федоров А.И. Фразеологический словарь русского литературного языка. М.: Астрель: АСТ, 2008.
12. Фразеологический словарь русских говоров Нижней Печоры: в 2-х томах / Составитель Н.А. Ставшина. СПб.: Наука, 2008.
13. Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: в 2 т. М.: Рус. яз. Медиа, 2007.
14. Шанский Н.М. Фразеология современного русского языка. М.: Высшая школа, 1985.

2.2. ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

АНАЛИЗ ФОНЕТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ НЕМЕЦКОГО РЕКЛАМНОГО ТЕКСТА

Разуваева Татьяна Александровна

*канд. пед. наук Пензенского государственного университета,
РФ, г. Пенза*

Жалдыбина Анастасия Николаевна

*магистрант Пензенского государственного университета,
РФ, г. Пенза*

E-mail: nas.balandina2010@yandex.ru

ANALYSIS OF GERMAN PHONETIC MEANS OF ADVERTISING TEXT

Tatiana Razuvaeva

*candidate of Pedagogic Sciences of Penza State University,
Russia, Penza*

Anastasiia Zhaldybina

*undergraduate of Penza State University,
Russia, Penza*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена анализу стилистических возможностей фонетических средств в немецких рекламных текстах и приводятся конкретные примеры употребления средств фонетической выразительности в немецкой рекламе.

ABSTRACT

The article is devoted to the analysis of the stylistic features of phonetic means in German advertising texts and provides specific examples of use of means of phonetic expression in the German advertising.

Ключевые слова: реклама; фонетические средства выразительности.

Keywords: advertising; phonetic means of expression.

Общеизвестно, что основная цель рекламы — это привлечение внимания целевой аудитории к определенному товару или услуге. Нет сомнения в том, что высшая ценность рекламы заключается в ее запоминании потенциальным покупателем. Очевидно, что для того, чтобы рекламный текст запомнился, он должен быть выразительным и убедительным. Этого можно достичь путем использования стилистических фигур. Н.С. Шавкун стилистическими фигурами называет «обороты речи, применяемые для усиления экспрессивности (выразительности) высказывания». Подобная выразительность при создании рекламного образа достигается благодаря употреблению различных языковых средств, а именно: фонетических, лексических (тропов), синтаксических [3, с. 110].

С целью рассмотрения конкретных примеров употребления языковых средств в рекламе, нами был проведен анализ рекламных текстов, относящихся к разным периодам немецкой истории:

1. 1920—1929 гг. (на примере рекламы из газет *Freiburger Zeitung*, *Vossische Zeitung Berlin*, *Greifenhagener Kreiszeitung*, *Zeitbilder Berlin*);

2. 1930—1939 гг. (на примере рекламы из журнала *Revue № 7* и газет *Freiburger Zeitung* и *Vossische Zeitung Berlin*);

3. 2012—2013 гг. (на примере рекламы из журналов *Stern № 12, 25, 29, 30* и *31*, *Freundin*, *Focus 33/13* и *34/13*, *Neon*, *Spiegel Nr. 27, 32, 49* и газеты *Wirtschaftswoche*).

Обратимся к результатам данного исследования. Определенно, что звуковая выразительность текста благотворно влияет на восприятие и запоминание информации. Вследствие этого фонетические средства (аллитерация, ассонанс, рифма, консонанс, звукоподражание и т. д.) являются важной частью рекламы. По мнению Н.С. Шавкуна, фонетические средства «создают мелодику в тексте рекламы, придают ему звучность, звонкость, решительность и твердость» [3, с. 110].

Для начала рассмотрим использование фонетических средств выразительности в немецкой рекламе в период с 1920 по 1929 гг. Проведенный анализ показывает, что к одному из самых распространенных фонетических средств в немецких рекламных объявлениях этого периода времени относится аллитерация. Аллитерация в широком смысле слова есть повтор согласных или гласных звуков в начале близко расположенных ударных слогов [1, с. 214]. Данный прием позволяет сделать рекламный текст благозвучным и легко

запоминаемым. Приведем конкретные примеры использования аллитерации:

«*Besonders billiger Verkauf*» (*Schuhwaren. Freiburger Zeitung* 07.01.1921)

«*Modefarbige Mäntel*» (*C&A. Vossische Zeitung Berlin* 31.03.1921)

«*Weisse Wollstoffe*» (*Gustav Cords. Vossische Zeitung Berlin* 14.05.1925)

«*Der wirtschaftlichste Wagen der Welt*» (*Opel. Freiburger Zeitung* 23.12.1928)

В ходе проведенного анализа было также установлено, что для создания рекламных текстов в 20-ые гг. использовалось явление консонанса. Консонансом называется фонетическое явление, основанное на повторе конечных согласных [2].

«*Ein Mittel, das Blut bildet und Blut verbessert*» (*Blutan. Zeitbilder Berlin* 09.01.1921)

«*Osram Lampen kauft und braucht die ganze Welt» (*Freiburger Zeitung* 06.11.1923)*

«*Ata ist preiswert und gut!» (*Freiburger Zeitung* 31.08.1928)*

Для придания тексту большей выразительности, а также для легкости его запоминания создатели рекламы того времени прибегали к созданию рифмы. Рифмой называется «особый вид регулярного звукового повтора, а именно повторение более или менее сходных сочетаний звуков на концах строк или в других, симметрично расположенных частях стихотворений, выполняющее организующую функцию в строфической композиции» [1, с. 216].

«*Niemand versäume diese seltene Gelegenheit*

In allen Abteilungen Extra-Rabatt!» (*Herzog. Freiburger Zeitung* 23.01.1927)

«*Wohin bringe ich mein defektes Rad?*

Zu Theodor Bernard.» (*Werkstätte für Motor- und Fahrräder. Freiburger Zeitung* 17.08.1922)

Проведенный анализ позволил нам прийти к выводу, что в 20-ые гг. фонетические средства выразительности не играли доминирующей роли при создании рекламных текстов: только в 10 % текстов использованы средства фонетической выразительности: аллитерация, консонанс или рифма. При этом наиболее распространенным приемом является аллитерация.

Обратимся к рекламным объявлениям, которые были созданы в период с 1930 по 1939 годы. По сравнению с уже рассмотренным периодом времени в 30-ые гг. более широкое распространение получает рифма.

«Hat der Vater,
Hat der Sohn
Einen Kater
Hilft Helon» (Helon. Revue № 7 1931)
«Auf Mittwoch freut sich jedes Kind,
Weil schöne Schuhe billig sind.» (Schuh-Haus Föllner. Freiburger
Zeitung 24.03.1931)

«Wie die Grete
Macht's die Käte
Und die Käte wie die Mimi:
Alle spülen die Geräte mit dem wundervollen imi» (Imi. Freiburger
Zeitung 03.09.1932)

«Ist alles Sekt, was sich so nennt? Den Kenner wird kein Spottpreis
locken.

Wer sich zur Qualität bekennt, verlangt natürlich Henkell Trocken!»
(Sekt. Freiburger Zeitung 23.02.1933)

К преобладающим фонетическим средствам в это время также
относится аллитерация:

«Anerkannt bestes, billigstes und bequemstes Wasch- und
Reinigungsmittel» (Dr. Thompsons Seifenpulver. Freiburger Zeitung
02.03.1931)

«Wäscht Wäsche wirklich wunderbar!» (Ozonil. Freiburger Zeitung
12.03.1931)

«Wollen Sie Ihren Wohnsitz wechseln?» (Vossische Zeitung Berlin
13.01.1932)

«Zum Weichmachen des Wassers, zum Einweichen der Wäsche!»
(Henko. Freiburger Zeitung 25.01.1934)

«Wer wahren Wert will, wählt Wanderer.» (Auto-Union. Freiburger
Zeitung 08.12.1934)

«Wertvolle Waren in reicher Auswahl zu günstigen Preisen.» (Haus
für Damen-Kleidung. Freiburger Zeitung 02.01.1939)

Однако в рекламных текстах этого периода времени явление
консонанса встречается достаточно редко.

«Der Sitz — das ist der Witz.» (Carl Fabel. Freiburger Zeitung
11.09.1930)

«Printz färbt, reinigt, wäscht» (Freiburger Zeitung 26.04.1937)

Таким образом, выявив 17,8 %, созданных с использованием
фонетических средств, мы пришли к заключению, что в 30-ые гг.
фонетические средства художественной выразительности исполь-
зовались в рекламе чаще, чем в 20-ые гг. В эти годы рифма
приобретает более широкое распространение. Аллитерация так же,

как и в 20-ые гг., играет важную роль, а что касается консонанса, то его употребление уменьшается.

До сих пор говорилось о рекламных объявлениях, которые были созданы в XX веке. Остановимся подробнее на немецкой рекламе 2012—2013 гг. Примерами использования аллитерации в современном немецком печатном рекламном тексте являются:

«Einfach sprudeln, statt schwer schleppen!» (Sodastream) (Stern № 31 25.7.2013, s. 29)

«Denn Gurken gehören in Longdrinks» (Stern № 30, 18.7.2013, s. 51)

«Weißes bleibt weiß!» (Coral) (Freundin 18/2013, s. 53).

«DiBaDu ist, wenn dein Trauma unter Wirklichkeit wird» (Focus 33/13, s. 35)

Другим фонетическим средством, характерным для современной немецкоязычной рекламы служит ассонанс, то есть сходное звучание двух или нескольких слов, основанное на повторении ударных гласных внутри строки или фразы, в результате чего возникает рифма. Приведем конкретный пример:

«Haben Sie alles für sich raus.» (Bild) (Focus 33/13, s. 37)

Следующие примеры современных рекламных текстов созданы с использованием такого явления, как консонанс, смысл которого, как мы уже выяснили, заключается в повторе конечных согласных:

«Was die Haut zum Leben braucht» (Nivea) (Spiegel Nr. 32/5.8.13, s. 4)

«Ist gut, schmeckt gut» (Leibniz) (Neon, s. 9)

Анализ рекламных текстов показал, что немецкие создатели рекламы при написании текстов также прибегают к использованию такого фонетического средства, как рифма, которая и на сегодняшний день остается достаточно сильным средством воздействия.

«Haribo macht Kinder froh und Erwachsenen ebenso.» (Haribo) (Unicum 08-2013, s. 19)

«Tiefer gehen. Mehr verstehen.» (Der Spiegel) (Neon September 2013, s. 99)

«Erzeugt mehr Emotionen. Aber weniger Emissionen» (VW Golf) (Spiegel Nr. 32/5.8.13, s. 2)

«Nicht pausieren Blick riskieren.» (Das Black Berry) (Freundin 18/2013, s. 4)

Все сказанное позволяет сделать вывод, что в настоящее время при создании рекламных объявлений также используются фонетические средства. Из проанализированных нами текстов 12,6 % включают в себя одно из фонетических средств. Необходимо подчеркнуть, что по сравнению с уже описанными периодами времени

в рекламных текстах 2012—2013 гг. появляется такое явление, как ассонанс. Наиболее частотными явлениями являются аллитерация и рифма.

В заключение еще раз отметим, что при создании рекламы довольно часто используются фонетические средства, которые придают ей большую выразительность. Проведенный анализ рекламных текстов позволил нам выявить особенности употребления вышеназванных средств в разные периоды времени.

Список литературы:

1. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. 10-ое изд. М.: Флинта: Наука, 2010.
2. Богатырева Н.А. Стилистика современного немецкого языка = Stilistik der deutschen Gegenwartssprache: Учеб. пособие для студ. лингв. вузов и фак. М.: Издательский центр «Академия», 2005.
3. Шавкун Н.С. Изобразительно-выразительные средства в рекламе// Университетские чтения 2011. Материалы научно-методических чтений ПГЛУ. Часть IV. Пятигорск: ПГЛУ, 2011.

ФОРМА PRESENT PERFECT?

Жулина Екатерина Борисовна

*канд. филол. наук, ст. преподаватель кафедры английского языка
Санкт-Петербургского государственного университета,
РФ, г. Санкт-Петербург
E-mail: minna80@mail.ru*

THE PRESENT PERFECT TENSE?

Ekaterina Zhulina

*PhD in English Philology,
senior reader of Saint-Petersburg State University,
Russia, Saint-Petersburg*

АННОТАЦИЯ

Форма Present Perfect рассматривается в рамках холистического подхода к языку, то есть с учетом особенностей физиологии человека

как субъекта познания. Показывается, что форма передает время в виде последовательности ситуаций, воспринимаемых индивидуумом. Иными словами, грамматическое время представляется результатом категоризации объективного мира наблюдателем, сохраняемым на разных уровнях памяти.

ABSTRACT

The Present Perfect Tense is examined in the frame of the holistic approach to a language, i.e. taking into account physiology of a person as a subject of cognitive activity. The verbal form depicts time as a sequence of situations being perceived by a human being. In other words, time as tense is the result of conceptualization of reality by a viewer being kept at the different levels of memory.

Ключевые слова: наблюдатель; язык; адаптация; форма Present Perfect.

Keywords: conceptualizer; language; adaptation; Present Perfect Tense.

Согласно холистическому подходу [3, с. 8] источником знания, представленного в языке, является наблюдатель и/или говорящий, то есть человек как субъект познания. Как следствие, считается, что знание имеет субъективную природу, то есть представляет собой результат когнитивной обработки ощущений человека. Поэтому выделяют три типа знания — непосредственный чувственный опыт, собственно предшествующий опыт, не полностью прошедший процедуру абстрагирования, и структуральное, или понятийное знание, полностью абстрагированное от первоначального источника восприятия.

Субъективность знания определяет осмысление языка как когнитивной деятельности, являющейся формой адаптивного поведения, что приводит к рассмотрению его с учетом особенностей восприятия отдельного индивида и среды, с которой он взаимодействует. Поэтому речевой контекст, то есть функционирование языка в реальном пространстве и времени, становится ключевым фактором при изучении его как системы символов, которая отражает не столько объективный мир, сколько непосредственный или опосредованный чувственный опыт человека, в степени достаточной для максимально эффективной адаптации к среде.

Поскольку для человека познающего существует только фрагмент мира, данный в его непосредственном чувственном восприятии, то есть лишь в настоящем, то прошлое и будущее для него

суть абстракции, которые он выстраивает на основе своего опыта, имеющегося в памяти. Другими словами, грамматическое время суть представление индивида о смене событий, которую он выстраивает на основе опыта постижения пространства, то есть того, как области пространства последовательно сменяются в поле его зрения. Поэтому в статье показывается, что наблюдатель с помощью форм Present Perfect адекватно описывает два типа своего предшествующего опыта — непосредственный, сохраняющийся в кратковременной памяти и представленный в наблюдаемой ситуации, и - более ранние впечатления, сохраняющиеся в долговременной памяти. На степень удаленности воспоминаний от момента восприятия указывают наречия *just* и *already* и темпоральное сочетание *so many times*.

Традиционная интерпретация действия, обозначаемого формами Present Perfect, исходит из его законченности к моменту речи. При этом действие или его результат характеризуется как актуальное для настоящего, обнаруживающее «прямую связь между настоящим и прошлым». Поэтому оппозиция совершенного и несовершенного видов опирается на понятие предела действия, с которым связано указание на достижение цели этим действием и на сохранившийся после прекращения действия его результат. Поскольку значение формы Present Perfect «базируется на более или менее конкретной связи между актуальным (прошедшим, настоящим или будущим) состоянием и предшествующим действием (или состоянием)» [6, с. 236], то её рассматривают не как видовременную форму, но как «особую грамматическую категорию глагола, отличную и от времени, и от вида, как категорию временной отнесенности» [4, с. 314], основанную на противопоставлении категорий предшествования и данности.

Однако, во-первых, понятие «актуальность прошлого действия» в английской грамматике точного толкования не имеет и связывается либо с продолженностью действия вплоть до настоящего (которое само по себе не имеет определения как лингвистическая категория. — *Е.Ж.*), либо с наличием в настоящем результата этого действия. Во-вторых, такая позиция уже критиковалась: «Какая-либо идея результатов или последствий не имплицитруется в форме перфектного времени, но вытекает из значения или характера глагола, или из контекста, или из утверждения в целом. Приписывание самой форме перфектного времени результативной функции означает неудачу анализа» [8, с. 369]. Далее, «никакое явление действительности, обозначенное в языке как действие, не несет в себе никаких объективных указаний на свою неограниченность или ограниченность пределом» [5, с. 413]. Это определяется наблюдателем, в зависимости

от того, видит ли он событие, или оно уже вышло из его поля зрения, и наблюдается его результат. Более того, формула «результат на лицо» явно является интуитивным отражением прагматического фактора «наблюдатель», которым выступает говорящий. «Перфект показывает, что тем или иным образом (необязательно своими результатами) действие релевантно для чего-то, *наблюдаемого* (курсив мой. — Е.Ж.) в настоящее время» [10, с. 74].

Формы Present Perfect традиционно противопоставляются формам Past Indefinite. Считается, что формы Past Indefinite сообщают о действии, имевшем место в прошлом, не связанном с настоящим, а Present Perfect описывает действие в прошлом, результат которого ощущается в настоящем и влияет на текущие события [11, с. 54]. Иными словами, хотя оппозиция Present Perfect / Past Indefinite обычно строится на временной отнесенности к моменту речи, фактически речь идет об оппозиции феноменологического в своей основе, но переосмысленного по памяти знания наблюдателя, и структурального знания, принадлежащего общему фонду знаний. Противопоставляются формы Present Perfect, передающие опыт наблюдателя, и формы Past Indefinite, сугубо грамматические категории, которые говорящий использует для эффективной адаптации к среде, описывая с их помощью свое представление о последовательности событий в мире. Это значит, что разница в употреблении форм Present Perfect и Past Indefinite состоит не в степени удаленности прошлого события от момента речи, а в том, как говорящий воспринимает время этого события: как принадлежащее к его личному пространству или уже вышедшее из него. «С точки зрения говорящего, «человек, с которым я беседовал вчера», существует только внутри того состояния мира, в котором имела место беседа. Состояния, предшествовавшего тому состоянию мира, частью которого являюсь Я, говорящий, то есть в прошлом» [1, с. 638].

А.В. Кравченко, анализируя высказывание *He has written a letter*, подчеркивает, что «в перфектной форме английского глагола формализованы семантические категории, которым соответствуют две основных когнитивных сферы — пространство и время. Отнесенность перфекта к плану настоящего определяется совпадением говорящего и наблюдателя в момент речи» [3, с. 136]. Следовательно, наблюдатель мыслит время события как образующее единое целое со своим временем в том случае, когда пространство ситуации, частью которой является событие, каким-то образом пересекается с его личным пространством, то есть когда он видит событие. «В основе значения форм Continuous и Perfect лежит наблюдаемость ситуации в определенном пространстве» [3, с. 133]. Поскольку *совпадение* пространства ситуации и личного

пространства наблюдателя составляет когнитивное значение форм Present Progressive, то при использовании форм Present Perfect нужно говорить лишь о *пересечении* пространства события с личным пространством наблюдателя, но без включения в него события как такового.

Исследования, проведенные У. Чейфом без опоры на речевой контекст, показали, что в английском языке грамматическая категория определенности / неопределенности обусловлена особенностями устройства человеческой памяти и процессами активации информации в сознании человека [7, с. 117]. Так, наличие или отсутствие в английских повествовательных предложениях обстоятельств времени соответствуют тому, из какой глубины памяти извлекается информация о сообщаемом событии и, соответственно, насколько большие когнитивные усилия приходится прилагать для такого извлечения: «существуют обстоятельства времени, специально указывающие на малое временное расстояние от события, например, *just*» [7, с. 119]. Другими словами, употребление наречия *just* с формами Present Perfect указывает на нахождение представленной в пропозиции информации не глубже кратковременной памяти.

В высказывании *We've just seen here Louise with a gold medal* наблюдатель описывает, что он видел пловчиху, получившую золотую медаль, но в момент речи он её уже не видит, так как отвернулся. Сохраняя воспоминание об этом в памяти, для адекватной передачи своего непосредственного опыта он использует форму Present Perfect *have seen*. Глагол *have* имеет посессивное значение, то есть передает не непосредственно наблюдаемую ситуацию, а обладание в момент речи знанием о признаке или состоянии, возникшем в результате предшествующего наблюдения за ранее произошедшим действием: «они (*have* и *do*. — Е.Ж.) выражают понятия о *признаках* субъектов, принимаемых как *существующие*» [2, с. 65]. В свою очередь форма *seen* адекватно отражает воспринимаемую ситуацию, поскольку, с одной стороны, на семантическом уровне указывает на субъект восприятия, а с другой, передает результат более ненаблюдаемого действия, о котором у наблюдателя сохраняется воспоминание: «*past participle* — это языковое представление события как опыта, который находится в кратковременной памяти» [9, с. 125]. Поэтому вся форма *have seen* описывает результат некоторого числа предшествующих наблюдений, присутствующий в наблюдаемой ситуации.

Наречия *here* и *just*, в добавление к речевому контексту, локализуют высказывание в пространстве и времени максимально точно и описывают ситуацию как актуальную в ряду множества последовательно меняющихся ситуаций. Они указывают, что ещё

мгновенье назад наблюдатель, а не кто-то когда-то в неопределенном месте, видел ситуацию 'Louise with a gold medal', о которой теперь сохранилось лишь воспоминание.

Наличие в высказывании обстоятельств времени указывает на то, что оно строится на информации, находящейся в долговременной памяти. Это значит, что наблюдатель использует формы Present Perfect в сочетании с наречием *already* и темпоральным сочетанием *so many times* для описания сравнения наблюдаемой ситуации как со своим непосредственным опытом, представленным в наблюдаемой ситуации, так и с более ранними впечатлениями.

В высказывании *Rupprath is so good on the water we've seen on the fifty back... we've seen it... so many times on butterfly and backstroke events Rupprath been a clock* наблюдатель описывает, с одной стороны, свой непосредственный опыт, представленный в наблюдаемой ситуации, а именно немецкого пловца, который демонстрирует стабильно высокий уровень мастерства в различных видах плавания и, в частности, в заплыве на пятьдесят метров на спине. Поскольку в момент речи соревнования по плаванию на спине уже закончились, то есть наблюдатель их не видит, но воспоминания о них сохранились в его памяти, то он использует форму *have seen*. С другой стороны, он сравнивает его со своими более ранними впечатлениями об этом же спортсмене, на что указывает темпоральное сочетание *so many times*, описывающее, в отличие от наречий времени *just* и места *here*, не событие, которое только что закончилось, а кратность моментов наблюдения и связанный с этим определенный промежуток времени.

Список литературы:

1. Апресян Ю.Д. Избранные труды. Т. 2. Интегральное описание языка и системная лексикография. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. — 767 с.
2. Архипов И.К. Человеческий фактор в языке. Учебно-методическое пособие СПб.: Невский институт языка и культуры, 2003. — 115 с.
3. Кравченко А.В. Вопросы теории указательности: Эгоцентричность. Дейкитичность. Индексальность. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1992. — 212 с.
4. Смирницкий А.И. Морфология английского языка. М.: Изд-во иностр. лит., 1959. — 440 с.
5. Степанов Ю.С. Вид, залог, переходность (Балто-славянская проблема) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — 1976. — Т. 35. — № 5. — С. 408—420.
6. Теория функциональной грамматики: Введение. Аспектуальность. Временная локализованность. Таксис. Л.: Наука, 1987. — 348 с.

7. Чейф У.Л. Данное, контрастивность, определенность, подлежащее, топики и точка зрения // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 11. М.: Прогресс, 1982. — С. 112—134.
8. Brayn W.F. The preterite and the perfect tense in present-day English // The Journal of English and Germanic Philology. — 1936. — Vol. 35. — № 3. — P. 363—382.
9. Hewson J. The cognitive system of the French verb // Series IV Current Issues in linguistic Theory. — 1997. — Vol. 147. — 187 pp.
10. Palmer F.R. A linguistic study of the English verb. Coral Gables, Florida: University of Miami Press, 1968. — 199 pp.
11. Quirk R., Greenbaum S., Leech G., Svartvik J. A Comprehensive Grammar of the English Language. London, Longman, 1982. — 1780 pp.

ЛЕКСИЧЕСКИЕ ИНТЕНСИФИКАТОРЫ В ДИАХРОНИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

Сидорова Татьяна Николаевна

*старший преподаватель
Вологодского Государственного Университета,
РФ, г. Вологда
E-mail: sidorova708@yandex.ru*

DIACHRONY OF LEXICAL INTENSIFIERS

Tatiana Sidorova

*assistant professor of Vologda State University,
Russia, Vologda*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются процессы эволюции лексических интенсификаторов, причины появления новых усилительных слов.

ABSTRACT

The article describes historical development of lexical intensifiers and analyses why new intensifiers appear.

Ключевые слова: лексические интенсификаторы; эволюция интенсификаторов; десемантизация.

Keywords: lexical intensifiers; historical development of intensifiers; desemantization.

В английском языке мы находим многочисленные примеры средств создания неординарной степени интенсивности, то есть интенсификаторов. Самым богатым и стилистически ярким классом усилителей являются лексические интенсификаторы, многие из которых обязаны своим происхождением прилагательным и наречиям меры и степени. Лексические интенсификаторы усиливают значение ключевого слова и в той или иной степени утрачивают свое собственное семантическое значение. Для них характерно преобладание эмоционального, усилительного значения над семантическим. Некоторые лексемы выступают исключительно в качестве интенсификаторов почти во всех своих употреблениях, например, *very*, *rather*, *quite*, *damned*, *awfully*, *perfectly*. Их называют постоянными или собственно интенсификаторами. Другие лексемы часто функционируют как интенсификаторы (например, *completely*, *really*, *bloody*, *badly*, *just*, *more*). К тому же есть так называемый пласт «одноразовых», контекстуальных интенсификаторов, которые отличаются контекстуальной десемантизацией и сильной коннотативностью. Их количественный состав практически неограничен из-за стилистического использования интенсификаторов этого вида [2, с. 8].

Под влиянием сильных эмоций и чувств, для того чтобы произвести впечатление на слушающего, говорящие прибегают к использованию различных лексических интенсификаторов, на которые тоже существует мода. Интересно проследить историю возникновения и эволюцию наиболее употребительных собственно интенсификаторов и усилительных слов, преимущественно выступающих в этой функции (см. Рисунок 1).

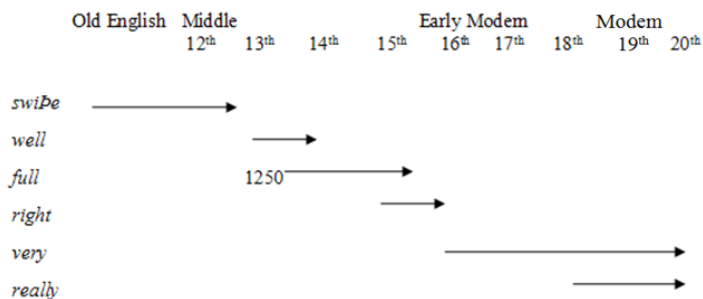


Рисунок 1. Изменение популярности интенсификаторов в английском языке

В XII столетии самым популярным интенсификатором в английском языке было наречие *swiþe*, от которого образовалось прилагательное *geschwind* ('быстрый') в немецком и которое имело значение, близкое к современному 'very'. Например, в стихотворном романе «Havelok the Dane» («Хавелок Датский») находим "*mayden swiþe fayr*" ('maiden very fair'). К XIV столетию это усилительное слово исчезло из литературы, у Джеффри Чосера оно встречается только в значении 'quickly' [4, с. 13].

Постепенно интенсификатор *swiþe* заменило усилительное наречие *well*, бывшее популярным недолгое время, а затем его место, в свою очередь, заняло *full*, которое в XIV веке имело другое написание (*ful*) и обычно не являлось эквивалентом современного наречия *fully* в его значении 'completely'. К интенсификатору *ful* особенно часто обращается Джеффри Чосер. Так, например, в прологе к «Кентерберийским рассказам» *ful* в значении 'very' встречается не менее 11 раз в 45 строчках [4, с. 13].

В усилительной функции *full* было широко распространено вплоть до XVI века, однако позже этот интенсификатор утратил свою былую силу и на данный момент используется в нескольких стандартных фразах, таких как *full many*, *full well*.

Обратимся к интенсификатору *very*, получившему широкое распространение в английском языке. В середине XIII века слово *vrai* (в старофранцузском "*verrai*", "*verai*" [4, с. 30]), заимствованное из французского языка в качестве прилагательного в исходном значении 'genuine/true', ассимилируется в английском языке, а в четырнадцатом веке оно проявляет способность к образованию наречий с аналогичным значением *very*->*verily*. Но затем суффикс *-ly* отпал.

У Джеффри Чосера мы обнаруживаем первые случаи употребления наречия *very* в значении полноты признака с прилагательными родственной семантики. В XV веке в наречии *very* ослабляется значение полноты признака и развивается отвлеченное значение высокой степени признака. Наречие *very* постепенно типизируется в языке в качестве усилителя, теперь оно вступает в сочетания не только с прилагательными, но и с наречиями [1, с. 14].

Таким образом, десемантизация — это длительный процесс, и часто проходит несколько веков перед тем, как слово начинает употребляться в качестве интенсификатора. Сначала интенсификатор употребляется окказионально для усиления значения ключевого слова, с течением времени пределы сочетаемости усилительного слова расширяются, и оно употребляется для усиления всё большего количества ключевых слов. При этом чем большей десемантизации

подвергается слово, тем чаще оно употребляется в функции интенсификатора.

Постоянно действующий процесс образования интенсификаторов позволяет говорить об открытом характере рассматриваемого разряда слов. Чем чаще усилители употребляются в языке, тем быстрее теряют свою выразительность и эмоциональный характер. Ведь экспрессивность в языке «изнашивается» быстро. С течением времени интенсификаторы становятся «тусклыми», «серыми», и им на смену приходят другие.

К примеру, наречие *awfully*, употреблявшееся со среднеанглийского периода и постепенно утратившее свое первоначальное значение ‘in a manner characterized by awe or dread’, начиная с XIX века стало использоваться в качестве интенсификатора. Во второй половине XIX века *awfully* было одним из самых популярных усилительных наречий [3, с. 58—59]. Сейчас, как отмечают исследователи, интенсификатор *awfully*, хотя и не вышел из состава усилительной лексики, но потерял свою эффективность и часто воспринимается как эмоциональный шум. Словам, выражающим сильные чувства, свойственна постепенная утрата степени интенсивности этого чувства [1, с. 16].

Интенсификаторы приходят и уходят с течением времени. Некоторые усилители, среди которых *jolly*, *mortal*, *desperate*, *considerable*, были весьма популярны в прошлом, но сегодня не так распространены. Другие интенсификаторы перешли в пласт разговорной лексики, в диалекты. Например, *mighty* и *pretty*, ранее употреблявшиеся в качестве усилителей в разных функциональных стилях, сейчас даются в словарных дефинициях с пометкой “informal” [3, с. 97—98].

Усилительные значения слов находятся в постоянном движении и изменении. Ранее звучавшие нейтрально значения со временем могут получить оскорбительные коннотации и наоборот. Весьма излюбленными усилителями в современном английском языке становятся слова, которые раньше считались непечатными, например *bloody*. В XVIII веке слово *bloody* было обычным сленговым интенсивом и было чрезвычайно употребительным. Но, начиная с Викторианской эпохи, *bloody* относится к числу лексики с крайне отрицательной семантикой. С тех пор создается целый ряд собственных эвфемизмов этого слова — *ruddy*, *bally*, *blurry*. Слово *bloody* уже избегают писать полностью. Чаще всего его вообще заменяют пропуском.

Сегодня слово *bloody* пишется полностью, что говорит о его постепенной «реабилитации», и является излюбленным грубым усилителем в современном английском языке [1, с. 17]. Вот только

некоторые примеры из электронного словаря Collins English Dictionary: “*He can bloody well do it himself*”; “*That’s bloody useless*”; “*That’s no bloody good*”; “*Who does he bloody well think he is?*”.

Усилитель *bloody* по-разному воспринимают в Британии и в США. Например, американец совершенно естественно опишет автомобильную катастрофу сочетанием *bloody mess*. Англичанин же будет шокирован данной фразой и усмотрит в этом отсутствие общественного и лингвистического такта [1, с. 18].

Итак, интенсификаторы — это семантически неполнозначные слова, для которых характерно преобладание эмоционального, усилительного значения над семантическим [2, с. 156]. С течением времени они могут потерять свой эмоциональный характер и стать нейтральными, что приводит к образованию новых средств интенсификации. Но, несмотря на то что для каждого поколения характерны какие-то определенные интенсификаторы, усилители разных времен могут мирно сосуществовать и употребляться в языке, помогая говорящим выразить свои чувства адекватнее и стилистически разнообразнее.

Список литературы:

1. Безрукова В.В. Интенсификация и интенсификаторы в языке и речи: на материале английского языка: Дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Воронеж, 2004. — 222 с.
2. Шипунова Н.Б. К проблеме семантического значения интенсификаторов // Логико-семантическая структура текста: межвуз. сб. науч. тр. М., 1990. — С. 151—157.
3. Benzinger E.M. Intensifiers in current English [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.archive.org/details/intensifiersincu00benz> (дата обращения: 01.12.2014).
4. Stoffel C. Intensives and Downtones // A Study in English Adverbs. Berlin, 1901. — 153 p.

2.3. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

ТЕКСТУАЛЬНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НАСКАЛЬНЫХ ИЗОБРАЖЕНИЙ

Абышева Айгуль Орозовна

*ст. преподаватель, Ошский государственный университет,
Республика Кыргызстан, г. Ош
E-mail: Osh_888@mail.ru*

Ташматова Дильбар Абдакимовна

*преподаватель, Ошский государственный университет,
Республика Кыргызстан, г. Ош*

TEXTUAL INTERPRETATION OF PETROGLYPHS

Aygul Abysheva

*senior Lecturer, Osh State University,
Republic of Kyrgyzstan, Osh*

Dilbar Tashmatova

*lecturer, Osh State University,
Republic of Kyrgyzstan, Osh*

АННОТАЦИЯ

В данной статье подводятся итоги комплексного исследования петроглифов Кыргызстана, анализа смыслового содержания таких ключевых образов-архетипов, как солярные знаки, образы собаки, быка, коня, оленя, антропоморфные персонажи и многофигурные композиции, связанные с мифопоэтическими воззрениями древнего населения горных кыргызов.

ABSTRACT

This article summarizes a comprehensive study of petroglyphs in Kyrgyzstan, the analysis of the semantic content of the key images, archetypes as solar symbols, images of dogs, bull, horse, deer, anthropomorphic characters and multi-figured compositions related to mythopoetic views of the ancient population of the mountain Kyrgyz.

Ключевые слова: интерпретация; семиотика; концепция; петроглифы.

Keywords: interpretation; semiotics; conception; petroglyphs.

В вопросах текстуальной интерпретации наскальных изображений указывается, что семиотическая неоднородность самих изображительных текстов, предполагает использование различных приемов расшифровки его смысловой нагрузки, даже при существовании внешне целостного универсального принципа методологического подхода [8, с. 109].

Краеугольным камнем концепции «текста» можно считать представление о том, что, хотя каждый рисунок и обладает определенной сигнификой, его истинный смысл может быть раскрыт только при выяснении соотношений и логики взаимосвязей между всеми изображениями наскальной плоскости и в контексте объектов всего местонахождения, а также культурного ландшафта или «исторической среды», по терминологии В.В. Евдокимова [9, с. 235].

Несмотря на осознание перспективности этой концепции, в нашей попытке интерпретации до сих пор превалирует метод анализа конкретного мотива или образа; все сравнительные или синхронизационные таблицы и схемы, необходимые для хронологической атрибуции и дальнейших научных реконструкций, создаются именно этим путем. Такой метод «изнутри», по мнению Д.С. Раевского, несколько ограничивает его информационные возможности.

Текстуальная интерпретация смысловой нагрузки памятников наскального искусства представляет собой попытку поиска новых возможностей. Однако использование этого метода вовсе не означает, что принципы лингвистического синтаксиса полностью применимы к описанию и чтению «визуального сообщения» изобразительных памятников, у которых содержание в большей степени характеризуется символизмом, нежели подчинением какой-либо жесткой «грамматической» структуре, принятой в «лингвистической концепции текста». Что касается изобразительного искусства, генерирующего визуальное сообщение рисунков, то крайне сложно говорить на этом этапе развития петроглифоведения о выявлении каких-либо закономерностей или определении грамматики изобразительного текста [9, с. 109].

Специальной разработки требует изучение особенностей психологических аспектов акта создания древним человеком с помощью знакомых ему образов и стилистических приемов многомерного художественного пространства на двумерной скальной поверхности.

В мифопоэтическом мышлении процесс создания художественных образов на изначально пустой поверхности приравнивался к Акту Творения, т. е. входил в общую космологическую систему, а сам древний художник становился соучастником демиургического процесса. Поэтому, вероятно, художников за обладание сакральными знаниями и навыками причисляли к особой касте. Одним из важных условий толкования смыслового содержания петроглифов, создающих некий изобразительный ряд, текст или подтекст более широкой познавательной системы, является их абсолютная синхронность. Иногда, когда изобразительный ряд или текст включает в свою структуру более ранние рисунки, мы имеем дело с переосмыслением содержания и перекодировкой древних образов различными техническими способами, как, например, на «Саймалы-Таш» [2, с. 35].

Некоторые исследователи предлагают универсальные дешифровочные ключи семантики азиатских петроглифов. Необходимо также учесть мнение И.В. Калининой, которая считает, что историческая семантика, изучающая смысловое содержание архаических образов, системы их взаимосвязей, противостоит семиотике, предполагающей изучение знаков в жизни общества, изучение явлений культуры как текстов. С ней можно согласиться, когда она выделяет образ в качестве единицы анализа и ставит вопрос об историческом соотношении образов и понятий, указывая на их различия в системообразующих основах. По ее мнению, «понятие» заключает характеристику предмета, явления со стороны признаков, а образ характеризует предмет, явление со стороны действия. Для описания образов она предлагает использовать понятие «семантическая функция», в соответствии с которой выделяет несколько типов образов: тотемы, надтотемы и другие. Мы думаем, что при интерпретации неправомерно противопоставление семиотики и исторической семантики, поскольку они раскрывают разную природу одних и тех же явлений, отраженных в образах художественных памятников. За использование в интерпретации памятников древнего искусства самых разнообразных, иногда сосуществующих в науке течений ратует известный теоретик Ж.-К. Гарден [2, с. 38].

Впервые анализируются рисунки, органически вписанные в структуру поселения «Саймалы-Таша» расположенного на перевале Кукарт, которое возникло, вероятно, на рубеже 5—4 тыс. до н. э. Это фигуры змей, выполненные в виде глубоких желобков. На поселении «Саймалы-Таш 2», расположенном рядом, среди желобков хорошо просматриваются изображения двух змей, ползущих в одном направлении [3, с. 23].

Датировка этих изображений устанавливается стратиграфическим методом. Слой позднего этапа существования поселения, совпадающий с началом эпохи энеолита, перекрывает скальный уступ с изображениями, служивший стенкой жилища.

Поэтому весь комплекс археологического памятника Саймалы-Таша I датируется поздним неолитом. Это одна из наиболее редких возможностей, когда удается использовать для датировки петроглифов данные археологических раскопок. Другой памятник наскального изобразительного искусства, датируемый периодом не позже эпохи неолита, — грот Суук-Добо на хребте Талдык с изображениями символических знаков и многочисленными ямками-лунками [3, с. 29].

Непосредственно вокруг грота зафиксировано несколько палеолитических стоянок, мастерские и огромное количество каменных орудий труда, которые косвенно указывают на возможность древнего происхождения рисунков. Этот комплекс на сегодняшний день рассматривается как самый древний в Кыргызстане [2, с. 38].

На плоскостях палеогенового песчаника вырезаны рисунки первобытного быка-тура, оленя и несколько антропоморфных фигур.

Интерес представляет изображение быка, напоминающего силуэт бизона благодаря мощной груди и высокому горбу. Бык изображен агрессивно-напряженным, в позе нападения или защиты. Среди известных в Кыргызстане наскальных рисунков быков эпохи бронзы близких сарыташскому нет.

Отметим еще один важный момент. Традиционно считается, что древнейшие изображения выполнены редко точечной техникой, а поскольку для этого используются каменные орудия, то остаются рваные края выбоин. Однако наблюдения над техникой исполнения некоторых закрытых комплексов, петроглифы которых датируются различными периодами каменного века, позволяют говорить об использовании в эту эпоху нескольких технических приемов нанесения на каменную поверхность рисунков: выбивка, шлифовка и резьба острым лезвием.

Ценность рассматриваемых рисунков заключается в том, что они в какой-то мере позволяют преодолеть психологический барьер в попытке отодвинуть нижнюю границу петроглифов Кыргызстана в условиях, когда мы все еще не можем выйти за пределы привычных стереотипных представлений и выработанных методических принципов хронологической атрибуции петроглифов бронзового века.

Доминирующие мотивы наскального изобразительного искусства эпохи бронзы обусловлены стремлением отобразить объективную

действительность, воспроизвести своего рода архетипические образы «картины мира» в юнгиановском понимании.

Это солярные знаки и различные символы, орудия труда, средства передвижения, культовые предметы и оружие, люди и животные, полиморфные зооантропоморфные и орнитоморфные существа, изображенные в одиночку или связанные с конкретными сюжетными линиями, нередко образующими сложные многофигурные композиции.

Наряду с традиционными охотничьими сюжетами в это время появляются: батальные сцены с использованием палиц, боевых топоров, щитов и других видов оружия ближнего и дистанционного боя, а также боевых колесниц; парные и групповые танцы с участием «ряженных», «солнцеголовых» персонажей; эротические сцены, связанные с культом плодородия; ритуалы жертвоприношения. Расшифровка их внутреннего содержания является чрезвычайно сложной исследовательской задачей [4, с. 79].

В ряде случаев на основе анализа технико-стилистических признаков, микропографии, мотивов, сюжетов в рамках одной исторической эпохи удается вычлнить более ранние, средние, поздние или промежуточные пласты.

В эпоху поздней бронзы, и особенно в период, переходный к железному веку, в репертуаре петроглифов Кыргызстана появляются изображения оленей со своеобразной трактовкой морды - в виде птичьего клюва, что в некоторой степени является неоспоримым свидетельством миграции носителей этой изобразительной традиции из глубин центральноазиатских степей в западном направлении. Такие рисунки зафиксированы и на святилище «Саймалы-Таша» [3, с. 38].

По мнению исследователей первобытной мифологии, изображение собаки ассоциировалось с водной стихией. В то же время стихия соленой морской воды, хотя и создавала условия для промысла, была не пригодна для питья, поэтому образ собаки в первую очередь связан, видимо, с идеей добывания и хранения для общины источников живительной влаги. Естественно, такая жизненная необходимость порождает сложную систему представлений, ритуалов и обрядовых действий, в том числе и связанных с образом собаки. Образ собаки занимает особое место в петроглифах следующих периодов [6, с. 87—88].

В наскальном искусстве бронзового века уже превалирует агрессивный образ собаки и происходит трансформация прежней идеи — связи этого персонажа с водной стихией. В мифологическом сознании сущность собаки связана со смертью, уничтожением живого, с представлениями о темных и неведомых охотнических существах —

обитателях нижней сферы мироздания. Следовательно, указанные сюжеты могут отражать вовсе не простые повседневные явления в быту человека, а его сложную структуру мировосприятия и соответствующие нормы ритуала, обряда и поведения [7, с. 247]

Символические, зоо- и антропоморфные знаки, а также изображения предметов — это своеобразные пиктограммы, предшественники алфавитного письма, позволявшие фиксировать, хранить и передавать информацию, опыт и знания.

Исследователи так и полагают, что на скалах воспроизводились не сами конкретные животные, люди или предметы, а сверхъестественные сущности — души, духи, божества, т. е. мифы, запечатленные в знакомых древним образах [5, с. 232]

Мы не отрицаем возможность трактовки некоторых знаков среди петроглифов как астрономических объектов, такие подходы давно используются в реконструкциях. Необходимо отличать археоастрономический аспект в изучении изобразительного памятника от проблем анализа астральных культов, в частности солярного, и космогонических представлений, корни которых уходят вглубь каменного века. Речь в данном случае может идти о методологических принципах и разных подходах к решению проблем интерпретации смыслового содержания петроглифов.

Происхождение пиктографического письма в виде петроглифов как системы логических знаков в языке обусловлено речью, ее членораздельностью, структурным, структурно-семантическим, семантическим и коммуникативным дифференцированием, отраженной в невербально-изобразительных знаках. Вместе с тем они представляют собой целостность. Членениями ее являются тема, рема, ретроспекция, законченность, незаконченность, коммуникативность, фразальность, сверхфразальность, актуальность и т. д.

Петроглифы как изобразительная система невербальных знаков являются пиктографическим письмом. Раскрытие ее системности является новизной не только для дешифровки пиктографической письменности эпохи бронзового и железного веков, но и периодов палеолита, мезолита, неолита, и энеолита. Вместе с тем она выражает не только этнические, этнологические, социальные, типологические особенности, но и их ареальное различие [1, с. 10—15].

Итак, обладая критериями языка, древние люди получили возможность пространственно-временных и коммуникативных отношений и выразили их в знаках, которые в науке до конца не исследованы как письменность, и вызывают интерес не только в настоящем, но и в будущем.

Список литературы:

1. Антоненко В.Ф. Заметки к солярной интерпретации мифологии ведийского Индры. В кн.: Литература Древней и средневековой Индии. М., 1979, — с. 10—15.
2. Жусупакматов Л.Ж. Проблемы дешифровки пиктографического письма наскальных изображений Саймалы-Таша. Бишкек; Илим, 1997. — с. 35—47.
3. Жусупакматов Л. Маймалы Таш сурот жазма сырлары. Бишкек: Илим, 1998, — с. 23—49.
4. Запорожская В.Д., Окладников А.П. Петроглифы Забайкалья. Л.: Наука, 1970.3 Аманжолов А.С. Древние надписи и петроглифы хребта Кетмень (Тянь-Шань) // Известия АН КазССР. Сер. обществ. наук. Алма-Ата, — 1966. — № 5. — С. 79—96.
5. Кадырбаев М.К., Марьяшев А.Н. Наскальные изображения хребта Каратау. Алма-Ата: Наука, 1977. — 232 с.
6. Маргынов А.И. Петроглифы Сибири: анализ конкретных источников и всемирно-исторический масштаб // Изв. СО АН СССР. Сер. обществ. наук. Новосибирск, — 1971. — № 11. — Вып. 3. — С. 103—118.
7. Тиваненко А.В. Дешифровочные ключи семантики азиатских петроглифов // Мир наскального искусства. М., 2005. — С. 247—249.
8. Формозов А.А. Наскальные изображения и их изучение. М.: Наука, 1987. — 109 с.
9. Формозов А.А. Очерки по первобытному искусству. Наскальные изображения и каменные изваяния эпохи камня и бронзы на территории СССР. М.: Наука, 1969. — 235 с.

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ КАТЕГОРИИ «ОТНОШЕНИЕ» В ЯЗЫКЕ

Обвинцева Надежда Валерьевна

*канд. филол. наук, доцент кафедры иностранных языков
Уральского федерального университета
им. первого президента России Б.Н. Ельцина,
РФ, г. Екатеринбург.
E-mail: obna79@yandex.ru*

FUNCTIONING OF THE CATEGORY “RELATION” IN THE LANGUAGE

Nadezhda Obvinceva

*candidate of Philology, Associate Professor of the Foreign Languages
Department, Ural Federal University,
Russia, Yekaterinburg*

АННОТАЦИЯ

Понятие отношения рассматривается с различных научных точек зрения, в данной статье автор анализирует функционирование отношения в языке. В статье выявляются и описываются три аспекта его функционирования: 1) отношение единиц языка друг с другом на разных языковых уровнях (оппозиции); 2) представление понятия отношения имплицитно в семантике на разных уровнях языка (прагматика); 3) отношение в языке как самостоятельный объект именованя (семантика). Делается вывод, что в языке это понятие представлено более сложно и многогранно, чем в других научных системах.

ABSTRACT

The concept “relation” is observed from different scientific aspects, in the given article the author analyses functioning of the relation in the language. The article reveals three aspects of its functioning: 1) relations of the language units with each other at the different language levels (oppositions); 2) introduction of the concept “relation” implicitly (pragmatics); 3) relation in the language as an independent object of naming (semantics). The author gives the conclusion, that this concept is represented in the language more complex and in more aspects than in other scientific systems.

Ключевые слова: понятие «отношение»; синтагматика; парадигматика; оппозиция; корреляции; прагматика; семантика; семантическое поле.

Keywords: concept “relation”; syntagmatic; paradigmatic; opposition; correlation; pragmatics; semantics; semantic field.

Любое понятие в процессе его изучения необходимо рассматривать в различных аспектах, в зависимости от того, в какой сфере оно проявляется. Только всестороннее описание и анализ всех возможных его проявлений в научных системах и сферах человеческой жизни позволяет увидеть полную картину представления данного понятия. «Отношение» является универсальной категорией бытия, которую

описывал еще Аристотель, она встречается во всем многообразии сфер человеческой жизни, следовательно, для определения данного понятия необходим его анализ с наибольшего числа точек зрения. В научной литературе понятие «отношение» рассматривается с точки зрения математики, логики, философии и социологии.

В математике каждый пример отношения среди определенных объектов устроен следующим образом: имеется некоторое множество (людей, слов, фигур) и для любой пары элементов из этого множества указано, находится ли первый член этой пары в данном отношении ко второму или нет.

Чтобы задать отношение, достаточно, следовательно, задать некоторое исходное множество — «область задания отношения» и некоторое множество пар его элементов — «график отношения», состоящий из тех пар, у которых первый член находится в рассматриваемом отношении ко второму. Таким образом, отношение есть пара, составленная из двух множеств, причем элементами первого из этих множеств служат некоторые пары второго [9, с. 233—298].

С точки зрения логики отношение в отличие от свойства характеризует не отдельный предмет, а несколько предметов в их взаимосвязи. В современной логике отношение — пропозициональная функция от двух или большего числа переменных. В современном логическом словаре понятие «отношение» рассматривается как «абстрактная взаимосвязь между объектами» [11, с. 354].

Для более полного рассмотрения понятия «отношение» мы рассматриваем функционирование данного понятия в языке.

Одной из характерных черт отношения является всеобщность. В системе языка данная категория более абстрактна, чем в других системах, так как отношения не только включаются в число свойств языковых элементов, но и служат средством их организации, объединяя в структуры. Каждая языковая единица характеризуется множеством отношений с другими элементами или единицами, иначе она оказалась бы вне системы.

В языке категория отношения существует в следующих проявлениях:

1) единицы языка на разных языковых уровнях вступают в отношения друг с другом (парадигматические и синтагматические); 2) понятие отношения может быть имплицитно представлено в семантике на разных уровнях языка; 3) отношение в языке является самостоятельным объектом именованья.

1. В лексической системе каждая единица характеризуется определенным набором отношений с другими единицами данного

уровня. Системные отношения в языке были выявлены еще в начале XX века Ф.де Соссюром, который, рассматривая язык как систему, выявил основания для сравнения единиц языка: синтагматические и парадигматические отношения.

При рассмотрении парадигматических отношений в лексике необходимо исследовать отношения между словами в рамках отдельных, относительно замкнутых групп, выделяемых на основе общности значений составляющих их элементов. Замкнутые группы слов, значения которых связаны между собой по определенному числу однозначных противопоставлений, в лексической семантике называют лексико-семантической парадигмой [1, с. 126; 10, с. 103—108]. Однако под понятие парадигмы, накладывающее строгие ограничения на характер связей между словами, подходят группировки, включающие в себя небольшое количество единиц, объединяемых на основе общности их значений. Более общим понятием, применимым к более широкому кругу парадигматических отношений, является понятие семантического поля.

Внутри каждого семантического поля существуют отношения между значениями слов, такие как синонимия, гипонимия, корреляция несовместимости, корреляция «часть-целое», антонимия, конверсивность, корреляция семантической производности и ассоциативные отношения [5, с. 98—107; 10, с. 103—156; 6, с. 140; 8, с. 209—258; 1, с. 126—128].

Синтагматические семантические отношения устанавливаются между значениями слов в пределах одного речевого отрезка — словосочетания или предложения. Набор семантических отношений, присущих данному слову, связывает его значение со значениями других слов в пределах речевого отрезка. Содержательные отношения, возникающие между словами в конкретном фрагменте текста, зависят от семантики данных конкретных слов. Одним из видов синтагматических отношений, обусловленных лексическим значением лексемы, являются семантические валентности.

Вопрос о системном изучении понятия оппозиции был разработан Н.С. Трубецким. Разработанное им учение об оппозициях имеет в своей основе известный тезис Ф.де Соссюра: «Весь лингвистический механизм вращается вокруг тождеств и различий, причем эти последние только обратная сторона первых» [3, с. 37]. Н.С. Трубецкой осуществил классификацию различных типов оппозиций в фонологии, но основные принципы его классификации могут быть применимы и на лексическом уровне языка.

Если говорить о семантических отношениях, то между языковыми знаками как в плане выражения, так и в плане содержания возможны

следующие отношения: тождество (эквивалентность, совпадение), включение (вложение), пересечение (наличие общей части) и исключение (отсутствие общей части), на основе которых выделяются оппозиции: привативные, ступенчатые (градуальные) и эквиолентные (равнозначные). Они лежат в основе всех категорий и лексико-семантической системы языка. Их выделение существенно для установления определенной закономерной связи между характером употребления языковой единицы с ее внутренним содержанием.

На лексическом уровне данные виды оппозиций могут быть представлены в виде синонимических и антонимических корреляций. Например, синонимический ряд *to like-to love-to adore* в английском языке со значением «положительно относиться к чему-, кому-либо» представляет собой градуальную оппозицию, в которой глагол *to like* выражает самую меньшую степень положительного отношения, а *to adore* — наибольшую.

Эквиолентные оппозиции представлены в синонимах: *обнаружить* — *отрыть* / *to discover-to dig up*, в которых основанием оппозиции является денотативное значение «найти, отыскать», а стилистическая отнесенность — дифференциальным признаком.

Антонимические пары, в свою очередь, представляют оппозиции привативные, то есть характеризуются наличием или отсутствием определенного признака (семы): *to find-to lose* / *находить-терять* — немаркированным членом оппозиции является лексема *to find* / *находить*, характеризующаяся наличием положительной семы 'обладания'. *To lose* / *терять* характеризуется отрицательным проявлением признака 'обладания'; в паре *to love-to hate* / *любить-ненавидеть* *to love* / *любить* характеризуется наличием дифференциального признака пары (положительного отношения), а *to hate* / *ненавидеть* — противоположным проявлением свойства (*to hate* / *ненавидеть*).

Язык как знаковая система имеет формально-смысловые отношения не только между знаками, но и внутри самого знака. Уже Ф. де Соссюр в понятии знака раскрывает отношения между означаемым и означающим. Как было показано впоследствии С.О. Карцевским, эти отношения не являются симметричными [4, с. 85—90].

Рассматривая две стороны языкового знака — внутреннюю, которая включает в себя семантический и прагматический компонент, т.е. означаемое, и внешнюю, т.е. означающее, И.А. Мельчук говорит об их автономности, независимости друг от друга. На основе этого, с учетом всех возможных способов сочетаемости названных компонентов друг с другом, И.А. Мельчук выводит семнадцать типов отношений между двумя языковыми единицами [7, с. 425—441].

Благодаря этой методике описываются все теоретически возможные отношения между языковыми знаками лексического уровня.

2. ИмPLICITное представление отношения в семантике отражается в ее прагматике. Под прагматикой понимается закрепленное в языковой единице отношение говорящего: к действительности, к содержанию сообщения, к адресату. Речь идет не об оценке, свободно творимой говорящим в речи, а лишь о той готовой, лексикализованной или грамматикализованной оценке, которая встроена непосредственно в содержательную сторону языковых единиц и имеет постоянный статус в языке [2, с. 138]. Субъективное отношение людей (языковых коллективов) к единицам языка, а через них и при их посредстве и к самим обозначаемым ими предметам и понятиям нередко закрепляется за данным знаком, входит в качестве постоянного компонента в его семантическую структуру и в этом случае становится тем, что мы называем прагматическим значением языкового знака.

3. Лексические единицы, отражающие в своей семантике виды отношения в различных сферах деятельности человека, вступая между собой в различные связи, формируют лексико-семантическое поле отношения, что и является предметом нашего исследования. Лексико-семантическое поле отношения в соответствии с видами человеческой деятельности можно разбить на несколько микрополей (лексико-семантические группы): социальных отношений, межличностных отношений, желания, владения, взаимоотношения, временных и пространственных отношений, отношений части и целого. В этом смысле семантическое поле выступает как родовое понятие по отношению к микрополю (лексико-семантической группе) — понятию видовому. При этом объекты именованного отношения рассматриваются с точки зрения их отношений в структуре языка и с точки зрения имPLICITного выражения отношения — прагматики. Именно в лексико-семантическом поле отношения представлено триединство понятия «отношение» в языке.

Подход к понятию отношения с этих трех сторон позволяет сделать вывод о том, что отношение пронизывает язык во всех своих проявлениях. ИмPLICITное представление понятия «отношение» в языке тесно связано с его лексическим представлением, которое в свою очередь переплетается с этим понятием в структуре языка. Все эти виды реализации отношения в языке могут рассматриваться отдельно друг от друга, но вместе они дают представление о сложности данного понятия, о его всеобщности и многогранности.

Список литературы:

1. Апресян Ю.Д. Лексическая семантика. Синонимические средства языка. М.: Наука, 1974. — 368 с.
2. Апресян Ю.Д. Избранные труды: Лексическая семантика. 2-е изд. испр. И доп. М.: Языки русской культуры, изд. фирма «Восточная литература» РАН, — 1995. — Т. I. — 472 с.
3. Арнольд И.В. Основы научных исследований в лингвистике: Учеб. пособие. М.: Высшая школа, 1991. — 140 с.
4. Карцевский С.О. Об асимметричном дуализме языкового знака // История языкознания XIX—XX веков в очерках и извлечениях Ч. 2. / под ред. В.А. Звегинцева. М.: Просвещение, 1965. — С. 85—90.
5. Кобозева И.М. Лингвистическая семантика: учебное пособие. М.: Эдиториал УРСС, 2000. — 352 с.
6. Кронгауз М.А. Семантика: учебник для студентов лингвистических факультетов высших учебных заведений. 2-е изд. М.: Изд. Центр Академия, 2005. — 352 с.
7. Mel'cuk I. The Structure of Linguistic Signs and formal semantic analysis // Мельчук, И.А., Русский язык в модели «Смысл ⇔ Текст». М.-Вена: Школа «Языки русской культуры», Венский славистический альманах, — 1995. — XXVIII с., — 712 с.
8. Новиков Л.А. Семантика русского языка: учебное пособие. М.: Вышш. школа, 1982. — 272 с.
9. Шиханович Ю.А. Введение в современную математику. М.: Наука, 1965. — 376 с.
10. Шмелев Д.Н. Проблемы семантического анализа лексики (на материале русского языка). М.: Наука, 1973. — 280 с.
11. Философия: Энциклопедический словарь / под ред. А.А. Ивина. М.: Гардарики, 2004. — 1072 с.

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

**АССОЦИАТИВНОЕ ПОЛЕ МАКРОСИНЕГО
ЦВЕТСПЕКТРА В АНГЛИЙСКОЙ, РУССКОЙ,
ЯКУТСКОЙ КАРТИНАХ МИРА**

Борисова Мария Владимировна

*ассистент кафедры английской филологии
Северо-Восточного федерального университет им. М.К. Аммосова,
РФ, г. Якутск*

E-mail: maria_vladm@mail.ru

Петрова Вера Александровна

*ст. преподаватель кафедры английской филологии
Северо-Восточного федерального университет им. М.К. Аммосова,
РФ, г. Якутск*

E-mail: vera_lex@mail.ru

**ASSOCIATIVE EXPERIMENT ON BLUE-GREEN COLOUR
SPECTRUM IN ENGLISH, RUSSIAN,
YAKUT WORLDVIEWS**

Borisova Maria

*assistant teacher of Department of English philology Institute of Foreign
philology and Regional Studies North-Eastern Federal university,
Russia, Yakutsk*

Petrova Vera

*assistant teacher of Department of English philology Institute of Foreign
philology and Regional Studies North-Eastern Federal university,
Russia, Yakutsk*

АННОТАЦИЯ

В данной статье представлены результаты ассоциативного эксперимента макросинего цветоспектра. На основе данных исследования авторы делают вывод о сходстве представлений у носителей английского, русского, якутского языков на поверхностно-обобщенном уровне.

ABSTRACT

The article presents the results of associative experiment of blue-green colour spectrum. According to the data of research the authors come to the conclusion that there are similarities in worldviews of English, Russian, Yakut speakers on surface level.

Ключевые слова: ассоциативный эксперимент; цвето-обозначения; макросиний цветоспектр.

Keywords: associative experiment; colour terms; blue-green colour spectrum.

Разные этнокультурные сообщества воспринимают цветовой мир по-разному, что позволяет говорить о существовании национальных цветowych картин мира. Наше исследование посвящено изучению макросинего спектра цвета в языковом сознании носителей английского, русского и якутского языков. Исследование опиралось на данные ассоциативных экспериментов.

Как полагает Н.В. Уфимцева, образ сознания, ассоциированный со словом — это одна из многих попыток описать знания, используемые коммуникантами при производстве и восприятии речевых сообщений. Поскольку языковое сознание не может быть объектом анализа в момент протекания процессов, его реализующих, оно может быть исследовано только как продукт бывшей деятельности, или, иными словами, может стать объектом анализа только в своих превращенных, отчужденных от субъекта сознания формах (культурных предметах). Метод свободных ассоциаций позволяет установить частотность употребления того или иного концепта в речи носителя языка [2, с. 65].

Цвет играет огромную роль в жизни человека и требует постоянного более глубокого проникновения в его сущность. Концептуальное моделирование позволяет предположить, что значение цвета в русской, английской и якутской культурах имеет отличия, которые затрагивают глубинные слои сознания и отражают национальные культурнообусловленные особенности.

Нами был изучен «Английский ассоциативный словарь» под редакцией Дж. Киша, «Русский ассоциативный словарь»

под редакцией Ю.Н. Караулова. А также нами был проведен ассоциативный эксперимент среди носителей якутского языка. Для анализа были отобраны следующие цвета: синий, голубой, зеленый.

При исследовании данных ассоциативных экспериментов мы выявили следующие совпадения реакций на слова стимулы 'blue' / 'синий' / 'голубой' / 'халлаан күүх' (табл. 1).

Таблица 1.

Реакции на слова стимулы 'blue' / 'синий' / 'голубой' / 'халлаан күүх'

ААП (<i>blue</i>)	РАП (<i>синий</i>)	РАП (<i>голубой</i>)	ЯАП (<i>халлаан күүх</i>)
SKY /небо 20 % EYES /глаза 2 % GREEN /зеленый 10 % RED /красный 9 % SEA море 4 % COLOUR .цвет 3 % BIRD .птица 1 % WATER.вода 0,01 % DRESS.платье 0,01 %	НЕБОСВОД 0,01 % ГЛАЗ 0,01 % ЗЕЛЕНый 0,01 % КРАСНЫЙ 2,8 % МОРЕ 0,01 % ЦВЕТ 7.6 % ПТИЦА 9 %	НЕБО 44 % ЗЕЛЕНый 8 % КРАСНЫЙ 2 % ЦВЕТ 63% ВОДА 2 % ПЛАТЬЕ 0.01%	ХАЛЛААН /небо 33,3 % ХАРАХ /глаз 0,9 % ОТ КҮӨХ /зеленый 18,2 % КЫҤЫЛ /красный 2,1 % ОН/цвет 22,5 % УУ /вода 4 % БЫЛААЧЧЫЙА/платье 0,01 %

Во многих языках мира ближайшими эквивалентами слова *синий* или *голубой* служат слова, морфологически или этимологически связанные со словом для обозначения неба, моря, воды: *sky/небо 20 %*, *небосвод 0,01 %*, *небо 44 %*, *халлаан/небо 33,3 %*; *sea/море 4 %*, *море 0,01 %*; *water/вода 0,01 %*, *уу/вода 4 %*. Во всех трех культурах зеленый цвет входит в спектр голубого цвета, что доказывает наличие реакций: *green/зеленый 10 %*, *зеленый 0,01 %*, *зеленый 8 %*, *от күүх 18,2 %*.

В якутском языке слово *күүх* представляет собой интересное явление, будучи составляющей словосочетаний *халлаан күүх* и *от күүх*, обозначающих голубой/синий и зеленый цвета соответственно (*от күүх 18,2 %*). По нашему мнению, это говорит о том, что древние якуты не разделяли данные цвета, считая оттенками одного и того же цвета.

Обратимся теперь к двум русским соответствиям английского цветообозначения *blue* — синему и голубому. А. Вежицкая высказала некоторые сомнения относительно «основного» характера голубого, приведя свидетельства того, что для русских детей голубой менее

значим, чем синий [1, с. 46]. Р.М. Фрумкина сообщает, что при изучении английского языка носители русского языка неизменно бывают удивлены, когда узнают, что в английском есть только одно слово blue, которое соответствует и голубому, и синему. Это позволяет сделать вывод о том, что они воспринимают оба слова, синий и голубой, как «основные». Она также замечает: «Некоторые информанты — образованные носители русского языка — не считают серый и коричневый основными, «поскольку их нет среди цветов радуги». Все уверены, однако, что голубой и синий там есть» [3, с. 31]. Исходя из наших данных, голубой все же более употребим, чем синий. Он сигнализирует цвет неба (небо 44 %), мечты (мечты 0,01 %) и является символом нетрадиционной ориентации одновременно (гомосексуалист 10 %, гомосек 3 %, гомик 0,01 %). Как полагает А. Вежбицкая, голубой прямо уподоблен небу, в то время как про синий нельзя сказать такой, как небо, хотя он может заставить думать о небе. Между тем, английское blue не специфицировано в этом отношении и поэтому может обозначать и небесно-голубые и ненебесно-голубые оттенки небесно-морского диапазона [1, с. 47]. В добавление к этому в реакциях, представленных выше, голубой непосредственно связан с ясным дневным светом (свет 6 %), синий же такой характеристикой не обладает.

Употребление словосочетания синяя птица (bird/птица 1 %, птица 9 %) является символом удачи, несбыточной мечты.

При изучении зеленого цвета эксперимент выявил следующие совпадения реакций на слова стимулы 'green' / 'зеленый' / 'от кyx' (табл. 2).

Таблица 2.

Реакции на слова стимулы 'green' / 'зеленый' / 'от кyx'

ААП (green)	РАП (зелёный)	ЯАП (от кyx)
TREE .дерево 2 %	ДЕРЕВО 1,9 %	МАС /дерево 1,7 %
FIELD .поле 4%	ПОЛЕ 0,01 %	ХОНУУ /поле 1,7 %
LIGHT .свет 3 %	СВЕТ 13,2 %	
GRASS /трава 3 1%	ТРАВА 3,3 %	
BLUE /голубой 8 %	ГОЛУБОЙ 0,7 %	
RED /красный 7 %	КРАСНЫЙ 3,5 %	
YELLOW /желтый 5 %	ЖЕЛТЫЙ 2,5 %	
PLANT /растение 2 %		ОТ МАС /растение 1,7 %

Зеленый цвет обладает, в основном, значением растительности, растительного мира в целом (*tree/дерево* 2 %, *field/поле* 4 %, *дерево* 1,9 %, *поле* 1,2 %, *трава* 3,3 %); отсюда все его позитивные значения: произрастание, весеннее возрождение природы, надежда на урожай (*cabbage/капуста* 3 %, *лук* 3,1 %, *дуб* 0,7 %, *огурец* 2,7 %, *горошек* 2,1 %, *помидор* 0,6 %, *арбуз* 0,4 %, *горох* 0,4 % и т. д.), молодость (*молодой* 1,3 %, *еще* 0,4 %, *живой* 0,4 %). Словосочетание *green field* в сознании носителей английского языка несет коннотативное значение 'неисследованной области'.

Носители английского языка ассоциируют зеленый цвет с одеждой (*dress/одежда* 2 %). В настоящее время во многих западных странах особой популярностью пользуются ткани, вещи, продукты, подлежащие вторичной обработке. Таким образом, предпочтение отдаётся одежде из натуральных тканей, таких как хлопок.

Спектр использования зеленого цвета носителями русского языка довольно широк. Зеленый змей (*змей* 2,3 %, *змея* 1,1 %), крокодил (*крокодил* 1,9 %) и кузнечик (*кузнечик* 0,6 %) — не кто иные, как герои наших любимых детских сказок и мультфильмов. Такие ассоциации, как *молодой* или *еще зеленый*, подчеркивают ассоциацию данного цвета с юношеской непосредственностью, беззаботностью, молодостью. Нередко нам встречаются ассоциации зеленого цвета с военными служащими, например, словосочетание *зеленый берет*, *пограничник*, *солдат* (*берет* 0,4 %, *пограничник* 1 %, *солдат* 1 %). Словосочетание *зеленый человек* (*человек* 0,7 %) означает Неопознанный Летящий Объект (НЛО). Данная реакция была вызвана обилием фильмов различных жанров на тему существования разумных форм жизни на других планетах.

У носителей якутского языка зеленый ассоциируется, прежде всего, с травой, летом, летним домом, полем, растительным миром (*от/трава* 34,8 %, *сайын* 9,8 %, *дьиэм иннэ/летний дом*, *дача* 6,2 %, *хонуу/поле* 1,7 %, *от мас/растение* 1,7 %, *бийиан/обильный травостой на сенокосных угодьях*) и вызывает, в основном, положительные реакции.

Проведенный анализ показывает некоторые сходства представлений о мире у носителей английской, русской и якутской культур. Голубой цвет во всех культурах ассоциируется с синевой безоблачного неба. Но также неоспорима связь цветообозначения с зеленым цветом, так как с помощью этого цвета определяется не только небо, но также и влажная трава, цвет моря, воды.

Для носителей якутского языка большую роль играет зеленый цвет, являясь символом природы, растительного мира, что передает

культурную картину мира якутов, говорит об их связи с окружающим миром. Слово *күөх* представляет собой интересное явление, будучи составляющей словосочетаний *халлаан күөх* и *от күөх*, обозначающих голубой/синий и зеленый цвета соответственно. По нашему мнению, это говорит о том, что древние якуты не разделяли данные цвета, считая оттенками одного и того же цвета.

Сходство в видении мира носителей английского, русского и якутского языка обнаружено, скорее, на поверхностно-обобщенном уровне, чем на уровне совпадения образов.

Список литературы:

1. Вежбицкая А. Лексикография и концептуальный анализ. Анн Арбор, 1985. — 127 с.
2. Уфимцева Н.В. Ассоциативный тезаурус русского языка как модель языкового сознания русских // Языковое сознание: теоретические и прикладные аспекты: Сб. ст. / Под общ. ред. Н.В. Уфимцевой. М.; Барнаул, 2004.
3. Фрумкина Р.М. Концепт, категория, прототип // Лингвистическая и экстралингвистическая семантика. Сборник обзоров. М.: ИНИОН РАН, 1992. — 106 с.

СЕМАНТИКО-ГРАММАТИЧЕСКИЕ ТИПЫ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ БИБЛЕЙСКОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ В НЕМЕЦКОМ, РУССКОМ И БЕЛОРУССКОМ ЯЗЫКАХ

Качановская Ольга Борисовна

*старший преподаватель кафедры романо-германской филологии
Гродненский государственный университет имени Я. Купалы,
Республика Беларусь, г. Гродно
E-mail: kachanovskaya74@mail.ru*

SEMANTIC-GRAMMATICAL TYPES OF PHRASEOLOGISMS OF BIBLICAL ORIGIN IN GERMAN, RUSSIAN AND BELORUSSIAN

Kachanovskaya Olga

*senior teacher of Romanic and Germanic languages department
Yanka Kupala Grodno State University,
Republik of Belarus, Grodno*

АННОТАЦИЯ

Предметом сравнительного анализа данной статьи стали фразеологизмы библейского происхождения в немецком, русском и белорусском языках. В статье анализируются основные семантико-грамматические типы фразеологических единиц библейского происхождения.

ABSTRACT

The subject of comparative analysis in this article is phraseologisms of biblical origin in German, Russian and Belorussian. The main semantic-grammatical types of phraseologisms of biblical origin are analyzed.

Ключевые слова: фразеологизм библейского происхождения; семантико-грамматический тип.

Keywords: phraseologism of biblical origin; semantic-grammatical type.

Фразеологизмы библейского происхождения представляют собой неотъемлемую часть фразеологии многих европейских языков. Это особая микросистема фразеологии, в которую входят выражения с разными структурными и семантическими характеристиками, но объединенные общими особенностями развития и функционирования, что обуславливается их принадлежностью к одному генетическому источнику — Библии.

Фразеологизмы имеют не только конкретное, частное значение, но и категориальное, или грамматическое, обобщенное значение. Согласно своему категориальному значению большинство фразеологизмов соотносится с различными частями речи. Это касается и фразеологических единиц библейского происхождения, которые также могут быть объединены в несколько семантико-грамматических разрядов или типов.

При соотнесении фразеологизма с той или иной частью речи мы учитывали в первую очередь следующие грамматические и семантические свойства фразеологизма:

- способ выражения грамматически господствующего компонента, благодаря которому предсказывается категориальное значение фразеологизма;
- синтаксическая функция фразеологизма в предложении;
- семантические особенности фразеологизма.

В ходе анализа были выявлены следующие семантико-грамматические типы фразеологизмов библейского происхождения: субстантивные, глагольные, адъективные, наречные и междометные. Также была выявлена группа фразеологизмов, не соотносимых с какой-либо частью речи: *die Zahl der ... ist Legion, in Abrahams Schoß eingehen, nach Bethlehem gehen, im Dunkeln tappen, die Zeichen der Zeit erkennen, mit eisernem Zepter regieren, eine Hiobsbotschaft überbringen, sich nach den Fleischtöpfen Ägyptens (zurück)sehnen, aufs Kreuz fallen, возвращаться на круги своя, вопиять к небу, заклать упитанного, тельца, идти на Голгофу, ждать как манны небесной, излить душу, поднять/возвысить голос, преклонять колена, волос з галавы не ўпадзе, язык прыліп да горла (гартані), між (паміж) небам і зямлёй, зуб за зуб пайшоў* и др. Эти **фразеологические единицы** имеют категориальные признаки нескольких частей речи и обладают на этой основе размытостью категориальных границ.

Наиболее многочисленными типами в микросистеме единиц библейского происхождения являются субстантивные и глагольные фразеологизмы. При этом необходимо отметить, что в русском и белорусском языках преобладают субстантивные библеизмы, а в немецком — глагольные.

К субстантивным относятся фразеологические единицы, выполняющие функцию названия, т. е. обозначающие лицо, группу лиц, предметы, явления. Грамматически господствующим компонентом в субстантивных фразеологизмах выступает имя существительное.

Как в немецком, так и в русском и белорусском языках большинство субстантивных фразеологизмов представляют собой атрибутивно-именные сочетания: *das tägliche Brot* — хлеб насущный — хлеб надзённы, *die verbotene Frucht* — запретный плод — забаронены плод, *der verlorene Sohn* — блудный сын — блудны сын и др.

Менее распространенными в исследуемых нами языках являются субстантивные фразеологизмы, образованные из сочетания существительного в именительном падеже с другим существительным в косвенном падеже (с предлогом или без него): *Salz der Erde* — соль земли — соль зямлі, *ein Wolf im Schafspelz* — волк в овечьей шкуре — воўк у авечай скуры, *der Benjamin der Familie* — баловень семьи, *притча во языцех* — прытча ва языцах, *ein Pfahl in jmds. Fleisch, der*

Tanz ums Goldene Kalb, грехи молодости, воскрешение Лазаря, ложь во спасение и др.

Необходимо отметить, что русским и белорусским библейским фразеологическим единицам, имеющим структуру существительное + прилагательное или существительное + существительное, часто соответствуют немецкие фразеологизмы, являющиеся сложными словами: *Адамово яблоко* — *Адамаў яблык* — *der Adamsapfel*, *фиговый листок* — *фігавы лісток* — *das Feigenblatt*, *Иудин поцелуй* — *Iūdaŭ (Юдаў) пацалунак* — *der Judaskuss*, *Каинова печать* — *Кайнава пняцаць* — *das Kainsmal*, *козел отпущения* — *казёл адпушчэння* — *der Sündenbock*. Это явление объясняется, прежде всего, недостаточным развитием относительных прилагательных в немецком языке. Функцию относительных прилагательных берут на себя первые компоненты сложных существительных.

В ходе анализа нами также были выявлены библейские фразеологизмы, основанные на отношениях сочинения компонентов. В немецком языке такие единицы содержат союз *und*, который в русских и белорусских соответствиях передается, как *и*: *das A und O* — *альфа и омега* — *альфа і амега*, *Sodom und Gomorrha* — *Содом и Гоморра* — *Садом і Гамора*. Подобные единицы могут и не иметь соответствий в исследуемых языках: *der Augen und des Fleisches Lust* ‘чувственные наслаждения’, *jmds. Dichten und Trachten* ‘страстное стремление кого-либо’, *Krethi und Plethi* ‘всякий сброд’, *Gog u Magog* — *Гог и Магог (бел. яз.)*, *книжники и фарисеи*.

Субстантивные фразеологизмы, подобно именам существительным, обладают лексико-грамматической категорией одушевленности-неодушевленности, категориями рода, числа и падежа. Например, в предложении: *Как хорошо и почти чудесно, что нас не включили в эту группу козлов отпущения, подумали те, кто тоже подписал, но пока был оставлен вне поля зрения* (Ю. Глазов. В краю отцов) [4, с. 204] библеизм *козел отпущения* — одушевленный, в форме родительного падежа множественного числа.

Большинство фразеологических единиц библейского происхождения относится к разряду неодушевленных, причем почти во всех выражениях данной категории опорный компонент соотносится с неодушевленным существительным, например: *das gelobte Land* — *обетованная земля* — *абяцаная зямля*, *der Judaskuss* — *Иудин поцелуй* — *Iūdaŭ (юдаў) пацалунак*, *Manna vom Himmel* — *манна небесная* — *манна нябесная*, *der Stein des Anstoßes* — *камень преткновеня* — *камень спатыкнення*.

Любопытно отметить, что генетически неодушевленное имя существительное часто является опорным компонентом одушевленных фразеологизмов: *die Posaunen von Jericho* — *труба иерихонская* — *іерыхонская (ерыхонская) труба* ‘человек с трубным, звучным голосом’, *das Salz der Erde* — *соль земли* — *соль зямлі* ‘наиболее активная, творческая сила народа’. Посредством этих фразеологизмов характеризуют человека, и в силу этого они приобретают морфологические особенности одушевленности.

Есть несколько двузначных библейских фразеологических единиц, которые в одном случае обозначают лицо, а в другом — абстрактное понятие, например, фразеологизм *Fleisch von seinem Fleisch* — *плоть от плоти* — *плоть ад плоти* может употребляться со значением ‘родной ребенок’ и ‘детище, порождение’, когда речь идет об идейном родстве.

Глагольные фразеологические единицы обозначают действия, состояния. Стержневой компонентом в их составе является глагол, в предложении они выполняют синтаксическую функцию сказуемого. Например, значение фразеологизма *einen Stein auf j-n werfen* — *бросить камень* — *кінуць камень* объясняется словосочетанием ‘осуждать, винить, обвинять в чем-либо’. Грамматически опорным центром данного фразеологизма является глагол. В предложении выражение выступает в качестве сказуемого. Например, в белорусском языке: *Дзіця будзе мець хлеб, вопратку і калі вырасце, то на свой розум хай робіць, як хоча. Можэ, ён захоча кінуць у нас камень...І тады хай яго судзіць Бог і добрыя людзі* (Э. Самуйлёнак. Будучыня) [7, с. 204].

Среди собранного нами материала существуют следующие параллельные фразеологические единицы библейского происхождения, которые относятся к группе глагольных фразеологизмов: *den alten Adam ablegen* — *совлечь с себя ветхого Адама* — *скінуць з сябе ветхага Адама*, *seine Hände in Unschuld waschen* — *умывать руки* — *умыць рукі*, *den bitteren Kelch leeren* — *испить горькую чашу до дна* — *піць (выпіць) <горькую> чашу да дна*, *sein Kreuz tragen* — *нести свой крест* — *несці свой крыж* и др.

Адъективные фразеологические единицы обозначают свойства, признаки, качественные характеристики лица, предмета, явления. Они могут быть компаративными и некомпаративными. К некомпаративным относятся фразеологизмы типа *im Adamskostüm* — *в костюме Адама* — *у касцюме Адама*, *voll des süßen Weines*, *верный в малом, нищие духом, з божаі ласкі* (бел.); к компаративным — *arm wie Hiob* — *беден как Иов*, *alt wie Methusalem* — *стар как Мафусаил*, *wie*

ein Ölgötze, wie ein Lamm, як шклянка (бел.). Адъективные библеизмы имеют нулевую парадигму.

Наречные фразеологизмы представляют собой раздельнооформленные и идиоматические образования, которые семантически и функционально соотносятся с наречиями и наречными словосочетаниями. Они обозначают признак действия или признак признака: *ohne Ansehen der Person — не взирая на лица — не глядячы на асобы, um kein Jota — ни на йоту — ні на ёту* и др. Многие из наречных фразеологических единиц библейского происхождения реализуют свое значение только в сочетании с глаголами: *wie seinen Augenapfel hüten — хранить/беречь как зеницу ока, берагчы/аберагаць як зрэнку вока*.

Междометные фразеологические единицы выражают чувства и эмоции человека, его личностное отношение к объектам внешнего мира, а иногда и к самому себе. Они синтаксически не связываются с предложением и не являются его членами: *Es geschehen noch Zeichen und Wunder! — чудеса творятся и в наше время!, Mann Gottes!, Hilf, Herr/o Herr, er will mich fressen!, Tobias sechs, Vers drei, Врачу, исцелися сам!, Распни его!, Да минует меня чаша сия!, воля ваша (твая)* и др.

Таким образом, с позиции эквивалентности той или иной части речи фразеологические единицы библейского происхождения немецкого и русского языков можно разделить на глагольные, субстантивные, наречные, адъективные и междометные. Большинство фразеологизмов библейского происхождения в обоих языках принадлежат к первым двум группам. Часть библейских фразеологических единиц не может быть соотнесена с определенной частью речи. В ходе анализа было установлено, что в русском языке преобладают библеизмы, которые имеют признаки существительного, в то время как в немецком языке большая часть фразеологизмов библейского происхождения относится к глагольным. Всем выделенным типам в большей или меньшей степени присущи те грамматические категории, которыми обладает данная часть речи.

Список литературы:

1. Бинович Л.Э., Гришин Н.Н. Немецко-русский фразеологический словарь. Под ред. д-ра Малиге-Клаппенбах и К. Агрикола. Изд. 2-е, испр. и доп. / Л.Э. Бинович, Н.Н. Гришин М., “Русский язык”. 1975. — 656 с.
2. Бирих А.К., Мокиенко В.М., Степанова Л.И. Словарь русской фразеологии. Историко-этимологический справочник / А.К. Бирих, В.М. Мокиенко, Л.И. Степанова СПб.: Фолио-Пресс, 1998.

3. Гак В.Г. Особенности библейских фразеологизмов в русском языке (в сопоставлении с французскими библеизмами) / В.Г. Гак // Вопросы языкознания. — 1997. — № 4. — С. 55—60.
4. Грановская Л.М. Словарь имен и крылатых выражений из Библии: Ок. 400 имен; Более 300 крылат. Выражений / Л.М. Грановская М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2003. — 288 с.
5. Лепешаў І.Я. Фразеалогія сучаснай беларускай мовы Вучэб. Дапам. Для філал. Фак. ВНУ / І.Я. Лепешаў Мн. Выш. шк., 1998.
6. Лепешаў І.Я. Этымалагічны слоўнік фразеалагізмаў / І.Я. Лепешай. Мн.: БелЭн, 2004. — 448 с.
7. Лепешаў І.Я. Фразеалагічны слоўнік беларускай мовы. У 2 т. Т. 1. А-Л.-Мн.: БелЭн, 1993. — 590 с.
8. Лепешаў І.Я. Фразеалагічны слоўнік беларускай мовы. У 2 т. Т. 2. М-Я.-Мн.: БелЭн, 1993. — 607 с.
9. Мендельсон В.А. Фразеологические единицы библейского происхождения в английском и русском языках: Дисс. ... канд. филол. наук. Казань, 2002. — 229 с.
10. Мокиенко В.М. Славянская фразеология: Учеб. пособие для студ. филолог. ун-тов. / В.М. Мокиенко М.: Высшая Школа, 1980. — 207 с.

СЕКЦИЯ 3.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

3.1. КИНО-, ТЕЛЕ- И ДРУГИЕ ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ И МОДЕРНИЗАЦИИ КАНАЛОВ РЕПРОДУКЦИИ КИНО В УЗБЕКИСТАНЕ

Ганиева Элеонора Ринатовна

*старший научный сотрудник-соискатель Института
искусствознания Академии наук Республики Узбекистан,
Узбекистан, г. Ташкент.
E-mail: elona_gan@mail.ru*

PROSPECTS OF DEVELOPMENT AND MODERNIZATION OF CINEMA BROADCAST CHANNELS IN UZBEKISTAN

Ganieva Eleonora

*doctoral student of Institute of Arts of Academy of sciences of Uzbekistan,
Uzbekistan, Tashkent*

АННОТАЦИЯ

Основной целью статьи является оценка перспектив и возможностей развития в стране взаимодействия кино и различных визуальных каналов его репродукции, в которые входят телевидение, Интернет, Интернет-TV, IPTV. Анализируются преимущества и недостатки действующих каналов доставки кино- и телеконтента зрителю. Опираясь на данные анализа, автор делает вывод о потенциале каждого из каналов распространения кинопродукции и перспективах их дальнейшего развития с учетом особенностей культуры кино и телепросмотра среднестатистического зрителя Узбекистана.

ABSTRACT

The main purpose of the article is to assess the opportunities for development in the country of the interaction between cinema and various

visual broadcast channels including TV, Internet, IPTV and others. The author performed analysis of advantages and disadvantages of existing delivery channels of TV and film viewers and based on that the author makes a conclusion about the potential of each of the film production distribution channels and the prospects for their further development considering the peculiarities of film and television viewing culture of an average audience in Uzbekistan.

Ключевые слова: кино; телевидение; Интернет-TV; IPTV; цифровое телевидение.

Keywords: film; TV; Internet TV; IPTV; digital TV.

Еще тридцать лет назад зрители не представляли себе возможности просмотра новинок кино в ином месте, нежели как в кинотеатре, или же по телевизору, спустя значительное количество времени. В наше время технологический прогресс предоставил множество путей доступа к одному и тому же кинопродукту. Стремительное развитие цифровых технологий повлекло за собой сегментацию рынка потребления кино- и телепродукции, появление новых аудиовизуальных каналов репродукции медиатекста. В их число вошли такие ресурсы, как телевидение (самый традиционный способ просмотра кино на сегодняшний день) и новые каналы демонстрации кино, появившиеся совсем недавно — Интернет, Интернет-TV (Internet Television) и IPTV (Internet Protocol Television).

Появление большого количества аудиовизуальных каналов репродукции произведений кинематографа и телевидения привело к тому, что сегодня аудитория получила шанс «выбирать и контент, и время, и место, и экран» [4], что, несомненно, изменило и структуру традиционного кинопросмотра. Одновременно с этим речь идет о «сегментации аудитории, сегментации каналов доставки и сегментации способов просмотра. И, естественно, три основных способа просмотра — коллективный — на большом экране, групповой семейный — на домашнем, и персональный экран мобильного телефона, смартфона, планшета» [1].

Подобные преобразования, происходящие во всем мире, коснулись и Узбекистана, который к 2015 году планирует перейти на режим цифрового вещания. Для этого в стране в 2009 году была образована компания UZDIGITAL TV, являющаяся сейчас лидирующим оператором, предоставляющим услуги цифрового телевидения для физических и юридических лиц.

В Узбекистане все еще популярна культура просмотра кино в кинотеатре и по телевидению. Однако в последние годы развития телекоммуникационных технологий наблюдается возрастающая тенденция обращения зрительской аудитории (особенно молодежи) к альтернативным источникам просмотра. Благодаря развитию различных каналов демонстрации кино киномамы Узбекистана могут позволить себе изменять все компоненты просмотра. Уже сейчас зрительская аудитория имеет широкий выбор: пойти в кинотеатр, воспользоваться Интернетом (смотреть фильм онлайн по Интернет, воспользоваться IPTV или услугой «VOD» («Video on Demand»), собраться на коллективный просмотр редкого фильма в частном киноклубе и т. д.

Рассмотрим, чем отличаются друг от друга новые каналы репродукции кино. Как уже было сказано выше, в этот ряд входят Интернет, Интернет-TV (Internet Television) и IPTV (Internet Protocol Television).

Всемирная сеть Интернет (если рассуждать о ней с точки зрения репродуктора произведений кинематографа) позволяет своим пользователям бесплатно или за определенную плату просматривать необходимый видео контент в любое время суток. Принцип работы этой системы весьма схож с принципом функционирования услуги «VOD» («Видео по запросу»), являющейся одной из характерных черт цифрового телевидения. Требуется лишь войти в Интернет, открыть необходимый видео ресурс и сделать запрос фильма, который пользователь хотел бы посмотреть.

Естественно, в этом случае есть и свои минусы. Прежде всего, это нарушение авторских прав, если видео получено незаконным путем. И, конечно же, вынужденное ожидание, необходимое для того, чтобы фильм в кинопрокате смог окупить затраченные на него финансовые ресурсы и принести прогнозируемую прибыль. Пока что кинотеатр был и остается тем первым пунктом демонстрации фильма, с которого начинается путь его продвижения к массовому зрителю.

Еще одним несомненным минусом можно считать отсутствие контроля над киноконтентом, потребляемым пользователем видео ресурсов в сети Интернет. Телевидение, как известно, транслирует лишь одобренные цензурой фильмы, чем нередко грешит Интернет, безусловно, нивелируя и снижая художественные и эстетические вкусы и предпочтения своей зрительской аудитории.

Но в целом появление сети стало положительным моментом для всех коммуникационных технологий. Интернет навсегда изменил представление о получении и потреблении информации. Телевидение,

узрев в лице глобальной сети сильного противника, практически сразу же предприняло попытку обратить Интернет в своего соратника. Таким образом, при помощи глобальной сети ТВ лишь расширило свои горизонты. Сегодня Интернет-TV (Internet Television) приобретает практически равную популярность, что и традиционное ТВ (кабельное или спутниковое).

Такой способ просмотра фильмов, и любого контента, предоставляемого каналами Интернет-TV, имеет ряд своих плюсов перед обычным телевидением или IPTV (Internet Protocol Television). В первую очередь, Интернет-TV очень просто в применении: для его эксплуатации необходимо лишь наличие «соответствующего приемного устройства (телевизор, приставка) и высокоскоростного канала связи с глобальной Сетью. Необходимым условием также является наличие безлимитного Интернета, скорость которого как минимум 1 Мбит/с» [3].

К тому же, в идеале Интернет-TV предоставляет возможность создания независимого телеканала, который можно заполнить видео-проектами созданными собственными силами. В Интернете уже имеется большое количество подобных телеканалов и зрительский интерес к ним растет с каждым днем. Но говорить о таких возможностях в условиях Узбекистана, на наш взгляд, преждевременно. В Узбекистане Интернет-TV представлено телеканалами Национальной телерадио-компании Узбекистана, на сайте которого возможен онлайн-просмотр и запрос некоторых передач по Интернету.

На данный момент в стране большие средства выделяются на так называемое IPTV — интерактивное телевидение — оборот услуг которого в нашей стране в рамках Программы развития сферы услуг в Республике Узбекистан на 2012—2016 гг. составит около 4,4 млрд. сумов [5].

Обратим внимание на том, что Интернет-TV и IPTV — это не одно и то же. Незвизрая на один и тот же способ распространения (по Internet Protocol) по сетям «всемирной паутины», IPTV — это дополнительная услуга, создаваемая и предлагаемая операторами телекоммуникационных систем. В этом смысле оператор IPTV почти не отличается от существующих кабельных телевизионных операторов.

Иными словами, это тот же список телеканалов, то же содержание, которое мы можем смотреть по стандартному ТВ, но с ограниченным доступом и расширенными интерактивными возможностями телезрителя.

IPTV — это одна из услуг, предоставляемых при подключении к Интернету у одного из провайдеров. Зачастую, вместе с этим, провайдеры привлекают потенциальных клиентов возможностью

свободного доступа и просмотра новинок мирового кино на своих локальных медиаресурсах (аудио, видео, софт и т. д.).

«С точки зрения удобства и простоты подключения, IPTV — это лучший способ доставки цифрового телевидения в наши дома. Каналы транслируются по тому же кабелю, по которому осуществляется подключение к Интернету» [3].

Единственным минусом IPTV считается его неспособность охватить большую территорию вещания. В отличие от спутникового телевидения, реализованного по принципу вещания с помощью спутника, способного покрывать огромные территории, IPTV охватывает лишь один или несколько районов одного города. В Узбекистане же планируется распространение IPTV по Ташкенту, Андижанской и Ташкентской областям.

IPTV (Internet Protocol Television) обладает практически всеми функциями цифрового телевидения. В первую очередь, это «Отложенный просмотр» (Time-shifting) – «при просмотре телеканала она позволяет поставить живой телеэфир на паузу и вернуться к просмотру с того же самого места позднее. Дополнительно, кроме простой паузы, обычно реализуются возможности перемотки просмотра вперед и назад» [2]. И функция записи транслируемой передачи на локальный диск компьютера.

Единственное, на наш взгляд, чем пока не оперирует IPTV в Узбекистане это функция «VOD», о которой говорилось выше. «Video on Demand» в целом представляет из себя возможность пользователя в любой момент запрашивать любые имеющиеся в базе данных видео ресурсы. Услуга доступна в системе платного ТВ. Вместе с тем, она напоминает уже известную Интернет-пользователю систему запроса и скачивания видео и любого другого медиафайла на жесткий диск компьютера.

«Первый коммерческий сервис VOD был запущен в Гонконге примерно в 1990. В США эту услугу впервые предложила фирма Oceanic Cable в январе 2000 года на Гавайях, но сейчас она доступна на всей территории страны» [5].

Вновь обращаясь к вопросу перспектив взаимодействия произведений киноискусства и различных визуальных каналов репродукции, отметим, что в Узбекистане, вероятнее всего, наибольшую распространенность получит гибкая телекоммуникационная система, способная удовлетворить потребности современных зрителей. Такой системой может с легкостью стать IPTV. Однако все шансы на быстро растущую популярность имеет и онлайн-просмотр фильмов по Интернет.

В большей степени это зависит от меняющихся предпочтений публики и от уже сложившихся зрительских привычек кино- и телепросмотра.

Но в то же самое время нельзя сбрасывать со счетов эстетические и коммуникативные функции зрелищного искусства, обладающего возможностью оказания большого психологического влияния на свою зрительскую публику. Просмотр фильмов онлайн в сети Интернет, к сожалению, может отрицательно повлиять на культуру зрительского просмотра, выработать у зрителя привычку смотреть однотипную кинопродукцию низкого художественного уровня.

За Интернетом в какой-то мере следует и современное ТВ, стремящееся повысить свои рейтинги и привлечь к экрану максимальное количество зрителей за счет демонстрации популярных жанров и новинок мирового кино.

Вопрос о том, какая платформа (кинотеатр, ТВ, Интернет или другие ресурсы) наиболее подходит для демонстрации тех или иных типов кино, приобретает все большую актуальность в связи с продолжающимся процессом трансформации кинопросмотра. Ответ на него является острой проблемой, как отечественной, так и зарубежной, науки об экранных искусствах, и требует дальнейшего детального изучения в исследованиях на данную тематику.

Список литературы:

1. Кино на ТВ: какие шансы? // Искусство кино. — 2013. — № 8/ [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://kinoart.ru/archive/2013/08/kino-na-tv-kakie-shansy> (дата обращения: 10.10.2014).
2. О цифровом ТВ [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://www.uzdvtv.uz/ru/digital_tv (дата обращения: 07.12.2014).
3. Пескин А. IPTV и Интернет-телевидение в чем разница? [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://irvispress.ru/catalog/tv/sovremennye-tehnologii-tv/televidenie-i-internet/> (дата обращения: 06.12.2014).
4. Полуэхтова И. Лежа на диване: планшет+ТВ// Искусство кино. — 2013. — № 7/ [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://kinoart.ru/archive/2013/07/lezha-na-divane-planshet-tv> (дата обращения: 10.10.2014)
5. Узбекистан к 2016 году планирует довести оборот в IPTV до 4,4 млрд. сумов [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://podrobno.uz/cat/tehnp/razvitie-IPTV-v-Uzbekistane+/> (дата обращения: 07.12.2014).

3.2. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЙ ОРФОЭПИИ

Овчинникова Татьяна Константиновна

*канд. искусств., и.о. доцента Ростовской государственной
консерватории им. С.В. Рахманинова,
РФ, г. Ростов-на-Дону
E-mail: tatova@mail.ru*

SOME QUESTIONS ABOUT VOCAL AND CHORAL ORTHOEPY

Tatiana Ovchinnikova

*candidate of Art,
assistant professor of Rostov State Rachmaninov Conservatory,
Russia, Rostov-on-Don*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена важной составляющей хорового исполнительства — вопросам певческого произношения. Рассматриваются компоненты вокально-хоровой дикции: артикуляция, ударение в слове, логика развития поэтического текста. Отдельное внимание уделяется особенностям работы над декламационными эпизодами, которые могут являться частью хорового произведения. Подчеркивается комплексный подход в работе над вокально-хоровой орфоэпией.

ABSTRACT

The article is devoted to important part of choral singing — singing on pronunciation. The components of vocal and choral diction are considered: articulation, emphasis in the word, the logic of the poetic text. Special attention is paid to the peculiarities of the work on the declamatory episodes, which may be part of the choral works. Comprehensive approach emphasized in the work on the vocal and choral Orthoepy is highlighted.

Ключевые слова: хоровое исполнительство; вокально-хоровая орфоэпия; правильное произношение; дикция; ударение; логика речи; декламация.

Keywords: choral singing; vocal and choral orthoepy; correct pronunciation; diction; accent; the logic of speech; declamation.

Термин орфоэпия (от греч. *ortos* — правильный, *epos* — речь) согласно толковому словарю русского языка С. Ожегова и Н. Шведова означает «правила литературного произношения, само правильное произношение». Певческая орфоэпия основана на речевой, однако имеет некоторые отличия. Правила вокального произношения подробно освещены в вокально-хоровой литературе, среди которой следует выделить труды В. Краснощекова, К. Виноградова, В. Садовникова[1]. В связи с этим в рамках данной статьи не рассматриваются особенности певческого произношения согласных и гласных звуков, слогов и т. п., а уделяется внимание такому комплексному понятию как вокально-хоровая дикция.

Синтетическая природа хорового искусства ставит перед исполнителями задачу донесения смысла сочинения, связанного со словом. Профессор К. Виноградов подчеркивал: «Он (слушатель) только тогда поймет конкретные мысли, сюжет, идею исполняемого произведения, когда он наряду с мелодией и гармонией услышит и поймет каждое слово литературного текста. Причем исполнители (хор) должны донести до слушателя не только каждое слово, но и мысли, заключенные в этих словах, т. е. донести текст осмысленно, логически правильно» [1, с. 69]. Средством реализации данной установки является певческая дикция. Понятие певческая дикция объединяет в себе вопросы непосредственно дикции (артикуляции), орфоэпии гласных и согласных звуков, правильного ударения в слове, логического ударения во фразах и предложениях. Рассмотрим составляющие дикционного комплекса.

Певческая артикуляция исполнителя способствует не только процессу восприятия слушателем смысла музыкального сочинения, но и в значительной степени влияет на качество вокального исполнения. Не случайно, великому Ф.И. Шаляпину принадлежит высказывание: «Хорошо сказанное — уже наполовину спето». Четкая дикция хора, как правило, является неотъемлемой частью хорового пения. В то же время анализ хоровых произведений разных стилей и жанров позволяет утверждать, что данное условие исполнения может иметь различную степень воплощения (так называемую «нюансировку» артикуляции). Выдающийся хормейстер В. Соколов пишет

о том, что определяющими понятиями в певческом произношении являются не только четкость и ясность, но и осмысленность, глубокое понимание характера, стиля и литературного содержания произведения [4]. Так, в сочинениях, предполагающих разборчивость текста, необходимо ясное, утрированное произношение, в других, — чеканность слова может повлечь за собой снижение качества исполнения. В частности, дикционный прием «затушевывания» текста (В. Соколов) используется при исполнении сочинений полифонического склада, в сопровождающих основную тему голосах, а также в некоторых произведениях, в которых содержание выражается не смыслом литературного текста, а эмоциональным состоянием или подчиняется воспроизведению какого-либо изобразительного эффекта.

Одним из важнейших составляющих правильного произношения является ударение в слове. Как известно, в слове есть только одно ударение. При этом в русском языке встречаются слова, в которых ударение может падать на различные слоги и произношение считается правильным (например, тво'рог и творо'г, одновре'менно и одновреме'нно). Хормейстеру всегда необходимо уточнять спорные моменты. Появление нескольких ударений в словах при пении, расценивающееся как пение по слогам, возникает «от неумения певцов смягчить безударный слог, попадающий на сильную долю такта, или от неумения снять ударение с безударного слога, приходящегося на более высокую ноту, чем ударный» [1, с. 78].

Логика поэтической речи является важнейшей составляющей певческой дикции. «Пойте мысль!», — говорил великий К. Станиславский. Намечая план работы над хоровым сочинением, хормейстеру следует сделать анализ поэтического текста, в котором, исходя из содержания, необходимо отметить логические ударения и смысловые кульминации в каждой фразе, предложении и форме произведения в целом. Из кропотливой работы по выявлению главных смысловых слов во фразах, их соотношения с музыкой складывается общая содержательная концепция сочинения. В практической работе с хором необходимо следовать подготовительному теоретическому анализу и добиваться логики развития музыкально-поэтической речи. Наиболее частой ошибкой в исполнении у неопытных певцов оказывается тщательное пропевание отдельных слов, за которым теряется мысль. Если логическое ударение в главном слове фразы совпадает с мелодической вершиной (что бывает довольно часто), то для его выделения достаточно динамического подчеркивания. Однако встречаются и так называемые «тихие кульминации», когда

движение к логически ударному слову не сопровождается соответствующими средствами музыкальной выразительности (восходящим движением мелодии, усилением динамики и повышением тесситурных условий). Также ряд сложностей в процессе выстраивания смысловой фразировки может возникнуть в следующих случаях: совпадение сильных долей такта с безударными слогами, несовпадение вершины музыкальной фразы с логически ударным словом, исполнение произведения не на языке оригинала, с текстом в поэтическом переводе на родной язык (который значительно отличается от «подстрочного» перевода), что приводит к несоответствию в соотношении развития музыкальной и литературной фраз.

В хоровах сочинениях современных авторов нередко встречаются вставки с «разговорными» эпизодами. Поскольку речевые эпизоды преимущественно персонифицированы (можно вспомнить «Перезвоны» В. Гаврилина), необходимо проникнуть в роль, «не читать, а *действовать* ради какого-то объекта, для какой-то цели (живой объект на сцене или в зрительном зале)», — писал К.С. Станиславский в заметках к программе по сценической речи [цит. по 2, с. 14]. В данном аспекте предлагается рассмотреть работу над речевыми эпизодами во фрагменте хорового обрядового действия «Календарные праздники Древней Руси в песнях и обрядах» В. Гончарова «Колечко мое» для женского хора. «Колечко мое» представляет собой обряд святочного гадания на кольцах. Композиционно сцена представлена тремя хоровыми эпизодами и тремя речевыми — заговорами. При озвучивании заговоров дирижеру необходимо добиться от хористки-чтеца не просто выразительной декламации, а актерского ее перевоплощения в главную участницу обряда — «гадалку».

Начальный характер наговора на воду, определяющийся тембром голоса и интонацией гадающей, должен создавать атмосферу таинственности, обстановку боязненного трепета в ожидании «встречи» с будущим:

Ой, ты ковшец со водицей,

Со водицей непростой, со водицей ключевой.

Ты колечко прими — чисту правду скажи!

Красным девицам — свет красавицам судьбу предскажи!

Два последующих монолога, в которых «гадалка» по положению кольца в воде трактует судьбы девушек, также требуют определенной эмоциональной выразительности. Предсказание первой девушке, воплощающее несбыточность ее надежды, должно отличаться от всех речевых эпизодов понижением интонации в конце фраз:

Глянь, Марьюшка!

Твое колечко плашмя лежит — оком судьбы на тебя глядит.

Этим годом тебе замужем не быть, этим годом еще в девках жить.

Возьми свое колечко!

Предсказание второй девушке создает другой эмоциональный стиль разговора, насыщенный повышенной звуковысотностью произношения слов и более светлой тембральностью, определяющей радостные события в недалеком будущем:

Глянь, Зинушка!

Твое колечко по дну бежит — спокойно не лежит!

В этом году тебе замужем быть — недалеко от дома жить:

Возьми свое колечко!

Особое значение при озвучивании текста играют знаки препинания. Они являются теми условными обозначениями, которые помогают чтецу в какой-то мере раскрыть эмоциональную суть текста. Недаром А.П. Чехов называл знаки препинания «нотами при чтении». Так, восклицательный знак, часто встречающийся в данных четверостишиях, служит для обозначения взволнованности речи и требует одновременно яркой, сильной и разнообразной интонации. Голос не повисает, как, например, при многоточии, а звучит определенно, радостно-утвердительно. Запятая очень многозначна и в разных случаях требует разной интонации. Так, при перечислении («со водичей непростой, со водичей ключевой») необходимо последовательное повышение голоса. Анализируя литературный язык художественных произведений, исследователь А. Ефимов пишет, что «выбор и расстановка автором пунктуационных знаков находится ... в зависимости от идейного замысла, содержания и творческого своеобразия писателя» [цит. по 2, с. 53]. При первом знакомстве с текстом чтец воспринимает его содержание, не задумываясь о выборе автором тех или иных знаков препинания, и лишь когда ему «предстоит сделать текст “своим”», он должен проанализировать их, чтобы точно передать авторскую мысль в устной форме.

Используемые подсказки театрального озвучивания устной речи, помогут отойти от бытового произношения и добиться создания атмосферы театральности и соответственного эмоционального настроения. В данном произведении именно эмоциональная насыщенность разговора является определяющим фактором в создании обстановки сцены гадания. Важную роль при этом играет умение

«предсказательницы» словесно воздействовать на слушателя, вызвать у него интерес к происходящим событиям. Однако при этом необходимо добиваться, чтобы текст не просто представлял собой выразительную декламацию и объяснение сюжета, а перерастал в разговорное действие, которое будет способствовать более заинтересованному зрительскому восприятию.

Работа над певческой орфоэпией в хоровом коллективе является одним из важнейших исполнительских моментов. Правильно и осмысленно озвученный поэтический текст — обязательное условие раскрытия и донесения до слушателя художественного замысла хорового сочинения.

Список литературы:

1. Виноградов К. Работа над дикцией с хоровым коллективом // Работа с хором: методика, опыт / Ред. Б. Тевлин. М: Произдат, 1972. — С. 69—81.
2. Козлянинов И. Сценическая речь: учебн. пособие. М., 1976. — 336 с.
3. Овчинникова Т. Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре: Исследование. Ростов н/Д.: Книга, 2010. — 176 с.
4. Соколов В. Работа с хором. М., Музыка, 1983. — 192 с.

3.3. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

ТВОРЧЕСТВО ВАН ГУАНИ И ПОЛИТИЧЕСКИЙ ПОП-АРТ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В КИТАЕ

Горбачева Светлана Андреевна

*старший преподаватель кафедры искусствоведения, Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов,
РФ, г. Санкт-Петербург
E-mail: clicksv@gmail.com*

THE OEUVRE OF WANG GUANGYI AND THE POLYTICAL POP ART AS PART OF CONTEMPORARY CHINESE ART

Gorbacheva Svetlana

*senior Teacher of Art History Department,
Saint-Petersburg University of Humanities and Social Sciences,
Russia, Saint-Petersburg*

АННОТАЦИЯ

С конца 70-х годов XX века происходят изменения во всех сферах жизни китайского общества, включая искусство. Это привело к появлению новых направлений в искусстве, а также к изменению художественной традиции в целом. Политический поп-арт, основоположником которого считается художник Ван Гуани, с начала 90-х годов XX века стал одним из ведущих течений современного китайского искусства. В статье рассматривается период творческих поисков Ван Гуани и становления политического поп-арта, предпосылки для появления нового художественного направления, его концепция и стилистические особенности.

ABSTRACT

There are a lot of changes in all spheres of life in China, including art, in the end of 1970. This has led to appearance of new directions in art, also brings the fundamental changes in principles of art of China. Wang Guangyi is considered to be the founder of the Political Pop art. Political Pop art is one

of the leading directions in contemporary Chinese art in the beginning of the 90th. This article is devoted to the oeuvre of Wang Guangyi and the process of appearance of Political Pop art, its prerequisites, conceptions and *stylistic characteristics*.

Ключевые слова: политический поп-арт; Ван Гуани; современное искусство; Китай.

Keywords: political pop art; Wang Guangyi; contemporary art; China.

Политический поп-арт стал одним из ведущих художественных течений с начала 90-х годов XX века в Китае, пользовался большой популярностью в первом десятилетии XXI века и не утратил своей актуальности на сегодняшний день. Считается, что термин «политический поп-арт» ввел известный китайский арт-критик Ли Сяньтин, в 1991—1993 гг. были написаны его первые статьи об этом художественном явлении [4].

Художники политического поп-арта берут за основу в своих работах штампованные образы из плакатов тоталитарного искусства соцреализма 50—70-х годов и объединяют их с привнесенными из западной культуры объектами-символами культуры массового потребления, делая акцент на зрелищность и эпатаж. Китайский политический поп-арт ставит своей задачей переосмысление значения периода правления Мао Цзэдуна, при этом, работы отличает подчеркнуто ироничное отношение художников, иногда гротеск, к реалиям тоталитарного общества, они обнажают кризис разрушенных идеалов и провозглашают новые. В основе политического поп-арта лежит синтез китайского соцреализма и западного поп-арта. Основоположником китайского поп-арта считается художник Ван Гуани, среди представителей этого художественного направления также выделяются Ли Шань, Гао Цян и Гао Чжэнь — «братья Гао», Ши Синьнин, Лю Фэнхуа, Жэнь Сыхун, Шэн Ци, Ван Цзывэй, Юй Юхан и другие. Ван Гуани родился в 1957 году, в 1984 году закончил Чжэцзянскую академию изобразительного искусства (сейчас Академия искусств КНР) в Ханчжоу. После смерти Мао Цзэдуна в 1976 году, а также с началом проведения политики реформ и открытости с конца 70-х гг. XX века поэтапно происходят изменения во всех сферах жизни китайского общества, страна постепенно расширяет связи с внешним миром по различным направлениям, в том числе формируется интерес к западной философии и достижениям современного мирового искусства. 80-е гг. XX века были периодом, предвещающим

становление политического поп-арта, временем творческого всплеска и поисков новых форм и средств выразительности, формирования различных официальных и неофициальных художественных объединений, таких как художественная группа «Звезды» (Ма Дэшэн, Хуан Жуй, Янь Ли, Ван Кэпин, Шао Фэй, Ай Вэйвэй и др.), «Шрамы» (Чэн Цуньлин) и «Деревенский реализм» (Ло Чжунли, Чэнь Даньцин, Чжань Цзяньцзюнь и др.) [2, с. 214], движение «Новая волна 85-го года», которое состояло из нескольких десятков творческих объединений, среди них «Северная молодежная группа» (Ван Гуани, Ван Ялинь, Жэнь Цзянь, Лю Янь и др.), «Сямэньские дадаисты» (Хуан Юнпин, Цай Гоцян и др.), «Юго-западное арт-сообщество» (Чжан Сяоган, Мао Сюйхуэй, и др.), а также многие другие. В 1982—1984 гг. китайские художники получили возможность познакомиться с работами западных философов — Гегеля, Хайдеггера, Витгенштейна, Сартра, они начинают размышлять о предназначении, о роли искусства в современном мире, но каждый выбирает индивидуальный путь развития своего творчества. Искусство указанного периода носило экспериментальный характер, не было единой стилиевой направленности, но художников объединяли идеи, связанные с вопросами самовыражения; проблематика, которую они поднимали в своем творчестве, носила резкий общественно-политический характер. Даже внутри художественных объединений произведения художников отличались стиливым многообразием — экспрессионизм, абстракционизм, сюрреализм, экзистенциализм, реализм и другие.

На Ван Гуани и творческое объединение «Северная молодежная группа» тоже оказали влияние утопические идеи немецких мыслителей, включая Ницше, Шопенгауэра, Сартра, Фрейда. Художники видели главную задачу искусства на тот момент в создании системы новых идеалов и ценностей, принципиально отличных от сформированных в период тоталитарного режима и времен Культурной Революции. Ван Гуани и другие участники группы были вдохновлены идеей построить новую культуру — «северную цивилизацию» взамен упадочным Запада и Востока. В середине 80-х гг. Ван Гуани находился под влиянием творчества Пабло Пикассо и Фернана Леже. В это время в 1984—1986 гг. он пишет серию работ «Замороженный северный полюс», среди которых: «№ 28», «№ 29», «№ 32» и другие, а затем «Постклассическую серию», включающую: «Смерть Марата», «Мадонну с младенцем» и другие. Все картины выполнены в холодном колорите, в синих, серых, темных оттенках, в них отражен идеальный рациональный мир правильных геометрических форм. Ван Гуани писал о произведениях этих серий: «В этих картинах фигуры

должны напоминать Страсбургский собор, возвышающийся к небу, величественный и великолепный, отбрасывающий широкие темные линии теней, его внушительные гармоничные формы должны передавать красоту возвышенных идеалов, воплощающих вечную гармонию идей гуманизма и здоровых эмоций» [5].

В 1985 г. происходит знакомство китайских художников с американским поп-артом на выставке Роберта Раушенберга в рамках проекта ROCI («Международного культурного обмена»). Эта выставка явилась не только одной из ключевых предпосылок для становления китайского поп-арта, но и позволила художникам узнать такие новые для них формы современного западного искусства, как инсталляция, коллаж, реди-мейд. Она оказала сильное воздействие на дальнейшее творчество Ван Гуани, в то же время происходило постепенное сближение с западной культурой в результате проведения нового политического курса — все это способствовало тому, что художник обратился к новому художественному течению — поп-арту, на формирование которого в Китае также повлиял советский соц-арт. В феврале 1989 года состоялась знаменитая выставка «Китай/Авангард» в Пекине, в ней приняли участие все значимые современные китайские художники, включая Ван Гуани, Фан Лицзюня, Гэн Цзяньи, Чжан Сяогана, Чжан Пэйли, Сюй Бина и многих других. Ван Гуани представил на выставке 9 своих картин, включая работу «Мао АО» (1988). Позже в 2009 году она будет продана за 4,1 млн. долларов на аукционе Phillips de Pury & Company в Лондоне. Образ Мао Цзэдуна как основного символа тоталитарной эпохи, в то же время являющимся иконой или брендом современной китайской культуры, обращенной на Запад, станет одним из наиболее популярных в работах Ван Гуани вплоть до середины 90-х годов, а также у других представителей течения политического поп-арта: Ли Шань «Голубой Мао», Цзэн Фаньчжи «Мао Цзэдун», «Председатель Мао с нами», «братья Гао» «Мисс Мао», Юй Юхань «Без названия (Мао/Мэрилин)». Но китайские художники поп-арта не были первыми, кто стремился запечатлеть председателя Мао в новом художественном образе, в 1970-х годах основоположником американского поп-арта Энди Уорхолом также была написана серия портретов Мао Цзэдуна.

Наиболее ярко идеи политического поп-арта раскрываются у Ван Гуани в серии «Великий критицизм» (1990—2007), среди них: «Шанель № 19», «Кока-кола», «Энди Уорхол», «Время», «Плантаторы» и многие другие [2, с. 216]. В работах китайского соцреализма была представлена утопическая картина идеального мира социализма, подразумевалось, что Китай достигнет этого в недалеком

будущем. Ван Гуани путем сочетания символов идеологии тоталитарного общества с известными американскими рекламными слоганами и названиями брендов, показывает результат, то, к чему в реальности пришла страна и что стало для массовой культуры общества новыми значимыми иконами эпохи: Coca-Cola, Visa, McDonald's, Gillette, Motorola, Kodak, WTO и другие.

По мнению искусствоведа и крупнейшего исследователя китайского современного искусства Карен Смит, популярность серии работ Ван Гуани «Великий критицизм», которые принесли художнику славу, сопоставима с успешностью известных брендов на Западе. Внимание, которое вызвали произведения, доказывает их успех. «Бренд» в работах Ван Гуани определяется как китайский «продукт», ориентированный на среднестатистического потребителя и понятный даже тем, кто далек от понимания концепций современного искусства. В этой связи, работы серии «Великий критицизм» направлены на мгновенное восприятие, даже в тех случаях, когда они носят поверхностно-развлекательный характер. Главная цель заключается в том, чтобы произведению была присуща зрелищность и оно запомнилось, а не донесение до зрителя его идейного содержания [3, с. 78]. В стилистическом отношении этим работам присущи все основные особенности произведений плакатного искусства соцреализма: обобщенность образов, условность, отсутствие детализации, упрощенность, сознательное преувеличение отдельных деталей, усиливающее восприятие, красочность, иллюстративность, символичность. Они лишены глубокой смысловой нагрузки и носят развлекательный характер.

В 1993 году работы Ван Гуани впервые были представлены за рубежом на Биеннале в Венеции, после этого художник неоднократно принимал участие в выставках как на территории Китая, так и за его пределами.

Политический поп-арт как художественное явление стал реакцией на происходящие события в прошлом, а потому был конечен и не имел перспектив для дальнейшего развития, возможно поэтому, вскоре после своего появления, работы этого течения приобрели ярко выраженную коммерческую направленность, но не смотря ни на что, он еще не утратил актуальности в настоящее время. В России работы китайских художников политического поп-арта можно было увидеть на выставке «Соц-арт. Политическое искусство в России и Китае» (Ли Шань, Жэнь Сыхун, Ван Гуани, Ван Цзывэй, Юй Юхан) в рамках II Московской биеннале современного искусства в 2007 году, а также на выставке «Китай, вперед!» (Ван Гуани, Ли Шань, Гао Цян и Гао

Чжэнь — «братья Гао», Ши Синьнин) в московском ЦУМе в 2008 году. Выставки проводятся в известных галереях и центрах современного искусства крупнейших городов по всему миру, например, выставка в галерее Саатчи в Лондоне *26 ноября 2014 г. — 23 февраля 2015 г., где приняли участие такие китайские художники политического поп-арта и циничного реализма [6], как Ван Гуани, Ай Вэйвэй, Фан Лицзюнь, Фэн Мэнбо, Гу Вэньда, Лю Вэй и другие.*

Список литературы:

1. Ван Фэй Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса: диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Ван Фэй; [Место защиты: Рос. акад. художеств] — 212 с.
2. Духовная культура Китая. Том 6. Искусство. / М.А. Неглинская [и др.], под ред. М.Л. Титаренко. М.: Изд-во Восточная литература РАН, 2010. — 1031 с.
3. Карен Смит. Девять жизней. Рождение искусства Авангарда в новом Китае /К. Смит. Пекин: Изд-во Таймзон8, 2008. — 473 с.
4. Ли Сяньтин. Китайский юмор политического поп-арта //Искусство Китая, 18.04.2013 [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://art.china.cn/voice/2013-04/18/content_5887657.htm (дата обращения 20.11.2014). (кит. яз.).
5. Iona Whittaker. The Other 80s of Wang Guangyi //Randian, 30.11.2012 [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://www.randian-online.com/np_review/the-other-80s-of-wang-guangyi/ (дата обращения 1.12.2014).
6. Saatchi Gallery, Official web site [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.saatchigallery.com/current/postpop.php> (дата обращения 1.12.2014).

НИКОЛЬСК-УССУРИЙСКИЕ СТРАНИЦЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЧЕШСКОГО СКУЛЬПТОРА ФРАНТИШЕКА ВИНКЛЕРА

Демешко Евгений Михайлович
магистрант Школы педагогики ДВФУ,
преподаватель географии МБОУ-гимназии № 133,
Зам. Председателя Уссурийского общества краеведов,
РФ, г. Уссурийск
E-mail: moran.85@mail.ru

NIKOLSK-USSURIISK PAGES IN CREATIVITY OF CZECH SCULPTOR FRANTIŠEK WINKLER

Demeshko Eugene

*master of the School of Pedagogy FEFU, Geography teacher
of gymnasium № 133, Vice-chairman of the Ussuri society ethnographers,
Russia, Ussuriysk*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается период работы чешского скульптора Франтишека Винклера в городе Никольск-Уссурийском. Проведен сравнительный анализ лепного декора с подобными работами скульптора в Омске и Владивостоке. В частности, рассмотрена символика изображаемых элементов, техника выполнения и характер растительного орнамента, декоративных элементов барокко.

ABSTRACT

The article deals with the period of the Czech sculptor František Winkler in Nikolsk-Ussuriisk. A comparative analysis of stucco decoration with similar works of the sculptor in Omsk and Vladivostok was carried out. In particular, we consider the symbolism of the depicted elements, performance technique and the nature of floral ornament, decorative elements of Baroque.

Ключевые слова: Винклер; скульптура; лепнина; Омск; Владивосток; Никольск-Уссурийский; клуб им. А.К Чумака.

Keywords: Winkler; sculpture; stucco; Omsk; Vladivostok; Nikolsk-Ussuriisk; the club named after Andrei Chumak.

«Жизнь... без искусства — варварство!»
А.В. Луначарский.

Франтишек (Владимир Францевич) Винклер (1884, Пршеров, Чехия — 1956, Харбин, Китай) знаменитый чешский скульптор-монументалист. После Первой мировой войны попал в плен и был отправлен в г. Омск. Известен многими работами в Омске, Владивостоке и Харбине. Благодаря искусствоведам, историкам его биография и труды изучены и изучаются в вышеперечисленных городах. По воспоминаниям сыновей знаменитого скульптора Винклера, один период он работал в Никольск-Уссурийском, в клубе им. А.К. Чумака.

Согласно изданию «Памятники истории и культуры Приморского края: Материалы к Своду» здание Железнодорожного собрания построено в 1909—1910 гг. Архитектором и производителем работ стал начальник службы пути Уссурийской железной дороги Владимир Антонович Плансон [3].

Несложно установить, как выглядел культурный центр железнодорожной слободки. Это четко видно по планировке и декору фасадов. Во время реконструкции здания в 2013—14 гг. «перестройки» и «достройки» четко отделялись по фактуре, размерам и цвету кирпича. Сегодня, за исключением западного фасада, формы крыши и пристроек к объему зрительного зала, облик здания сохранил «плансоновские» очертания. Как и у железнодорожного вокзала (еще одно творение этого архитектора в нашем городе) внешний декор весьма сдержан. Двухэтажный объем «Г»-образного здания расчленен межэтажной тягой. Полулучковые окна первого этажа и прямоугловые второго выделяются замковыми камнями. Над главным входом окна имеют бриллиантовые замковые камни. Главный вход акцентирован лопатками и балконом на столбах. Сохранилась оригинальная обрешетка балкона. Над главным объемом массивный геометрический карниз разрывается глухим парапетом с горизонтально заоваленными люкарнами. По периметру парапета установлены вазоны.

Согласно Паспорту на памятник истории и культуры, в начале 1925 г. Учкпрофсоюз обратился в профком Уссурийской железной дороги (Дорпрофсоюз) с предложением о реконструкции клуба, так как «клуб стал слишком тесен, чтоб в нем могла удовлетворить культурные потребности вся наша членская масса. В клубе при постановке спектаклей, живых газет, при торжественных заседаниях всегда получается давка, мало места, что бы развернуть культурную работу» [2].

Впечатляет энтузиазм железнодорожников (рабочих мастерских, локомотивного и вагонного депо), которые успели до зимы возвести фундамент под новые помещения. В этот период кирпичные заводы города не функционировали. Строительный материал был заготовлен из разобранных трех сараев (500 тыс. кирпичей). Фундамент был возведен перед самой зимой. За зиму заготовлено еще 800 тыс. кирпичей.

С 27 апреля 1926 г. возобновилась народная стройка. На строительстве работала одна бригада каменщиков. Остальную, менее квалифицированную работу, выполняли добровольцы-железнодорожники. Руководили строительством председатель Григорий

Павлович Артюшин и инженер-строитель Терлецкий (инициалы не установлены) [2].

Над объемом, вытянутым вдоль проспекта, был добавлен третий этаж, скрытый за высоким парапетом. Дополнительными помещениями прирос объем, со стороны западного фасада.

Возвращаясь к воспоминаниям потомков скульптора Винклера, необходимо определить хронологию его работ и места жительства. Согласно исследованию краеведов, в 1926 г. Винклер работал во Владивостоке над монументальной композицией «Пролетарий, разбивающий цепи на земном шаре» и барельефами В.И. Ленина и К. Маркса на здании Дворца труда. Огромная скульптура была видна еще издали от портовых причалов бухты Золотой Рог [1]. Нетрудно представить и оценить масштаб работ. Отсюда можно предположить, что скульптор работал над заказом железнодорожников в 1926 г. во Владивостоке, либо периодически выезжал в Никольск-Уссурийский. Очевидно, что к монтажу лепного декора приступили только по окончании строительства зала и сцены — конец лета — осень 1926 г. Кто пригласил Винклера в Никольск-Уссурийский, есть ли документы, подтверждающие сроки работы, — до сих пор это открытые вопросы.

Открытие нового клуба состоялось 6 ноября 1926 г. На первом заседании, по случаю открытия, общим голосованием решено было присвоить учреждению имя одного из руководителей Уссурийского фронта против интервентов Андрея Кондратьевича Чумака. Об этом говорила и надпись на аттике западного фасада «Рабочий клуб им. тов. Чумака. 1925—1926».

Вновь открытый теперь уже рабочий клуб им. А.К. Чумака производил впечатление настоящего дворца культуры. Внутреннее убранство впечатляло сложной геометрией карнизов и капителей массивных столбов в фойе. Поля стен и столбов усложнились ширинками с многопрофильными рамами. Любой входящий в вестибюль клуба не мог не восхититься высокими потолками, украшенными розетками с люстрами, коваными узорами решеток балкона, балясинами парадных лестниц, канелированными пилястрами с ионическими капителями. Фойе и вестибюль соединились арочными проемами, вдоль стен протянулись многопрофильные панельные тяги. Позже, в 1970-е гг., знаменитый современникам скульптор В.Г. Ненаживин украсит ширинки стен вестибюля резными панно из кедра (ныне утрачены).

Неподдельный восторг вызывал и обновленный зал. По аналогии с окнами над верхней сценой лондонского театра «Глобус», имевших

вытянутую арочную форму, по краям портала новой сцены расположились лжеокна, которые работники клуба назвали «шекспировские». Зрительный зал вырос на целый этаж, добавился ярус балконов. Значительно увеличилась сцена. Еще одно изменение коснулось отделки. Возвращенное на новых идейных соображениях молодое советское общество еще не отказалось от помпезности зданий. Балконы, консоли и портал сцены украшала декоративная лепнина. Разница украшательства в новой архитектурной эпохе заключалась лишь в выборе символики.

Скудные архивы того времени сохранили только документы о штате клубных работников. Установить пофамильно всех, кто принимал участие в народной стройке, представляет серьезную задачу. Долгое время оставался неизвестным и автор лепного декора. Украшая зрительный зал, скульптор Винклер с классической художественной школой, совместил европейское представление красоты с молодым советским.

К большому сожалению, время, новые ценности, халатность и равнодушие приводят не только к бесславным последствиям и человеческим трагедиям. Они ведут к утрате и образцов творчества — наследия культуры целых поколений. В начале 2000-х гг. несколько пожаров, обвалившаяся крыша и суровые погодные условия привели к тому, что часть творений Винклера не поддавалась восстановлению. Поэтому пришлось воссоздавать облик здания и лепнины по сохранившимся фото.

В самом начале исследования у автора статьи, искусствоведа В.П. Касьянова (Омск), академика архитектуры В.А. Обертаса (Владивосток) и краеведов Владивостока возник вопрос, — а Винклер ли? И только сопоставление хронологии работ, сравнительный анализ техники и мотивов лепного декора позволяет утверждать, — да, несомненно, это идеи и рука знаменитого художника.

Сравнивая фотографии лепнины зрительного зала клуба железнодорожников после пожара с декором омских зданий (Театр драмы и Управление железной дороги), приходим к выводу об определенном сходстве мотивов пластики, выполненных в стиле классицизма. Как правило, это растительный орнамент в виде гирлянды — сплетенных между собой листьев, цветов, стеблей, плодов, иногда с лентами.

На фасадах Омского театра (тумбы балюстрады парапетов, консоли лоджии) видны украшения из гирлянд в виде веток голубики и лавра. Но, очевидно, богатство флоры Приморья больше впечатлило скульптора. Это отразилось в оформлении консолей и лицевых сторон

балконов зрительного зала клуба им. Чумака. Гирлянды представлены в виде увитых лентами дубовых ветвей. Они напоминают аналогичный лепной декор Парижского пантеона — четкая детализация листы дуба с прожилками и гроздь желудей. Фантазия художника позволила даже изобразить среди целых плодов пустые «чашечки», что говорит о наблюдательности и незаштампованности в работе, стремлению к максимальной передаче образов живого материала.

Классический мотив прослеживается и в оформлении консолей балконов, лицевая сторона которых оформлена канелюрами. Тылные выступы несущих балок балконов бельэтажа и первого яруса украшены стеблевым узлом аканта с листом. По его бокам изгибаются стебли и цветы. Лепнина в этом случае служит связующим элементом консоли и телом балки, скрывает геометрию конструкций.

Примечательно использование скульптором изображения раковин. В эмблематике эпохи Ренессанса закрытая раковина (обращенная тыльной стороной к зрителю — макушкой) была символом надежной защиты сокровищ. В наше время она выражает затворничество и «самокопание» человека, добровольно отгородившегося от внешнего мира. В омских работах Винклер прибегает к изображению закрытых раковин (здание Русско-Азиатского банка), редко — открытых (театр драмы). Спондилюсы (ушки раковины) в омских зданиях обычно закрыты листьями аканта или маскаронном.

Изображение раскрытой ракушки (внутренней стороной) — напротив, — открывало зрителю богатство. Здесь можно обратиться в качестве примера к знаменитой работе Сандро Боттичелли «Рождение Венеры». В николюск-уссурийской лепнине (переход консолей балконов первого яруса к плоскости стены) раковины изображены как раз с внутренней стороны. Спондилюсы изгибаются и переходят в ионические волюты — своеобразный художественный прием скульптора. Анатомическая подробность исполнения радиальных ребер, годичных колец, «ушек»-волнот наряду с формой раковин дают неопровержимые доказательства — это изображение именно раковин гребешка, распространенного в водах Дальневосточных морей.

Здесь уместно вспомнить, что раковина в символике ренессанса — аналог алхимического тигля — символ «очищения». Раковину можно увидеть среди атрибутов в изображениях апостола **Иакова — покровителя** паломников, совершающих хождение морским путем. В Чехии есть несколько костелов в честь апостола. В том числе и самый большой и роскошный из пражских храмов **костёл Святого Якуба**. Своим барочным великолепием, окутанный множеством

легенд и хранящий многовековую историю страны, он не мог не врезаться в память художника Винклера. Не вызывает сомнения и то, что атрибутика святого Иакова Винклеру-католику была хорошо знакома. Дни поминаения апостола в православной церкви — 13 мая, в католической — 25 июля. Может быть, именно в этот период скульптор и работал в никольск-уссурийском клубе.

Почему вдруг раковина гребешка, да еще и на территории Никольск-Уссурийска — далеко не прибрежного города? Какое богатство раскрывал скульптор? На этот счет есть только предположения.

Винклер все еще надеялся вернуться в Чехию. Чем не паломничество к своей Святой земле? А здесь, на другом конце материка, вдали от дома, возможно, ему вспоминались семья, первый сын Святопулк, «Злата Прага», друзья... Здесь, среди еще голых стен клуба, художник изображал раскрытые раковины, - раскрывал свое творчество уссурийскому зрителю уже как зрелый мастер. Получая в это время заказы «сверху» на скупую, «рубленую» красоту советского символизма, но томимый духовной жаждой, Винклер попытался изобразить в далеком городке линии ренессанса и барокко в виде раковин моллюска.

Через два года вместо родной Чехии он окажется в Харбине.

Вернемся к его работам. Отдельного внимания заслуживает оформление нижней части консолей балкона бельэтажа. Четкая проработка растительного орнамента не вызывает сомнений — это изображение шишки хмеля, накрытой тремя листьями. Вероятно, обилие лианы хмеля на приморской земле напомнило скульптору о родине, которая славится своими традициями пивоварения. Производство этого напитка имелось и в Никольск-Уссурийском пивоваренном заводе Вержбовского, продукция которого наверняка не осталось без внимания и оценки чешского скульптора.

Оформлению консолей вторил лепниной декор внешней поверхности балконов. По периметру шел привычный узор из гирлянд, на этот раз из ветвей лавра. Аналог этого декора, но «ботанически» несколько беднее, находим на омском здании театра в прямоугольных сандриках окон первого этажа. Еще одна отличительная черта — «омские» гирлянды увиты лентами, а в «уссурийских» — ленты дополнены виньетками.

Между гирляндами располагались картуши в виде овальных полурамок, акцентированных сверху листьями аканта. Внутреннее поле картуша заполнялось изображением овального щита с ионической рамкой и звездой.

Массивность балконов и геометрия зрительного зала компенсировалась слепой аркатурой полей стен. Поле стен внутри ложных арок углублялось. Расчлененная консолями, в дополнении с широкой профильной рамкой и низкими импостами, аркатура образовывала подобие порталов. Бронзированная лепнина концентрировала взгляд зрителя и устремляла его вверх по канелированным поверхностям. Это было удачное решение для лучшего восприятия прямоугольной геометрии зала. В пролетах крайних к сцене арок располагались выходы из зала.

Поднимая взор к высокому потолку зала клуба, можно заметить одну особенность, аналог которой находим в зале Советов Управления Омской железной дороги — закругление углов. Благодаря скругленным углам, создавалось впечатление свода, усиливался эффект высоты зала. Подобные завершения потолка редко встречались в зданиях Сибири и Дальнего Востока. Центральная часть имела прямоугольный, вытянутый вдоль линии зала кессон, усиливающий акустику помещения. По периметру кессона — профилированная массивная рама, по углам которой и в центре имеются розетки для люстр. До 80-х гг. прошлого века центральная люстра имела ручной подъемник и состояла из шарообразных светильников и в целом напоминала гроздь винограда. Примечательно то, что подобное решение потолка имелось и в административных кабинетах второго этажа.

Связующим и центральным элементом лепного декора зрительного зала является панно, украшающее портал сцены. Большая заслуга подрядчиков, производивших ремонт здания клуба в 2013—14 гг., в том, что удалось спасти этот элемент — единственный сегодня сохранившийся образец творчества Винклера в нашем городе. И здесь, в сочетании античности, барокко и советской пластики, несомненно, читается рука мастера. Все панно перенасыщено мелкими деталями и наполнено символикой.

В сюжете этого лепного декора центральное место занимает картуш в виде заovalенного щита, по бокам которого двумя лентообразными отгибами зажаты факелы с канелированными держателями. Наличие изображения факелов, атрибута Олимпийских игр, символично и для культурного учреждения, так как является символом творческого прорыва. Верхняя часть щита в центре также акцентирована отгибом, обращенным к зрителю и украшенным листом аканта. Изгибаясь к щиту и устремляясь вверх, пламя факелов вторит сложной форме листа растения — греко-римского знака триумфа и преодоления жизненных испытаний.

Из-за щита выступают стяги на древках. Изгибы полотнищ симметрично нисходят в стороны от щита. Над щитом, выходя на многопрофильное обрамления кромки портала, изображение транспаранта. По плоскости полотнищ стягов нанесена барельефная надпись — высказывание советского государственного деятеля, писателя, критика, искусствоведа А.В. Луначарского «Жизнь без труда — воровство, без искусства — варварство». Центральный транспарант имеет надпись «Пролетарии всех стран соединяйтесь!» — высказывание К. Маркса и Ф. Энгельса, ставшее знаменитым коммунистическим лозунгом.

За полотнищами стягов на фоне лавровых ветвей расположены символы труда. Справа от картуша — перекрестие молота и серпа, дополненных снопом колосьев. Слева — топор и якорь.

Дополнительной лепкой обзавелся в 1926 г. фасад здания. Над главным входом была установлена фигура в виде лиры, за которой помещалось перекрестие серпа и молота. В нижней части этой композиции располагалась звезда. Наличие этого советского символа исключает авторство Плансона, возможно, это тоже работа Ф. Винклера.

Сравнивая работы В.А. Плансона в Уссурийске и Владивостоке, можно заметить сходство в оформлении аттиков и парапетов зданий. Кроме обрешётки они содержат тумбы, иногда с канелированными плоскостями. Декор зданий, над которыми трудился Винклер, имеет свои отличительные черты: парапеты и аттики имеют оформление в виде вазонов. Омский театр и уссурийский клуб имеет сходство этого декоративного элемента — он представлен в форме урн и ваз. Это дает основание предполагать, что автором уличного декора клуба им. Чумака тоже является Ф. Винклер.

Как писал Ф.М. Достоевский, настоящее искусство «всегда современно, насущно-полезно». Возможно, современное и насущно-полезное творчество и помогло Винклеру. Он сумел выжить в тяжелейшее время в чужой стране. Его работы — это уникальный образец переломного момента в искусстве, смена европейских классических канонов на зарождающееся искусство молодого советского государства.

Список литературы:

1. Андреева М.И., Гаврилова Н.А.. Франтишек Винклер — художник-монументалист. След в истории Владивостока// Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. — 2013. — № 2. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/frantishek-vinkler-hudozhnik-monumentalist-sled-v-istorii-vladivostoka> (дата обращения 13.11.2014).

2. Историческая справка//Паспорт на памятник истории и культуры «Рабочий клуб им. А.К. Чумака». Департамент культуры Приморского края. Сост. Анча Д.А., от 16.07.2012 г.
3. Памятники истории и культуры Приморского края: Материалы к Своду/ АН СССР; ДВО, Ин-т истории, археологии и этнографии народов ДВ; Примор. краев. отд-ние Всерос. о-ва охраны памятников истории и культуры; под общ. А.И. Крушанова. Владивосток: Внешторгиздат, 1991(1994). — 268 с.: ил.

СРЕДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ТКАНЕЙ ВОЛЫНСКОГО ПОЛЕСЬЯ

Назарчук Мария Викторовна

*старший преподаватель кафедры дизайна,
Луцкий национальный технический университет,*

Украина, г. Луцк

E-mail: marigrasa@gmail.com

MEANS OF FABRIC ARTISTIC EXPRESSIONS OF VOLYNKOYE POLESIE

Maria Nazarchuk

*senior Lecturer of Design Chair, Lutsk National Technical University,
Ukraine, Lutsk*

АННОТАЦИЯ

В процессе исследования ткачества Волынского Полесья установлено ряд художественных особенностей, в которых сырье, технологии и техника ткачества занимают ключевые позиции. Рассмотрены основные пять этапов обработки сырья, которые влияют на художественно-технологические особенности тканей на территории Волынского Полесья.

ABSTRACT

In the study of weaving of Volynskoye Polesie a number of artistic features is identified in which raw materials, technologies and equipment of weaving occupy key positions. The basic five steps processing of raw

materials that influence the artistic and technological features of fabric in the territory of Volynskoye Polesie are determined.

Ключевые слова: ткань; ткачество; Волынское Полесье.

Keywords: fabric; weaving; Volynskoye Polesie.

Многообразие тканых изделий и их художественно-декоративное своеобразие во многом зависят от сырья, технологии и техник ткачества. Они отображают локальные особенности производства, обозначенные определенными предпочтениями тем или иным техникам, что в результате сказывается на художественно-стилевом решении изделий.

Еще с древних времен главным сырьем для изготовления тканей на территории Волынского Полесья были местные волокнистые материалы - лен и конопля [1, с. 65], поскольку в основном сельское население Волынского Полесья занималось земледелием. Вместе с лубяными культурами использовали дикорастущую рогозу и шерсть. С развитием торговли вначале XX ст. на исследуемую территорию проникает и фабричная пряжа.

Народные ткани на территории Волынского Полесья изготавливали из сырья растительного (лубяные культуры, рогоза) и животного (шерсть) происхождения, которое проходило пять этапов обработки, а именно: 1) получение сырья, 2) обработка сырья, 3) формирование нити, 4) образование ткани, 5) заключительная обработка ткани. Характеристика этапов позволила выявить и сравнить художественно-технологические традиции изготовления тканых изделий в различных зонах Волынского Полесья.

Получение сырья. Изготовление качественной и художественно выразительной ткани, прежде всего, основывается на знаниях народных мастеров о природных свойствах материала, из которого она производится. В зависимости от происхождения, сырье проходит различные начальные этапы. Сырье растительного происхождения, а именно лубяные культуры — лен и конопля сеют, выращивают и собирают, а рогозу только собирают. Для получения сырья животного происхождения разводят тонкорунных овец и с них состригают шерсть. Именно благодаря отличным качественным характеристикам сырья по завершению изготовления ткань приобретает эстетичный вид и качество.

Обработка сырья. Качество пряжи, то есть его физико-химические и декоративные свойства, зависит от грамотного выполнения основных этапов обработки сырья.

Этапы обработки волокон лубяных культур, а именно льна и конопли, отличаются незначительными деталями. Обработка стеблей составляет сложный процесс подготовки волокон к прядению, который включает в себя следующие этапы работы: первичная и вторичная сушки, замачивание (конопля) или расстилание (лен), трепка, чесание и сортировка.

Рогоза, хотя и сырье растительного происхождения, но проходит другую обработку, чем лубяные культуры. Растение подвергали сушке и при необходимости вымачиванию. Чтобы сохранить цвет и эластичность, рогозу после уборки обязательно сушили в тени.

Вся обработка шерсти проводилась вручную и была самой простой. Она включала: промывание, сортировку и расчесывание. Качество шерсти зависело от породы овцы, возраста и условий ухода. В общем, нами не найдено существенных различий в технологии обработки шерсти на территории Волынского Полесья по отношению к другим этнографическим районам западной Украины.

Итак, художественные качества будущей ткани, ее эстетический вид и технологические и физические свойства прямо пропорционально зависели от начальных подготовительных процессов обработки волокна. Именно поэтому мастерицы уделяли большое внимание вышеуказанным процессам и заранее могли их скорректировать.

Дальнейшие художественные качества будущее полотно получало в процессе работы уже с подготовленным сырьем, из которого формировали нити.

Формирование нити. Формирование нити является важным этапом, предшествующим изготовлению ткани. Процесс прядения непосредственно влиял на фактуру и структуру ткани, так как зависел от плотности скручивания, соотношения волокнистого сырья и равномерности толщины нити.

Перед началом прядения из подготовленного материала формировалась кудель. Нередко в ней могли смешивать различные виды сырья, тем самым придавая ткани нужные эстетические и физические свойства. Конопля и лен преимущественно отличались между собой по качественным характеристикам: прочностью, твердостью, длиной, цветом и блеском волокна. Распространенным явлением было применение смеси различных волокон для конкретного вида ткани.

Важное влияние на художественные особенности изделий имеет цветовое решение, глубина цвета и насыщенность. Полесские мастера сумели сохранить на протяжении веков знания о покраске ткани природными красителями, что обеспечило создание качественной

и износостойкой народной ткани в XIX — начале XX в. на всей исследуемой территории.

Нити основы по завершению прядения перематывали на большое веретено, из которого в дальнейшем сновали, впоследствии пропитывали «шлифтою» и вводили нить в оборудование для плетения или ткачества.

Образование ткани. Изготовлению ткани предшествовало правильное введение нити в устройство для плетения или ткачества. Плетение было исторической предпосылкой возникновения ткачества, однако в дальнейшем развивалось параллельно. Почти все произведения полесских ткачей изготавливаются на горизонтальном ткацком станке. Но в XIX — начале XX в. на территории Волынского Полесья использовалось и древнее очень простое оборудование для плетения: «кросенця», «доска» и «бердечки».

Одним из важных средств выразительности в искусстве полесского ткачества есть техника формообразования ткани, которая четко определяет декоративную насыщенность и высокое исполнительское мастерство. Качество ткани, ее художественные и технологические свойства зависят от синтеза техники переплетения и характера отделки, которые формируются на этапе образования ткани.

В XIX — первой трети XX в. на исследуемой территории с помощью плетения из нити изготавливали: пояса, чепцы, шлейки, сетки. Существовало три техники плетения на территории Волынского Полесья: простое сетчатое плетение — бранные, полутканье и примитивное ткачество.

Среди формообразующих техник изготовления народных художественных тканей в XIX — пер. трети XX в. бытовали три группы народных ткацких техник: браное, закладное, ремизное ткачество. На территории Волынского Полесья в каждой из указанных групп прослеживалось по несколько разновидностей техник.

Завершающая обработка ткани. Художественное совершенство народных тканей всех регионов украинского и белорусского Полесья усиливается удачным применением соответствующих техник заключительной обработки ткани, которые выполняли по практическим или эстетическим соображениям. Конопляным и льняным тканям придавали шелковистость, глубину цвета, блеск и мягкость с помощью отбеливания, золеня и ряда других способов. А вот шерстяные ткани подвергали «сваливанию» преимущественно в больших ступах с помощью струи воды или вручную. Происхождение сырья и способ заключительной обработки обуславливают подчеркивание декоративных свойств ткани.

Итак, к началу XX в. на территории Волынского Полесья традиционное народное ткачество основывалось на применении ручной обработки сырья, которая проходила пять основных этапов. Все они осуществлялись в домашнем хозяйстве с помощью специального снаряжения и исторически сложившихся народных приемов, которые в совокупности создавали художественные особенности. Выполнение художественного оформления в процессе ткачества путем виртуозного сочетания и без того сложных известных техник ткачества является характерной чертой народного ткачества Волынского Полесья.

Список литературы:

1. Охріменко Г. Населення Волині та Волинського Полісся в праісторичні часи: розвиток матеріальної та духовної культури / Г.В. Охріменко. Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2003. — 224 с.

3.4. ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ЗАНЯТИЙ ХОРЕОГРАФИЕЙ С ДЕТЬМИ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ ЗДОРОВЬЯ ПО СЛУХУ В СИСТЕМЕ ОБЩЕГО КОРРЕКЦИОННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Черепанова Наталья Юрьевна

*студент заочного отделения
кафедры хореографического творчества,
Белгородский государственный институт искусств и культуры,
РФ, г. Белгород*

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*

THE PEDAGOGICAL VALUE OF THE LESSONS OF CHOREOGRAPHY WITH CHILDREN WITH DISABILITIES AT THE HEARING IN THE SYSTEM OF GENERAL EDUCATION

Cherepanova Natalia

*student absentee offices of the department of choreography,
Belgorod State Institute of Arts and Culture,
Russia, Belgorod*

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*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается значение занятий хореографией с детьми с ограниченными возможностями здоровья по слуху в системе общего коррекционного образования. В сохранении культурного наследия ученые, исследователи, педагоги особое значение придают искусству. На занятиях хореографией ребенок учится, в первую очередь, соблюдать нормы этики и эстетики. Этому способствует воспитание культуры танца, культуры взаимоотношения в коллективе и с педагогом, которые невольно проецируются детьми в повседневную жизнь.

ABSTRACT

The article discusses the importance of choreography classes with children with disabilities at the hearing in General Special Education. Scientists, researchers, educators give special importance to art to keep up the cultural heritage. At choreography classes first of all the child learns how to respect rules of ethics and aesthetics. The culture of dance, culture of mutual understanding in a group with a teacher, which project children's life in every day routine, forster it.

Ключевые слова: проблемы образования; хореография; коррекционная направленность.

Keywords: problems of education; choreography; correctional orientation.

Сегодня образование находится на новом этапе развития, когда приоритетным направлением государство называет не определенные образовательные области, а воспитание. Если быть точнее, то воспитание в том виде, в котором оно существует уже очень много лет, но до последнего времени не выделялось в отдельное звено, а было сопутствующим обучению процессом. Тенденции нынешнего времени таковы, что в современном образовательном пространстве разработано достаточно большое количество программ, методических пособий, книг, научных трудов о том чему и как необходимо учить. Но, к сожалению, большая часть этих трудов посвящена самым обычным детям, которые учатся в массовых школах, занимаются в ДШИ, ДЮСШа, участвуют в различных ансамблях и коллективах. Но, как быть с остальными детьми, с теми, у которых имеются серьезные заболевания, с теми у которых с детства поставлен диагноз «ребенок-инвалид»?

Правительство РФ разрабатывает различные программы, способствующие адаптации детей с ограниченными возможностями здоровья в социум. Ярким примером тому может служить государ-

ственная программа «Доступная среда». Согласно этой программе детей с ограниченными возможностями здоровья приравнивают к обычным, здоровым детям. Согласно этой же программе работа образовательных учреждений коррекционной направленности строится на основе СанПиН 2.4.2.2821-10 «Санитарно-эпидемиологические требования к условиям и организации обучения в общеобразовательных учреждениях» от 1.09.11 г., которые не учитывают особенности психического и физического развития детей с ограниченными возможностями здоровья, в частности детей с ограниченными возможностями здоровья по слуху. Это же касается и ФГОС и ФГТ, особенностью которых является их нацеленность на первоочередное решение воспитательных задач. ФЗ «Об образовании» говорит о том, что воспитание — это, в первую очередь, целенаправленная деятельность по созданию условий для развития духовных ценностей детей, как общечеловеческих, так и отечественных, этнокультурных.

Нельзя не согласиться с тем, что традиции отечественной культуры, отечественного образовательного опыта являются национальным достоянием. Бесспорным остается и тот факт, что в сохранении культурного наследия ученые, исследователи, педагоги особое значение придают искусству. Практически все авторы книг и исследований по сурдопедагогике и сурдопсихологии сходятся во мнении о том, что с детьми с нарушением слуха необходимо заниматься изобразительным искусством, декоративно — прикладным искусством, театральным творчеством, музыкой и танцами. И даже существуют разработки по всем перечисленным образовательным предметам, кроме танцев, точнее сказать, хореографии.

Но неужели это справедливо? Неужели занятия хореографией с детьми с ограниченными возможностями здоровья по слуху менее ценны, чем занятия другими видами искусства? И почему до сих пор не уделялось должного внимания методике обучения хореографическому творчеству детей с нарушением слуха? Попробуем разобраться в этих вопросах.

Т.В. Пуртова в книге «Учите детей танцевать» пишет: «Хореографическое искусство у ребенка является дополнением и продолжением его реальной жизни, обогащая ее». Действительно, на занятиях хореографией ребенок учится, в первую очередь, соблюдать нормы этики и эстетики. Этому способствует воспитание культуры танца, культуры взаимоотношения в коллективе и с педагогом, которые невольно проецируются детьми в повседневную жизнь. Согласитесь, приятно видеть, когда ребенок пропускает вперед старшего по возрасту,

в общественном транспорте уступает место взрослому, когда дети помогают друг другу справляться с трудностями. А ответственность? Дети, танцующие в ансамбле, с первых дней знают о том, что они должны стараться, должны двигаться вперед, должны на каждом занятии работать в полную силу потому, что от каждого из них зависит успех выступления всего коллектива.

Воспитание опрятного отношения к внешнему виду, старательности и аккуратности в исполнении хореографических элементов, комбинаций и постановок переносится и на отношение к бытовым вопросам: это и опрятная прическа, и всегда чистая, выглаженная одежда, и аккуратность в выполнении не только домашнего задания, но и иных бытовых дел.

Еще одним немаловажным аспектом является то, что педагоги-хореографы годами воспитывают в детях терпение, трудолюбие, настойчивость в достижении цели, дисциплинированность, которые необходимы не только в хореографическом зале. Наличие именно этих качеств личности в дальнейшем будет способствовать личностному и профессиональному росту ребенка вне зависимости от выбранной им профессии.

Одним из критериев, который предъявляют к результативности работы педагога, в частности педагога дополнительного образования, ФГОС и ФГТ является развитие творческой, креативной личности ребенка. Достаточно большое количество людей считают, что творчество является исключительной особенностью избранных. Однако, еще в 1930 году в своем психологическом очерке «Воображение и творчество в детском возрасте» Л.С. Выготский писал, что «... творчество является уделом всех в большей или меньшей степени, оно же является нормальным и постоянным спутником детского развития». Но хореография сама по себе невозможна без творческого развития. Хореографическая постановка по сути своей является театрализацией, только без слов. Подтверждением высказывания Выготского Л.С. является тот факт, что как на занятиях хореографией, так и в процессе работы над постановкой, дети с огромным удовольствием принимают на себя образы хореографической композиции, особенно если они им понятны и близки, если эти образы носят яркий эмоциональный характер. Дети наравне с педагогом стараются передать образность через музыкальность, пластичность лексики, мимику и другие выразительные средства хореографии. Нередко обучающиеся сами предлагают музыкальное или драматургическое решение, идеи для композиционной постановки, конечно,

если в коллективе царит атмосфера доверия, коллективного творчества и демократии.

Последний аспект, который мы рассмотрим — физическое развитие. Свою книгу «Анатомия танца» Жаки Грин Хаас начинает со следующей фразы: «Танец — это уникальная демонстрация человеком своих физических способностей, выражающая как неумную энергию, так и нежные чувства... Танец является воплощением безукоризненного баланса, полного мышечного контроля, грации, ритма и скорости». На самом деле, очень сложно назвать группы мышц, связок и суставов, которые не были бы задействованы в процессе обучения хореографии. Красивая осанка, натянутость ног, подъем, выворотность ног, гибкость корпуса и, в итоге, изящность и грациозность не только походки, но и всех движений — все это достигается работой в хореографическом зале.

Педагоги, работающие в детских хореографических коллективах, знают, что родители приводят детей в ансамбль для того, чтобы укрепить общее здоровье, снизить риск появления хронических простудных заболеваний, устранить проблемы позвоночника (сколиоз, лордоз, кифоз), стопы (различные виды плоскостопия и деформации), для развития координации и двигательной динамики, внимания и памяти, с целью решения некоторых психологических проблем, существующих у ребенка.

Е.Г. Речицкая пишет: «Во внеурочной работе глухим и слабослышащим можно предложить занятия ритмикой и танцами, которые способствуют не только раскрытию творческих возможностей, но и активизации общения ребенка с педагогом или в группе в целом для более ясного, точного выражения своих проблем, переживаний, внутренних противоречий».

Е.З. Яхнина в пособии «Методика музыкально-ритмических занятий с детьми, имеющими нарушения слуха» также подчеркивает значимость музыкально-ритмических занятий и занятий хореографией в процессе развития детей с ограниченными возможностями здоровья по слуху.

Более того, ряд коммерческих организаций совместно с Всероссийским обществом глухих регулярно проводят творческие конкурсы, в которых наряду с такими номинациями, как «декоративно-прикладное искусство», «пантомима», «жестовая песня», выделена и номинация «хореография», к которой предъявляются четкие критерии оценки.

Тогда возникает вопрос: почему не разработано программ, утвержденных Министерством образования и Министерством культуры по обучению детей с нарушением слуха хореографическим дисципли-

линам? Можно лишь предположить, что это связано с проблемами, возникающими в процессе обучения. Это не только проблемы в восприятии детьми с нарушением слуха хореографической лексики, и не только проблемы в исполнении отдельных хореографических элементов, комбинаций, перестроений, но и общие проблемы исполнительства: передать образ, вовремя вступить, сохранить темп, выдержать ритмическую структуру и т. д. Безусловно, это крайне сложно.

Подводя итог всему вышеизложенному, мы можем сделать вывод о том, что в процессе занятий хореографией решается целый комплекс проблем: физическое развитие, развитие эмоциональной и волевой сферы, творческое развитие, духовное и эстетическое воспитание и, в конечном счете, развитие индивидуальных качеств личности. Все вышеперечисленное становится наиболее значимым при обучении хореографии детей с ограниченными возможностями здоровья по слуху.

Также можно предположить, что недостаточная проработанность этой проблемы связана с тем, что зачастую дети с нарушением слуха являются обладателями целого набора сопутствующих заболеваний: это может быть и ДЦП, и нарушение интеллекта, и нарушение зрения, и слабый иммунитет и т. д.

Возможно, что отсутствие программ и методических пособий по обучению детей с нарушением слуха хореографическим дисциплинам связано с недостаточной апробацией на практике.

Независимо от наших предположений в итоге мы получаем следующее противоречие: потребность в занятиях хореографией с детьми с нарушением слуха есть, а методики обучения нет. Почему? К сожалению, на сегодняшний день на этот вопрос не существует четкого и однозначного ответа.

Список литературы:

1. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. Психологический очерк. М.: Просвещение. 1991. — 93 с.
2. Психология глухих детей./ Под ред. И.М. Соловьева, Ж.И. Шиф, Т.В. Розановой, Н.В. Яшковой М.: Советский спорт, 2006. — 448 с.
3. Пуртова Т.В., Беликова А.Н., Кветная О.В. Учите детей танцевать: Учебное пособие для студентов учреждений среднего профессионального образования. М.: Владос, 2003. — 256 с.
4. Речицкая Е.Г. Развитие младших школьников с нарушениями слуха в процессе внеклассной работы. М., 2004. — 156 с.

5. СанПиН 2.4.2.2821-10 «Санитарно-эпидемиологические требования к условиям и организации обучения в общеобразовательных учреждениях» от 1.09.11 г., зарегистрировано в Минюсте РФ 3.03.11 г. № 19993.
6. Сурдопедагогика: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений/И.Г. Багрова/Под ред. Е.Г. Речицкой. М.: ВЛАДОС, 2004 — 655 с.
7. Федеральный государственный образовательный стандарт, утвержденный приказом Министерства образования и науки РФ от 17.12.2010 г. № 1897.
8. Федеральными государственными требованиями, утвержденными приказом Министерства культуры РФ от 12.03.2012 г. № 158.
9. ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» от 29.12.2012 г. № 273.
10. Хаас Ж.Г. Анатомия танца. Минск: Попурри, 2011. — 200 с.
11. Яхнина Е.З. Методика музыкально-ритмических занятий с детьми, имеющими нарушения слуха: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений./ Под ред. Б.П. Пузанова. М.: ВЛАДОС, 2003. — 272 с.

3.5. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

РОЛЬ МУЗЕЕВ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ ГОРОДА (НА ПРИМЕРЕ РОСТОВА-НА-ДОНУ И ТАГАНРОГА)

Фиськов Анатолий Анатольевич
аспирант кафедры искусствоведения
Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов,
РФ, г. Санкт-Петербург

THE ROLE OF MUSEUMS IN ART LIFE OF THE CITY (BY THE EXAMPLE OF ROSTOV-ON-DON AND TAGANROG)

Anatoly Fiskov
post-graduate student of Art History Chair,
Saint-Petersburg University of Humanities and Social Sciences,
Russia, St. Petersburg

АННОТАЦИЯ

Основной целью представленной статьи является рассмотрение роли музея в художественной жизни современного города. В таких городах как Ростов-на-Дону и Таганрог большое значение играет деятельность музеев как важнейших культурных центров, знакомящих общественность с произведениями изобразительного искусства. Кроме этого, деятельность музеев оказывает значительное влияние на региональный художественный рынок. Также автор отмечает, что традиции, сложившиеся в изобразительном искусстве того или иного региона в полной мере можно изучить, проанализировав экспозиции местных музеев.

ABSTRACT

The main purpose of this article is to study the role of the museum in art life of the modern city. In cities such as Rostov-on-Don and Taganrog the activity of museums as cultural centers, acquainting society with works of art, plays the significant role. In addition, the activity of museums have a significant impact on the regional art market. The author also notes that

the traditions found in the fine art of a particular region can be fully under study through analyzing the exposure of local museums.

Ключевые слова: художественный музей; экспозиция, художественный рынок; национальные традиции; художественная жизнь; профессиональное художественное образование; изобразительное искусство.

Keywords: art museum; exposure; art market; national traditions; art life; art professional education; visual art.

Современные исследования в области изобразительного искусства все чаще и чаще обращаются к изучению региональных особенностей художественного творчества.

История становления современной художественной жизни Ростова начинается в конце XX-го века. Однако, этот период, по мнению известного ростовского историка Бусленко Н.И. не оценен в полной мере. «На мой взгляд, о Ростове купеческом искусственно создавалось мнение, как о городе духовно отсталом, в котором «отцы города» никак не желали развивать искусство, просвещение» [1, с. 160]. Тем не менее, многие факты говорят об обратном.

Как отмечает в своей работе «Художники Дона» известная искусствовед Рудницкая Ю.Л.: «Истоки художественной жизни Ростова восходят еще к предреволюционным временам, когда в городе возникло так называемое «Ростово-Нахичеванское общество изящных искусств, а при нем и рисовальная школа» [4, с. 7].

Именно с работой этого общества связаны истоки развития не только музейного дела на Дону, но и появление первых ценителей искусства профессионалов.

Так же этот факт имеет значение и для развития регионального художественного рынка, культурного просвещения общественности. Анализируя художественную жизнь области и региона необходимо рассмотреть деятельность музеев того или иного города.

Таким музеем в Ростове-на-Дону является Ростовский областной музей изобразительных искусств.

История появления данного музея тесно связана с обще-культурными тенденциями и развитием художественной жизни Ростова-на-Дону в начале двадцатого столетия.

Как мы отмечали выше, важнейшим событием этого периода является создание Ростово-Нахичеванского общества изящных искусств.

Ростовский искусствовед Рязанов В.В. в своей работе, посвященной истории изобразительного искусства в Ростове-на-Дону

и Нахичевани, указывает: «С деятельностью РНОИИ будут связаны одни из самых ярких страниц в художественной жизни обоих городов в первые десятилетия двадцатого века, которые и для нашего времени имеют непреходящее значение» [10, с. 10]. Именно деятельность этого общества создала предпосылки для создания данного музея.

Ростово-Нахичеванское общество регулярно проводило выставки, на которых демонстрировались произведения различных художников из большинства регионов России. Некоторые произведения оставались в коллекциях Ростовских меценатов и ценителей искусств. В дальнейшем, именно эти работы и составили основу для создания музея.

Так, на примере истории появления Ростовского областного музея изобразительных искусств можно сделать ряд выводов о взаимосвязи художественного рынка Ростова и учреждений подобного рода.

Так, во-первых, можно отметить, что уже в начале двадцатого столетия в Ростове-на-Дону и области сложились предпосылки для развития художественного рынка. Как и в центральных регионах России, в Ростове проявляют активность представители влиятельного и состоятельного сословия, которые активно выступают в роли меценатов и покровителей искусства. Кроме этого, можно отметить наличие в городе и особого круга людей, отличающихся высокой степенью осведомленности в области искусства, его ценителей.

Во-вторых, можно прийти к выводу о том, что на некоторых этапах становления и развития художественного рынка различные институты взаимно обуславливают деятельность друг друга. Так, например, именно факт покупки произведений и формирования частных коллекций жителей Ростова-на-Дону, считается началом истории музея, и в то же время, развитие современного художественного рынка в значительной степени зависит от деятельности таких учреждений как Ростовский областной музей изобразительных искусств.

Исторические события двадцатого столетия во многом оказали влияние на развитие музейного дела в России.

Тем не менее, следует отметить, что предпосылки развития региональных музеев возникают еще во второй половине XIX века. В основном этот процесс связан с ростом коллекционирования, в результате которого создавалась база для музея. В особенности это относится к художественным музеям. Задачу открытия общенационального художественного музея, который был бы общедоступным и позволял бы знакомиться всем общественным кругам с достижениями русской школы живописи ставил перед собой известнейший меценат — П.М. Третьяков, который считал, что «не может быть

лучшего желания, как положить начало общественного, вседоступного хранилища изящных искусств, принесущего многим пользу и удовольствие» [8, с. 46].

Будучи крупным московским фабрикантом, он, тем не менее, вкладывал значительные средства на развитие и поддержку русских художников, пропаганду русского искусства. Он собирал свою обширную коллекцию начиная с 1856 года и во многом определил развитие музейного дела в России. Примеру П.М. Третьякова следуют и другие состоятельные люди, что отражает общие тенденции в обществе в то время.

Относится это в полной мере и к Ростовскому областному музею изобразительных искусств, который был открыт 1 мая 1920 года, но еще долгое время находился на стадии становления.

Широкое распространение провинциальных музеев на рубеже XIX-го, начала XX века связано с развитием всех отраслей общества. Активно развивающаяся индустрия являлась мощным стимулом для развития науки, а так же образования, что влияло на общий уровень общественного сознания, а так же способствовало появлению крупного капитала, что в значительной степени сказывалось и на развитии искусства. Появление богатых меценатов и людей, заинтересованных в перспективном вложении средств, которых все больше привлекают произведения искусства, провоцирует развитие художественного рынка в России и создание институтов, способствующих этому процессу, в том числе и художественных музеев.

Так, постепенно, музей становится частью повседневной жизни городского населения, и постепенно превращается в важнейший культурный феномен, выполняющий свои социально-культурные функции, определяя вектор развития разнообразных отраслей общественной жизни, связанных с искусством, в том числе и художественный рынок, что будет рассмотрено более подробно.

Рассматривая историю художественных музеев в России, следует отметить, что у провинциальных музеев были свои особенности формирования. Так, чаще всего они формировались на базе некоего краеведческого музея, который в той или иной степени имел отделы, посвященные природе, истории, а так же в ряде случаев художественных произведений или аналогичных частных коллекций.

Так, еще в 1937 году будущий Ростовский областной музей изобразительного искусства существует на правах отдела Ростовского областного музея краеведения.

Несмотря на это, уже с первых лет своего существования, запасники музея пополняются работами всемирно известных мастеров

из собрания таких ведущих музеев таких, как Третьяковская галерея, Эрмитаж и Русский музей. Во многом это стало возможно благодаря активной деятельности сподвижников дела — художников Л.Д. Силина и М.С. Сарьяна, а так же писательницы М.А. Шагинян [5, с. 9].

За годы работы довоенный Ростовский областной музей изобразительных искусств сформировал достаточно обширную коллекцию, часть которой была утеряна в годы Великой Отечественной Войны, когда музей был эвакуирован в Пятигорск. Тем не менее, многие произведения удалось спасти или вернуть.

Некоторые произведения чудом уцелели, благодаря тому, что семьи художников во время фашистской оккупации находились в Ростове.

Работа Ростовского областного музея изобразительных искусств оказывала и продолжает оказывать большое значение на художественную жизнь города и области.

Еще одним важнейшим учреждением, оказывающим влияние на художественную жизнь Ростовской области является Таганрогский музей, появившейся в 1898 году, когда город праздновал свой двухсотлетний юбилей.

Инициатива создания музея принадлежит выдающемуся русскому писателю и общественному деятелю Антону Павловичу Чехову. Именно он обращается сначала в городскую управу, а затем к своим друзьям в Санкт-Петербурге и Москве, с просьбой о помощи в организации музея. Так, на призыв Чехова откликнулся И.Е. Репин, который способствовал появлению в музее первых экспонатов — работ известных русских художников из собрания Академии художеств. В дальнейшем, фонды музея неоднократно пополнялись из собраний Государственного музейного фонда и Государственного Русского музея.

В 1968 году на основе музея сформирована Таганрогская картинная галерея, в 1975 году получившая постоянное здание — памятник архитектуры XIX-го века. На сегодняшний день галерея преобразована в таганрогский художественный музей, в котором содержится огромное количество экспонатов, а именно около двух тысяч произведений живописи, трех тысяч графических произведений и более ста пятидесяти скульптур.

Особый интерес в собрании музея представляют собрание русской живописи XIX века. Среди художников, чьи работы хранятся в музее, И.Н. Крамской, А.К. Саврасов, В.Н. Мешков, И.Я. Билибин, И.М. Прянишников, В.Д. Поленов, И.И. Левитан, В.Е. Маковский, Н.Я. Ярошенко, И.К. Айвазовский, К.А. Коровин, Ф.А. Малявин, А.Е. Архипов и т. д.

Значение деятельности художественных музеев для художественного рынка города и области связано со следующими аспектами работы музея.

Согласно одному из современных определений музея, принятом в 1974 году международным советом музеев «Музей — постоянное некоммерческое учреждение, призванное служить обществу и способствовать его развитию, доступное широкой публике, занимающееся приобретением, хранением, исследованием, популяризацией и экспонированием материальных свидетельств о человеке и среде его обитания в целях изучения, образования, а также для удовлетворения духовных потребностей» [7, с. 395]

Таким образом, одной из важнейших функций музея является его большая просветительская деятельность. С первых дней существования таких учреждений, основной их функцией являлось приобщение широких масс к достояниям искусства и культуры. Так, возникшие в Древней Греции мусейоны, являлись святилищами почитания муз, которые в свою очередь, были богинями творческой деятельности. Мусейоны были центрами, в которых проходили различные литературные, научные и многие другие общеобразовательные занятия. Эпоха Возрождения дает музеям новую функцию — хранение раритетов, а в эпоху просвещения музей становится одним из социальных институтов общества.

Реализуется просветительская деятельность музея, в первую очередь, его выставками и различными образовательными проектами, связанными с музейной педагогикой. Выставки, проходящие в музее, являются достойными событиями в художественной жизни города и привлекают аудиторию, состоящую как из ценителей искусства, так и людей далеких от этой сферы. Тем не менее, информация, которую общественность получает на подобных мероприятиях, формирует ее представление об искусстве, его основных тенденциях, а так же вкусы аудитории. Поэтому от характера музейных экспозиций во многом зависит перемещение акцентов внимания широкой публики на конкретные формы и виды изобразительной деятельности.

Так же обширные образовательные проекты, такие как лекционные вечера, и работа со школьниками и учащимися вузов (студенты Южного федерального университета традиционно проводят копииную практику при непосредственной поддержке Ростовского областного музея изобразительных искусств) позволяют формировать вкусы будущего поколения, тем самым оказывая влияние на характер развития художественного рынка в регионе.

Большую работу ведет Ростовский областной музей изобразительных искусств совместно с ведущими учебными заведениями города, которые занимаются подготовкой специалистов по художественно-творческим специальностям. Так, искусствоведы — сотрудники музея, часто являются рецензентами дипломных работ студентов.

Давно и плодотворно сотрудничает с Южным Федеральным университетом заслуженный работник культуры Российской Федерации, старший научный сотрудник Ростовского областного музея изобразительных искусств, искусствовед В.В. Рязанов.

В дальнейшем, когда вчерашние выпускники начинают вести активную творческую деятельность ведущие искусствоведы города так же принимают в ней активное участие. В основном, это заключается в сопровождении и разработке концепций творческих выставок. Очень важно то, что профессиональная критика, освещенная средствами массовой информации, позволяет открывать для общественности новые имена, что в свою очередь является одним из важнейших обстоятельств для формирования вектора развития художественного рынка города и региона в целом.

Целый ряд сотрудников музея являются авторитетными специалистами в области реставрации произведений изобразительного искусства, что касается, в первую очередь, работы с антиквариатом.

Так как на российском художественном рынке основной процент продаж приходится именно на подобные произведения искусства, а именно, около 73 %, то очевидно, что от работы специалистов в области реставрации и оценки произведений зависит даже поставка на художественный рынок подобных предметов.

Велика значимость музеев так же и для деятельности отдельных профессиональных художников. Так как одними из этапов комплектования собрания музеев является проведение собирательской работы, основная задача которой — сбор предметов музейного значения, а так же включение предметов музейного значения в фонды музея через фондово-закупочную комиссию, можно говорить о том, что музей является не только участником художественного рынка, но и его субъектом, способным на него влиять.

Так, например, если музей покупает произведение того или иного современного художника, он тем самым признает высокий статус его работ как художественной и культурной ценности, обеспечивая официальное признание художника, поднимает его творчество в глазах общественности, таким образом влияя на спрос работ на художественном рынке города, области, и даже других стран.

Так, например, особенно важно это на художественном рынке современного Китая, находящегося, как и российский, на стадии активного формирования. Здесь, самым важным фактором при определении начальной стоимости произведения является перечень регалий и доказательств общественной и профессиональной значимости всей творческой деятельности художника автора.

Если это работа художника, удостоенного каким-либо званием, например народного или заслуженного художника, являющегося ведущим специалистом, профессором вуза соответствующей направленности или автором, чьи произведения были приобретены музеями и частными коллекционерами, стоимость его работ вырастает в разы.

Сравнивая такое значение общественного признания работ автора в Китае и России можно отметить, что такой подход в большей степени соответствует центральным регионам России, приближенным к столице, или Санкт-Петербургу. Что касается регионов, или таких городов как Ростов-на-Дону, то здесь эта тенденция не так заметна.

Как показала практика, а именно опрос посетителей салонов и выставок, основное значение для спроса на произведения искусства, в особенности на его станковые формы влияют личные предпочтения зрителя, его вкус и конкретные потребности. Поэтому, можно сделать вывод, что в таком городе, как Ростов-на-Дону, большое значение на развитие художественного рынка будет оказывать просветительская деятельность рассматриваемых нами общественных институтов.

Еще одним важным моментом работы таких учреждений как Ростовский областной музей изобразительных искусств является выставочная деятельность в залах музея.

Данная выставочная деятельность подразделяется на две категории. К первой относятся выставки, экспозиции которых формируются из запасников музея соответственно той или иной тематике, к другой — выставки, проводимые совместно с Ростовским отделением Союза художников РФ. Эти выставки представляют собой чаще всего персональные или групповые выставки членов Союза и не только.

Прежде всего это заслуженные художники со значительным профессиональным стажем, неоднократные участники региональных, всероссийских и международных выставок.

Таким образом, являясь авторитетным учреждением в области культуры и просвещения, музей берет на себя функцию трансляции основных тенденций и направлений в изобразительном искусстве города и области, знакомит широкую общественность с творчеством высококвалифицированных профессионалов, тем самым ведя большую

просветительскую деятельность, которая оказывает значительное влияние на формирование вкусовых предпочтений посетителей.

Помимо этого подобные вставки являются своеобразной рекламой творчества конкретных художников, что так же повышает спрос на их работы в рамках городского и областного художественного рынка.

Как и все музеи России, Ростовский и Таганрогский музеи изобразительных искусств, представляет собой важный туристический объект. За последние годы в значительной степени переосмыслена роль туризма как одного из важнейших направлений в экономическом развитии как всей страны, так и отдельных регионов. Одобренная до 2015 года стратегия развития туризма дала начало таким программам как «Развитие туристских ресурсов в городе Ростове-на-Дону».

В 2008 году Ростовской академией сервиса было проведено социологическое исследование, благодаря которому, в том числе, были выявлены туристические важные объекты, к которым относятся и музеи городов Ростовской области.

Таким образом, Ростовский областной музей изобразительных искусств и Таганрогский художественный музей выполняют важную просветительскую роль не только в городе и области, но и знакомят туристов — жителей других городов России и зарубежья с искусством Юга России, а так же привлекают потенциальных покупателей на художественный рынок города Ростова-на-Дону и области. Эти все факторы оказывают влияние не только на художественную жизнь городов и просвещение, но и экономику городов, повышая в целом спрос на предметы искусства конкретного региона и способствуя развитию туризма.

Список литературы:

1. Бусленко Н.И. Донской след Меркурия. Историко-экономические очерки становления и развития рыночной экономики на Дону. Ростов-н/Д. 1997. — 224 с.
2. Гарбузов Г.Р. Истоки становления и развития художественного образования на Дону. Ростов-н/Д., Издательство Ростовского областного ИПК и ПРО. 2006 г. — 72 с.
3. Демкина С.Н., Ушакова Л.Г., Хабарова М.В., Арзуманидис П.А., Мясников Г.П. Каталог выставки «ЮГ РОССИИ». Ростов-н/Д., 2010, — 70 с.
4. Ермеева А.Н. Художественная жизнь Юга России в условиях гражданского противостояния (1917—1920). Содержания и тенденции развития. Автореферат на соиск. уч. степени доктора истор. Наук. М.: 1999. — 44 с.

5. Живопись. Каталог. Ростовский областной музей изобразительных искусств. Ростов н/Д.: 2002. — 564 с.
6. Левандовский С.Н. Митрофан Борисович Греков 1882—1934. Ленинград «Художник РСФСР» 1982, — 101 с.
7. Музейная энциклопедия, т. 1. М.. 2001, — с. 395.
8. Ненарокова И.С. Павел Третьяков и его галерея. М., 1994, — с. 46.
9. Рудницкая Ю.Л. Художники Дона. Л.: Художник РСФСР, 1987, с ил., — 234 с.
10. Рязанов В.В. От первого приюта до наших дней. Из истории изобразительного искусства Нахичевани-на-Дону. Ростов-н/Д.: Изд-во ООО «Конвечг», 2011. — 156 с.
11. Рязанов В.В., Головкина Г.И., Долгушева Г.И. Каталог выставки «Художники земли донской» (художественная жизнь края с XVIII в. По 30-е гг. XX в.). Ростов н/Д.: 2002 г. — 18 с.
12. Художественный рынок: Вопросы теории, истории, методологии. СПб.: СПбГУП, 2004. — 232 с. — (Новое в гуманитарных науках: Вып. 13).

СЕКЦИЯ 4.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

4.1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

А.Н. ПЛЕЩЕЕВ: «ДЕДУШКИНЫ ПЕСНИ» — ЦИКЛИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА

Баранова Галина Николаевна

учитель русского языка и литературы МОУ «Лицей № 25»

РФ, г. Омск

E-mail: barlen@yandex.ru

A.N. PLESHEYEV: CYCLIC STRUCTURE OF “THE GRANDFATHERS SONGS”

Baranova Galina

teacher of Russian and Literature Lycée № 25,

Russia, Omsk

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена исследованию особенностей архитектоники лирической контекстовой формы А.Н. Плещеева. Она рассматривается с учетом жанровой эволюции и в контексте литературного процесса первой половины XIX века. Анализ показывает, как происходит сдвиг в поэтике жанровых форм в рамках индивидуальной художественной системы и обнаруживает непосредственные связи процесса жанровой трансформации в лирике Плещеева со сменой культурных парадигм в русской литературе.

ABSTRACT

The features of the architectonics of the lyric context form of A.N. Plesheyev's are investigated in the article. The architectonics is examined within account of genre evolution and in the context of literary process in the early XIX century. The analyses allow observing the change

in the poetry of genre forms within the individual artistic system and reveal direct connections of the process of a genre transformation in Plesheyev lyrics with the change of cultural paradigms in Russian literature.

Ключевые слова: текст; контекст; жанр; цикл; книга; лирика; литературный процесс.

Keywords: text; context; genre; cycle; book; lyrics; literary process.

Важное место в творчестве Алексея Николаевича Плещеева (1825—1893) занимала детская литература и в частности поэзия. Несомненный успех имели сборник «Подснежник. Стихотворения для детей и юношества А.Н. Плещеева» (1878) и «Дедушкины песни. Стихотворения для детей А.Н. Плещеева» (1891). Некоторые произведения из них стали хрестоматийными («Старик», «Бабушка и внучек», «Весна» и др.). Поэт принимал активное участие в издательском деле именно в русле развития литературы для детей. Если говорить о периоде появления детской тематики в творческой деятельности А.Н. Плещеева вообще, то следует указать, что впервые и непосредственно «дети» вошли в его поэзию еще в 1861 году. Тогда совместно с Ф.Н. Бергом был издан сборник-хрестоматия «Детская книжка», затем в 1873 году — сборник произведений для детского чтения «На праздник». А.Н. Плещеев охотно печатал собственные стихи для детей, сотрудничая в журналах «Семья и школа», «Детское чтение», «Современник», «Отечественные записки».

Однако поэтика детских стихотворений автора до сих пор остается, пожалуй, менее разработанной областью в его литературном наследии. Из исследователей, занимавшихся изучением творчества поэта, лишь немногие обращались к его детской поэзии (Ю.И. Айхенвальд, А.Р. Мазуркевич, Л.В. Миронова, И.А. Щуров). Анализируя творчество А.Н. Плещеева, Ю.И. Айхенвальд писал о том, что в произведениях поэта «любовь к детям и к молодости вообще — это не чувство среди других чувств; это — мирозерцание, центральный момент души». Автор работы считал А.Н. Плещеева «нравственным завещателем; который смотрел на свои ошибки и горечи как на испытания, посланные для того, чтобы страдавшие писатели спасли от них последующую человеческую очередь — детей, юношей, юниц» [1, с. 278].

Выявим наиболее существенные моменты лирической структуры «Дедушкиных песен» для предварительной постановки вопроса о статусе издания (о степени художественной целостности, слитности составляющих его текстов).

Для литературы середины XIX века были характерны такие явления как цикл и циклизация. Они занимали одно из приоритетных направлений в творчестве многих поэтов названного периода. Свою лирику как систему цикловых структур организует и А.Н. Плещеев.

В настоящее время большинство определений контекстовой формы строится на принципе нахождения в нем того или иного централизованного начала, «скрепляющего» отдельные произведения в целое. Будь то единство жанра, цельность мотивного комплекса или специфика субъектного плана, — на всех этих уровнях, по мнению большинства цикловедов, должна проявляться авторская концепция, реализующая единство авторской личности.

Последнее подготовленное для детей дошкольного и младшего школьного возраста издание А.Н. Плещеева вышло в Москве, было отпечатано в типографии И.Д. Сытина. Внешне книга оформлена просто. На ее обложке представлен портрет поэта преклонных лет. Это акцентирует внимание на продуманном художественном единстве дизайна и заглавия книги — «Дедушкины песни». Читатель может предположить, что формой выражения авторского сознания, скорее всего, будет собственно автор, который и является «дедушкой». Действительно, в последние годы жизни в своей детской поэзии А.Н. Плещеев предстает в образе благообразного, убежденного сединами старца, находившегося в дружеских отношениях с маленькими читателями, понимавшего их и понимаемого ими, горячо любящего их и любимого детьми «дедушки».

В составе книги двадцать стихотворений, семнадцать из которых озаглавлены номинативно: «Весна», «Ненастье», «Цветок», «Ребенку» и другие. Три — по первой строке произведения: «Напрасно птички, вас мое...», «Капля дождевая...», «Перед ветхою избенкой...». Написаны они в разное время, в период с 1858 по 1878 годы. Ранее стихи печатались отдельно в других изданиях. Стихотворение «Птичка» (1858), например, впервые появилось в журнале «Русский вестник», в «Современнике» были напечатаны «Тучи» (1863), в «Отечественных записках» - «Детство» (1873)

Тексты в книге расположены не в хронологической последовательности: первый из них написан в 1861 году, следующий — в 1858, последний — в 1877 году. Стихи, вошедшие в центральный массив книги, датированы 1870, 1878, 1872, 1860, 1863, 1875, 1873 годами. Это свидетельствует о том, что книга-цикл представляет собой собранную автором вторичную структуру. Она основана на идейно-тематическом содержании, жанровой доминанте, соединенной сквозными образами, внутреннем единстве смыслового пространства

и других «межстихотворных скрепах» (В.А. Сапогов), дающих возможность наблюдать «текстовое развертывание авторской системы» (О.В. Мирошникова).

Стихотворения, составившие метажанр, с полной отчетливостью помогают понять, почему для детей А.Н. Плещеев был хорошо знакомым дедом, дедушкой, образ которого так часто мелькает на страницах его книги и который выражает идею задуманного целого. «Деды и внуки сходятся между собой, начала и концы жизни встречаются», — пишет Ю.И. Айхенвальд, характеризуя детскую поэзию А.Н. Плещеева [1, с. 279]. О том, как подобная встреча происходит в действительности, и повествует автор «Дедушкиных песен». В стихотворении «Детство» он обращается к этому периоду своей жизни.

Мне вспомнились детства далекие годы
И тот городок, где я рос,
Приходского храма угрюмые своды,
Вокруг него зелень берез.

.....
Там долго веселый наш крик раздавался,
И не было играм конца;
Там матери нежный упрек забывался
И выговор строгий отца [2, с. 182].

Проходят годы, и перед усложнившейся реальностью исчезает ребенок, развивается, мужает в житейских трудностях взрослый человек. Но дитя «перестает жить» в нем не совсем. Оно иногда воскресает и манит к себе как далекое воспоминание, как церковный вечерний звон. И это второе детство встречается с вновь появившимся другим, потому что

...там, за оградой, все так же сирени
Цветут, и опять вечером
Малютки на старой церковной ступени
Болтают, усевшись рядком [2, с. 184].

Два детства, соприкасаясь, образуют общность, между ними рождается прочное взаимопонимание, возникают постоянные интересы. Вот тогда-то в кругу внуков восседает дедушка и рассказывает им свои песни и сказки:

Про лису, про колобок,
Да про квакушку-лягушку,
Да про мышкин теремок [2, с. 208].

Однако, и это естественно, А.Н. Плещеев не стремится в своих стихах для детей к адекватному копированию собственной биографии

и своего жизненного опыта. Поэт как конкретная реальная личность и образ автора, являющийся динамическим образом художественного единства, целостности, — не одно и то же. В «Дедушкиных песнях» мы находим и другие формы авторского сознания: лирический герой («Мой садик»), автор-повествователь («Детство»), лирический персонаж («Зимний вечер»). В поэтической стихии книги А.Н. Плещеева они реализуют на всех уровнях текста ее художественную циклическую сущность, связывая между собой отдельные стихи-фрагменты в единое произведение, в единую «песню чистого сердца» (Ю.И. Айхенвальд).

Для стихотворений поэта как циклового единства, объединенных темой детства, гуманными мотивами, субъектной сферой, где преимущественно действует лирический персонаж — ребенок, свойственна простота, жизненность ситуаций, предельная ясность образов.

Каковы же дети в книге поэта? Как и в реальной жизни, они подвижные, шаловливые, шумные, везде успевающие, всем интересующиеся, а также добрые, отзывчивые, умеющие сострадать всему живому. Вот перед нами плещеевский Ваня, во что бы то ни стало желавший учиться в школе, из стихотворного рассказа «Бабушка и внучек». Резвый Вася, потихоньку сбежавший с Жучкой от няни в поле («Завтра!»). Нищий одинокий мальчик, судьба которого изначально сложна. Смерть матери заставляет его осознать, что рассчитывать на чью-либо помощь бессмысленно. И уже потеряв надежду на поддержку, он неожиданно получает ее от бедного старика, который делится с ним последним куском хлеба, так как таких людей, как они, может понять «видно, не сытый, а только голодный» («Нищие»). Таковы и подобны им многие лирические персонажи «Дедушкиных песен» А.Н. Плещеева, которые дают отчетливое представление, как по-разному представлен в книге мир ребенка.

Для всей поэзии автора, в том числе и для детских стихов, характерны элементы критического восприятия действительности с глубокими раздумьями о противоречивости, сложности человеческой природы, о преобладающем значении в жизни человека его духовно-нравственных устремлений. Для отражения этого в своем творчестве А.Н. Плещеев очень часто обращался к стихотворениям с ярко выраженными эпическими компонентами.

Стихи для детей в решении этой проблемы не стали исключением, поэт определял их как правдивый рассказ о жизни. А стремление к достоверному изображению реальности требовало от него необходимой ориентации на те или иные жанровые формы. В основном, они лироэпические: стихотворные рассказы и очерки, картинки, зарисовки, сценки из повседневной жизни. На такой выбор жанра в «Дедушкиных

песнях» иногда конкретно указывал сам автор, например, «Ненастье. (Картинка)», «Завтра! (Сценка из вседневной жизни)». К жанру стихотворного рассказа или очерка, где собственно автор или лирический персонаж соединяют отдельные произведения в целое, в книге можно отнести стихотворения «Бабушка и внучек», «Детство», «Ожидания», «Перед ветхою избенкой...», двучастную форму «Нищие». К жанру пейзажной зарисовки с социальным компонентом принадлежат стихотворения «Весна» (1861), «Птичка», «Весна» (1872), «Капля дождевая...» и др.

Многие стихотворения А.Н. Плещеева различных жанров были положены на музыку композиторами. Это свидетельствует о том, что стихи поэта необычайно лиричны, мелодичны, организованы так, что обладают гармоническим слиянием поэтического и музыкального замысла. Из двадцати стихотворений, включенных в книгу «Дедушкины песни», семь в то же время являются и музыкальными произведениями: «Весна» (1872), «Капля дождевая...», «Мой садик», «Цветок», «В бурю», «Зимний вечер», «Легенда».

Все детские стихотворные произведения поэта построены на сюжете, который прост и в жизни обычен. Он помогает Плещееву развивать, например, мотивы деятельного сочувствия, сопереживания обездоленным. Таковы стихотворения «Весна» (1861), из которого читатель узнает, что с приходом весны, любимого времени года автора, символизирующего пробуждение новых молодых сил, творческое и духовное обновление, «позабудет бедный горе», «Птичка» (1858), которая горемыке-бедняку богом в отраду послана издалека, для него она принесла песню надежды и примирения. Мысль о внимании к бедным слышится и в коротком восьмистишии, переведенном поэтом с немецкого языка (из Морица Гартмана) «Капля дождевая...» (1860), сюжет которого тоже незамысловат.

Капля дождевая	Отвечают капли:
Говорит другим:	«Здесь бедняк живет,
«Что мы здесь в окошко	Мы ему приносим
Громко так стучим?»	Весть, что хлеб растет» [2, с. 186].

В заключительном стихотворении книги-цикла «Легенда» автор рассказывает о том, что у Христа-младенца был сад и в нем он взрастил много роз. Когда же розы расцвели, Христос пригласил в свой сад еврейских детей, те сорвали по одному цветку, и весь сад был опустошен.

«Как ты сплетишь теперь венки?»
В твоём саду нет больше роз!»

«Вы позабыли, что шипы
Остались мне», — сказал Христос.
И из шипов они сплели
Венок колючий для него,
И капли крови, вместо роз,
Чело украсили Его [2, с. 187].

Это очень характерный для поэта символ: розы — другим, шипы — себе. А.Н. Плещеев всегда был рад за тех, кого венчали розы детства, молодости и счастья. Пусть собственная молодость ушла — да возродится она в другом! Собственная жизнь прожита — да будет же благословенна новая!

Так плещеевские сюжеты стихов для детей дают возможность развиваться ситуативно-фабульному внутреннему движению в произведении, а также создавать композиционную динамичность книжного единства.

Таким образом, все стихотворения книги-цикла поэта, составленной из ранее написанных и напечатанных произведений, соединяясь и взаимодействуя, подчиняются однородной жанрово-тематической доминанте. Они организуют динамическую структуру, образуют единое смысловое поле, единый текст песен, в котором художественно, реалистично, целостно представляют мир ребенка, отраженный в определенных идеалах и требованиях к миру, воссозданных в поэтической концепции А.Н. Плещеева.

Список литературы:

1. Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. М.: Республика, 1994. — 592 с.
2. Плещеев А.Н. Стихотворения. Проза. М.: Правда, 1988. — 464 с.

ЗАПАХИ ЧУЖБИНЫ В РОМАНЕ В. НАБОКОВА «МАШЕНЬКА»

Шабалина Надежда Николаевна

*канд. филол. наук, доцент Елабужского института
Казанского (Приволжского) Федерального университета,
РФ, г. Елабуга*

Игнатьева Наталья Олеговна

*студент 5 курса факультета русской филологии
и журналистики Елабужского института
Казанского (Приволжского) Федерального университета,
РФ, г. Елабуга
E-mail: tasha-almet@mail.ru*

SMELLS EXILE IN NABOKOV'S NOVEL «MASHENKA»

Shabalina Nadezhda

*candidate of Science, assistant professor
of Yelabuga Institute of Kazan Federal University,
Russia, Yelabuga*

Natalya Ignateva

*5th year student of the Faculty Russian Philology and Journalism
of Yelabuga Institute of Kazan Federal University,
Russia, Yelabuga*

АННОТАЦИЯ

В данной статье на материале романа В.В. Набокова «Машенька» была предпринята попытка характеризовать «запахи чужбины» и выявить особенности их функционирования в контексте произведения. Полученные результаты позволяют сделать вывод о том, что запах — одна из доминантных, сюжетообразующих категорий художественного мира писателя, выполняющая в тексте аккумулятивную, психологическую и суггестивную функции.

ABSTRACT

In this article on the material of Nabokov's novel "Mashenka" an attempt to characterize the smells exile and to reveal the peculiarities

of their functioning in the context of the work was made. The obtained results allow to conclude that smell is one of the dominant plot-forming categories of the writer art world performing the accumulative, psychological and suggestive function in text.

Ключевые слова: В.В. Набоков; запахи чужбины; ольфакторный код; суггестивная функция; аккумулятивная функция.

Keywords: V. Nabokov; smells exile; olfactory code; suggestive function; accumulative function.

Запах — это фрагмент мира, содержащий в себе множество концептуально значимых смыслов человеческого бытия: обонятельные ощущения подсознательно воздействуют на нас на физическом, гендерном, социальном, психологическом и культурном уровне. С самого рождения люди опутаны паутиной запахов, позволяющих нам адаптироваться в природной среде, заявлять о своем индивидуальном коде, аккумулировать культурные установки.

Обыкновенно понятие запаха включает в себя термины для субкатегорий, как, например, «благоухание» и «зловоние». Если под «благоуханием» мы подразумеваем приятный запах, то под «зловонием» — неприятный. Для каждого человека граница между данными субкатегориями размыта, так как запах, приятный одному человеку, может быть неприятен другому, будь то аромат духов или букета цветов. Это зависит от эмоционального, ментального и культурного восприятия. Многие считают, что каждому дому соответствует свой запах: *«У каждого дома — свой запах, / Свои атрибуты и шорохи. / На мягких невидимых лапах / К нам память приходит, как всполохи»* [1]. Поэтому, уезжая куда-то на долгое время и оказываясь в чужом месте, люди ощущают новый запах, сравнивают его с родным, который всегда будет приятнее, чем другие: *«И дым Отечества нам сладок и приятен!»* [2]. Так возникает четкое разграничение запахов на «чужие» и «родные».

Цель данной статьи — исследовать феномен «запах чужбины» в романе В.В. Набокова «Машенька», выявить функциональное и сюжетообразующее значение данной категории.

Запах, даже будучи заслонен цветом и другими художественными деталями, играет в произведении немаловажную роль, остается одним из способов создания реальности. Присутствие его в пространстве прозы Набокова закономерно, так как является неотъемлемой частью художественного мира: выполняет одну из существеннейших функций,

особенно ярко это проявилось в таких романах, как «Лолита», «Машенька» и др.

«Машенька» — роман, написанный в 1926 году в берлинский период творчества В.В. Набокова. Вследствие того, что автор находился в этот период своего творчества за границей, произведения, написанные в это время, наполнены патриотизмом, любовью и тоской по родине. Эти чувства в романе передаются за счет запахов. Вот как отзывался автор о роли запаха в своем произведении: *«Как известно, память воскрешает всё, кроме запахов, и зато ничто так полно не воскрешает прошлого, как запах, когда-то связанный с ним»* [3, с. 102]. Таким образом, можно говорить о том, что запах в романе «Машенька» выполняет аккумулятивную функцию, то есть функцию хранения информации.

Категорию запахов в романе «Машенька» можно разделить на две группы: запахи чужбины и запахи родины. Данную классификацию нам позволяет обозначить сюжет романа, который повествует о жизни рассказчика за границей. Он тоскует по своей родине, поэтому, когда обнаруживает фотографию Машеньки, его первой и единственной любви, с которой он провел лучшие дни своей жизни в России, в нем начинают пробуждаться воспоминания о родной земле: *«То, что случилось в эту ночь, то восхитительное событие души, переставило световые призмы всей его жизни, опрокинуло на него прошлое»* [3, с. 55]. Машенька для него — *«...вся его юность, его Россия»* [3, с. 165].

Воспоминания о Машеньке, о России наполнены описанием запаха. Даже имя героини несет в себе запах. Во-первых, следует отметить то, что автор называет героиню именно Машенька, ни разу в повествовании не использовав ее полного имени Мария. Это может означать то, что Машенька в воспоминании главного героя всегда остается юной, той девушкой, которую он знал когда-то, а также то, что герой относится к девушке с большой симпатией, нежностью. Во-вторых, употребление имени героини таким образом передает российскую традицию усечения имен. Например: Александр — Саша, Екатерина — Катя. Таким образом, запах имени Машенька можно характеризовать как уютный, родной, домашний. Только при упоминании имени героини автор ностальгирует: *«Лето, усадьба, тиф... Лежишь, словно на волне воздуха»* [3, с. 55]. И перед глазами нарратора проносятся картины его юности, того времени, когда он был счастлив.

Ароматами пронизана и его окружающая действительность: запах духов, табака, пота и пыли.

В данной статье мы рассмотрим лексемы, значения которых объединяется в блок «запахи чужбины». Метод сплошной выборки и дефиниционный анализ позволил нам извлечь из дискурса романа «Машенька» 55 словоупотреблений, содержащих в себе ольфакторный код «запахи чужбины»:

- парфюм;
- табак;
- природные явления и растения;
- еда.

Для воссоздания подлинной, реальной картины мира чужбины автор называет те персоналии, которые встречаются в романе и находятся в заграничном пласте повествования. К ним относятся, например: Алексей Иванович Алферов, Лидия Николаевна Дорн, Клара, Людмила Борисовна Рубанская и т. д. Отношение к чуждому, неродному прослеживается во взаимосвязях с людьми и ассоциациями, которые рождаются у главного героя даже при упоминании их имен. Мы считаем, что имена (код человеческого существа) несут в себе непосредственную информацию о запахе, так как при воспоминании о том или ином человеке герой представляет себе обстановку, в которой он находился, а запах — одна из ее составляющих. Так, когда автор упоминает о Людмиле Борисовне Рубанской, нашему вниманию представляется не только подробное описание ее внешности, но и аромат, исходящий от нее: *«Он чувствовал запах ее духов, в котором было что-то неопрятное, несвежее, пожелтое...»* [3, с. 23]. И каждый раз при упоминании о ней, рассказчик вспоминает о ее духах, то есть все, что связано с Людмилой, для него неестественно, искусственно.

Известно, что наша симпатия или антипатия к человеку может зависеть от его запаха, поэтому, сопоставляя Людмилу и Машеньку, автор приходит к выводу о том, что аромат, исходящий от Машеньки гораздо приятнее, роднее: *«И духи у нее были недорогие, сладкие, назывались «Тагор»* [3, с. 102]. В повествовании появляется запах-ориентир, способствующий узнаванию действительности и отражающий внутренние потребности героя.

На данном примере можно рассмотреть и группу с номинациями «парфюм». Сюда относятся следующие словосочетания: «духи», «запах духов», «бриллиантин», «конверт был крепко надушен» и др. Очень ярко высказывается главный герой о парфюме: *«...надушить письмо то же, что опрыскать духами сапоги для того, чтобы перейти через улицу»* [3, с. 85]. Нельзя не сказать о том, что данное выражение обращено героем к нелюбимой женщине, поэтому все,

что с ней связано, в данном случае — письмо, с ее запахом, ее духами, Ганину противно. Яркий контраст «сапог» и «письма» призван вызвать крайнюю абсурдность действия с письмом. В данном случае духи передают типичность, утрату индивидуального кода, перекрывают личную атмосферу, обезличивая человека. Неприязнь к Людмиле и её запаху связана ещё и с тем, что она принадлежит миру чужбины. Нужно также отметить, что духи своей возлюбленной Машеньки автор воспринимает совсем с другой точки зрения, ведь она олицетворяет для него родную землю, родную природу, только самые светлые чувства: любовь, радость, счастье: *«Этот запах, смешанный со свежестью осеннего парка, Ганин теперь старался опять уловить...»* [3, с. 102].

Во вторую группу входят слова, обозначающие табак и связанные с ним упоминания в тексте. Табак затрагивается в тексте романа часто, особенно при описании жизни героя за границей: *«окурки», «папиросный дым», «табачные кончики, слоистые окурки сигар», «куря на ходу», «воздух был синеват от папиросных паров», «от табачного дуновенья»* и т. д.

Описывая Берлин, в котором происходят события романа, автор говорит о том, что город затуманен, вечный смрад вокруг, а табачный дым, запах сигарет и сигар только усиливают впечатление от изображения: *«А вагон погрохатывал, поезд несея между дымившихся торфяных болот в желтом потоке вечерней зари; торфяной сероватый дым мягко и низко стелился, образуя как бы две волны тумана, меж которых несея поезд»* [3, с. 125—126].

Можно также сказать о том, что потребность курить у главного героя возникает в те моменты, когда он беседует с Алферовым, который отрицательно отзываясь о России, а также, когда герой вспоминает о Машеньке. Таким образом, Ганин, герой романа, сталкивается со стрессовой ситуацией, которая усиливает в нем желание курить. Но так как запах табака очень стойкий и приятен только в первые секунды, позже вызывает негативные эмоции, поэтому, смешиваясь с остальными «чужими» запахами, Берлин становится воплощением зловонного города, вызывающим только неприятные ассоциации и ощущения.

К группе природных явлений и растений в романе можно отнести следующие словоупотребления: *«весна», «орхидеи», «ирисы», «дубовая махина», «темная зелень хвои», «запах лип»* и др. Если вспоминать запах каждого из этих явлений, то можно говорить о нем как о приятном, благоухающем, ведь весна — зарождение природы, а орхидеи и ирисы пахнут нежно, источая сладкий аромат, но в тексте

романа «Машенька» они приобретают несколько отрицательную коннотацию в сопоставлении с природой родной России. Описывая время, проведенное на родине, автор изображает лето, то есть самый разгар цветения растений, а также обилие запахов деревьев, какие, по мнению автора, есть только в России: ель и черемуха, ольха, сосны и березы.

Очень часто повествование романа касается столовой, кухни или кафе, поэтому нельзя не отметить те запахи, которые источают эти места. К этой группе мы можем отнести следующие слова и выражения: «сосиски с капустой или холодная свинина», «жаркое», «баранина», «кофе» и т. д. Каждое из данных сочетаний в действительности сопровождается характерным запахом или воспоминанием о нем, так как читатель воспринимает описание подобных картин только за счет своей обонятельной памяти. Нами уже упоминалось, что, описывая Берлин, нарратор использует темные краски, то есть серый цвет для изображения жителей, постоянно сопровождающий повествование туман или сумрак, вследствие чего становится понятным отношение автора к действительности — он тоскует, ему не хочется находиться за границей, неприятна царящая здесь атмосфера. Усиливающий эффект привносит к описанию запах. Он всегда сильный, хорошо демонстрирует окружающую действительность, поэтому автор и описывает именно такую пищу, которая в совокупности источает столь сильный аромат, вызывающий у героя отторжение и неприятие у читателя.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что запах в романе В.В. Набокова играет важную роль, он не только выполняет психологическую, дополняя пейзажи и интерьеры, но и суггестивную функцию, вызывая определенные ассоциации у читателя, а также аккумулятивную функцию. Запах ставит границу как социальную, так и национальную, показывая переход человека сквозь время и пространство из одной страны в другую. Запах тесно связан с подсознанием, не случайно этимология данного понятия восходит к слову «дух», «душа», отсюда следует, что мысли и чувства завязят и от обонятельного фактора, то есть запаха.

Нами был рассмотрен «запах чужбины» в романе Владимира Владимировича Набокова «Машенька». Рассмотрев словоупотребления, характеризующие «запах чужбины» в тексте романа, мы разделили их на пять блоков: парфюм, табак, природные явления и растения, еда. Изучив каждый блок, мы пришли к выводу о том, что номинации ароматов заграницы у Набокова несут в себе отрицательную семантику, так как автор ностальгирует по своей стране,

сопоставляя, таким образом, Россию со странами Запада. Поэтому контраст в описании Германии и России затрагивает также и ольфакторную парадигму романа.

Список литературы:

1. Гордон Т. Запах родного дома [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.stihi.ru/2011/02/05/10382>.
2. Грибоедов А.С. Горе от ума [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://az.lib.ru/g/griboedow_a_s/text_0010.shtml.
3. Набоков В.В. Машенька. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. — 192 с.

4.2. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ЕВРЕЙСКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ ОСИПА ЭМИЛЬЕВИЧА МАНДЕЛЬШТАМА

Бескровная Елена Наумовна

*канд. филол. наук, преподаватель еврейской литературы,
Днепропетровский гуманитарно-педагогический институт «Бет-Хана»,
Украина, г. Днепропетровск
E-mail: gocel@rambler.ru*

JEWIS THEME IN O.E. MANDELSTAM'S CREATIVE WORK

Elena Beskrovnaya

*candidate of Philological Sciences, Lecturer of Jewish Literature,
Dnepropetrovsk Institute of Humanities and Education "Beit Han",
Ukraine, Dnepropetrovsk*

АННОТАЦИЯ

В статье Бескровной Е.Н. «Еврейская тема в творчестве Осипа Эмильевича Мандельштама» традиционная библейская тема рассматривается с позиции трансформации Торы, сквозь призму хасидизма.

Особое внимание уделяется биографии поэта как основе литературного процесса. Биография Мандельштама рассматривается как один из факторов развития акмеизма сквозь призму событий XIX—XX веков. Учитываются как социального-политические мотивы его творчества, так и роль философии иудаизма как фактора становления его мировоззрения.

ABSTRACT

In E.N. Beskrovnaya's article "Jewish theme in O. Mandelstam's creative work" traditional biblical theme is considered from the perspective of the transformation of the Torah through the prism of Hasidism.

Particular attention is paid to the poet's biography as the basis of the literary process. Mandelstam's biography is regarded as one of the factors in the development through the prism of events of XIX—XX centuries.

Socio-political motives of his work and the role of philosophy of Judaism as a factor of his worldview formation are taken into consideration.

Ключевые слова: трансформация Торы; хасидизм; акмеизм; философские мотивы; социально-политические мотивы.

Keywords: transformation of the Torah; Hasidism; Acmeism; philosophical motives; socio-political motives.

В творчестве замечательного поэта «серебряного века» русской поэзии Осипа Эмильевича Мандельштама сливаются одновременно как еврейские, так и русские мотивы, но не взирая на то, что он жил в Петербурге и его окружала русская интеллигенция, он никогда не отказывался от своей веры и через многие его произведения проходит тема трансформации Торы, тема иудаизма.

Мандельштам родился в семье еврейского торговца 15 января 1891 года в Варшаве. Его отец Эмиль Вениаминович Мандельштам торговал кожами, а мать Флора Осиповна Вербловская была уроженкой г. Вильно. Она получила замечательное образование, чему способствовала бабушка Мандельштама по матери С.Г. Вербловская, родственница известного литературного историка С.А. Венгерова.

Положение купца первой гильдии позволили Мандельштаму в 1894 году переселиться в Павловск, недалеко от Санкт-Петербурга. Здесь прошло детство молодого поэта. В 1897 году он переезжает в Петербург, в район, где жили в основном ремесленники и разночинцы. С детских лет на Мандельштама оказывало влияние как русское, так и еврейское окружение. В автобиографической повести «Шум времени» в главе «Хаос иудейский» он так описывает детские годы: «Раз или два в жизни меня возили в синагогу, как в концерт с долгими сборами, чуть ли не покупая билеты у барышников; и от того, что я видел и слышал, я возвращался в тяжёлом чаду. В Петербурге есть еврейский квартал: он начинается как раз позади Мариинского театра, там, где мерзнут барышники, за тюремным ангелом, сгоревшего в Революцию Литовского замка. Там, на Торговых, попадаются еврейские вывески с быком и коровой, женщины с выбивающимися из-под косынки накладными волосами и семенящие в сюртуках до земли многоопытные и чадолюбивые старики. Синагога с коническими своими шапками и луковичными сферами, как пышная чужая смоковница теряется среди убогих строений. Бархатные береты с помпонами, изнурённые служки и певчие, гроздья семисвечников, высокие бархатные камилавки. Еврейский корабль с звонкими альтовыми хорами, с потрясающими детскими голосами плывёт на всех парусах,

расколотый какой-то древней бурей на мужскую и женскую половину. Заблудившись на женских хорах, я пробирался, как тать, прячась за стропилами. Кантор, как силач Самсон рушил львиное здание, ему отвечали бархатные камилавки, и дивное равновесие гласных и согласных, в чётко произносимых словах, сообщало несокрушимую силу песнопениям. Но какое оскорбление — скверная, хотя и грамотная, речь раввина, когда он произносит «государь император», какая пошлость всё, что он говорит! И вдруг два господина в цилиндрах, прекрасно одетые, лоснящиеся богатством, с изящными движениями светских людей, прикасаются к тяжёлой книге, выходят из круга и за всех, по доверенности, по поручению всех, совершают что-то почётное и самое главное. Кто это? Барон Гинзбург. А это Варшавский» [4, т. 4, с. 360—361].

Такое понимание еврейской жизни и еврейского быта, прежде всего, связано с революционным мировоззрением поэта. Ещё в школьные годы Осип Манделштам пытается примкнуть к революционному движению. В 1907 году под влиянием школьного товарища Б. Синани Осип Манделштам примыкает к партии революционеров-социалистов. Родители были обеспокоены революционной деятельностью сына и в октябре 1907 года отправляют его во Францию для учёбы в Сорбоне. Но с революционной деятельностью поэт не порывает. Она и сказалась на его отношении к еврейству. Осип Манделштам по своим идейным убеждениям принадлежал к среде ассимилированных евреев. Отсюда его негативное отношение к еврейскому языку: «В детстве я совсем не слышал жаргона, лишь потом я наслушался этой певучей, всегда удивлённой и разочарованной, вопросительной речи с резкими ударениями на полутонах. Речь отца и речь матери — не слиянием ли этих двух питается всю долгую жизнь наш язык, не они ли слагают его характер?..

По существу, отец переносил меня в совершенно чужой век и отдалённую обстановку, но никак не еврейскую. Если хотите, это был чистейший восемнадцатый или даже семнадцатый век просвещённого гетто где-нибудь в Гамбурге. Религиозные интересы вытравлены совершенно. Просветительская философия превратилась в замысловатый талмудический пантеизм. Где-то поблизости Спиноза разводит в банках своих пауков. Предчувствуется — Руссо и его естественный человек. Всё донельзя отвлеченно, замысловато и схематично. Четырнадцатилетний мальчик, которого натаскивали на раввина и запрещали читать светские книги, бежит в Берлин, попадает в высшую талмудическую школу, где собирались такие же упрямые, рассудочные, метившие в гении юноши: вместо Талмуда читает

Шиллера, и, заметьте, читает его как новую книгу; немного продержавшись, он падает из этого странного униветситета обратно в кипучий мир семидесятых годов, чтобы запомнить конспиративную молочную лавочку на Караванной, откуда подводили мину под Александра, и в перчаточной мастерской и на кожевенном заводе проповедует обрюзгим и удивлённым клиентам философские идеалы восемнадцатого века» [4, т. 4, с. 362].

Естественно, что человеку, связанному с русской Гаскалой был непонятен мир ортодоксальных евреев, поэтому он и не воспринял своего деда:

«... Было очень страшно. Дедушка — голубоглазый старик в ермолке, закрывавшей наполовину лоб, с чертами важными и немного сановными, как бывает у очень почтенных евреев, — улыбался, радовался, хотел быть ласковым, да не умел — густые брови сдвигались. Он хотел взять меня на руки, я чуть не заплакал...

Вдруг дедушка вытащил из ящика комода чёрно-жёлтый шёлковый платок, накинул мне его на плечи и заставил повторять за собой слова, составленные из незнакомых шумов, но, недовольный моим лепетом, рассердился, закачал неодобрительно головой» [4, т. 4, с. 362—363].

Между тем, детские воспоминания остались в душе поэта как самые лучшие воспоминания на земле. В 1908 году он пишет стихотворение «Только детские книги читать...»:

Только детские книги читать,
Только детские думы лелеять,
Всё большое далёко развеять,
Из глубокой печали восстать [4, т. 1, с. 34].

1908 год — сложный период в жизни поэта. Это время студенческих лет, время романтики и вместе с тем сложных раздумий поэта Осипа Манделъштама, когда период романтики сменяется временем разочарования:

Я от жизни смертельно устал,
Ничего от неё не приемлю,
Но люблю мою бедную землю,
Оттого, что иной не видал.

Я качался в далёком саду
На простой деревянной качели,
И высокие темные ели
Вспоминаю в туманном бреду [4, т. 1, с. 35].

Осипа Манделъштама можно назвать поэтом романтиком, писателем в творчестве которого любовные лирические мотивы гармонируют с мотивами библейскими. Удачное сочетание этих двух тем в поэзии Манделъштама создаёт неповторимый мир гармонии и поэтической красоты. Именно это позволило в марте 1907 года поэту М.А. Волошину в Дворянском собрании сказать о нём: «Вот растёт будущий Брюсов».

Вместе с тем, многие стихотворения Осипа Манделъштама посвящены проблематике иудаизма, который поэт воспринимает по-своему. Так агаду Торы о том, как Иаков собирался жениться на Рахили, а вместо этого женился на Лии поэт воспринимает с точки зрения иудаизма. Он воспринимает свою героиню, как дочь Адоная, но здесь явно наблюдается влияние трактата «Гитин» Вавилонского Талмуда¹, оказавшего влияние как на творчество писателей-представителей русско-еврейской литературы, так и писателей-представителей немецко-еврейской литературы (Томас Манн «Иосиф и его братья»), а также писателей-представителей других еврейских литератур.

Вернись в смесительное лоно,
Откуда, Лия, ты пришла,
За то, что солнцу Илиона
Ты жёлтый сумрак предпочла.
Иди, никто тебя не тронет,
На грудь отца в глухую ночь
Пускай главу свою уронит
Кровосмесительница-дочь [4, т. 1, с. 143].

Но, главной особенностью данного произведения является то, что здесь происходит трансформация Торы через притчу Вавилонского Талмуда трактата «Шабот», в которой говорится: «Некий иноверец, проходя по задворку школы, услышал голос, читающего из Писания

— И вот одежды, которые должны они сделать: наперсник и ефод, и верхняя риза, и хитон тонкий, кидар и пояс».

— Для кого это? — спросил иноверец.

— Для первосвященника, — ответили ему.

¹ Обычно в случае изучения Вавилонского Талмуда и его влияния на творчество других писателей мы говорим о параллельном развитии культур. В частности этот прием характеристики употребляется при характеристике басен Эзопа и Агады Вавилонского и Иерусалимского Талмуда.

«Пойду, — подумал тот человек — приму иудейскую веру и сделаюсь первосвященником»...

Пришел он к Гилеллю. Обратил его Гилелль и сказал:

— Не венчают человека на царство прежде, чем он не усвоит весь обиход царский.

Начал новообращенный читать Писание. Дочитав до стиха: «А если приблизиться посторонний, смерти предан будет» — спросил:

— О ком в этих словах говорить?

— О всяком человеке, не священнического рода, будь это сам Давид, царь израильский, — ответил Гилелль.

И рассудил этот человек так:

— «Если и про израильтян, прозванных детьми Божиими и Самим Господом любовно именуемых «сын мой, первенец мой Израиль», — если и про них сказано «посторонний смерти предан будет», то тем более пришедший с посохом и котомкою человек чужой и ничтожный» (трактат Шаббот, 30—31).

Мандельштам в своем стихотворении трансформируя притчу, фактически спорит с «Ромео и Джульетой» Шекспира и возвращается от кабалистики средневековья к чистоте хасидеев библейского периода истории еврейского народа, подчеркивая чистоту истоков народной еврейской культуры периода Устной Торы:

Но роковая перемена

В тебе исполниться должна:

Ты будешь Лия — не Елена!

Не потому наречена,

Что царской крови тяжелее

Струиться в жилах, чем другой, -

Нет, ты полюбишь иудея,

Исчезнешь в нем — и Бог с тобой [4, т. 1, с. 143].

Поэт особо не останавливается на еврейской тематике, но она проскакивает в его произведениях как дань прошлому, которое, по его мнению, не может возвратиться. В стихотворении «Возможна ли женщине мертвой хвала» он подчёркивает неразрывную связь женщины с историей еврейского народа. По мнению Осипа Мандельштама, женщина — это связь поколений в галуте, отраженная в еврейской красавице:

И прадеда скрипкой гордился твой род

От шейки ее хорошея,

И ты открывала свой маленький рот

Смеясь, итальянсья, русея.

И твердые ласточки круглых бровей

Из гроба ко мне прилетели
Сказать, что они отлежались в своей
Холодной стокгольмской постели [5, с. 335].
С образом женщины соединяется у поэта и образ простого еврея:
Жил Олександр Герцевич, еврейский музыкант
Он Шуберта наворачивал, как чистый бриллиант
И всласть с утра до вечера, заученную всхрусть
Одну сонату вечную твердил он наизусть [4, т. 1, с. 47].

В 1916 году Осип Манделъштам пишет стихотворение «Эта ночь
непоправима»:

Эта ночь непоправима,
И у нас еще светло,
У ворот Ерусалима
Солнце черное взошло [172, с. 169].

Поэт соизмеряет трагедию еврейского народа со своей собственной и пишет:

Солнце желтое страшнее, —
Баю-баюшки-баю, —
В светлом храме иудеи
Хоронили мать мою.

Благодати не имея
И священства лишены,
В светлом храме иудеи
Отпевали прах жены.

И над матерью звенели
Голоса израильтян.
Я проснулся в колыбели —
Черным солнцем осиян [5, с. 169].

Черное солнце, взошедшее над Манделъштамом, это трагедия человека, ставшего на пути косности и невежества.

Анна Ахматова писала о нем: «У Манделъштама нет учителя. Вот о чем стоило бы подумать. Я не знаю в мировой поэзии подобного факта. Мы знаем истоки Пушкина и Блока, но кто укажет, откуда донеслась до нас эта новая божественная гармония, которую называют стихами Осипа Манделъштама» [4, т. 4, с. 550].

Русская поэтесса ошибалась. У Манделъштама был учитель, а гармонией его поэзии будет, есть и останется Танах.

Список литературы:

1. Агада. Сказания, притчи, изречения Талмуда и Мидрашей. В 4-х частях. Перевод с введением С.Г. Фруга по «Сефер-Гаагаде» И.Х. Равницкого и Х.Н. Бялика. Одесса, — 1910, — ч. 1 — 129 с.
2. Агада. Сказания, притчи, изречения Талмуда и Мидрашей. Перевод с введением С.Г. Фруга по «Сефер-Гаагаде» И.Х. Равницкого и Х.Н. Бялика Одесса, — 1919, — ч. II — 134 с.
3. Мандельштам О. Полное собрание сочинений и писем. М.: Прогресс-Плеяда, 2010—2011, т. 1—3.
4. Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в 4-х томах. М.: Арт-бизнес-центр, 1999. т. 1—4.
5. Мандельштам О.Э. Избранное. Смоленск: Русич, 2000. — 446 с.
6. א. חשמ"א. בבל. ווילנא: בדפוס וחוצאות וחקאים רצם. חשמ"א. Вавилонский Талмуд. Вильно: издательство «Вдова и братья Ромм», 1981. т. 1—10
7. תורה. נביאים. כתובים. הוצאת קורן ירושלים בע"מ. Пророки. Писание. Иерусалим: издательство Корен, 1999.

4.3. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ

СОДЕРЖАТЕЛЬНО-КОМПОЗИЦИОННАЯ СТРУКТУРА ЧЕТВЕРОСТИШИЙ В КАРАКАЛПАКСКОЙ ЛИРИКЕ

Тлеуниязова Гулмира Байниязовна

*старший научный сотрудник-соискатель Каракалпакского
научно-исследовательского института гуманитарных наук*

Академии наук Республики Узбекистан,

Республика Узбекистан, г. Нукус

E-mail: tleuniyazova@inbox.ru

PARTICULARITIES COMPOSITIONS QUARTAIN IN KARAKALPAK LYRIC

Gulmira Tleuniyazova

*senior scientific employee-researcher Karakalpak Research institute
for Humanities Sciences, Academy of Sciences of Uzbekistan,*

Republic of Uzbekistan, Nukus

АННОТАЦИЯ

В данной статье исследуются особенности композиции четверостиший в каракалпакской лирике. В сравнительно-сопоставительном плане проанализировано отличие четверостиший от близкой жанровой формы — рубаи, композиционное построение четверостиший в образцах фольклора, а также произведениях классической литературы. Выявлены ритмико-композиционные и композиционно-смысловые функции организации, а также внутренние композиционные типы. Особенности композиции четверостиший рассмотрены на примере лирики современных каракалпакских поэтов.

ABSTRACT

In the article researched particularities to compositions quatrain in karakalpak lyric poet. Difference quatrain are analyzed in relatively-comparative plan from close genre form — rubayi, composition building quatrain in sample of the folklore, as well as making the classical literature. The revealed rhythm-composition and composite-semantic functions to organizations, as well as internal composition types. The Particularities

to compositions quatrain are considered on example lyric poets modern Karakalpak poet.

Ключевые слова: композиции четверостиший; композиционная постройка; рубаи; композиционные типы; параллельный композиционный тип; каракалпакская литература.

Keywords: Compositions quatrain; composition building; rubayi; composition types; parallel composite type; Karakalpak literature.

Композиция одной из малых форм лирики — четверостиший имеет свои отличия. Приемы передачи мысли в четверостишии, его идейно-тематические особенности можно расценить как еще одну из единиц размера его композиции. Композиция произведения целиком зависит от авторского замысла. Для того чтобы выраженная в четверостишии мысль имела эстетическое значение и определенную привлекательность, от поэта требуется творческий поиск в построении композиции и выборе путей передачи основной мысли произведения. Как правило, в содержательно-композиционной структуре четверостиший классической литературы, как и в рубаи, основным композиционным типом выступает форма тезис–тезис–антитезис–синтез. Например:

Адам ушын ең сулыўлық жүректе,
Гөззаллық аз, мийўе питпес теректе.
Дүньядағы көркемликке түс берген,
Ең сулыўлық еңбек сүйген билекте [3, с. 261].

Подстрочный перевод:

Для человека самое прекрасное — в его сердце,
Нет красоты в дереве, не приносящем плодов,
Дарящий художественность [очарование] всему на свете,
Самое лучшее — в локте [здесь: в руках], любящем труд.

В четверостишии, принадлежащем перу поэта Т. Жумамуратова, в первых двух строках через образное сопоставление мысли о самом прекрасном для человека, воплощающемся в его делах и поступках, и бесплодного дерева, не приносящего никакой пользы, дается указание на подразумеваемую мысль (тезис). В третьей строке указывается, что есть еще ценность, которая стоит выше всего, что есть в мире (антитезис). В четвертой строке, как итог вышесказанного, автор неожиданно приходит к новому выводу (*Самое лучшее — в локте [здесь: в руках], любящем труд*). Но в каракалпакской лирике обеспечение композиционно-содержательного единства четверостиший не ограничивается только типом тезис–тезис–антитезис–синтез.

Исходя из особенностей творческой лаборатории каждого из поэтов, разнообразны и приемы передачи основной мысли. В этом и проявляется отличие композиции четверостиший от рубаи. Особое место здесь занимает композиционное единство четверостиший содержательно-композиционного типа, где каждая из строк передает законченную мысль. Например:

Ул перзентиң — куўанышлы тойханаң,
Қыз перзентиң — барып келер бай қалаң.
Жақсы перзент — өмириңнің канаты,
Қартайғанда жасартады қайтадан [3, с. 100].

Подстрочный перевод:

Сын твой — веселая тойхана [место для торжественного пира],
Дочь твоя — богатый город, куда можешь съездить,
Хорошие дети — крылья твоей жизни,
В старости вновь дарующие тебе молодость.

В первых трех строках четверостишия, мысль, переданная в каждой из строк, не зависит друг от друга. Мысль, переданная в четвертой строке, целиком зависит от содержания третьей строки. В предыдущих строках четверостишия мысли развиваются параллельно друг другу. Таким образом, получается параллельный композиционный тип четверостишия.

В организации композиции четверостиший некоторые поэты мастерски используют диалоги. Например:

Биреу айтты: — Қуяш сулыу, нур сулыу,
Деди биреу: — Бағда гүллер шын сулыу.
Биреу айтты: — Бети сепкил болса да,
Хәр адамға сүйген яры дым сулыу! [3, с. 76]

Подстрочный перевод:

Кто-то сказал: Солнце прекрасно, свет прекрасен,
Говорит другой: По-настоящему прекрасны цветы в саду,
Сказал кто-то: Хотя и в веснушках лицо,
Каждому очень прекрасна его любимая.

В содержательно-композиционном строении каракалпакской лирики чаще всего встречается выступление на первый план содержательного направления мысли поэта, когда основное место занимает дидактическое, философское, юмористически-сатирическое, публицистическое и т. д. смысловое значение четверостиший.

Юмористически-сатирическое направление содержания:

Афандиниң олген екен ешеги,
Басын жолға қыстырыпты деседи.
«Буең?» десе, айтты: «Көрип ешеклер,

Ешеклигин қойып жөнге түседі...» [5, с. 5]

Подстрочный перевод:

У афанди [однажды] сдох ишак,
Говорят, он голову ишака повесил у дороги.
Когда его спросили: «Что это?», он сказал: «Увидев [это],
ишаки, оставив свое упрямство, исправятся...»

Философское направление содержания:

Үзилсе гүл қалар, сарғайып солып,
Мейли сен арықсаң, мейли сен толық.
Мейли сен патша бол, мейли сен гедей,
Өлсең теңлесерсең топырақ болып [3, с. 125].

Подстрочный перевод:

Оторвут цветок — он, пожелтев, увянет.
Пусть ты худощав, пусть ты полный,
Будь ты падишахом, будь бедняком,
Умерев, станешь равным [всем], обратившись в прах.

В последнее время в каракалпакской лирике получает бурное развитие такое явление, когда поэты обращаются к описанию внутренних переживаний человека, охватывая все проявления его душевного состояния. Данный процесс проник и в четверостишия. Подобное явление наблюдается и в четверостишиях поэта Б. Генжемуратова:

Шөллерге қарайман... Кәрўан көринбес.
Таўларға қарайман... Қорған көринбес.
Жалғыз дәрўишпен — эрманларым ес,
Етикли суў кештим — қонышымда муз [2, с. 119].

Подстрочный перевод:

Гляжу на пустыни... Не видно каравана.
Гляжу на горы... Не видно крепости.
Я одинокий дервиш — меня сопровождают мои мечты,
В сапогах перешёл воду — лёд на голенище.

Или же:

Бир кус сыңсып айланды, дослар,
жүрегиме мийман болмаққа.
Кеўлим мениң түсиниксиз аспан,
оған сағыныш, сағыныш толмақта [2, с. 127].

Подстрочный перевод:

Одна птица стояя, повернулась [ко мне], друзья,
Стать гостем в моём сердце.
Моя душа — непонятное небо
Его наполняет тоска, тоска.

Таким образом, в четверостишиях отражены все оттенки душевного состояния лирического героя, с противоречиями, переполняющими его внутренний мир. Подобное явление в содержательно-композиционной структуре четверостиший, совершенно новое для каракалпакской лирики, дает возможность оценить результат жанрово-стилевых исканий поэтов.

Изучая особенности композиции четверостиший каракалпакской лирики, мы пришли к выводу:

1. В композиционной структуре четверостиший наблюдается наличие тезис–тезис–антитезис–синтез и параллельно-композиционного типов построения произведения.

2. В содержательно-композиционной структуре четверостиший особое имеет значение смысловое направление.

Так как композиция произведения зависит от творческого замысла автора, основной цели, художественного стиля, композиционное построение четверостиший в каракалпакской лирике имеет своеобразие в творчестве каждого поэта. Данная особенность требует дальнейшего глубокого изучения с целью выявления композиционных особенностей четверостиший в каракалпакской литературе.

Список литературы:

1. Адабий турлар ва жанрлар. (Тарихи ва назариясига оид). Уч жилдлик, 2-жилд. Лирика. Т.: ФАН, 1992. — 247 б.
2. Генжемуратов Б. Сайланды шығармалар; Қосықлар хэм поэмалар. Н.: Қарақалпақстан, 2012. — 164 б.
3. Жумамуратов Т. Өмириңниң өзи философия. Қосықлар. Н.: Қарақалпақстан, 2005. — 336 б.
4. Оразымбетов Қ. Ҳэзирги қарақалпақ лирикасында көркем формалардың эволюциясы хэм типологиясы (1970—2000-жыллар). Монография. Н.: Билим, 2004. — 188 б.
5. Юсупов И. Ҳэр кимниң өз заманы бар. (Қосықлар хэм қысса). Н.: Қарақалпақстан, 2004. — 120 б.

СВОЕОБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА (В ПОЭЗИИ А. АРИПОВА)

Хамдамов Акрам Насриддинович

*канд. филол. наук, Каршинский государственный университет,
Республика Узбекистан, г. Карши
E-mail: pqurbonov@yahoo.com*

THE COLORFULNESS ARTISTIC LANGUAGE (IN THE PROSE OF A. ARIPOV)

Khamdamov Akrom

*candidate of Science, senior professor of Karshi State University,
Republic of Uzbekistan, Karshi*

АННОТАЦИЯ

Художественное произведение выражает национальное своеобразие человека определенной национальности, его чувства, духовность и традиции данного народа. С объединением национального языка и духовности возрождается новая жизнь. В произведениях Абдуллы Арипова «Ўзбекистон», «Юзма-юз» («Лицом к лицу»), «Қарши кўшиғи» («Песня Карши») синтезируются национальный язык и народный дух и показывается притягательная красота народного языка.

ABSTRACT

Literature works expresses national peculiarity of defined nationality, its feelings spirituality and traditions of the nation with the unity of national Language and spirituality expresses new life in the works of A. Aripov "Uzbekistan", "Юзма-юз" (Face to face) «Қарши кўшиғи» («Song of Karshi») synthesizes the national language and peoples spirit and shows admirable beauty of folks language.

Ключевые слова: творчество; строк; художественный; язык; искусство; своеобразие; произведения; поэт.

Keywords: creativity; works; line; artistic; language; originality; poet.

Каждый талантливый поэт в художественном изображении проявляется как своеобразный искусствовед. Естественно, в таких условиях проявляется обдуманное использование в творчестве автора

художественных средств, возможностей художественного языка, особенно в поэтическом изображении. В общем, национальное своеобразие не отвлеченное понятие, оно, как и язык, реализуется в индивидуальном проявлении. Любое художественное произведение, изображая жизнь нации, чувства и переживания личности, передаёт дух, традиции, национальное своеобразие своего народа. Национальный язык и народный дух в каждом произведении своеобразно объединяются и создают живое «целое» — конкретный художественный образ. Конечно, красота, волшебство, блеск художественного произведения зависит в свою очередь, от языка, духа и индивидуального своеобразия автора.

Сила и удобство языка зависит от того, как народ — создатель языка, живёт и творит на этом языке. Язык, отлученный от народа и Родины, теряет свою природную силу, богатство, красоту. Значит, если есть народ, есть и язык. Человек, живущий со своим народом, не теряет язык. Как отмечал русский писатель А. Островский: «Чтобы стать народным писателем, мало одной любви к родине, — любовь дает только энергию, чувство, а содержания не дает; надобно еще знать хорошо свой народ, сойтись с ним покороче, сродниться. Самая лучшая школа для художественного таланта есть изучение своей народности, а воспроизведение ее в художественных формах — самое лучшее поприще для творческой деятельности» [4, с. 558].

Неповторимые выражения, сказки, пословицы, легенды творческая личность находит у народа, и этот не оставленный без внимания материал перерабатывает и опять возвращает своему народу. В результате за эту работу и внимание к народу творец слышит слова благодарности. Одним из таких близких сердцу узбекского народа поэтов является Абдулла Арипов.

Язык поэтического художественного произведения считается одним из важных критериев его значимости. Если смотреть на художественный язык с теоретической стороны, то в его основе лежит использование разнообразных тропов и фигур речи, а также средств народной поэтики.

В знаменитом стихотворении А. Арипова «Узбекистан» использование в родительном падеже окончания «-им» на места (-нинг) служит увеличению художественного качества. Повторяемость строк «Ўзбекистон ватаним маним» отличается оригинальностью, также в этой же строке (Ватаним, маним) рифмовка с окончанием «ажаксан» придает сильную эмоциональную окраску. Обратим внимание на то, что грамматическое окончание «жак» не существует в норме художественного языка, хотя оно широко используется в огузском

диалекте. Использование в стихотворной строке окончаний «ёзажаксан», «очажаксан» в свойственном здесь положении служит художественной красочности речи. Если смотреть с этой точки зрения, то казавшееся простое грамматическое окончание также имеет большое значение в художественной речи поэтического произведения.

Поэт в стихотворении «Лицом к лицу» пишет:

Мамонтлар тўдаси чиқди ўрмондан,

Шимол кўчкинидай ваҳший ва сармаст

Ва лекин ваҳшийроқ тўда ҳар ёндан

Бостириб келдилар гурас ва гурас [2, с. 60].

(Стадо мамонтов вышло из леса, как северный обвал, страшный и непослушный. Но страшнее стада со всех сторон наступают группами другие стада).

Рифма «гурас» (ходить гурьбой) подобна особенностям в кашкардинской области слову «сармаст», присущая диалекту местности, где родился и вырос поэт. Точно так же в стихотворении «Лицом к лицу» поэт, изображая свой народ, указывая на его трудолюбие, пишет: «Такой работяга мой любимый», выражает свою любовь к народу. Подчеркивая трудолюбие своего народа, поэт возвышает его как творец новым придуманным им самим словом «ишпараст». В произведении указывается на положение разбросанных по земле миллионов узбеков, поэт пишет: «Как будто брат заботится о сестре» (Аканинг сингилга ачинганидай).

Удачное использование языковых средств, умелое использование фразеологизмов, сравнений усиливает художественность речи — увеличивает их воздействие. Народ тяжелые вещи сравнивает с горой, легкие вещи с хлопком или же с пухом птицы. Абдулла Арипов в своём четверостишии «Поэт» пишет:

Демангиз, дунёнинг ташвиши қолиб,

Ўзини ҳар ёнга уради шоир.

Тогдаи оғир юкни кифтига олиб,

Кушдай енгил бўлиб юради шоир [2, с. 197].

(Не говорите, что, оставив в стороне житейские проблемы, занимается чем угодно поэт, взяв на плечи тяжёлый, как гора, груз, легкий, как птица, ходит поэт).

Обратив внимание на искусство поэтов, литературовед М. Олимов писал: «Эти сравнения ряд авторов, представителей нетюркской национальности считают находками автора. Но это не так — они народные» [1, с. 55].

В нашедшей отражение в сердце поэта любви к современной жизни в стихотворении «Каршинская песня» также находим выраже-

ния, взятые поэтом у самого народа: «Вот сегодня, моя Родина, гусем стою напротив тебя», «В этих местах все, что есть, это «красная степь всё», «Как будто ягнёнок, колышется повсюду трава». «Над головой огнём звенит небесный змей». «Тихо проходит день, гаснет кипучий ураган». В таких выражениях: ғоз турубман, («гордость земная»), «қип-қизил сахро» («слишком сильная оголенность») «оёкланган кўзидай» (усиление сравнения реальными народными средствами) «ўт пуркар» («слишком жарко»), «кун қайтар» («прохождение времени, уход солнца восвосяси», так изображается народом закат). В этих сравнениях и словосочетаниях чувствуется сердце и язык народа. Для усиления художественной ценности использование таких выражений оказывает положительное влияние.

В творчестве Абдуллы Арипова язык и дух вместе в философском смысле составляют высокие художественные формы. Например, можно усвоить язык и использовать его. Однако философы считают, что изучение народного языка надо начинать с изображения его духа. Язык без духа, что тело без души. Здесь функция языка сужается и становится односторонней. Говоря другими словами, язык жив отражением в его основе народного сердца. Литературовед Т. Бабаев утверждает: «... если творческая личность становится настоящим выразителем народного сердца, то в его творчестве ощущается настоящая народность» [3, с. 180]. И вправду, уважение к языку народа один из видов проявления любой национальной самобытности и национального обособления, но национальное не должно быть препятствием к общечеловеческому, глобальному. Как говорят великие предки, уважение к языку других народов, есть символ уважения к ним нациям. Сохранив священным последнее: национальное и интернациональное дополняющие друг друга понятия, в последнее десятилетие, вернее после приобретения Узбекистаном независимости, уделено особое внимание на развитию родному языку: Мы рассматриваем творчество Абдуллы Арипова, образованного человека, который умышленно в своих стихах практически и теоритически показывает красоту родного языка. Его безграничное уважение к родному языку, народный дух можно увидеть через его произведения. Использованные поэтом выражения, оригинально созданные слова, взятые из классической литературы, уместно использованные сравнения показывают своеобразие языка художественного произведения.

Подводя итоги можно сказать, что настоящий творец с помощью звонкого слова душевно ведет беседу с родной землей с родным народом. Заражается духовной силой. В народно-художественном мировоззрении поэта особое место занимает красота художественного

языка. Это один из основных критериев своеобразия поэзии Абдуллы Арипова.

Список литературы:

1. Бобоев Т. Адабиётшунослик асослари. Олий таълим дарслиги. Тошкент. «Ўзбекистон» нашриёти. 2002.
2. Олимов М. Ҳозирги ўзбек адабиётида пафос муаммоси. Тошкент. «Фан» нашриёти. 1994.
3. Орипов Абдулла. Танланган асарлар. 1-жилд., Тошкент, Адабиёт ва санъат нашриёти, 2000.
4. Островский А. Русские писатели о литературном труде. Ленинград. 1954.

4.4. ЖУРНАЛИСТИКА

ИНФОРМАЦИОННО-АНАЛИТИЧЕСКИЙ ТЕЛЕЭФИР: НОВЫЕ ФОРМЫ НЕВЕРБАЛЬНОГО ПОВЕДЕНИЯ ТЕЛЕЖУРНАЛИСТОВ

Волкова Юлия Сергеевна

*студент Пермского государственного
национального исследовательского университета,
РФ, г. Пермь
E-mail: yuvlky@yandex.ru*

Салимовский Владимир Александрович

*д-р филол. наук, профессор Пермского государственного
национального исследовательского университета,
РФ, г. Пермь
E-mail: salimovsky@rambler.ru,*

NEWS BROADCASTING: MODERN FORMS OF JOURNALISTS' NON-VERBAL BEHAVIOUR

Volkova Iuliia

*student of Perm State National Research University,
Russia, Perm*

Salimovskii Vladimir

*doctor of philological sciences,
professor of Perm State National Research University,
Russia, Perms*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается невербальная составляющая речи тележурналистов информационно-аналитических программ советской и постсоветской эпох. Выделены кинесические и паралингвистические особенности коммуникативного поведения тележурналистов. Показано, что в современном государственном телеэфире институциональность

дискурса дополняется его персонифицированностью, имеющей многочисленные невербальные показатели.

ABSTRACT

The paper deals with the problem of television journalists' non-verbal communication in the news broadcasts of the Soviet and post-Soviet periods. The kinesic and paralinguistic features of journalists' communicative behavior are established. In the modern state television, institutional discourse is supplemented by the personified speech, which has numerous non-verbal indicators.

Ключевые слова: невербальная коммуникации; паралингвистика; кинесика; медийный дискурс.

Keywords: non-verbal communication; paralinguistics; kinesics; media discourse.

Невербальные знаки — мимика, жесты, позы и др. — играют важную роль не только в непосредственной обиходно-бытовой или публичной коммуникации, но и при трансляции сообщения в телеэфире, где происходящие события с документальной точностью отражаются на экране. Воздействие сообщения на массовую аудиторию усиливается привлекательными чертами личности ведущего, репортера, участника передачи [2]. Отсюда повышенное внимание к имиджу журналиста — его внешнему облику (костюму, прическе), манере держаться, культуре речевого поведения, этике общения [6]. Разумеется, эффективность информационного воздействия в большой степени зависит от социального статуса субъекта речи, от авторитета представляемого им института (политического, социального, культурного и пр.).

В последние годы на государственных телевизионных каналах формируются новые коммуникативные практики, ориентированные на персонификацию сообщения. Если в советское время журналист строго следовал социально-ролевому канону проводника официальной политической позиции, если его невербальное поведение символизировало партийно-государственный статус информационных сообщений и идеологических оценок, то с 1990-х гг. медийный дискурс преобразуется в соответствии с новыми общественно-политическими реалиями [3]. Причем в последние годы явно обнаруживается тенденция к усилению личностного начала в речевом и невербальном поведении тележурналиста. Конечно, ведущие информационно-аналитических программ центрального телевидения, как и ранее, выражают позицию государства по важнейшим

общественно-политическим вопросам, но теперь они не просто транслируют ее, а представляют как свою точку зрения — с личной экспрессией, свободным выбором фактов и аргументов, провяля индивидуальную речевую манеру.

В настоящей статье мы рассмотрим некоторые особенности невербальной коммуникации в государственном информационно-аналитическом эфире последних лет в сравнении с советским периодом. Материалом для исследования послужили записи выпусков информационно-аналитической программы «Время» за 1975—1985 гг., а также программ «Время» на «Первом канале» и «Вести» на канале «Россия 24» за сентябрь–октябрь 2014 г. Общий объем записи составил 18 часов. Изучаются особенности кинесики и паралингвистики.

Как показал анализ, позы телеведущих советского времени статичны (рисунок 1): в студии журналисты сидят за столом, во время репортажей стоят рядом с интервьюируемым. Располагаясь против камеры, они создают эффект непосредственного общения с собеседником (телезрителем).



Рисунок 1. Информационная программа «Время», 1977 г.

Отмечается сравнительно малое количество жестов. Руки обычно лежат на столе, иногда журналист слегка опирается на одну руку. Реже дикторы держат листы с информационными сообщениями. В ряде случаев невыразительные жестовые движения рук совершаются во время интервью: рука вытянута вдоль тела, чуть заметная произвольная жестикуляция совершается кистью руки. Характерны, кроме того, такие движения головы, как кивок, наклон, покачивание. Они

выполняют лишь риторическую функцию и обычно бывают едва заметны.

Что касается современных телепрограмм, то в них — особенно на канале «Россия 24» отмечается большее разнообразие ракурсов съемки (рисунок 2): журналисты расположены против камеры или немного в стороне, сидят прямо или вполоборота, видны в полный рост, по пояс или по плечи.



Рисунок 2. Программа «Вести» на канале «Росси 24», 2014 г.

Позы, принимаемые ведущими, время от времени меняются. Они могут быть как напряженными (положение навывтяжку), так и расслабленными (журналист стоит, опираясь на одну ногу, рука в кармане).

При этом жесты разнообразны. Производятся движения одной или двумя руками, иногда синхронно и симметрично. Жестикуляция осуществляется на уровне пояса, груди, реже лица.

Регулярно используются эмблематические жесты: журналист разводит руками (выражая сожаление, отрицательную оценку чьего-либо поступка, в том числе как бессмысленного, глупого), машет рукой (показывая нежелание о чем-либо говорить, относиться к чему-либо всерьез), пожимает плечами (давая отрицательную оценку некоторому действию, демонстрируя непонимание его причин), кивает головой (приветствие или знак согласия), качает головой (знак несогласия, отрицательной оценки чьего-либо поступка) и др. Речь часто сопровождается иллюстративными кинемами — жестовыми логическими ударениями [1].

В сравниваемые периоды развития отечественного телевидения существенно различается и мимическая жестикация тележурналистов — сопровождающие вербальную информацию движения мышц лица.

Так, в программе «Время» советского периода мимика тележурналистов характеризуется малой активностью: они почти не задействуют лоб, брови, глаза. Из всех мимических жестов используется только вежливая улыбка в начале или в конце выпуска новостей либо при сообщении позитивной информации.

Между тем в современном информационно-аналитическом телеэфире состав мимических жестов весьма разнообразен. Отмечаются риторические жесты, в частности, широко раскрытые глаза при поднятых бровях (нередко в сопровождении кивка или наклона головы) как средство выделения значимого сегмента речи. Выражая положительное отношение к информации, журналисты улыбаются, отрицательное отношение — поднимают одну бровь (выказывая скепсис или недоверие), поджимают губы (осуждение, брезгливость), хмурят брови (обнаруживая напряжение, раздражение, либо концентрацию внимания) [4]. Эпизодически встречаются и произвольные жесты. Например, журналист щурится из-за слишком яркого освещения или часто моргает из-за ветра.

Нужно отметить, что в целом на канале «Россия 24» жестовая составляющая невербального поведения журналистов более разнообразна и экспрессивна, чем на «Первом канале».

Обратимся теперь к паралингвистическим характеристикам информационно-аналитического телевидения.

Известно, что в середине 1970-х гг. средний темп русской публичной речи был «60—80 слов в 1 мин.» [5], позднее он вырос до 120 слов [7]. Эта общая закономерность проявилась в нашем материале.

Как показывают подсчеты, средняя скорость речи дикторов советского периода составляет 80 слов в минуту и почти не зависит от жанра телевизионного сообщения. В результате темп речи не изменяется на протяжении всей передачи.

Однако в наши дни журналисты программы «Время» говорят со скоростью 140—160 слов в минуту. Наиболее стабильный и малоизменяемый темп речи у дикторов, представляющих в студии информационные сообщения. Телеведущие же на канале «Россия-24» произносят от 120 до 170 слов в минуту. Здесь отсутствует единый стандарт скорости речи.

Произношение дикторов программы «Время» как прежде, так и теперь, полностью соответствует орфоэпическим нормам. Это

касается правильности артикуляции звуков, четкости дикции, отсутствия асемантических фонетических единиц, а также интонации, соответствующей правилам интонирования русского языка; паузирования, отвечающего артикуляционной необходимости; оптимальной громкости и чистоты тембра голоса [8]. Все это создает общий монументальный тон сообщения.

В то же время на канале «Россия-24» речь тележурналистов не столь строго соответствует образцовой норме. Здесь значительно чаще, чем в программе «Время», отмечаются:

«дыхательные» паузы в середине синтагмы: ...это затрудняет работу волонтеров, затрудняет работу <вдох> журналистов...; Обстановку в городе усугубили падающие <вдох> под тяжестью наледи деревья; ...когда на трассе Хабаровск-Владивосток оперативники остановили грузовик и обнаружили в нем <вдох> кости животных;

альтернанты, т. е. «одиночные неречевые звуки и комбинации звуков, встречающиеся в коммуникации либо изолированно, либо вместе с речью» [1], в том числе шумный, иногда «сквозь зубы» или «тяжелый», выдох и вдох, например: <шумный вдох> что необходимо для окончательного прекращения огня...; <шумный вдох> у нас сейчас короткая реклама, а-а после...; нелексические вставные звуки: Три месяца прошло... а-а... с момента...; Активы других панков тоже росли, но не значительно, максимум на 5%. И это даже <шумный вдох> э-э... было следствием... а-а... лишь падения гривны...;

непреднамеренные повторы: Таких авто автооборотней уже сотни; если читать читать, что пишет италя итальянская пресса; Пятьдесят лидеров... ээ... пятьдесят лидеров, мировых лидеров...;

другие проявления редактирования предложения в процессе его произнесения: Судья задает им вопросы по существу дела, пр.. э-э... исходя из тех материалов...; Но столько... но стоит только пройти проверку личности....

Добавим к сказанному, что речь телеведущих программы «Вести» иногда передает их эмоциональное состояние, например огорчение или усталость.

Все эти факты говорят о том, что в коммуникативном поведении телеведущих современных информационно-аналитических программ институциональное начало (оно задано прежде всего самим статусом государственного политического вещания) дополняется эксплицитным выражением гражданской позиции журналиста. Личностные

невербальные проявления, отражающие особенности разговорной коммуникации, нередко входят в противоречие с кодифицированной нормой и способствуют формированию правил свободного общения с телезрителями.

Список литературы:

1. Григорьева С.А., Григорьев Н.В., Крейдлин Г.Е. Словарь языка русских жестов. Москва-Вена: Языки русской культуры; Венский славистический альманах, 2001. — 256 с.
2. Киселев А.Г. Теория и практика массовой информации. М.: Кнорус, 2009. — 432 с.
3. Костомаров В.Г. Языковой вкус эпохи. СПб.: Златоуст, 1999. — 320 с.
4. Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. М.: Новое литературное обозрение, 2002. — 592 с.
5. Справочник по инженерной психологии // Под ред. Ломова Б.Ф. М.: Машиностроение, 1982. — 368 с.
6. Стернин И.А. Практическая риторика. М.: Академия, 2005. — 272 с.
7. Сурин Н.Н. Риторика: учеб. пособие для вузов. МГИУ, 2007 — 247 с.
8. Трусова М.Ю. Эвфонический прием липограммы как средство реализации прагматического благозвучия русской речи, 2005 [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.dissercat.com/content/evfonicheskii-priem-lipogrammy-kak-sredstvo-realizatsii-pragmaticeskogo-bлагоzvuchiya-russk> (дата обращения 30.11.2014 г.).

ДЛЯ ЗАМЕТОК

Научное издание

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

Сборник статей по материалам
XLIII международной научно-практической конференции

№ 12 (43)

Декабрь 2014 г.

Подписано в печать 24.12.14. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 9,75. 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