



МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ ЗАОЧНОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

**ФИЛОЛОГИЯ,
ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
И КУЛЬТУРОЛОГИЯ
В XXI ВЕКЕ**

Новосибирск, 2013 г.

УДК 008+7.0+8
ББК 71+80+85
Ф54

Ф54 «Филология, искусствоведение и культурология в XXI веке»:
материалы международной заочной научно-практической
конференции. (18 марта 2013 г.) — Новосибирск: Изд. «СибАК»,
2013. — 156 с.

ISBN 978-5-4379-0245-5

Сборник трудов международной заочной научно-практической конференции «Филология, искусствоведение и культурология в XXI веке» отражает результаты научных исследований, проведенных представителями различных школ и направлений современной филологии, искусствоведения и культурологии.

Данное издание будет полезно аспирантам, студентам, исследователям и всем интересующимся актуальным состоянием и тенденциями развития филологии, искусствоведения и культурологии.

Рецензенты:

- канд. филол. наук, Бердникова Анна Геннадьевна (г. Новосибирск);
- д-р искусствоведения, канд. филол. наук, Мышьякова Наталья Михайловна, профессор, заведующая кафедрой «Социально-культурный сервис и туризм» Института туризма и международных экономических отношений Санкт-Петербургского государственного университета сервиса и экономики;
- канд. филол. наук, Павловец Татьяна Владимировна, доцент кафедры теории практики текста и методики преподавания Московского городского педагогического университета;
- д-р филол. наук, Труфанова Ирина Владимировна, профессор кафедры филологического образования Московского института открытого образования (г. Москва).

ISBN 978-5-4379-0245-5

ББК 71+80+85

Оглавление

Секция 1. Культурология	7
1.1. Теория и история культуры	7
ЯКУТСКИЙ ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС ОЛОНХО КАК ФАКТОР НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ Стрекаловская Зоя Андреевна	7
Секция 2. Языкознание	13
2.1. Русский язык Языки народов Российской Федерации	13
ОСОБЕННОСТИ УПОТРЕБЛЕНИЯ МЕТАФОР И СИМВОЛОВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. АБСАЛЯМОВА Закирова Рамила Мазитовна	13
2.2. Славянские языки	17
НАЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ УКРАИНСКОЙ ИНВЕКТИВЫ Форманова Светлана Викторовна	17
2.3. Германские языки	23
СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ НЕМЕЦКОГО И АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКОВ КАК ГЕРМАНСКОЙ ВЕТКИ ИНДООЕВРОПЕЙСКОЙ ЯЗЫКОВОЙ СИСТЕМЫ Шкурина Оксана Павловна	23
2.4. Теория языка	28
ДИАХРОНИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ФОРМ АНГЛИЙСКОГО ГЛАГОЛА HANG Руднева Мария Андреевна	28
2.5. Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание	32
ИННОВАТИКА ЭЛЕКТРОННОЙ ДИДАКТИКИ В ОБУЧЕНИИ ИНОСТРАННЫМ ЯЗЫКАМ Асанова Светлана Александровна Гарцов Александр Дмитриевич	32
ТРИАДА ДУХ-ДУХОВНЫЙ-ДУХОВНОСТЬ В ЯЗЫКЕ Лысенко Лидия Анатольевна Никишина Светлана Алексеевна	37

СИНОНИМИЯ ОТНОСИТЕЛЬНЫХ ИМЕН ПРИЛАГАТЕЛЬНЫХ, ВЫРАЖАЮЩИХ СФЕРУ ЖИЗНЕДЕЯТЕЛЬНОСТИ И РОД ЗАНЯТИЯ ЧЕЛОВЕКА, В ТАТАРСКОМ И АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКАХ Хисматуллина Люция Гумеровна	48
2.6. Прикладная и математическая лингвистика	55
СИСТЕМЫ ПРОГРАММНОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ ПЕРЕВОДА: КОГНИТИВНО-ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЙ АСПЕКТ Стахмич Юлия Станиславовна	55
АПРОБАЦИЯ МЕТОДОВ МАТЕМАТИЧЕСКОЙ СТАТИСТИКИ ПРИ АТРИБУЦИИ ТЕКСТА В РАМКАХ СУДЕБНОГО АВТОРОВЕДЕНИЯ Хоменко Анна Юрьевна Романова Татьяна Владимировна	64
Секция 3. Искусствоведение	76
3.1. Музыкальное искусство	76
М.А. ЮДИН НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ ДВУХ НАЦИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР: РУССКОЙ И ТАТАРСКОЙ Бабочкина Татьяна Владимировна Бражник Лариса Владимировна	76
ФОРТЕПИАННЫЙ КВИНТЕТ. ФЕНОМЕН ЖАНРА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЧИСЛА Зима Людмила Викторовна	82
ОСОБЕННОСТИ ПОСТАНОВКИ ПЕВЧЕСКОГО ДЫХАНИЯ ПЕВЦА-АКТЕРА Львова Людмила Владиславовна	89
ШАРАКАНЫ КАК УНИКАЛЬНЫЕ ГИМНЫ АРМЯНСКОЙ ЦЕРКВИ Мишенина Вероника Викторовна	95
ОПЕРА Г.И. БАНЩИКОВА «ЛЮБОВЬ И СИЛИН»: ДЕБЮТ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ Холодова Мария Владимировна	100

3.2. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура	105
ТРАДИЦИИ — ИСТОЧНИК ВЗАИМООБОГАЩЕНИЯ КУЛЬТУР	105
Степанская Тамара Михайловна	
Степанская Алла Георгиевна	
СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ГАЛЕРЕЯХ БАРНАУЛА В НАЧАЛЕ XXI В.	110
Черняева Ирина Валерьевна	
3.3. Теория и история искусства	114
ФОТОИЗОБРАЖЕНИЕ ТАНЦА: ПРОБЛЕМЫ И ВОЗМОЖНОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ	114
Набокина Анастасия Павловна	
Секция 4. Литературоведение	121
4.1. Русская литература	121
ДИАЛОГ ПОЭЗИИ И ПРОЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ И.А. ФАЙНФЕЛЬДА	121
Дмитриева Елена Викторовна	
ИМЯ СОБСТВЕННОЕ КАК ИНСТРУМЕНТ ТВОРЧЕСКОЙ МАСТЕРСКОЙ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО (НА ПРИМЕРЕ ПОЭТОНИМОВ «СОФЬЯ» И «ЛИЗАВЕТА»)	127
Поник Мария Викторовна	
4.2. Литература народов Российской Федерации	136
ИНТЕГРАЦИЯ ПРОЕКТНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧАЩИХСЯ СТАРШЕЙ ШКОЛЫ ПО ЛИТЕРАТУРЕ КАК ОДНО ИЗ УСЛОВИЙ ФОРМИРОВАНИЯ ОБЩЕКУЛЬТУРНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ	136
Кадун Татьяна Васильевна	
Ушакова Елена Зиновьевна	
Швецова Татьяна Николаевна	
4.3. Литература народов стран зарубежья	145
ЛИТЕРАТУРА В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРНОГО МНОГООБРАЗИЯ (ОПЫТ ПОСТСОВЕТСКИХ РЕСПУБЛИК ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ)	145
Муратханов Вадим Ахматханович	

4.4. Теория литературы. Текстология

151

СЛОЖНЫЕ СЛОВА В МАНСИЙСКОМ ЯЗЫКЕ

151

Панченко Людмила Николаевна

СЕКЦИЯ 1.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

1.1. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ЯКУТСКИЙ ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС ОЛОНХО КАК ФАКТОР НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Стрекаловская Зоя Андреевна

*ст. преподаватель Арктического государственного
института искусств и культуры
г. Якутск*

E-mail: betta.85@mail.ru

Россия — многонациональное государство. Сегодня на ее территории проживает более 180 народов, принадлежащих к разным языковым группам, проживающих в различных регионах и имеющих своеобразный уклад жизнедеятельности. В современном глобальном мире возникает потребность обратить внимание на региональные культуры, которые в течение столетий аккумулировали в себе национальные традиции. Одним из таких регионов является Республика Саха (Якутия), нематериальное культурное наследие которой отличается уникальным многообразием, включающим в себя, например, героический эпос олонхо, национальный праздник ысыах, шаманство, круговой танец осуохай, варган-хомус и др., а также разнообразные виды народных промыслов и ремесел. Нематериальное культурное наследие народа саха является частью общего наследия России в различных областях деятельности, мощным средством сближения народов, этнических групп и утверждения их культурной самобытности.

Изучение культурного наследия имеет глубокие философские традиции. Понимание культурного наследия формировалась постепенно, сначала в форме размышлений о культуре вообще, и только затем культурное наследие было выделено в качестве самостоятель-

ного объекта исследования. Понятие «наследие» вошло в употребление еще в середине XIX в. и нашло отражение в работах зарубежных и отечественных мыслителей. В своих трудах Ф. Ницше понимал под «наследием» христианскую религию, в утверждение которой люди верят без каких-либо доказательств [8, с. 306].

Также во второй половине XX в. в мировой практике под влиянием интеграционных процессов культурное наследие стали рассматривать с других позиций. Это мы можем наблюдать в трудах известных ученых:

- академик Д.С. Лихачев считает, что наследие есть форма закрепления и передачи совокупного духовного опыта человечества. При этом он четко выделяет две его составляющие: духовные (язык, идеалы, традиции) и материальные (музейные, архивные, библиотечные фонды, памятники археологии, архитектуры, науки и искусства, памятные знаки, сооружения, достопримечательные места) [6, с. 27];

- Э. Баллер под культурным наследием понимает совокупность связей, отношений и результатов духовного производства прошлых исторических эпох [1, с. 160];

- по мнению Ю.А. Веденина, наследием является эстетические и духовные ценности, запечатленные в книгах, изделиях прикладного искусства, обычаях и обрядах, традиционные формы хозяйствования и природопользования, т. е. все то, что отражает историю развития природы и культуры; признается ценным в научном и религиозно-духовном, экологическом, эстетическом и просветительском отношениях и рассматривается как национальное достояние [2, с. 79].

Как видим, понимание культурного наследия столь глубоко и многоаспектно, с трудом умещается в рамки термина. Но использование в культурологическом дискурсе предложенной учеными терминологии дает возможность определить функции культурного наследия.

Из вышесказанного можно сделать вывод о том, что культурное наследие состоит из таких аспектов прошлого, которые люди сохраняют, культивируют, изучают и передают следующему поколению. Культурное наследие — это то, что приобрело ценность в прошлом, и ценность того, чего ожидают в будущем. Поскольку эта ценность и ее ожидание изменяются с течением времени, культурное наследие утвердилось в качестве субъекта динамического изменения.

Сам термин «культурное наследие» сравнительно новый. Его появление связано с принятием на XVII сессии Генеральной конференции ЮНЕСКО Конвенции ЮНЕСКО «Об охране нематериального культурного наследия» 16 ноября 1972 г., где впервые раскрывается состав культурного наследия: «Культурное наследие

включает предметы материальной культуры, памятники, группы зданий и территории, обладающие различной ценностью, включая символическую, историческую, художественную, эстетическую, этнографическую или археологическую, имеющие научное и общественное значение» [4, с. 282].

Между тем культурное наследие принято подразделять на материальное и нематериальное. Нематериальное наследие представляет собой совокупность основанных на традиции форм культурной деятельности человеческого сообщества, формирующих у его членов чувство самобытности и преемственности.

Серьезные шаги по теоретическому осмыслению проблемы нематериального наследия, его изучения и сохранения были сделаны ЮНЕСКО только в последние годы XX в. Спустя 49 лет после принятия Конвенции 1972 года, в 2003 г., на 32-й Генеральной конференции ЮНЕСКО была принята Конвенция об охране нематериального культурного наследия. В материалах Конвенции 2003 г. в ст. 2 приведено следующее определение этого понятия: «Нематериальное культурное наследие означает обычаи, формы, знания и навыки, а также связанные с ними инструменты, предметы, артефакты и культурные пространства, признанные сообществами, группами и, в некоторых случаях, отдельными лицами в качестве части их культурного наследия. Такое нематериальное культурное наследие, передаваемое от поколения к поколению, постоянно воссоздается сообществами и группами в зависимости от окружающей их среды, их взаимодействия с природой и их истории и формирует у них чувство самобытности и преемственности, содействуя тем самым уважению культурного разнообразия и творчеству человека» [5].

В статье Конвенции 2003 г. к нематериальному культурному наследию отнесены:

- устные традиции и формы выражения, включая язык в качестве носителя нематериального культурного наследия;
- исполнительские искусства;
- обычаи, обряды, празднества;
- знания и обычаи, относящиеся к природе и вселенной;
- знания и навыки, связанные с традиционными ремеслами [5].

В Конвенции подчеркивается, что охрана нематериального культурного наследия — сложный процесс, предполагающий участие многих сторон, в первую очередь общин и различных групп населения, являющихся создателями этого наследия. Эпос как крупнейший жанр устного фольклора любого народа по своему объему, идее и содержанию является одним из наиболее древних и находящихся сегодня

на стадии исчезновения. Следовательно, по данной Конвенции, он нуждается в защите.

Как известно, эпос (греч. *epos* — слово, повествование) трактуется всеми культурологическими словарями как рассказ о событиях прошлого, построенный по принципу гиперболизации. И хотя классический древнегреческий эпос, например, и дошел до нас, благодаря конкретному авторству, но вместе с тем автор эпического произведения не является сочинителем в современном смысле этого слова, он лишь добросовестный пересказчик, чья личность и авторская позиция остаются в тени излагаемых событий.

Самым крупным произведением, синтезирующим почти все основные жанры устного творчества якутов, является героический эпос олонхо. Под термином «олонхо» понимается и эпическая традиция в целом, и отдельные сказания, записанные (частично или полностью) от сотен разных носителей устной традиционной культуры. По поэтике и содержанию они несколько сродни образцам мирового эпоса: «Одиссее», «Энеиде», «Песни о Роланде» и т. д., однако между собой разнятся по величине: некоторые насчитывают 2—3 тысячи строк, другие 10—15 тысяч, а олонхо Р.П. Алексева «Алаатыыр Ала Туйгун» состоит из 56 тысяч строк [7, с. 3].

Необходимость изучения, сохранения и актуализации нематериального культурного наследия остро осознается мировым сообществом, и в связи с этим возрастает роль культурологической науки. Проблема заключается в том, что объекты нематериального наследия по своей специфике поддаются сохранению гораздо труднее, чем объекты материальные. Нематериальные объекты в виде традиций, в случае нарушения механизма ее передачи, утрачиваются навсегда и достаточно быстро, даже на протяжении жизни двух поколений, и в дальнейшем возможна только его реконструкция и в редких случаях его возрождение.

Наблюдаемая в современном обществе тенденция к ослаблению установок на поддержание народных традиций, идущих из глубин веков, их сохранение и актуализация требуют целенаправленных и сознательных действий со стороны сообществ и государства. «Основными методами, позволяющими осуществить актуализацию объектов нематериального культурного наследия, — полагает М. Каулен, — являются: Фиксация; Ревитализация; Реконструкция; Экспериментальное моделирование; Имитационное моделирование; Конструирование» [3, с. 238].

В продолжение этого вывода отметим, что соотношение форм и методов актуализации сохранения нематериального культурного наследия, его использования в современной социокультурной

практике находится пока в стадии обсуждений. Россия приступила к работе по созданию Государственного Реестра нематериального культурного наследия, а также к электронной Инвентаризации НКН по Программе ЮНЕСКО. Кроме того, на практике происходит пересмотр понятия «нематериальное культурное наследие», его основных признаков — ценности и подлинности, которые определяются параметрами подлинности материала, ценностного основания, мастерства исполнения, формы его существования и окружения (контекста).

Любой феномен нематериального культурного наследия может располагаться в любой точке бытования среди разных народов. В этом смысле эпическое наследие народов Республики Саха (Якутия), в частности, якутский героический эпос олонхо, не представляет собой исключения. 25 ноября 2005 г. в истории народа саха произошло событие большого общественного и культурного значения — в штаб-квартире ЮНЕСКО в Париже в торжественной обстановке якутский героический эпос олонхо был провозглашен «Шедевром Устного Нематериального Культурного Наследия Человечества». Героический эпос олонхо одним из первых среди тюрко-монгольского эпоса получил статус шедевра ЮНЕСКО. Решение ЮНЕСКО призывает к осознанию ответственности за сохранение, изучение и распространение эпоса. В республике было объявлено Десятилетие олонхо (2005—2015 гг.), успешно реализуется Государственная целевая программа по изучению, сохранению и возрождению олонхо. Принято много документов и проведено важных мероприятий, в том числе Закон РС (Я) «О сохранении и защите эпического наследия народов РС(Я)» (2008 г.); созданы новые учреждения культуры и науки. Установлен Национальный день Олонхо (25 ноября); ежегодно проводятся Ысыахи олонхо (21 июня) и Декада олонхо (20—26 ноября). Созданы Театр олонхо, НИИ «Олонхо» при СВФУ им. М.К. Аммосова, Республиканский центр олонхо, который руководит реализацией ГЦП.

Эти крупные республиканские мероприятия способствуют популяризации олонхо среди населения и будущих поколений. Основой проведения такой успешной масштабной работы стали энтузиазм и поддержка самого народа на местах. Именно провозглашение шедевром любимого в народе эпического наследия в прошлом вызвало такое народное и общественное движение.

В целом, можно сделать вывод о том, что в культурологическом дискурсе о нематериальном культурном наследии важным является возвращение к духовным истокам прошлого, что определит в какой-то мере и судьбу культуры настоящего и будущего. Порой кажется, что мы, реконструируя прошлое, возвращаем исторический долг,

но это не совсем так. В реконструкции прошлого заключена история прошлого и настоящего.

Нематериальное культурное наследие народов Российской Федерации, в частности якутский героический эпос олонхо, являясь важнейшей составляющей частью национальной культуры, способствующей формированию толерантности, основой национального самосознания, укрепляющей духовную связь поколений и эпох, играет ключевую роль в формировании культуры Российского государства.

В конце нужно отметить, что культура — это комплекс определенных духовных, материальных, интеллектуальных и эмоциональных черт, которые характеризуют общество или социальную группу. Они включают в себя не только искусство и письменность, но и устные способы воспроизводства ценностей своей культуры, которые были отражены в жанрах фольклора, традициях и верованиях ушедших и живых народов. В этом смысле якутский героический эпос олонхо как фактор нематериального культурного наследия, бесспорно, находится в рамках данного определения.

Список литературы:

1. Баллер Э.А. Социальный вопрос и культурное наследие. — М.: Наука, 1987.
2. Веденин Ю.А. Культурный ландшафт как объект наследия. — СПб.: Институт Наследия, 2004.
3. Каулен М.Е. Нематериальные объекты наследия в современном музее // От краеведения к культурологии. Российскому институту культурологии 7 лет. Сб. науч. статей. — М., 2002.
4. Конвенция об охране всемирного культурного и природного наследия (16 ноября 1972 г.)//Свод нормативных актов ЮНЕСКО: Конвенции и соглашения, рекомендации, декларации. — М.: Международные отношения, 1991. — 629 с.
5. Конвенция об охране нематериального культурного наследия от 17 октября 2003 г. // Сайт правозащитного центра Всемирного русского народного собора [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://pravovrns.ru> (дата обращения 21.09.2012 г.).
6. Лихачев Д.С. Декларация прав культуры и ее международное значение// Наука и жизнь. — 2006. — № 2.
7. Никифоров В.М. От архаического олонхо к раннефеодальному эпосу. — Новосибирск.: Наука, 2010.
8. Ясперс К. Ницше и христианство. Перевод с немецкого: Т.Ю. Бородай. — М.: Медиум, 1994.

СЕКЦИЯ 2.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

2.1. РУССКИЙ ЯЗЫК ЯЗЫКИ НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ОСОБЕННОСТИ УПОТРЕБЛЕНИЯ МЕТАФОР И СИМВОЛОВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. АБСАЛЯМОВА

Закирова Рамила Мазитовна

*канд. филол. наук, доцент филиала федерального государственного
автономного образовательного учреждения
высшего профессионального образования «Казанский (Приволжский)
федеральный университет» в г. Набережные Челны
E-mail: rambattal@mail.ru*

В развитии любого национального литературного языка значительную роль играют писатели, поэты — мастера художественного слова. «Писатель — носитель и творец национальной культуры речи. Пользуясь общенародным языком своего времени, он отбирает и в соответствии со своим творческим замыслом объединяет разные средства словарного состава и грамматического строя своего родного языка», — писал академик В.В. Виноградов [1].

Насколько образно мыслят поэт, прозаик, драматург, настолько сильно воздействуют на читателя плоды их творчества. Стремясь к образному изображению, писатели посредством лексических изобразительных средств языка используют слова в переносном смысле.

Анализ художественных средств не что иное, как самое детальное изучение содержания художественного произведения в его наиболее конкретных формах. Именно в содержании произведения отражается и философия писателя, и широта его жизненных взглядов, и индивидуальные художественные особенности его творчества. Следовательно, изучение литературного текста произве-

дения — самая надежная основа для глубокого познания творческой индивидуальности писателя.

Творческий путь А. Абсалямова неразрывно связан с развитием татарской литературы, являющейся частью многонациональной литературы. Он известен как публицист, очеркист, автор рассказов, повестей, шести романов.

Благодаря самобытному, гибкому перу, фиксирующему все тончайшие нюансы человеческой души и природы, каждый читатель Абсалямова становится сопричастным писательскому поиску истины, собирающему воедино мир, раздробленный войнами и хаосом в человеческих отношениях.

А. Абсалямов в своих произведениях широко употребляет слова в переносном значении с целью создания образа. Эти тропы придают наглядность изображению тех или иных предметов, явлений. Широко и умело использованный прием метафор, символов и других образительных средств придает его произведениям глубокое философское содержание.

Раскрывая чувства, переживания, психологические моменты, мировоззрения, характер персонажей, их отношение к окружающей действительности, изображая явления природы и освещая общественные положения, метафора способствует раскрытию идеи произведения.

В романе «Грянет гром» все художественные компоненты, в том числе и метафору, автор подчиняет одной единственной цели — изображению кануна «грозового дождя» в жизни России. Одной из особенностей творчества писателя является заложение основной идеи в название произведения. «Күктә болытлар яшэрэ башлаган инде. Күп тэ үтмэс, бөтен дөнъяга дэһшэт салып, шул ук вакытта кыюларга өмет биреп, яшен яшьнэр, күк күкрэр.» («Г.г.», 398) (В небе начали сгущаться тучи. Пройдет совсем немного времени, грянет гром, его услышат во всем мире, он придаст надежду смелым).

В романах «Вечный человек», «Газинур», «Орляга» А. Абсалямов, используя метафоры «каменный мешок», «вертеп», «пропасть ада», описывает бесчеловечные, жестокие унижения советских военнопленных в концлагерях, ужасы войны, тяготы, страдания и лишения, которые причинил фашизм советскому народу.

В романе «Газинур» от лица одного из персонажей, изображая быт бугульминских богачей, автор посредством метафоры «пауки» показывает, как они «высасывали кровь» русских, чувашей и татар из окрестных деревень.

В творчестве А. Абсалямова наряду с общенародными устойчивыми метафорами имеют место метафоры, принадлежащие только одному ему.

К индивидуальным, авторским метафорам писателя относятся «Кан ордены» тагып йөрүче ишәкләр» (ослы в «Орденах Крови»), «сугыш алласы» (бог войны), «канатсыз лачыннар» (бескрылые соколы), «бәхет буразнасы» (счастливая борозда), «прожекторларның ак кылычлары» (белые сабли прожекторов). Посредством метафоры «ослы в «Орденах Крови» автор подразумевает фашистов-кровопийц, которые зарабатывали награды за лишение жизни советских воинов, грудью вставших за освобождение своей Родины от фашистской нечисти. «Когда вижу этих ослов, увешанных «Орденами Крови», по спине начинают мурашки бегать».

“Тик вышкалардагы прожекторлар гына лагерь эчен ак кылычлары белән ара-тирә айкап алгалыйлар.” (Только прожектора на вышках, размахивая белыми саблями, освещали территорию лагеря). С помощью метафоры “Прожекторларның ак кылычлары” (белые сабли прожекторов) автор хочет показать, что на вражеской стороне даже источник света — прожектор — превращается в орудие убийства, так как прожектора предательски способствовали мгновенному расстрелу пленных, как только последние попадали под его лучи.

Такие меткие изобразительные средства являются отражением времени, в котором живет автор, его языка и культуры. Эти индивидуальные тропы, видимо, рождаются тогда, когда новые идеи, мысли автора требуют новых способов изображения, т. е. они уже не вмещаются в рамки традиционных образов.

Мир образов, созданный А. Абсалямовым, становится еще богаче путем использования условного образа — символа. В его произведениях часто встречаются такие символы, как жил (ветер), болыт (облако), диңгез (море), трава (үлән), күк (небо), дулкын (волна), Идел (Волга), кош (птица) и другие.

Символ «ветер» относится к числу самых часто употребляемых существительных в словаре А. Абсалямова на всех этапах его творческого пути. Удивляет многообразие созданных писателем образов ветра. Каких только эпитетов он не использовал для изображения этой стихии. Он (ветер): жиләс (прохладный), салмак (медленный), назлы (нежный), кайнар (горячий), ирекле (свободный), үле (мертвый), встречается даже «тиле жил» (дурной ветер).

Символичность употребления автором образа «облако» проявляется и в названии произведения «Плывут облака», где оно воплощает надежды узников на победу и светлое будущее человечества.

В романе «Вечный человек» калын боз (ледяная толща) — это фашистский застенок, дулкын (волна) — сила народа, мощь: «Бухенвальдның калын бозлары чеппәрәмә килер һәм дулкыннар иреккә омтылырлар» (Скоро ледяная толща Бухенвальда расколется и волны вырвутся на простор).

В романе «Вечный человек» природа вселяет надежду в измученных узников, в частности главному герою Баки Назимову. Увидев у застенков фашистской тюрьмы единственную зеленеющую травинку, у Баки на душе становится легче, на душе появляется надежда. “Күр әле, шунда да үсә бит!” — диде ул үз-үзенә, күз аллары ничектер яктырыбрак китте. — “Корымагач, үсә шул, корыган үлән генә яз киләсен көтми, Реммер әфәнде!” («Смотри-ка, земля здесь утрамбована, на дворе глубокая осень, а она растет!» — подумалось Баки. Взгляд его просветлел, на душе стало легче. «Не высохла, зеленеет! Только высохшая трава не ждет весны. Вы слышите, господин Реммер? — мысленно проговорил Назимов»). Сама природа в тяжелые минуты приходит на помощь Баки. Она как бы говорит ему, что можно жить и бороться даже в условиях Бухенвальда, поддерживает в нем веру в жизнь, в свободу.

Таким образом, с помощью метафор, символов и других изобразительных средств А. Абсалямов сумел создать неповторимые образы. Стилиевые особенности писателя находятся в прямой зависимости от глубины и емкости слов и их сочетаний, характера созданных им образов, выбора тех или иных речевых фигур. Это вызвано тем, что в тексте задействована не столько семантика слова, а его широкий культурный и символический фон, его ассоциативные связи.

Список литературы:

1. Виноградов В.В. О языке художественной литературы/ В.В. Виноградов. — М.: Гослитиздат, 1959. — 183 с.
2. Әпсәләмов Г. Газинур. Роман. — Казан: Татар китап нәш.-ты, 1976.
3. Әпсәләмов Г. Сүнмәс утлар. Роман. — Казан: Татар китап нәш.-ты, 1969. — 664 б.
4. Әпсәләмов Г. Мәңгелек кеше. Роман. — Казан: Татар китап нәш.-ты, 1961. — 350 б.
5. Әпсәләмов Г. Агыла болыт . Роман. — Казан: Татар китап нәш.-ты, 1980. — 264 б.
6. Әпсәләмов Г. Алтын йолдыз. Роман. — Казан: Татар китап нәш.-ты, 1971. — 626 б.
7. Ак чәчәкләр бүләк итте: Габдрахман Әпсәләмов турында истәлекләр. — Казан: Мәгариф, 2001. — 159 б.: рәс. б-н.

2.2. СЛАВЯНСКИЕ ЯЗЫКИ

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ УКРАИНСКОЙ ИНВЕКТИВЫ

Форманова Светлана Викторовна

*канд. филол. наук, доцент Государственного учреждения
«Южноукраинский национальный педагогический университет
имени К.Д. Ушинского»,
г. Одесса
E-mail: phorman@mail.ru*

Современные лингвисты достаточно много внимания уделяют анализу лексического слоя языка, в первую очередь его составу и функционированию (С. Ермоленко, Л. Мацько, В. Русановский, Н. Сологуб, Л. Ставицкая, А. Тараненко, Е. Чак). Тщательнее всего исследуют эволюционную динамику лексико-стилистической системы (М. Кочерган, А. Мойсеенко, В. Русановський, Л. Струганец, А. Тараненко) как таковую, что отображает общие процессы развития языка, ее устоявшиеся и переменные элементы (В. Жайворонок, С. Ермоленко, И. Кочан, Т. Коць, К. Ленец, Л. Мацько, С. Семчинский, О. Стишов, А. Тараненко). Ученые анализируют этимологические (О. Мельничук), социолингвистические (Б. Ажнюк, С. Бирик, Л. Масенко, Л. Ставицкая), этнокультурные (В. Жайворонок, С. Ермоленко, Л. Мацько, О. Федик) и другие аспекты разноплановых лексических единиц. Однако такой слой языковой системы, как инвектива, еще не квалифицирован с лингвистических позиций, невзирая на неотложную необходимость тщательного анализа его этимологических, семантических и функциональных характеристик, что, в свою очередь, сделает возможным решение вопроса о специфике и коммуникативной релевантности отмеченного явления.

Целью статьи является исследование национальной специфики украинской инвективы, ее роль и разновидности в лингвокультуре.

Социальный запрет как ключевая цепочка инвективной коммуникации имеет разную степень влияния и варьируется в зависимости от национально-культурной традиции. Как отмечает Е. Можейко, сила инвективы прямо пропорциональна силе культурного запрета на нарушение той или иной нормы; максимально инвективное содержание приобретают, таким образом, вербальные

конструкции, которые моделируют табуированное поведение. Это обуславливает широкий спектр варьирования инвективы в зависимости от наличия и наполненности аксиологии в конкретных культурах разных нормативных требований запрещения [4].

По мнению С. Тер-Минасовой, язык, мышление и культура взаимосвязаны настолько тесно, что практически создают единое целое, которое состоит из этих трех компонентов, ни один из которых не может функционировать (а соответственно и существовать) без двух других. Все вместе они соотносятся с реальным миром, противостоят ему, зависят от него, отображают и одновременно формируют его [8, с. 39].

Как отмечает М. Бахтин, инвектива (англ. *invective* — обвинительная речь, ругательство) является культурным феноменом социальной дискредитации субъекта через текст, который ему адресован, а также стойкий речевой оборот, который воспринимается в той или той культурной традиции как оскорбительный для своего адресата. В качестве механизма инвективы выступает моделирование ситуации нарушения культурных требований со стороны адресата инвективы, выхода его индивидуального поступка за пределы, которые очерчиваются конкретно-национальной культурой норм поведения, независимо от степени реальности в целом и реалистичности обвинения. Соответственно, «сила инвективы прямо пропорциональна силе культурного запрета на нарушение той или иной нормы» [2, с. 3]. Следовательно, за М. Бахтиным, инвектива сама по себе является нарушением запрета, вербальной артикуляцией табуированных реалий и действий, что окунает инвектума в ситуацию, фактически аналогичную ситуации карнавала, которая позволяет безнаказанно нарушать жесткие и безусловные в нормативно-стандартной, штатной ситуации запреты.

Украинский народ известен своим добросердечием, которое тоже отразилось на речевом поведении. Даже тогда, когда употребляются ругательные высказывания или проклятия, по большей части используют конструкции с отрицательными частицами типа: *чорт би тебе не взяв, болячка би тебе не задушила, лихо б тебе не забрало*, которые употребляются с целью уберечь себя, свое жилье и семейство от нежелательного, «потребность в дополнительном словесном обереге себя от возможных недоброжелателей» [1, с. 298]. Как справедливо замечает Я. Радевич-Винницкий, с языковым дном у украинцев совсем плохо [6, с. 125]. Украинские ругательства обычно связаны с осуществлением естественных функций организма и с копроректальной лексикой (то есть, продуктами дефекации).

Наиболее употребляемым у украинцев является слово «срака». Оно исторически использовалось в огромном количестве контекстов и продолжает использоваться как синоним в таких лексемах: *говнодав; говнодав собачий; гімнюк (гімнючка); засранець (засранка); серун (серуха); дриштун; бздюха, бздюх.*

Считается, что ругательство и проклятия принадлежат к оригинальному творению львовской речи и мерой своей оригинальности не имеют аналогов в ни одном другом жаргоне украинского города. Отдельную роль играют проклятия, которые не касаются кого-то или чего-то конкретного: *курва мать засрана; йож твоя нога; курча беля; курча ляга (куряча нога); курча лімонада; пся кость слоньова; хулера; ясний гвінт; ясна дупа; курва в дупу пердольона; тиць-пердиць (тиць-пердиць по-руські здрасті).* С помощью таких слов и выражений можно продемонстрировать свое эмоциональное состояние, вызванное тем или иным отношением к определенному фрагменту действительности, но преимущественно эти речевые высказывания могут и не касаться ничего конкретного, а следовательно, они не были порождены негативными чувствами. Например, *о курча, яка файна дівка!*

Такие выражения, как *срака банька, срака мотига, срака пердяка, срало перділо,* употреблялись тогда, когда кто-то хотел сказать собеседнику, что он говорит глупости или что-то не по теме.

На вопрос, что мне делать, мог прозвучать ответ: *сери, перди, зрійся.* Самыми популярными словцами в ругательстве львовской речи были фразы именно с использованием таких слов, как *гівно, срака, дупа.* Неудовлетворение чем-то выражалось во фразах *до сраки (до сраки карі очі); до ясної сраки; це мені потрібно, як сраці двері; гівна гідне; гівно правда; в сраці був - гівно бачив.* Недоверие к чему-то — *срали мухи — весна буде.* Эти же слова фигурируют также в огромном количестве сравнений: *упав, як сливка в гівно; до сраки така срака; жи як пердне, то не смердне.*

Одним из самых популярных ругательств есть фразы со словом *франтуватий/француватий* или еще короче *франца.* В дословном переводе это то же, что прокаженный: *морда франтувата, галасвіта франтувата.* Например, *Шановні гості, дорога родино, і ти, француватий швагре, просимо до столу.* Среди проклятий выделяется также эвфемизм, который имеет целью заменить неприличные слова другими, которые их лишь напоминают. Таким образом появились заменители слова *курва* — *курча, курди молі, курна хата, куртка на ваті.* Последнюю фразу любил употреблять композитор Игорь Билозир.

Менструацию львовские девушки называли *цьоткою*, говоря: *зараз у мене цьотка; цьотка приїхала — грання не буде или приїхала цьотка, не можу піти на басейн*.

Отдельную группу представляют ругательные сравнения: *Такий до діла, як свиня штани наділа; Такий жвавий, як рак на греблі; Гарна, як свиня в дощ; Дурний, як сто пудів диму; Дурний, як сало без хліба; Дурнуватий помідор; Дурний вар'яг; фраєр помпа* (о ком-то наивном); *фраєрська макітра* (дурак); *раптус нервус* (нервова людина); *скурчибик; файталаха анахтемська; кунда лайдакувата; драб кальварийський; мудоьо паршивий; гуцвот; лайдак*. Как видим инвективное пространство львовян имеет национальную специфику, а психологический фон является не таким жестким, как во время употребления обценной лексики, поскольку этническая обусловленность коммуникативно-языкового поведения определяется социокультурными, психофизическими, культурологическими характеристиками украинцев, которые отражены в традициях, обрядах, поступках, особенностях мышления, модели поведения, которые сложились исторически. Леся Ставицкая допускает наличие в украинском обценном ругательстве скатологической доминанты, например: *насеру твоїй матері, відфайдолити, обсерись* и др. Копрологические предпочтения украинцев проявляются во фразеологии: *своє гівно не смердить* (неприятные качества невозможно отрефлексировать), *до сраки дверцята* (ни туда ни сюда), *не шукай в сраці зубів* [7, с. 34].

Как свидетельствуют данные исследования, украинцы благородно относились к языку, осторожно подбирали языковые средства в общении, точно и адекватно выражали свои мнения, были толерантными и учтивыми. «Толерантность, — по определению Н. Гуйванюк, — одна из основных этнопсихологических черт речевого поведения, тесно связанного с мировоззрением украинцев» [3, с. 42]. В коммуникации сохранялось уважение к старым людям, женщинам и детям. Эмоционально-образные ассоциации украинцев специфические. Интересным в связи с этим есть наблюдение Г. Потанина, который определял, что украинцы, как правило, не ругаются при женщинах, и наоборот, россияне используют ругательство, не стесняясь присутствия женщин или детей [5, с. 89]. Это замечание подтверждает мысль о наличии у разных наций определенных традиций в выражении эмоций языковыми средствами, последние же предопределяются особенностями национальной психики, а следовательно, и мировоззрением.

Таким образом, инвективное пространство является достаточно открытой структурой, которая локализуется в определенной картине

мира, отгораживается от реального мира стремлением выделиться. В свою очередь оно формирует эмоционально-оценочный комплекс экспрессии, расставляет определенные акценты: распушенность, вульгарность, презрительность, пренебрежительность, в некоторой степени, юмор, намек, иронию, эпатаж, который делает его агрессивным, грубым, конфликтным, жестким, оскорбительным, поскольку в инвективе для достижения своей цели содержится определенный языковой набор, в основе которого лежит негативный, оскорбительный, эмоционально-оценочный компонент. Во время употребления инвективы подразумеваются и ксенофобские прозвища, и клички, то есть номены на оскорбление другой нации. Это: *кацап, хохол, лях, шваб, москаль, чурка, молдован* и др. Содержится негативное отношение адресата к другому народу или его представителю. Во время употребления оценочных прилагательных «*клятий*», «*чортів*» происходит актуализация негативного отношения адресата к представителям этого народа. Во время обострения межнациональных конфликтов они разжигают межнациональную вражду, поскольку, как отмечает М. Сарновский, конфликт взглядов порождает конфликт межличностный. В основе ссоры лежит желание прийти к одному мнению, ведь каждый из субъектов понимает ее по-своему [9, с. 25]. Каждый собеседник надеется, что оппонент признает его мысль правильной, а свою ошибочной, и победителем будет тот, чьи аргументы или моральное давление будут сильнее. По мнению М. Сарновского, в коммуникативной ситуации ссоры возможное применение физической силы, драка, которая относится к невербальной сфере общения и может передавать информацию, ограниченную смыслом [9, с. 35].

Следовательно, национальный язык является отображением определенных исторических, культурологических, социолингвистических, психофизических особенностей этноса. Вариативность инвективных формул в языке определяется смещением культурных ценностей и снятием табу из общественного сознания граждан. Национальная специфика украинской инвективы удостоверяет уровень культурных ценностей, вербальное отображение которых является достаточно толерантным и гуманным.

Список литературы:

1. Баган М.П. Категорія заперечення в українській мові: функціонально-семантичні та етнолінгвістичні вияви: [монографія]. — К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012 — 376 с.
2. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М., 1990.
3. Гуйванюк Н.В. Мовна толерантність як соціолінгвістична категорія // Вісник Львівського університету. Серія філологія. — 2006. — Вип. 38. — Ч. II. — С. 37—46.
4. Можейко Е.Н. Инвектива [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [//www.invectiva.ru](http://www.invectiva.ru) (дата обращения 08.06.11).
5. Потанин Г. Этнографические заметки по пути от г. Никольска до г. Тотомы // Живая старина. — Вып. 1—2. — 1999. — С. 45—108.
6. Радевич-Винницький Я. Російська феня й українська мова // Сучасність. — 2000. — № 10. — С. 125—128.
7. Ставицька Леся. Українська мова без табу. Словник нецензурної лексики та її відповідників. Обсценізми, евфемізми, сексуалізми. — К.: Критика, 2008. — 454 с.
8. Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация. — М.: Слово, 2000.
9. Sarnowski Michal. Przestrzen komunikacji negatywnej w języku polskim i rosyjskim. Klotnia jako specyficzna sytuacja komunikacji werbalnej / Michal Sarnowski. — Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1999. — 158 p.

2.3. ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ НЕМЕЦКОГО И АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКОВ КАК ГЕРМАНСКОЙ ВЕТКИ ИНДООЕВРОПЕЙСКОЙ ЯЗЫКОВОЙ СИСТЕМЫ

Шкурина Оксана Павловна

*канд. пед. наук, доцент Сибирского государственного университета
физической культуры и спорта г. Омск
E-mail: oksana.shkurina_2008@mail.ru*

Реалии современного мира — процессы интеграции и интернационализации разных сфер человеческой жизнедеятельности, отражающиеся во многих профессиональных и личностных контактах представителей разных культур, обусловили необходимость владения иностранным языком как общественно и лично значимым фактором, расширяющим возможности самореализации современного человека. В этой связи на современном этапе развития высшего образования иностранный язык рассматривается как обязательный компонент профессиональной подготовки выпускника, реализующий идеи социального развития и профессионального становления личности специалиста в вузе.

Основной целью дисциплин «Иностранный язык» и «Второй иностранный язык» Государственного образовательного стандарта высшего профессионального образования общегуманитарных дисциплин является, прежде всего, обучение практическому владению языком специальности для активного применения в профессиональном общении.

Учитывая стремительное развитие туризма и спорта как в нашей стране, так и за рубежом, наибольшую значимость для студентов туристических и спортивных направлений представляет изучение немецкого и английского языков *как двух языков специальности.*

В связи с этим, представляется целесообразным рассмотреть *с учебной целью* немецкий и английский как языки германской ветки индоевропейской языковой системы в рамках сопоставительного анализа.

Дадим общую характеристику германским языкам. Теоретический анализ нашего исследования позволил выявить следующие

отличительные особенности германских языков, выделяющие их среди других индоевропейских:

1. Динамическое ударение на первом корневом слоге;
2. Редукция безударных слогов;
3. Ассимиляция гласных звуков;
4. Общегерманское передвижение согласных;
5. Широкое использование аблаута как фонеморфологического

средства;

6. Образование слабого претерита с помощью дентального суффикса;

7. Два склонения прилагательных: сильное и слабое.

Рассмотрим грамматические и фонетические особенности.

В современных германских языках общие тенденции развития также проявляются в сходствах и между ними.

Таким образом, для грамматического строя *германских языков* характерна тенденция к *аналитизму*, реализуемая в отдельных языках с разной степенью полноты. Наиболее четко она проявляется в *именном склонении*. Категория *падежа* в большинстве языков представлена оппозицией общего и родительного (притяжательного) падежей. Падежные отношения при этом выражаются преимущественно *порядком слов* и *предложными конструкциями*. Категория *числа* двучленная: единственное и множественное. Трехродовая классификация существительных (м. р., ср. р., ж. р.) сохраняется в 5 из 11 германских языков. В некоторых представлены только два рода: общий и средний, в английском языке в отличие от немецкого категория рода отсутствует. Свойственное германским языкам наличие двух типов склонения прилагательных: сильного и слабого сохранилось в немецком и скандинавских языках, тогда как в нидерландском оно представлено в виде двух форм.

Для *системы спряжения* характерна классификация глаголов по способу образования форм претерит: сильные глаголы образуют их с помощью аблаута, а слабые используют дентальный суффикс. Германские языки различаются как по корневому лексическому составу, так и по употреблению временных форм: в английском языке 16, в немецком — 6. Очень широко представлены аналитические глагольные формы, состоящие из вспомогательных глаголов и неличных форм (например: будущее время, перфект). *Двучленная категория залога* (актив-пассив) выражается личными формами конструкциями с причастием. Категория наклонения представлена оппозицией индикатив/императив/конъюнктив, наибольшие различия

по языкам отмечаются в плане содержания и выражения конъюнктива (сослагательного наклонения).

В синтаксическом плане для структуры простого предложения как в немецком, так и английском языках характерна тенденция к фиксации строгого порядка слов, особенно глагола — сказуемого. Инверсия наблюдается в вопросительных, побудительных и придаточных предложениях.

Исходная система общегерманского *вокализма* подверглась значительной модификации в результате многочисленных процессов: «великий сдвиг гласных» в английском языке, изменения в наборе и распределении долгих и кратких гласных в немецком языке, причем различия между некоторыми фонемами в английском и немецком языках не только количественные, но и качественные. Дифтонги представлены практически во всех германских языках, но их количество и характер различается по языкам. Наибольшее количество дифтонгов преобладает в английском языке и его вариантах по сравнению с немецким. В английском языке мы сталкиваемся с «трифтонгами». Для системы согласных типично противопоставление звонких и глухих.

Свойственное германским языкам динамическое ударение в норвежском и шведском языках сочетается с музыкальным, а в датском и немецком ему генетически соответствует *твердый приступ*, т. е. выделение ударного гласного звука из всего звукового состава слова, таким образом, «слияние» ударного гласного звука с предыдущим отсутствует в отличие от английского языка.

Рассмотрим подробнее вышесказанные положения и выявленные признаки на некоторых примерах в немецком и английском языках.

Немецкий: Родовая дифференциация у существительных, прилагательных, причастий, местоимений есть. У глаголов она не проявляется.

Er kam / ist gekommen. Sie kam / ist gekommen. Es kam / ist gekommen.

Английский: Родовая дифференциация — у существительных, прилагательных, причастий, указательных и относительных местоимений, глаголов (за исключением очень немногих существительных) — утеряна. В языке исчез крупнейший пласт структурности. Это единственный германский язык, в котором нет категории рода, если не считать африкаанс.

Падеж

Немецкий: 4 падежа.

Английский: притяжательный падеж функционирует неполноценно, окончание — *s*, апостроф часто игнорируются.

Немецкий: имеется в отличие от английского дифференциация окончаний по падежам у прилагательных, причастий и у существительных, но менее развитая). *I see* или *stand at (behind, under)* или *sing about a slender birch (tree), a wide-branching oak, a big (fat) gander* [м. р.], *a fat (big) sow* [ж. р.]. Английский не обеспечивает здесь никакой дифференциации! Но будем всё же считать, что она равна 2, так как всем нам хорошо известен носитель притяжательности в английском языке — окончание *s* и апостроф.

Вернемся к немецкому языку.

Nom: *Da steht — eine schlanke Birke / ein weitverzweigter Baum / ein altes Klavier.*

Gen: *Mit Ausnahme / anstatt — einer schlanken Birke / eines weitverzweigten Baumes / eines alten Klaviers*

Dat: *Auf — einem weitverzweigten Baum(e) / einer schlanken Birke / einem rosenartigen Gewächs — Meister Rabe hockt.*

Akk: *Ich sehe — eine schlanke Birke / einen weitverzweigten Baum / ein altes Klavier.*

Окончания артиклей, прилагательных, существительных, как можно констатировать на примерах, в немецком языке «работают».

Артикль, как категория рода не менее заслуживает внимания исследователя. Кто-то, возможно, скажет — посмотрите, в английском и в немецком языках есть артикли! Вот оно богатство языка, в русском языке их нет! Разберём ситуацию. Артикли служат выражением (не-)определённости субъектов/объектов, так же как и указательные местоимения, и произошли от последних.

Немецкий:

der, die, das;

ein (совпадает для м. р. и с. р.), *eine; die* мн. числа совпадает с *die* ж.р. ед. ч.

Наблюдается совпадение форм — в итоге различных форм можно выделить 5.

Английский:

the,

a(n) — в итоге это один и тот же неопределённый артикль. Для того, чтобы при произнесении *a* не сливалось с первой гласной существительного, вводится разделительное *n*.

Не менее интересен для исследователя сопоставительный аспект категории времени. Англофилы с удовольствием насчитывают в английском языке 12 временных форм. В немецком языке — 6.

Такое большое количество грамматических времен компенсирует глагольную бедность «много-временных языков». И в английском, и в немецком не дифференцируются, не существуют совершенные

и несовершенные формы глагола. Собственно же времён — и в английском, и в немецком два: настоящее и прошедшее. Будущее в них имеет *производный* характер, производится оно от настоящего и в некотором важнейшем аспекте настоящим и является. Возьмём для примера глагол *быть*:

Немецкий: формы настоящего времени — *bin, bist, ist, sind, seid*; формы прошедшего времени — *war, warst, waren, wart*; форм будущего нет. Итого 9 форм.

Английский: настоящее — *am, are, is*; прошедшее — *was, were*; форм будущего нет. Итого 5.

Выделим соотношение двух германских языков по формообразованию этого глагола, однако для полноты характеристики необходимо учесть и сослагательное наклонение:

Немецкий: *Konjunktiv I* — *sei, sei(e)st, seien, sei(e)t*; *Konjunktiv II* — *wäre, wär(e)st, wären, wär(e)t*.

Английский: *were* и только.

Нами представлены лишь некоторые сопоставительные признаки по выборочным языковым категориям.

Сопоставительный анализ, применяемый преподавателем на учебных занятиях по второму иностранному языку способствует наиболее продуктивному освоению студентами немецкого либо английского языка как второго иностранного; устраняет трудности овладения вторым языком специальности; благоприятствует развитию способности вести профессиональный диалог на немецком, английском языке и готовности к межкультурной коммуникации.

Список литературы:

1. Англо-русский и русско-английский словарь. Слова и грамматические формы. / С. Танасиевич, 1993.
2. Грамматика современного английского языка = A new university English grammar: учеб. для студ. вузов / под ред. А.В. Зеленщикова, Е.С. Петровой. — М.: СПб.: Академия, 2003. — 639 с.
3. Иванова И.П., Бурлакова В.В. Синтаксические структуры современного английского языка. М.: Высшая школа, 1981.
4. Иофик Л.Л., Чахоян Л.П., Поспелова А.Г. Хрестоматия по теоретической грамматике английского языка. Л.: Просвещение, 1981.
5. Маслов Ю.С. Введение в языкознание: учебник для студ. филол. и лингв. фак. высш. учеб. заведений / Ю.С. Маслов. — 5—3 изд., стер. — СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2006. — 304 с.
6. Хлебникова И.Б. Основы английской морфологии. М.: Высшая школа, 1994.

2.4. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

ДИАХРОНИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ФОРМ АНГЛИЙСКОГО ГЛАГОЛА HANG

Руднева Мария Андреевна

канд. филол. Наук РУДН

г. Москва

E-mail: Maria.cory@yandex.ru

Глагол *hang* рассматривается нами в рамках масштабного исследования исторических изменений английской глагольной парадигмы. В более ранних работах [1], [2], [3] нами была разработана проблема перехода английских глаголов из категории неправильных в категорию правильных. Нам удалось обосновать рассмотрение неправильных глаголов как высокочастотных языковых единиц; выявить и обосновать доминирующую роль фактора частотности употребления в процессе регуляризации английских глаголов; рассмотреть группы глаголов, находящиеся в стадии перехода, то есть обладающих правильными и неправильными формами спряжения, а также экспериментально выявить количественное соотношение данных форм и корреляцию этого соотношения с частотой употребления глагола.

Кроме того, нами были обнаружены случаи, противоречащие генеральной тенденции к замещению нерегулярных форм спряжения регулярными. Одним из таких исключений из общего правила стал глагол *hang*. В данной работе мы постараемся рассмотреть количественные факторы, позволившие данному глаголу отклониться от общей тенденции изменения английской глагольной парадигмы.

Для исследования было отобрано 140 текстов, максимально приближенных к вышеупомянутому критериям. Хронологические рамки исследования — с 1508 по 1998 год. Общая величина исследованного массива — порядка 8 миллионов слов.

Для выявления изменения функциональной нагрузки на глагол *hang* были получены данные по изменению относительной частоты встречаемости глагола в целом, его регулярную и нерегулярную оставляющие. Рассмотрение функциональной нагрузки заключается в изучении изменения относительной частоты встречаемости форм *hanged* и *hung* соответственно. Отметим сразу, что словари дают

различия регулярной и нерегулярной составляющих. В обыденных значениях «висеть», «вешать» используется только вариант “hung”. В значениях «казнить через повешенье», «подвешивать за шею с целью умерщвления», «быть подвешенным за шею с целью умерщвления» (а также в проклятии «Пусть меня повесят!») данный глагол употребляется только как правильный. Ниже приведен график изменения функциональной нагрузки на глагол в целом и его формы спряжения.

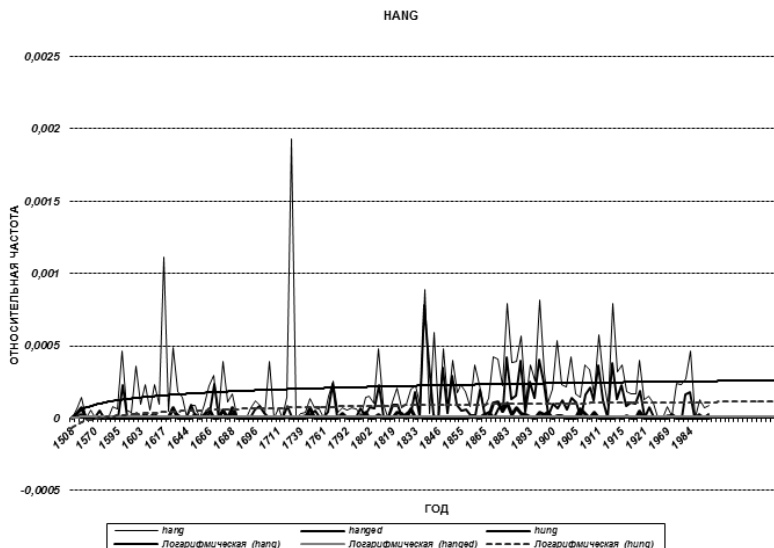


Рисунок 1.

Рассмотрим общую функциональную нагрузку на глагол. Впервые глагол был нами встречен в 1513 г. [4] и 1998 [5] годами. Им соответствуют следующие относительные частоты — 0,000.060.800 и 0,000.083.200. Исследование кривой на максимумы показало, что точками экстремумов можно считать 1617 [6] и 1728 [7] годы. Причем в 1728 году функция достигает своего абсолютного максимума, который равен 0,001.935.380. Логарифмический тренд свидетельствует о возрастании функциональной нагрузки на глагол в целом на исследуемом интервале. Границы носителя функции, выражающей изменения функциональной нагрузки на регулярную составляющую глагола — 1513 [4] и 1969 [8] годы. Соответствующие относительные частоты —

0,000.030.400 и 0,000.026.300. Абсолютным максимумом относительной частоты регулярной составляющей является 1881 год. В этой точке она равна 0,000.109.376. Логарифмический тренд, указывающий на тенденции развития функциональной нагрузки на регулярную составляющую, свидетельствует о ее неизменном характере. При этом следует отметить, что функциональная нагрузка на регулярную составляющую в большинстве случаев очень невелика. Перейдем к рассмотрению функциональной нагрузки на нерегулярную составляющую. Границы носителя функции охватывают интервал с 1513 [4] по 1998 [5] годы. Логарифмический тренд функции указывает на ее возрастающий характер. Своего абсолютного максимума функция достигла в 1839 году. Относительная частота встречаемости этого глагола составляет 0,000.886.800 в 1990—1993 годах.

Согласно нашей гипотезе он может перейти из категории неправильных в категорию правильных. Но мы также видим, что этого перехода пока не происходит. Отсюда можно сделать вывод, что в данном случае частота встречаемости глагола является не единственным определяющим фактором в вопросе соотношения регулярной и нерегулярной составляющих глагола. В данном случае очевидны семантические различия между регулярной и нерегулярной составляющей глагола. Причем семантика нерегулярной составляющей значительно шире, что объясняет более высокую частоту употребления, чем частота регулярной составляющей.

Таким образом, можно сказать, что из-за семантического расхождения вариантов форм *pastindefinite* и *pastparticiple* глагола *hang* вытеснения одного варианта другим не происходит. Частотные характеристики также объясняются семантическими различиями. То есть в данном случае мы видим на опровержение нашей гипотезы, а воздействие на систему дополнительных факторов, обусловивших настоящее положение дел.

Список литературы:

1. Глушко М.А. Проблемы прогностики английских неправильных глаголов /М.А. Глушко// Языковая структура и социальная среда: Сб. науч. тр. — Воронеж, 2000. — С. 132—136.
2. Глушко М.А. Изучение механизма перехода английских неправильных глаголов в категорию правильных с позиций квантитативной лингвистики /М.А. Глушко//Степановские чтения. Проблемы вариативности в романских и германских языках, Москва, 24—25 апр. 2001 г.: Тез. Докл. — М., 2001. — С. 159—160.

3. Глушко М.А. К вопросу о количественных исследованиях глагольной парадигмы /М.А. Глушко// Разноуровневые характеристики лексических единиц: Сб. науч. тр. — Смоленск, 2001. — С. 81—84.
4. More Sir Thomas. The History of King Richard the Third [Электронный ресурс]/ Project Gutenberg — Режим доступа: <http://www.gutenberg.org/> — Загл. с экрана.
5. Jim Wills. Second Coming [Электронный ресурс]/ Project Gutenberg — Режим доступа: <http://www.gutenberg.org/> — Загл. с экрана.
6. Sowernam E. Ester Nath hang'd Hama [Электронный ресурс]/ Project Gutenberg — Режим доступа: <http://www.gutenberg.org/> — Загл. с экрана.
7. Gay J. The Beggar's Opera [Электронный ресурс]/ Project Gutenberg — Режим доступа: <http://www.gutenberg.org/> — Загл. с экрана.
8. Wundham J. Chocky [Электронный ресурс]/ Project Gutenberg — Режим доступа: <http://www.gutenberg.org/> — Загл. с экрана.

2.5. СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ

ИННОВАТИКА ЭЛЕКТРОННОЙ ДИДАКТИКИ В ОБУЧЕНИИ ИНОСТРАННЫМ ЯЗЫКАМ

Асанова Светлана Александровна

*аспирант РУДН,
г. Москва*

Гарцов Александр Дмитриевич

*профессор, член-корреспондент Российской Академии Наук, РУДН,
г. Москва*

Изменение стиля жизни глобального социума, связанное с переходом к новым формам и технологиям работы с информацией, кардинальным образом меняет методологическую и методическую платформу образования, педагогики, теории обучения иностранным языкам. Под влиянием динамичного развития электронных, цифровых и телекоммуникационных технологий существенные изменения претерпевает и дидактика — общая теория обучения предмету, в нашем случае искусство обучения языку в электронном формате.

Дидактические принципы обучения предмету, реализованные в электронном формате, приобретают инновационные свойства, появление которых было невозможно в среде аналоговых педагогических технологий. Дидактика обучения иностранному языку тесно связана с новым научным направлением — электронной лингводидактикой.

Для современной теории и практики преподавания иностранных языков важным является развитие электронной лингводидактики и зарождение основ электронной методики обучения языкам. Термин «электронная лингводидактика» пришел на смену «компьютерной лингводидактике» недавно, в связи с глубоким переосмыслением происходящих научно-технических и общественных процессов.

Компьютерная лингводидактика как термин, определяющий область дидактики, изучающей теорию использования компьютеров в обучении языку, во многом был противоречив и, на наш взгляд,

не мог способствовать развитию электронного языкового образования в широком смысле этого явления по ряду объективных причин.

Во-первых, наука, как известно, изучает объективные явления, процессы и их свойства, поэтому лингводидактику как научную дисциплину целесообразно связывать не с аппаратными средствами (с компьютером и сетью), а с *электронным форматом* — инновационным научно-техническим явлением общественной жизни, в котором создается и функционирует образовательный контент нового поколения, обладающий инновационными методическими и дидактическими закономерностями. С развитием электронных устройств, цифровых и телекоммуникационных технологий появляются новые термины, определяющие различные современные явления или процессы, связанные с переводом бытовой и профессиональной деятельности в электронный формат: *электронные библиотека, книга, учебник, документооборот, правительство, экономика, торговля, обучение, деньги, билеты, медицина, педагогика, лингводидактика и т. п.* (при этом не появляются новые научные науки и дисциплины как компьютерная физика, химия, биология, социология и т. п.).

Во-вторых, компьютер — это лишь звено в линейке быстро развивающихся электронных устройств. Прародительница компьютера — ЭВМ (электронная вычислительная машина). Необходимо отметить, что в эпоху ЭВМ также предпринимались попытки использования этого громоздкого электронного аппарата в обучении языку, но методический эффект был очень скромным, поэтому в методике обучения РКИ это устройство не оставило существенного следа. Появление компактного настольного персонального компьютера (ПК) и широкого доступа педагогов к электронному устройству привело к подъему энтузиазма педагогов по созданию электронных средств обучения (ЭСО) с помощью программистов. Однако использование дорогостоящих специалистов, невысокий КПД создаваемых обучающих программ, невозможность их дальнейшего обновления, нестабильность творческого коллектива впоследствии привели к угасанию методической энергии педагогов-энтузиастов. Следующий этап развития компьютера был связан с необходимостью пользователя быть мобильным и иметь возможность работать с документами повсеместно, в том числе и при перемещении, в транспорте. На смену компьютеру приходит ноутбук. С развитием глобальной сети, появлением потребностей пользователя в осуществлении различных видов интернет-коммуникаций, использовании удаленных электронных ресурсов, дистанционном управлении сайтами и порталами, непре-

рывном образовании и проведении досуга и т. п. ноутбук оснащается веб-камерой, интегрируется с мобильным интернетом. Приобретение мобильным персональным компьютером (ноутбуком) новых качеств диктует появление нетбука. В настоящее время мы фиксируем мощный всплеск развития разнообразных компактных мобильных устройств и их популяризацию: планшетные компьютеры и телефоны (Ipad, iPhone и др.). Очевидно, что базовое электронное устройство, которое мы называем компьютер (старшее поколение — ЭВМ), будет видоизменяться, приобретать новые качества, новые названия, и уже недалеко время, когда слово «компьютер» попадет в разряд той лексики, в которой уже находятся такие термины, как «ЭВМ» и «кибернетика», а компьютерная лингводидактика унаследует архаичную семантическую окраску.

Современная дидактика обучения языку находится в тесной корреляции с революционным научно-техническим и технологическим прогрессом. Стремительные метаморфозы информационно-образовательной среды создают новые межличностные коммуникационные условия, новые формы организации, управления и предъявления учебного материала, а сами средства обучения приобретают новые методические и дидактические свойства, научно-методическое изучение закономерностей которых находится в самом начальном состоянии. Информационно-коммуникационные реалии сегодняшнего дня, меняющие бытовой и профессиональный уклад субъектов образовательного процесса, влекут кардинальные перемены в научно-исследовательской и учебно-педагогической работе. Наиболее естественной реакцией на происходящие перемены является формирование новых научных направлений, школ и учебных дисциплин в рамках конкретных предметов.

Инновационная (электронная) дидактика реализуется в среде электронных средств обучения (ЭСО). Как известно, средства обучения являются базовой категорией образования, педагогики, методики обучения языку. Переход к системному обучению языку в электронном формате (в том числе, дистанционно) предполагает наличие достаточного количества ЭСО по всем аспектам и уровням обучения языку.

Известно, что эффективное обучение предмету возможно, когда практическая деятельность базируется на современной теоретической и методической платформе. Говоря метафорически, практика без теории — слепа, теория без практики — мертва. В этом ракурсе инновационные дидактические свойства ЭСО следует выявлять, изучая свойства формата, в котором реализуется обучающий материал.

Основным средством представления обучающего материала в электронном обучении языку является веб-страница.

К числу основных свойств веб-страницы относятся такие категории, как *мультимедийность, интерактив, гиперсвязь, веб-дизайн*. Таким образом, ключевые дидактические принципы предшествующих педагогических технологий (*сознательность, наглядность, научность, систематичность, коммуникативность, активность, прочность, доступность, последовательность, учёт индивидуальности обучающегося*) значительно модернизируются абсолютно инновационными свойствами, реализация которых возможна только в электронном формате веб-страницы.

Мультимедийность частично коррелирует с традиционным дидактическим принципом наглядности. Специфика мультимедийности веб-страницы заключается в её полифункциональности, то есть в одновременном представлении всех видов наглядности (текст, графика, звук, видео, мультипликация) и одновременном воздействии на основные перцептивные каналы обучающегося (зрительный, слуховой). Различные виды традиционной аналоговой наглядности реализуются дискретно с помощью разнообразных методов и технических устройств (диапроектор, магнитофон, телевизор, видеоманитон). Эргономика мультимедийности веб-страницы многократно превосходит удобство использования традиционной наглядности.

Интерактив частично коррелирует с традиционным дидактическим принципом «активность» и обеспечивает многочисленные формы интерактивного взаимодействия обучающегося с учебно-методическим материалом, что позволяет кардинально расширить сектор самостоятельной работы обучающегося, в том числе и в сети. В аналоговом обучении интерактивность обеспечивает преподаватель.

Гиперсвязь позволяет связывать веб-страницы и различные обучающие модули в единый учебно-методический комплекс, что в значительной мере систематизирует учебный материал по аспектам и уровням обучения. При реализации сетевых обучающих ресурсов можно говорить о гиперучебниках, постоянно модернизирующихся современными педагогами. Необходимо отметить — если мультимедийность и интерактив реализовались дискретно в предшествующих информационно-образовательных технологиях, то гиперсвязь стала возможной исключительно в формате веб-технологий.

Педагогический веб-дизайн — это дидактический инструмент, благодаря которому обучение и учебные материалы в формате веб-страницы становятся более привлекательными, эффективными,

результативными. Он всегда был связан не просто с описанием деятельности как таковой, а с вопросами интеграции широкого диапазона электронных, цифровых, телекоммуникационных средств и образовательного контента, что позволяет наделить электронные средства обучения инновационными дидактическими и методическими возможностями с использованием новых качеств электронного формата обучающего материала. Основная цель педагогического веб-дизайна — создавать и поддерживать для обучающегося среду, в которой, на основе наиболее рационального представления, взаимосвязи и сочетания электронных средств обучения и различных типов образовательных ресурсов, в том числе и сетевых, обеспечивается психологически комфортное и педагогически обоснованное развитие субъектов образования. Педагогический веб-дизайн представляет собой систему, которая формирует единый стиль реализации электронной образовательной среды, её компонентной и элементной базы, что обеспечивает учебному процессу целостность, системность, дидактическую, методическую, профессионально-ориентированную направленность.

Таким образом, электронная дидактика, обладая инновационными свойствами, которые обусловлены спецификой представления обучающего материала в электронном формате веб-страницы, является наиболее эффективным средством актуализации современной теории обучения иностранным языкам. Научное развитие электронной дидактики является фундаментом для создания практико-ориентированных эффективных методик обучения предмету (в нашем случае, языку) в быстро меняющихся условиях электронной информационно-образовательной среды.

Список литературы:

1. Атабекова А.А. Лингвистический дизайн web-страниц. — М.: РУДН, 2003.
2. Балыхина Т.М. От методике к этнометодике. Обучение китайцев русскому языку: проблемы и пути их преодоления. — М.: РУДН, 2010.
3. Гарцов А.Д. Пять шагов в электронную педагогику. — Саарбрюккен: LAP, 2011.
4. Гарцов А.Д. Электронная лингводидактика. Инновации языкового образования. — Саарбрюккен: LAP, 2010.
5. Гарцов А.Д. Электронная лингводидактика: среда — средства обучения — педагог. — М.: РУДН, 2009.
6. Мердок М., Мюллер Т. Взрыв обучения. — М.: Альпина Паблишер, 2012.

ТРИАДА ДУХ-ДУХОВНЫЙ-ДУХОВНОСТЬ В ЯЗЫКЕ

Лысенко Лидия Анатольевна

*магистрант кафедры филологии и массовых коммуникаций
Нижевартовский государственный университет
г. Нижевартовск
E-mail: lla-08@mail.ru*

Никишина Светлана Алексеевна

*научный руководитель: канд. филол. наук,
доцент кафедры филологии и массовых коммуникаций
Нижевартовского государственного университета
г. Нижевартовск*

Лексемы **дух**, **духовный**, **духовность** часто употребляются в современных публицистических текстах, как в телевизионном и газетном контенте, так и в интернет-публикациях. Проблемы **духа-духовности** всегда волновали русских ученых-философов, например, Н.А. Бердяев писал, что «духовность, идущая из глубины, и есть сила, образующая и поддерживающая личность в человеке» [1, с. 324]. Очевидно, что в период нравственного кризиса возрастает актуальность проблемы духовного развития отдельно взятой личности и общества в целом. Между тем, анализируя современное употребление этих слов, можно сделать вывод о том, что значения указанных лексем весьма расплывчаты, понятия **дух**, **духовный** и **духовность** зачастую сводятся к описанию внутреннего мира человека или к синонимии с лексемой *нравственность*, поэтому, чтобы выявить генезис этих лексем в русском языке, мы решили обратиться к различным лексикографическим источникам, прежде всего к этимологическим.

В «**Этимологическом словаре русского языка**» М. Фасмера, опубликованном в русском переводе в 1964—1973 гг. (далее сокращенно СФ), зафиксировано, что слово **дух** восходит к старославянскому языку и имеет соответствия в других славянских языках: **дух**, род. п. **дѹха**, укр. **дух**, род. п. **дѹху**, ст.-слав. **доухъ** ꙗкоу, ꙗвѹма, ꙗсухѹ (Супр.), болг. **дух(ът)**, сербохорв. **дух**, род. п. **духа**, словен. **dŭh**, чеш. **duch**, польск., в.-луж., н.-луж. **duch**. Другая ступень чередования **дохнуть** (***дохнѹти**) связывает лексему **дух** с литовским **daĩsos** "воздух", с другой ступенью вокализма — лит. **dvāsė** "дух, душа", **dvesiù**, **dvėsti**

"дохнуть"; с греческим θεός "бог" (*θεός), θείον "сера" (*θεειον); см. *двѣхатъ*, далее гот. *dius* «зверь», д.-в.-н. *tiog* «животное» [13, с. 556].

Таким образом, общее значение лексемы *дух* и ее соответствий в других языках позволяет рассматривать с точки зрения семантики три ряда слов: 1) *дух, воздух, дышать, дохнуть* (славянские языки, лит.); 2) *дух, душа* (лит.); 3) *бог* (греч.) [13, 556].

В «Историко-этимологическом словаре» П.Я. Черных (далее сокращенно СЧ) слово *дух* зафиксировано в шести значениях: ДУХ, -а, м. — 1) «умственные способности, разум и вообще нравственная сторона человеческого существа», «настроение», «сущность, истинный смысл, содержание чего-л.»; 2) разг. «воздух»; 3) разг. «дыхание» 4) прост. «запах»; 5) религ. «душа»; 6) в мифологии — «сверхъестественное, бесплотное существо». В словарную статью включено прилагательное *духовный*, образованное от существительного *дух* в первом значении [14, 275].

Автор словаря приводит многочисленные соответствия лексеме *дух* в других языках: Глаг. *душіть*. Укр. *дух, духовний*, -а, -е, *духовій*, -а, -е, *душний*, -а, -е; блр. *дух, духоўны*, -ая, -ае, *духавы*, -а́я, -о́е, *душны*, -ая, -ое; болг. *дух, духовен*, -вна, -вно, *душен*, -шна, -шно (*духов*, -а, -о — из русского); с.-хорв. *дух, духовни*, -а̄, -о̄, *душити*; словен. *duh, duhoven*, -vna, -vno; чеш. *duch* (ср. *dech* — «дыхание», отсюда *dechový*, -á, -é — «духовой»), *duchovní* — религ. «духовный», *duchový*, -á, -é — «духовный», «умственный», *dušný*, -á, -é — «душный», *dušiti* — «душить»; словац. *duch, duchovný*, -á, -é, *dušný*, -á, -é, *dušit*; польск. *duch, duchowny*, -a, -e (ср. *duchowy*, -a, -e — «духовный»), *dużny*, -a, -e, *duśić* — «душить», «давить»; в.-луж. *duch, duchowny*, -a, -e, *dušny*, -a, -e — «сердечный», «душевный»; ср. *dušity*, -a, -e — «удушливый», «душный», *dušič* — «тушить» (мясо, овощи); н.-луж. *duch, duchny*, -a, -e — «духовный», «умственный».

В древнерусском языке лексема *дух* употребляется с XI в. в значениях «душа», «разум», «настроение», «дуновение», «ветер», «испарение», *духовънь, духовный* — «spiritualis» — и «церковный», *душный* — «душевный», (позже, XV в., в «Хождении» Аф. Никитина) «жаркий», «знойный» (Срезневский, I, 747, 748, 753; Доп., 96). Другие производные — поздние (с XVIII—XIX вв.). В частности *душить* отм. у Поликарпова (1704 г., 97: *душу*). «Рукоп. лексикон» 1-й пол. XVIII в. дает *дух* — «душа», «запах», «дыхание», «дух нечистый» (Аверьянова, 98) [14, с. 275—276].

В «Этимологическом словаре русского языка» Н.М. Шанского и Т.А. Бобровой лексема *дух* характеризуется как общеславянское индоевропейского характера, имеющее тот же корень, с перегласовкой,

что и *дышать*, образованное суффиксальным способом (суф. -х- < -s-) от той же основы, что и *дуть* [15, с. 80].

Обратимся теперь к данным толковых словарей, представленным в настоящей статье в прямой хронологической последовательности, учитывающей период их издания.

Существительное *дух* в «Толковом словаре живого великорусского языка» В.И. Даля (далее сокращенно СД), опубликованном в 1867 г., фиксируется в 9-ти значениях, среди которых первыми указаны значения, отражающие мир надматериальный или свойства души человека: **ДУХЪ** м. бестелесное существо, обитатель невещественного, а существенного мира; бесплотный житель недоступного нам духовного мир. Относя это слово к человеку, иные разумеют душу его, иные же видят в душе только то, что дает жизнь плоти, а в духе высшую искру Божества, ум и волю, или же стремление к небесному || видение, привиденье, тень, призрак, бестелесное явление на земле || сила души, доблесть, крепость и самостоятельность, отважность, решимость; бодрость; отличительное свойство, сущность, суть, направленье, значенье, сила, разум, смысл» [3, 503]. Остальные значения содержат сему 'физический или физиологический признак': дыханье|| видимое дыханье, пар, выходящий изо рта|| запах, вонь, ухани|| Горн.воздух, вдуваемый в плавильные печи|| Жар [3, с. 503].

Прилагательное *духовный* является производным от слова *дух* в его нематериальных значениях: **Духовный**, бесплотный, нетелесный, из одного духа и души состоящий; все относящееся к Богу, церкви, к вере; все относимое к душе человека, все умственные и нравственные силы его, ум и воля [3, с. 503—504]. Дериват *духовность* в словаре В.И. Даля отсутствует. Таким образом, семантический объем прилагательного *духовный* в значительной степени сужается по сравнению с объемом производящего слова *дух*, в значении этого прилагательного актуализированы семы «вера», «нравственность», «церковь».

В «Толковом словаре современного русского языка» под редакцией Д.Н. Ушакова (далее сокращенно — СУ), опубликованном в 1935 г., лексема *дух* зафиксирована в 9-ти значениях, большинство из которых полностью или частично совпадают со значениями этого же слова, представленными В.И. Далем [совпадающие или частично совпадающие значения здесь и далее выделены полужирным шрифтом. — С.Н., Л.Л.]:

ДУХ, а, м. **1.** *только ед.* Психические способности, ум. **2.** *только ед.* Бодрость, моральная сила, готовность к действию. **3.** В религиозных, мифологических и теософских представлениях —

бесплотное сверхъестественное существо. 4. только ед. В идеалистической философии — **основная сущность, нематериальное начало явлений. 5. перен., только ед.** **Сущность, истинный смысл** (книжн. устар.). **6. чего** или **какой**. Склонность к чему-н., какое-н. начало, определяющее образ мыслей, поведение, настроение. **7.** Типичные, характерные свойства, отличительные особенности кого-чего-н. **8. Дыхание** (разг.). **9. только ед.** (с определениями: теплый, холодный и т. п.). **Воздух** (простореч.) || **Запах, пахучие испарения** (простореч.) [11, стб. 814—815].

Семантическая структура слова **дух** в СУ претерпела изменения: с одной стороны, семантический объем слова увеличился, появились новые значения, с другой стороны, дух ассоциируется уже с внутренним миром, умом, моралью, а не с душой, Богом, вера сменилась религиозными представлениями.

Подобные же изменения претерпели и дериваты **духовный, духовность**:

ДУХО'ВНЫЙ, ая, ое. **1.** Прил. К **дух** в 1 знач., нематериальный, нетелесный (книжн.). Духовные интересы. Духовная близость. Кто дал контрреволюционной буржуазии духовное оружие против большевизма в виде тезиса о невозможности построения социализма в нашей стране? (троцкизм). Стлн. **2.** Бесплотный (устар.). **3.** Церковный, сочиненный на библейскую или церковную тему; противоп. **светский**. Духовная музыка. Духовная драма. Духовные стихи (произведения устной народной поэзии; лит.). **4.** Прил., по знач. связанное с духовенством; противоп. **светский**. Духовное звание. Духовное лицо. **5. в знач. суц. духóвный**, ого, м. Человек духовного звания (разг.). **6.** Церковно-административный, относящийся к церковному управлению; противоп. **светский** (офиц. дореволюц. и загр.). Духовная консистория. Духовная цензура. **7. в знач. суц. духóвная**, ой, ж. То же, что духовное завещание (устар.) [11, стб. 816].

Лексема **духовность** сопровождается пометой *книжное, устаревшее*: **Духовность**, мн. нет, ж. (*книжн. устар.*). Отрешенность от низменных, грубо чувственных интересов, стремление к внутреннему совершенствованию, высоте духа [11, стб. 816].

В толковании всех трех лексем отсутствует актуальная для СД сема «вера». И если в семантической структуре слов **дух** и **духовный** содержится сема «церковный, религиозный», то в толковании существительного **духовность** нет ни единого упоминания о религиозности. Объясняя причины такого семантического разрыва, В.В. Коротаяева пишет: «В советское время суть социального развития определялась линией партии, в которой доминировала идеологическая установка

на преодоление в человеке всего буржуазного (в том числе и религиозного), на воспитание высоких идеалов социализма, на стремление к совершенствованию, самопожертвованию» [6, с. 10]. Данная тенденция проявляется и усиливается в других словарях, опубликованных в советский период.

В «Словаре русского языка» (1957—1960) под ред. А.П. Евгеньевой (далее сокращенно МАС) регистрируется восемь значений существительного **дух**, объем этого понятия, как и в СУ, сводится к внутреннему миру, включающему психические способности, сознание, мышление. Усиливается противопоставление материалистического и идеалистического в толковании этого понятия, причем его идеалистическое содержание сопровождается частицей **якобы**, выражающей значение неуверенности, недостоверности или ложности сообщения: **Дух. 1. Психические способности, сознание, мышление.** || В материалистической философии и психологии: мышление, сознание как особое свойство высокоорганизованной материи. || В идеалистической философии: нематериальное начало, лежащее якобы в основе всех вещей и явлений, являющееся первичным по отношению к материи. || По религиозным представлениям: бессмертное нематериальное, божественное начало в человеке; то же, что душа [10, с. 455].

Уточнено второе значение лексемы **дух: 2.** Внутреннее состояние, моральная сила человека, коллектива. || Смелость, решимость, мужество (обычно в устойчивых сочетаниях). *Собраться с духом. Набраться духу* [10, с. 455]. Носители духа — человек и коллектив, что соответствует атмосфере (духу!) времени, принцип коллективизма — ведущий принцип советской системы: личности полезна включенность в коллектив.

В смысловой структуре лексемы **духовный** происходят количественные изменения: самостоятельные значения этой лексемы, выделенные в СУ, в МАС становятся лексико-семантическими вариантами одного из значений, как раз содержащего сему «религия, церковь», что, впрочем, легко объясняется широким распространением атеизма, отрицающего веру и церковь.

1. *Прил. К дух* (в 1 и 2 знач.); связанный с внутренним, нравственным миром человека. **2.** Связанный с религией, с церковью, относящийся к ним; *противоп.* светский. || В составе названий учреждений, ведающих церковными делами, а также учебных заведений, занимающихся подготовкой служителей культа и т. д. || Являющийся служителем церкви, служителем культа. || Принадлежащий, присваиваемый и т. п. служителям церкви [10, с. 455—456].

Семантический объем лексемы **духовность** в МАС конкретизируется: интеллект становится обязательным элементом духовности. Скорее, духовность подменяется интеллектом: **ДУХОВНОСТЬ**, -и, ж. *Устар.* Духовная, интеллектуальная природа, сущность человека, противопологаемая его физической, телесной сущности [10, с. 455].

В «Словаре русского языка XVIII века» (1984) (в дальнейшем сокращенно СРЯ-18) фиксируется 14 значений лексемы **дух**: 1. Дуновение, движение воздуха, ветер. 2. Воздух, ток воздуха. 3. Научн. Тонкий пар; вещество в парообразном или газообразном состоянии. 4. Хим. Спирт. 5. Запах. 6. ед. Дыхание; вдох или выдох. 7. ед. Филос. Нематериальная сущность субстанция, обладающая волей и разумом; противоп. материя, вещественность. 8. В различных религиях и мифологиях — бесплотное, сверхъестественное существо. 9. ед. По религиозным представлениям — нематериальное бессмертное божественное начало в человеке, носитель жизни. 10. ед. Внутренний психический мир человека — сознание и чувства; состояние, расположение чувств и мыслей. 11. ед. Душевные свойства, нравственная сила; нрав, характер. 12. ед. *какой* и *чего*. Умонастроение, образ мыслей, чувств. 13. ед. Истинный смысл, сущность; существенные внутренние особенности кого-, чего-л. 14. Исповедь [9, с. 36—39].

Построение словарной статьи в словарях отражает актуальность значений полисеманта, т. е. первыми идут наиболее частотные значения. Согласно СРЯ-18 в XVIII в. наиболее распространенными были значения (1—6-е), включающие семы «воздух», «дыхание». Значения же, содержащие семы «нематериальный», «божественный», составляют периферию словарной статьи (7—9-е значения). В СД, отражающем лексику той же эпохи, да и в других словарях, опубликованных в советское время (СУ, МАС), порядок следования значений лексемы **дух** прямо противоположный. Как объяснить это противоречие? Может, нужно было продемонстрировать, что духовность (нравственность, интеллект) советского человека настолько выросли, что по сравнению со своим предком, жившим в XVIII в. и воспринимавшим мир просто, обыденно, физически и физиологически, советский человек стал более духовным, поэтому его ценностные приоритеты иные, высокие? Может, напротив, авторы СРЯ-18 отражают объективную картину, основанную на анализе языкового материала той эпохи, а В.И. Даль субъективно определял аксиологические ориентиры и предпочтения своих современников? Ответы на эти вопросы не могут быть однозначными, поэтому мы и не будем пытаться ответить на них.

Словарная статья к лексеме **духовный** в СРЯ-18 включает четыре значения и обнаруживает объективное сходство с данными, представленными в СД: **Духовный**. 1. Отн. к **духу** (7), нематериальной субстанции; противоп. материальный, вещественный. 2. Отн. к **духу** (9), душе (1) в христианском вероучении, к ее спасению, просвещению и т. п. 3. Относящийся к церкви, религии; противоп. светский, мирской. 4. Отн. к человеческому **духу** (10, 11), к его деятельности; нравственный, моральный [9, с. 40—41].

Семантика слова **духовность** в своем генезисе связана с религиозным началом в человеке: **Духовность**. 1. То, что связано с духом — нематериальным бессмертным божественным началом в человеке; занятия, сфера деятельности духовенства. 2. Свойство духовного, нематериальности. Из самостоятельных <свойств> присвоется именно богу: духовность, самодовольность, необходимость, бесконечность. Трд. Феопт. 304. О Духовности и безмерти души. Муратори I 209 [9, с. 40].

«Толковый словарь русского языка» С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой, опубликованный в 1992 г., отражает распад многозначного слова **дух** на омонимы: **Дух**¹ 1. Сознание, мышление, психические особенности; начало, определяющее поведение, действия. 2. Внутренняя, моральная сила. 3. В религии и мифологии: бесплотное сверхъестественное существо. 4. Содержание, истинный смысл чего-н.

Дух² 1. То же, что дыхание (разг.). 2. То же, что воздух (во 2 и 3 знач.). 3. То же, что запах (прост.).

Дух³ (устар.): на духу — на исповеди.

Содержательные характеристики существительного **дух** и дериватов **духовный**, **духовность** совпадают с данными других словарей, изданных в советскую эпоху.

В «Большом толковом словаре русского языка» (2000) С.А. Кузнецова (далее сокращенно СК) существительное **дух** представлено как полисемант, имеющий семь значений. Лексема **духовный** соотносится со словом **дух** в определенных значениях, принимая семы «нематериальный», «психический», «моральный». В лексеме **духовность** актуализированы семы «интеллект», «нравственность»: **Духовность**. Духовная, интеллектуальная природа, внутренняя, нравственная сущность человека (противопологаемая его физической, телесной сущности). *Высшая духовность. Утрата духовности. Возрождение духовности общества. Высокая степень духовности определяет здоровье нации* » [2, с. 289].

Таблица 1 отражает изменение семантического объема исследуемых полисемантов и обнаруживает тенденцию к его уменьшению.

Таблица 1.

Количество значений лексем *дух, духовный, духовность*, представленных в толковых словарях

Лексема	СРЯ–18 (1984)	СД (1867)	СУ (1935)	МАС (1957—1960)	СОШ (1992)	СК (2000)
<i>дух</i>	14	9	9	8	4+3+1 (ОМОНИМЫ)	7
<i>духовный</i>	4	2	7	3	4	2
<i>духовность</i>	2	-	1	1	1	1

Семантический анализ исследуемых языковых единиц показывает, что в советский период под влиянием властвующей идеологии лексемы *дух, духовный, духовность* приобрели несколько устаревший и неактуальный для эпохи смысл. В начале XX в. их значения претерпели значительные изменения, «произошло забвение прежних смыслов, в частности, отсылающих к религиозной трактовке» [7, с. 13] этих понятий.

В «Толковом словаре современного русского языка. Языковые изменения конца XX века» под ред. Г.Н. Складневской, изданном в 2006 г., содержатся все три лексемы: *дух, духовный, духовность*. Существительное *дух* фиксируется в трех значениях, причем первые два значения сопровождаются пометой *религиозное*: *Дух*¹ Святой Дух *Рел.* (в христианстве — третья ипостась Пресвятой Троицы). «*Слава Отцу и Сыну и Святому Духу*». «*Благословенно Царство Отца и Сына и Святого Духа!*» — возглашает священник в начале Божественной Литургии *2. Рел.* Нематериальное, божественное начало в человеке. Сама русская душевность не была подчинена духовности, не прошла через *дух*. Бердяев Н. Судьба России. Третье значение *бесплотное сверхъестественное существо, доброе или злое, связанное с жизнью людей* сопровождается пометой *мифологическое*. В конце XX в. у слова *дух* появился омоним: *Дух*² *Разг.* 1. Душман. 2. О чеченском боевике [12, с. 238].

Значительные семантические изменения произошли в смысловой структуре прилагательного *духовный*, актуализируется его значение, связанное с религиозной составляющей: *Духовный*. 1. *Рел.* Относящийся к духу (*Дух*¹ (1 зн.), связанный с религиозной жизнью человека; относящийся к Богу, вере, церкви. Духовный сан. Духовное звание.

2. В советское время: связанный с идеологией. *Революция наша была политической, и она была интеллектуальной, духовной*. Федин К. Шаг за шагом [12, с. 239].

Изменения в семантической структуре прилагательного *духовный* повлекли за собой подобные изменения и в семантике его деривата *духовность*: **Духовность**. 1. *Рел.* Нематериальное, божественное начало в жизни и в человеке; сфера религиозных интересов человека. *Именно не реализм Гоголя, но его высокая духовность и тонкая потусторонность особенно увлекали.* Рерих Н. Зажигайте сердца. 2. В советское время: внутренний мир человека в противоположность физическому, телесному. *Духовность, наряду с целым рядом других определений, указывает на одну из граней человека социализма.* ЛГ, 09.07. 69 [12, с. 238—239].

Появление значения, связанного с религией как сферой интересов человека, отразило изменения, происходящие в нашем обществе: «Сегодня государство заинтересовано во взаимодействии с религиозными конфессиями, так как оказалось, что именно они сохранили и отстаивают важные нравственные ценности: незыблемость семейных уз, необходимость серьезно заниматься воспитанием детей, значимость духовного самосовершенствования, а также учат противостоять дурным привычкам» [6, с. 10]. В связи с этим наблюдается повышение частотности употребления исследуемых лексем, что подтверждается результатами сравнения данных частотных словарей Л.Н. Засориной [4] и О.Н. Ляшевской и С.А. Шарова [5].

В первом словаре лексема *духовность* отсутствует, это значит, что она не принадлежит к числу частотных слов 70-х гг. XX в.; частотность однокоренного слова *дух* зафиксирована на уровне **134** словоупотреблений (далее сокращенно с/у), *духовный* — **93** с/у [4].

В частотный словарь О.Н. Ляшевской и С.А. Шарова [5] слово *духовность* включено, и количественные характеристики его равны **7,8** с/у (частота характеризует число употреблений на миллион слов Национального корпуса русского языка). Возросло, хотя и незначительно, с/у лексемы *дух* (со **134** до **153,9** с/у).

Особенно показательна в этом смысле сравнительная характеристика частотности употребления исследуемых лексем в разные периоды XX—XXI веков, составленная на основании частотного словаря русской лексики О.Н. Ляшевской и С.А. Шарова [5].

Таблица 2.

**Частотность употребления лексем *дух* и *духовность*
в публицистических текстах XX—XXI вв.**

Лексема	ПЕРИОД		
	50—60-е гг. XX в.	70—80-е гг. XX в.	90-е гг. XX в. — 2000 гг. XXI в.
<i>дух</i>	206,1	188,6	150,4
<i>духовный</i>	172,0	142,0	134,5
<i>духовность</i>	1,5	7,0	11,2

Данные таблицы 2 показывают, что «пик» духа и духовного наблюдался в 50—60-е гг. XX в., т. е. в период хрущевской «оттепели», когда процесс обновления, либерализации в политике вызвал оживление культуры, подъем науки и образования. Позже употребительность этих лексем постепенно и незначительно снижается: в «разгар периода застоя» (70—80-е гг. XX в.) советская пропаганда заезженно и обреченно паразитирует на «вечных» ценностях, ставших догмами. В «лихие 90-е» ценились не духовные, а совершенно противоположные качества. Казалось бы, именно в 90-е частотность употребления исследуемых лексем должна снизиться до минимума. Но будто сам язык или те, кто им пользовался, продолжали бороться за человека духовного, морального, нравственного. И именно незначительность снижения частотности словоупотребления существительного *дух* и прилагательного *духовный* свидетельствуют, с одной стороны, о важности духовных ценностей и для советского человека, и для россиянина, с другой стороны, о том, что любая власть тоже понимает приоритетный характер именно этих ценностей. Очевидно, поэтому значительно выросла и частотность лексемы *духовность* (1,2—7,0—11,2).

Таким образом, данные толковых словарей, изданных в XXI в. фиксируют факт возвращения слов *дух*, *духовный*, *духовность* в активный словарь в их «первородном» значении. Данные частотного словаря подтверждают актуальность этих понятий в современном обществе. Определение того, насколько отражается генетическая, религиозная составляющая в семантической структуре этих лексем, связано с анализом их современного употребления, и это является предметом нашего дальнейшего исследования.

Список литературы:

1. Бердяев Н.А. О назначении человека. — М.: Республика, 1993.
2. Большой толковый словарь русского языка / Гл. ред. С.А. Кузнецов. — СПб, 2000.
3. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://slovardalja.net/word.php?wordid=7654> (дата обращения: 20.10.11).
4. Засорина Л.Н. Частотный словарь русского языка [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL:<http://project.phil.spbu.ru/lib/data/slovari/zasorina/zasorina.html> (дата обращения: 17.11.2011).
5. Коротаяева Е.В. Духовно-нравственное воспитание вчера и сегодня // Русский язык в школе. — 2011. — № 12. — С. 10—12.
6. Ляшевская О.Н. и Шаров С.А. Новый частотный словарь русской лексики [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://dict.ruslang.ru/freq.php> (дата обращения: 23.03.12).
7. Мельникова Т.А. Лексема духовность в современном словоупотреблении: лингвоэкологический аспект // Экология русского языка: материалы 1-й Международной научной конференции. — Пенза: Издательство Пензенского государственного педагогического университета им. В.Г. Белинского, 2010. — С. 13—16.
8. Ожегов С.И. и Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. — М., 1999.
9. Словарь русского языка XVIII века [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://feb-web.ru/feb/sl18/slov-abc/> (дата обращения: 07.04.12).
10. Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; Под ред. А.П. Евгеньевой. 4-е изд., стер. — М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999. — Т. 1. А—Й.
11. Толковый словарь русского языка: В 4 т. — М.: Сов. энцикл.: ОГИЗ, 1935—1940. Т. 1: А — Кюрины / Сост. Г.О. Винокур, Б.А. Ларин, С.И. Ожегов, Б.В. Томашевский, Д.Н. Ушаков; Под ред. Д.Н. Ушакова. — М.: Гос. ин-т «Сов. энцикл.»; ОГИЗ, 1935.
12. Толковый словарь современного русского языка. Языковые изменения конца XX века / Под ред. Г.Н. Складчиковой. — М., 2001.
13. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. Т. 1 (А—Д) / пер. снем. и доп. О.Н. Трубачева; под ред. и с предисл. Б.А. Ларина. — 3-е изд., стер. — СПб.: Terra-Азбука, 1996.
14. Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. — 5-е изд., стереотип. — М. Рус.яз., 2002. Т. 1: А-Пантонимия.
15. Шанский Н.М., Боброва Т.А. Этимологический словарь русского языка. — М., Прозерпина, 1994.

СИНОНИМИЯ ОТНОСИТЕЛЬНЫХ ИМЕН ПРИЛАГАТЕЛЬНЫХ, ВЫРАЖАЮЩИХ СФЕРУ ЖИЗНЕДЕЯТЕЛЬНОСТИ И РОД ЗАНЯТИЯ ЧЕЛОВЕКА, В ТАТАРСКОМ И АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКАХ

Хисматуллина Люция Гумеровна

*канд. филол. наук, старший преподаватель
кафедры романо-германских языков*

*Казанского (Приволжского) Федерального Университета,
г. Казань*

E-mail: lutikg@yandex.ru

С каждым годом растет интерес ученых-языковедов к изучению семантических особенностей и грамматических характеристик разных классов имен прилагательных, так как именно в «области имени прилагательного наиболее очевидна абстрагирующая и анализирующая мыслительная деятельность человека, благодаря которой признак, свойство, качество, любые атрибуты, составляющие неотъемлемую сущность предмета, явления, вещи в самом широком смысле этого слова, мыслятся в отвлечении от него» [7, с. 3].

Как правило, по степени изученности и популярности относительные имена прилагательные значительно уступают качественным. Однако, так же, как и качественные, относительные прилагательные характеризуют предметный мир. Основное различие между двумя разрядами прилагательных заключается в том, что семантическая структура относительных прилагательных не включает в себя центрального признака, так как она соотносится с семантической структурой исходного слова. Особенностью относительных прилагательных является комплекс отношений, которые существуют между признаком и предметом/явлением объективной действительности. Эти отношения включают отсылку к наименованиям тех предметов, с которыми устанавливается связь; типичность и постоянство связей, формирующих признак; комплексный характер отражаемых связей, обуславливающий потенциальную полисемантическую относительных прилагательных [7, с. 33—35].

Соотнесенность с семантической структурой исходного слова несколько не делает позиции относительных имен прилагательных как категории, обозначающей качество и признак, ограниченными. Наоборот, предметно-конкретная природа предопределяет особый

статус парадигматических и синтагматических отношений относительных прилагательных.

Ярким проявлением разнообразных лексико-семантических взаимоотношений слов является синонимический ряд, т.е. группа слов, объединенных тождеством лексического значения, но допускающая смысловую, экспрессивно-стилистическую, стилевую дифференциацию в границах этого тождества.

Предметно-понятийная общность, лежащая в основе семантического тождества ЛЕ, позволяет исследовать синонимические связи татарских относительных прилагательных, разбивая их в несколько групп:

1. прилагательные, обозначающие признак через отношение ко времени;
2. прилагательные, обозначающие признак через отношение к месту;
3. прилагательные, обозначающие признак через отношение обладания (принадлежности);
4. прилагательные, обозначающие признак через отношение отсутствия;
5. прилагательные, обозначающие признак через отношение к сфере деятельности, жизни, роду занятий [8, с. 68].

Следует отметить, что сложные взаимоотношения, существующие между членами синонимического ряда, особенно ярко проявляются при сопоставлении их с элементами другого языка.

Данная статья освещает результаты исследования синонимии относительных имен прилагательных в татарском и английском языках, обозначающих признак через отношение к сфере деятельности и роду занятий. В эту подгруппу синонимов в татарском и английском языках можно отнести синонимические ряды, соотнесённые с военной: *хәрби* (тат.) — *military* (англ.); общественной: *ижтимагый* (тат.) — *social* (англ.); политической: *сәясәт* (тат.) — *political* (англ.); культурной: *мәдәни* (тат.) — *cultural* (англ.) и научной деятельностью: *гыйльми* (тат.) — *scientific* (англ.).

Называя признак предмета объективной действительности по отношению к роду занятия и сфере жизнедеятельности, слово приобретает конкретизированное инвариантное значение; значит, ограничиваются его возможности устанавливать синонимические отношения с другими словами.

Среди татарских синонимических гнезд, выражающих признак предмета через отношение к сфере деятельности, самой многочисленной можно считать *хәрби* — *гаскәри*, *армиядә хезмәт итүче*, *армияче*. Прилагательные вступают в синонимические

отношения на базе выражения значения «военный, воинский», которое демонстрирует отнесенность объекта к армии, службе в военных подразделениях, участию в разных военных действиях. (*Ахырда: “Бармакның бармак икэнлеген өч адымнан гына аера” дигэн сөземтә ясап, хәрби учеттан бөтенләйгә төшерделәр (Х. Сарьян). — В итоге, сделав заключение, что он не видит на расстоянии и трех шагов, его сняли с военного учета. Фетнәне басарга чыккан гаскәри бүлек тиздән килеп житәргә тиеш иде. (Г. Ибраһимов). — Ожидалось прибытие воинской части, направленной для подавления бунта).*

Следует отметить, что для синонимического ряда *military* (англ.) характерна комбинация значений двух типов: а) выражающий отношение к военному делу: *military, armed, enlisted, uniformed* и б) выражающий отношение к войне: *military, armed, belligerent, fighting, martial*.

Таким образом, синонимический ряд в татарском языке интерпретирует соотнесенность с государственными вооруженными силами, тогда как английское синонимическое гнездо характеризуется соотнесенностью с военными действиями, враждебным отношением к кому-то, вооруженной борьбой между государствами. Например, *armed* (англ.) предполагает наличие оружия и его умелое использование в военных целях, и поэтому это слово характеризует солдат, офицеров, участников войны и т. д. (*They take the usual precautions — irregular schedules, irregular routes, and they have armed escorts everywhere they go (T. Clancy). — Они принимают обычные меры предосторожности против нерегулярных графиков и маршрутов, и куда бы они не направлялись, имеют при себе вооруженную охрану*); *belligerent* (англ.) употребляется при описании враждебно настроенных структур, готовых вступить в бой или ведущих войну с другой страной (*belligerent nations — воюющие народы*). В мотивационной основе синонима *fighting* (англ.) заложено значение «готовый к столкновению» с нанесением физических повреждений вручную или при помощи оружия. Поэтому *fighting* может характеризовать отнесенность не только к военным действиям, но и к боевым искусствам, а также уличным разборкам, дракам в мирное время (*fighting arts — боевые искусства*).

Несмотря на расхождения в семантическом содержании синонимов, обусловленные предметно-понятийной отнесенностью, степень их эквивалентности заключается в общности компонентов «имеющий отношение к военному делу» — *хәрби, гаскәри, армиядә хезмәт итүче, армияче* (тат.); *military, armed, enlisted, uniformed* (англ.), «готовящий военных» — *хәрби* (тат.); *military* (англ.);

«служащий в армии» — *хәрби, армиядә хезмәт итүче, армияче* (тат.); *enlisted, uniformed* (англ.); «связанный с войной» — *хәрби, гаскәри* (тат.); *military, armed, belligerent, fighting, martial* (англ.).

Относительные прилагательные *ижтимагый, социаль, жәмгыяви* в татарском языке объединяются в синонимическое гнездо на основе выражения признака через отношение к общественной деятельности, общественному строю. (*Хәлимнең ижтимагый хәрәкәтебезне рухландырып һәм азыкландырып торган сугышчан публицистикасын ижәт итүе сәламәт әдәбиятыбыз барлыгына дәлил (Каз.утлары)*). — *Военная публицистика Халима, воодушевляющая и подпитывающая наше общественное движение, является доказательством здоровой литературы. Тикшерүче кеше ... социаль тормышның кискен күренешләре белән очраша (М. Хәбибуллин)*. — *Проверяющий изучает изменения в социальной жизни*).

В английском языке значение «общественный», «социальный» передается прилагательным *social*, которое имеет значения: а) связанный с обществом *civilized*, б) связанный с общественностью *communal, public* и в) прибывающий в виде совокупности себе подобных *collaborative, gregarious, organized, collective, communal*. (*The soft brown carpet under his feet; the soft, crème-tinted walls; the snow-white bowl lights set in the ceiling — all seemed to him parts of a perfection and a social superiority... (Th. Dreiser)* — *Мягкий серый ковер под ногами, нежные кремовые стены, белоснежные шарообразные лампочки на потолке — все это ему казалось показателем безупречности и превосходства в обществе... The life of a rich banker in Bakers, Iowa, meant a title and a Mercedes and a large mortgaged house and a wife with social activities (J. Grisham)*. — *Жизнь богатого банкира на Бэйкерз — это значит быть титулованным, иметь собственный Мерседес, ипотечный дом и жену, занимающуюся общественными делами*).

Анализ семантических структур сопоставляемых синонимических гнезд показывает, что в татарском языке под понятием «общество» подразумевается совокупность людей, объединенных на определенной ступени исторического развития теми или иными производственными отношениями, тогда как в английском языке мотивирующая основа доминанты *society* подразумевает группу людей, объединенных какой-то общей целью или просто сгруппированную совокупность людей или животных. Наличие в семантической структуре компонентов со значением «образующий группу», «живущий в группе» дифференцирует английское синонимическое гнездо от татарского. Наиболее иллюстративным, на наш взгляд,

является компонент «живущий в группе», составляющий значение *social* и *gregarious*, предполагающий также пребывание какого-то количества животных в группе подобных себе. (Elephants are *social* (*gregarious*) animals. — Слоны живут в стадах). Смысловое своеобразие английских синонимов вызвано также отнесенностью к широким массам людей, включающей всеобщую занятость, заинтересованность чем-то (*communal, public*) и обозначением высокого уровня развития общества как некой политической и экономической структуры (*civilized, organized*) (... the Cartel was both more civilized and more savage than that (T. Clancy). — Банда Кармел была более организованной и беспощадной).

Синонимические ряды *сәяси* — *политик* (тат.) и *political* — *administrative, civil, diplomatic, governmental, legislative, parliamentary, state* (англ.) характеризуются отнесенностью к политике, политической жизни общества. (Шул ук чорда патша охранный «Государственная Думага», «Кутмибез» кебек усал памфлетлары, сәяси публицистикасы өчен шагыйрьне «ышаньсызлар» исемлегенә керте (Каз. утлары). — В то же время царская охранка включает поэта в список «ненадежных» за язвительные памфлеты типа «Кутмибез» и политическую публицистику).

Татарскому синонимическому гнезду по своей семантике в английском языке соответствует только доминантное прилагательное *political*. Другие члены синонимического гнезда характеризуют разные формы деятельности, структурные подразделения общественного строя страны (*administrative duties* — административная должность, *diplomatic visit* — дипломатический визит, *governmental power* — государственная власть, *legislative council* — законодательный совет, *parliamentary democracy* — парламентская демократия).

Татарские *гыйльми* — *фәнни* (тат.) состоят в отношениях семантического тождества обозначением отношения к науке, ее принципам и требованиям. (Ямалов — гыйльми дөньяда үз сүзен айтә ала торган кеше тугел, мыштым гына бер компилятор (Х. Сарьян). — Ямалов не из тех, кто в науке высказывает свое мнение, он простой компилятор. Бу эшче иулай туктаусыз дэвам итеп, фәнни хезмэт язуну уена кертеп куйды (Х. Сарьян). — При сборе материалов работы в нем зародилась мысль о написании научного труда). Эквивалентное синонимическое гнездо *scientific* (англ.) также выражает значение «научный», отличаясь, однако, демонстрацией точности (*meticulous, precise, rigorous*) обдуманности, рациональности (*rational*), организованности (*orderly, systematic*), методичности (*methodical*). Характеризуя понятие «наука», английские

синонимы указывают на скрупулезность, тщательность, четкость, отсутствие эмоций, что характерно для того, что имеет отношение к науке (исследования, эксперименты, данные, анализ и т. д.).

Мэдэни (тат.) и *cultural* (англ.) соотносятся с культурой как совокупность достижений человечества в разных сферах жизнедеятельности: *мэдэни эшчэнлек* — *cultural activities* — культурная деятельность, *мэдэни тормыш* — *cultural life* — культурная жизнь. Несмотря на определенную эквивалентность доминант, синонимические гнезда в изучаемых языках по-разному интерпретируют значение «культурный». *Мэдэни* — *культуралы, культура ...ы* (тат.), помимо выражения отнесенности к культуре, подразумевают соответствие высокому уровню культуры, степени умственного и нравственного развития человека (*культуралы кеше* — культурный человек). *Cultural* — *aesthetic, artistic, civilized, educational, elevating, enlightening, highbrow, improving, intellectual* (англ.) дифференцируются выражением высокого эстетического вкуса (*aesthetic*), напыщенности стиля (*highbrow*), распространения знаний, просвещения (*educational, enlightening*), отнесенности к искусству (*artistic*) и т. п.

Выражая высокий уровень культуры, морали и умственного развития, *культуралы* (тат.) и *civilized* (англ.) могут быть выделены как соотносительные пары. (*Минем сезне культуралы, белемле кешеләр итен күрәсем килә (М. Мәһдиев). — Я хочу видеть вас культурными образованными людьми. We have more gutters here than any other country and more children brought up in them; and we're the most civilised people in the world (J. Galsworthy). — В нашей стране больше трущоб, чем где-бы то ни было, и больше детей живут там, и мы называемся самыми цивилизованными людьми на земле).*

Таким образом, можно сделать вывод, что группа относительных имен прилагательных в татарском языке, обозначающих признак предмета через отношение к роду занятий и сфере жизнедеятельности, и эквиваленты их в английском языке характеризуются определенной конкретностью выражаемого понятия. Выступающие в большинстве случаев в качестве терминов, семантически «обрамленные» ЛЕ не обладают широкими синонимическими возможностями, поэтому такие синонимические ряды не отличаются особым семантическим разнообразием.

Тем не менее по сравнению с татарскими синонимическими рядами их эквивалентные единицы в английском языке отличаются качественным разнообразием компонентов и количественным преимуществом. Это объясняется тем, что каждый синонимический ряд национально специфичен и характеризуется структурными особен-

ностями самого языка, конкретными материальными и социальными условиями существования и функционирования языка и человеческого сознания.

Список литературы:

1. Англо-русский синонимический словарь / Ю.Д. Апресян, В.В. Ботякова, Т.Э. Латышев и др. — М., 1998. — 544 с.
2. Мәһдиев М. Сайланма әсәрләр. Т 1. / М. Мәһдиев. — Казан: Тат. кит. нәшр., 1995. — 533 б.
3. Сарьян Х. Нокталы өтер: Повестьләр / Сарьян Х. — Казан: Тат. кит. нәшр., 2006. — 101 б.
4. Татар теленең аңлатмалы сүзлеге. Өч томда. — К.: Тат. кит. нәшр., 1977, 1979, 1981.
5. Татарско-русский словарь / И.А. Абдуллин, Ф.А. Ганиев, М.Г. Мухамадиев, Р.А. Юналеева. — К.: Тат. кн. изд-во, 2002. — 488 с.
6. Ханбикова Ш.С., Сафиуллина Ф.С. Синонимнар сүзлеге / Ш.С. Ханбикова, Ф.С. Сафиуллина. — К.: Хәтер, 1999. — 256 с.
7. Харитончик З.А. Имена прилагательные в лексико-грамматической системе современного английского языка / З.А. Харитончик. — Минск: Высш. шк., 1986. — 96 с.
8. Хисматуллина Л.Г. Синонимия относительных имен прилагательных в татарском языке и их эквиваленты в английском языке: Дис. канд. филол. наук / Л.Г. Хисматуллина. — Казань, 2009. — 189 с.
9. Хәбибуллин М. Чоңгыллар: роман, хикәяләр / М. Хәбибуллин. — Казан: Тат. кит. нәшр., 1987. — 526 б.
10. Хөсни Ф. Бер яшьлектә, бер картлыкта : повестьлар, хикәяләр / Ф. Хөсни. — Казан: Татар. кит. нәшр., 1988. — 459 б.
11. Dreiser Th. An American Tragedy / Th. Dreiser. — М.: Foreign Languages Publishing House, 1992. — 768 p.
12. Galsworthy J. The Man of Property / J. Galsworthy. — М.: Менеджер, 2004. — 383 с.
13. Longman Dictionary of Current English (Third Edition). — Oxford: Oxford University Press, 2001. — 1083 p.
14. New Webster's Thesaurus. — London, Inc., Ashland Ohio, USA, 1993. — 224 p.

2.6. ПРИКЛАДНАЯ И МАТЕМАТИЧЕСКАЯ ЛИНГВИСТИКА

СИСТЕМЫ ПРОГРАММНОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ ПЕРЕВОДА: КОГНИТИВНО-ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЙ АСПЕКТ

Стахмич Юлия Станиславовна

*аспирант Национального педагогического университета
имени М.П. Драгоманова,
г. Киев*

E-mail: julia.stakhmych@gmail.com

Когнитивно-интерпретационный аспект систем программного обеспечения перевода заключается в моделировании и автоматизации интеллектуальных функций и когнитивной деятельности человека. Основными задачами в этом контексте являются анализ и синтез текста на естественном языке, которые моделируют различные уровни языковой личности, ее когнитивные процессы, понимание, интерпретацию и типы мышления. Несмотря на применение различных подходов к системам перевода [3; 8; 12; 13], на сегодняшний день не существует единого решения проблемы создания универсальной автоматической программы перевода, которая могла бы адекватно имитировать речемыслительные процессы человека. Поэтому анализ существующих моделей позволяет сделать вывод об эволюционности аспекта моделирования в лингвистических и смежных науках.

Термин «системы программного обеспечения перевода» не имеет единого определения. Украинская исследовательница Т.И. Коваль [9] определяет программное обеспечение переводческой деятельности, распределяя его на системное и прикладное. Системное программное обеспечение — это набор программ, которые выполняют базовые функции для организации процесса поиска и обработки данных, обслуживания составляющих компьютера и предоставляют пользователю удобные способы диалога. Прикладное программное обеспечение — это комплекс прикладных программ, с помощью которых переводчик выполняет управленческие, творческие, переводческие, учебные и другие задачи. К прикладному программному

обеспечению относятся текстовые процессоры, графические редакторы, системное управление базами данных, электронные таблицы, веб-редакторы, системы автоматического перевода, электронные словари и другие [9, с. 27].

Дж. Хатчинс предлагает разделять программное обеспечение перевода на системы машинного перевода (machine translation systems) и компьютерные переводческие инструменты (computer-based translation support tools). При этом важную роль в определении играет единица перевода. Таким образом, система программного обеспечения называется «системой машинного перевода», если она принимает на входе полные предложения на одном языке и одновременно генерирует соответствующие полные предложения на другом языке (не обязательно выполняя перевод высокого качества) [16]. Система программного обеспечения называется «переводческим инструментом», если она принимает на входе одно слово или фразу одновременно и синтезирует переводные эквиваленты, которые пользователь может вставить в предложения и тексты [16].

Таким образом, системы программного обеспечения — это компьютерные программы, которые можно использовать для перевода вводимого текста с одного естественного языка на другой, при этом сохраняя формат подлинного документа.

В статье мы более подробно остановимся на системах автоматического машинного перевода и на моделировании языковой личности в них. Под системой машинного перевода мы понимаем тип программного обеспечения, который осуществляет преобразование текста из одного естественного языка на другой. Машинный перевод считается высшим видом моделирования перевода, который может объяснить и эксплицировать скрытые механизмы как вида языковой деятельности человека [12, с. 190]. Изучение мыслительных операций, определяющих понимание и выбор языковых средств в процессе перевода, является сложной задачей. Ее решение связано со значительными трудностями, так как предполагает вторжение в мыслительную деятельность переводчика, исследование его когниции, как проявления умственных, интеллектуальных способностей.

Существуют разные способы членения процесса перевода, выполняемого человеком и машиной. А.В. Зубов выделяет в процессе перевода текста человеком 3 основных этапа: 1) постижение (понимание) текста на исходном языке; 2) интерпретация текста на исходном языке; 3) перевыражение текста на исходном языке и создание текста на языке перевода [8, с. 251—252]. Суть постижения исходного текста заключается в понимании того, о чем говорится

в исходном тексте, и может быть дословным, стилистическим, а также восприятием идейного замысла автора [8]. Процесс перевыражения текста из одного языка на другой носит сугубо творческий характер.

Основываясь на более широком материале, Л.Л. Иомдин отмечает, что человеческий и машинный перевод состоят из двух последовательных задач: задачи понимания текста (постижения его смысла) и задачи производства текста (облечения смысла в слова, т. е. создания нового текста) [10].

Перевод также рассматривается как последовательность формально-логических операций, которые доступные и вычислительной машине соответствующей мощности [14]. Правда, строго логические, алгоритмизированные операции могут сопровождаться сугубо человеческими интуитивно-эвристическими действиями, побуждаемыми когнитивными ассоциациями к догадкам и непредсказуемыми озарениями, основанными на тезаурусе когнитивного опыта [14, с. 23]. Именно эти действия остаются сложно моделируемыми для машинного перевода.

В процессе перевода человеку необходимы знания соответствующей лексики и грамматики, предметного содержания текста и правил преобразования. Эта информация используется в ходе морфологического анализа каждого слова предложения исходного языка и синтаксического анализа каждого предложения текста исходного, с их последующим преобразованием и синтезом переводящего языка. Человек выполняет эти действия, опираясь на знания языка и опыт. По мнению А.В. Зубова, «компьютер, осуществляющий перевод текстов, тоже должен уметь выполнять те же самые действия» [8, с. 252—253].

Еще в самом начале разработок в сфере машинного перевода было введено представляющееся продуктивным деление перевода на собственно перевод (на уровне языковых средств), который можно передать на выполнение машине, и на интерпретацию (творческий поиск, характерный только для человека-переводчика) [12, с. 46].

Появление идеи машинного перевода и эвристический подход к задаче породили особый взгляд на проблему формального осуществления процесса перевода. Для этого требовалось разбить перевод на отдельные последовательные этапы. Таким образом, в начале моделирования перевода было принято деление процесса на анализ и синтез с промежуточными стадиями [12, с. 43—44]. Моделирование перевода состояло в имитировании разбора предложения по уровням языковой системы с использованием единиц каждого уровня. При этом каждой единице анализа ставилась

в соответствие определенная единица, синтезирующая выходное предложение. Однако между этими этапами и действиями человека-переводчика не было прямой аналогии.

Машинное моделирование в целях машинного перевода не отличало перевод от языковой деятельности другого рода. Перевод моделировался как любой языковой процесс, с теми же стадиями и с теми же единицами анализа, как и, например, обычный разбор предложения. Это моделирование шло по пути «анализ-синтез», «анализ-трансфер-синтез» или «синтез-анализ» (гипотетический путь анализа через синтез, не осуществленный даже экспериментально) [12, с. 47].

Современные стратегии машинного перевода, которые также отражают и процесс перевода человека, включают прямой перевод, перенос (трансфер) и интерлингву (смысловой язык-посредник) [1; 4].

Прямой перевод представляет собой перевод на лексико-морфологическом уровне [1]. Предложения анализируются и синтезируются не в виде синтаксического образования, а как совокупность линейных фрагментов [4].

Трансфер может осуществляться на уровне синтаксиса или даже на уровне семантики [1]. В этом случае большое значение имеет грамматика (шаблоны линейных рядов синтаксических классов, грамматика зависимостей или грамматика непосредственных составляющих). Для совершенствования работы системы привлекают семантическую составляющую, которую накладывают на синтаксические структуры текстов языка оригинала и перевода [4, с. 33]. База знаний системы требует разработки ряда правил для идентификации грамматической и семантической структуры предложения [1].

Интерлингва представляет собой некий универсальный код для репрезентации смысла в результате семантической композиции [1; 4]. Таким образом, независимо от языка, текст на этапе анализа превращается в свободное от конкретных языков описание, передающее содержание исходного текста. После этого смысловое представление превращается в текст переводящего языка [5]. Безусловно, опытные переводчики работают именно так: не бездумно «транслируют» исходный текст средствами выходного языка, а сначала понимают содержание переводимого текста, и лишь потом работают с этим содержанием.

На современном этапе когнитивный подход к моделированию перевода актуален для описания как инициальной фазы процесса перевода — понимания, так и для интерпретации его последующих фаз — смены кода и выдачи готового продукта. Всякое понимание

основано, прежде всего, на контекстуальной интерпретации мыслительных моделей человека. При этом, основополагающее для перевода понятие интерпретации трактуется как когнитивные действия, объектом которых являются продукты речевой деятельности [6]. Интерпретация выступает как ментальная деятельность, предметом которой является текст, объектом — смысл текста, целью — получение смысла текста, результатом — понимание текста на различных уровнях [7]. Центральной задачей моделирования перевода является построение автомата, способного переводить или, по крайней мере, осуществлять в переводе функции, присущие обычно человеческому интеллекту [12, с. 191]. Поскольку когнитивные процессы преобразования текста с одного языка на другой не поддаются прямому наблюдению, функционирование систем перевода некоторым образом отражает попытку формализации мыслительных операций в сознании переводчика как языковой личности. При этом под языковой личностью понимается «совокупность способностей и характеристик человека, обуславливающих создание и восприятие им речевых произведений (текстов) [11, с. 3].

Во время анализа входного языка системы машинного перевода используют средства моделирования механизмов понимания человека, а в случае синтеза выходного языка — средства моделирования механизмов производства текста. В системах автоматизированного перевода текстов моделируются типы мышления, свойственные человеку, среди которых перцептивное, когнитивное и практическое (поведенческое) мышление [15]. Перцептивное мышление реализуется в процессе восприятия текста системой и его последующего преобразования в машинное представление на различных уровнях глубины. Когнитивное мышление актуализируется в виде ограниченной модели предметной области и способе взаимодействия с ней как с некой базой знаний о мире. В этом случае применяют эмпирический подход, которые состоит в использовании готовых речевых произведений носителей языка, а также пар речевых произведений авторов оригиналов текстов и их переводчиков для составления лексико-семантической и грамматической базы знаний системы. Суть моделирования поведенческого мышления заключается в способах передачи отдельных лексико-грамматических конструкций с одного языка на другой. Таким образом, моделью практического мышления могут выступать тезаурусы соответствий слов и словосочетаний на двух языках, возможные ограничения на их использование, а также правила переноса в системах соответствующего типа [1, с. 86].

Сущность этапов анализа и синтеза определяется как понимание переводчиком значения (суммы или системы значений) исходного текста и выражения того же значения (той же суммы или системы значений) средствами переводящего языка [2, с. 233]. Для обозначения эффективности системы М.С. Блехман вводит понятие «уровня понимания текста», обозначающее такую переработку текста, которая обеспечивает определенную меру пользы для человека, стремящегося удовлетворить свою информационную потребность или информационную потребность другого человека — конечного пользователя [4]. При этом он выделяет два низших уровня понимания: нулевой и первый. Нулевой «уровень понимания» обозначает, что в выходной записи отображается все, что есть в явном виде в оригинале. При первом «уровне понимания» выходная запись содержит информацию некоторую имплицитную информацию, которая в явном виде не обозрима в оригинальном тексте. В зависимости от применения в работе системы характеристик разных уровней языка, понимание текста может быть морфологическим, синтаксическим, семантическим и гиперсинтаксическим (когда система «понимает» отношения между предложениями текста) [4]. Одна и та же система может иметь способность к комбинации указанных разновидностей понимания. Таким образом, «уровень понимания» тем выше, чем больший объем существующей в тексте информации можно получить от системы. Практически максимальным может быть такой уровень понимания системы, который отвечал бы уровню понимания его человеком-специалистом в данной области знаний [4].

Компьютерное понимание должно рассматриваться как понимание, ограниченное некоторой целью («понять, чтобы провести синтаксический анализ предложения»), поскольку полное понимание предложения, фразы, текста вне достаточно широкого контекста невозможно даже человеком [8]. Один из возможных путей к этому — ориентация на тексты узкой предметной области.

Вне зависимости от степени глубины понимания текста система при анализе и синтезе использует языковые компетенции языковой личности носителя языка, точнее, совокупности языковых личностей. О.И. Бабина считает, что с позиций моделирования анализ представляет собой более сложный процесс, нежели синтез, поскольку он подразумевает работу с текстом, сгенерированным вне системы отдельной языковой личностью. При этом для синтеза достаточно учитывать лингвистические особенности лишь одной языковой личности [1, с. 83]. Таким образом, идеальный механизм анализа должен содержать в себе такую обработку и корректную интерпре-

тацию результата речевой деятельности языковой личности, которая является потенциальным генератором текстов, с которыми работает система. Такое условие практически невыполнимо, поэтому в ЭВМ применяется модель, разработанная на основе ограниченной выборки возможных входов и распространяющая результат их обработки на все входящие тексты. Результат работы системы может рассматриваться как результат генерирования текста своеобразной языковой личностью, которая смоделирована в базе знаний соответствующей системы [1, с. 83].

Повысить эффективность системы машинного перевода можно, если научить ее справляться с типичными языковыми случаями, наличными во входных текстах. Именно поэтому эмпирические лингвостатистические методы широко используются при разработке систем автоматической обработки текстов. Статистические методы включают сбор статистической информации о лексико-семантической и грамматической составляющих корпуса текстов предметной области. В качестве инструмента для формирования базы знаний используются словари, частотные списки слов, n-граммы, конкордансы, грамматические шаблоны. Аналогичный подход используется и для моделирования лексического компонента лингвистической базы знаний системы перевода [1, с. 84].

Таким образом, статистический аппарат является неотъемлемой частью функционирования систем машинного перевода, так как позволяет моделировать речевое поведение, типичное для усредненной языковой личности в пределах моделируемой предметной области. Также использование технологии «памяти переводов» позволяет сохранять индивидуальные трансформационные решения конкретного переводчика.

Задача улучшения работы систем перевода сводится к определению стратегий по развитию «интеллектуальных» характеристик машины, которые охватывают способы увеличения лексической базы данных, включая многословные идиоматические единицы, и возможности добавления необходимых знаний в процессе использования системы. Также ориентация базы знаний на работу с конкретной предметной областью обеспечивает относительную простоту системы перевода, что дает возможность увеличить точность модели языковой личности в системе перевода, а это, в свою очередь, способствует успешной генерации адекватного результата.

Выводы. Системы программного обеспечения перевода — это компьютерные программы, которые можно использовать для перевода вводимого текста с одного естественного языка

на другой, при этом сохраняя формат подлинного документа. Когнитивно-интерпретационный аспект систем программного обеспечения перевода состоит в моделировании способностей и характеристик человека, которые обуславливают восприятие и преобразование им текстов, как лингвистической единицы, в процессе творческой речемыслительной деятельности — перевода. Когнитивные процессы, посредством которых осуществляется перевод текста с одного языка на другой, не поддаются прямому наблюдению, поэтому системы перевода представляют собой попытку формализовать мыслительные операции языковой личности, разделяя их на этапы анализа и синтеза. При этом, модель синтеза относительно проще модели анализа, поскольку она представляет усредненную языковую личность. Синтезируемые переводы можно персонализировать при условии использования и улучшения «интеллектуальных» характеристик машины с помощью эвристического подхода и лингвостатистических методов обработки языковых данных.

Список литературы:

1. Бабина О.И. Роль личности переводчика в машинном переводе // Языковая личность переводчика: коллектив. моногр. / отв. ред. Л.А. Нефедова; науч. ред. М.В. Загидуллина. — Челябинск: Изд-во Челяб. гос. ун-та, 2011. — 420 с. — С. 77—90.
2. Бархударов Л.С. Язык и перевод: вопросы общей и частной теории перевода — М.: Междунар. отношения, 1975. — 240 с.
3. Беляева Л.Н. Информационное пространство филолога и принципы его организации // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. — 2004. — № 9. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/informatsionnoe-prostranstvo-filologa-i-printsipy-ego-organizatsii> (дата обращения 13.03.2013).
4. Блехман М.С. Комп'ютерна лінгвістика. — Х.: ХГУ, 1997. — 153 с.
5. Бочан П.О. Історія машинного перекладу: стилій огляд: навч. посібник. — Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2010. — 48 с.
6. Гусев В.В. Эмпатическая модель в формировании стратегии перевода // Вестник МГЛУ. — 2002. — Вып. 480: Перевод как когнитивная деятельность. — С. 26—41.
7. Журавльова О. Переклад як складова процесу інтерпретації тексту // Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика»: Збірник наукових праць. — Випуск X — Херсон: Видавництво ХДУ, 2009. — 434 с. — С. 244—249.
8. Зубов А.В. Основы искусственного интеллекта для лингвистов / А.В. Зубов, И.И. Зубова. — Учеб. пособие. — М.: Университетская книга; Логос, 2007. — 320 с.

9. Інформаційні технології в перекладі: [навч. посібник / за заг. ред. Т.І. Коваль]. — К.: Видавничий центр КНЛУ, 2010. — 261 с.
10. Иомдин Л.Л. Уроки машинного перевода для детей и взрослых [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://proling.iitp.ru/bibitems/lessons_winter_school.pdf.
11. Караулов Ю.Н. Русская языковая личность и задачи ее изучения / Ю. Н. Караулов // Язык и личность. — М., 1989. — С. 3—8.
12. Марчук Ю.Н. Методы моделирования перевода. — М.: Наука, 1985. — 202 с.
13. Пиотровский Р.Г. Инженерная лингвистика и теория языка. — Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1979. — 112 с.
14. Цвиллинг М.Я. Когнитивные модели и перевод (к постановке проблемы) // Вестник МГЛУ. — 2002. — Вып. 480: Перевод как когнитивная деятельность. — С. 21—26.
15. Шамис А.Л. Пути моделирования мышления: Активные синергетические нейронные сети, мышление и творчество, формальные модели поведения и «распознавания с пониманием». — М.: КомКнига, 2006. — 336 с.
16. Hutchins J. The IAMT Certification initiative and defining translation system categories [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://hutchinsweb.me.uk/EAMT-2000.pdf>.

АПРОБАЦИЯ МЕТОДОВ МАТЕМАТИЧЕСКОЙ СТАТИСТИКИ ПРИ АТРИБУЦИИ ТЕКСТА В РАМКАХ СУДЕБНОГО АВТОРОВЕДЕНИЯ

Хоменко Анна Юрьевна

*выпускница НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, специалист;
студент I курса магистратуры НИУ ВШЭ НФ по специальности
«Компьютерная лингвистика», лингвист-эксперт, специалист отдела
лингвистических, фоноскопических и видеофонографических
экспертиз НПО «Эксперт Союз» (сертификаты по специальности
«Исследования продуктов речевой деятельности»,
«Исследования голоса и звучащей речи»),
г. Нижний Новгород
E-mail: lili-th89@narod.ru*

Романова Татьяна Владимировна

*научный руководитель, д-р филол. наук, профессор НИУ ВШЭ НФ,
г. Нижний Новгород*

Актуальность темы. Проблемы атрибуции текстов в судебном автороведении на современном этапе его развития стоят очень остро. Компетентным государственным органам часто требуется выяснить принадлежность того или иного текста, причём тексты на экспертное исследование предоставляют очень разные: от учебных пособий объёмом более пятисот страниц до расписок, занимающих не более половины страницы. Это затрудняет выработку единой универсальной методики авторизации текстового материала. Эксперты при атрибуции текстов на этапе предварительного следствия или же во время судебного процесса используют очень разные методики. Так, проблемы методического характера при производстве речеведческих экспертиз, к коим и относятся автороведческие исследования, зачастую становятся камнем преткновения, ведь основное, что использует любая экспертиза, связанная с продуктами речевой деятельности, — это интерпретация языкового знака; а эта интерпретация может сильно варьироваться у различных экспертов.

Спорами, касающимися различий в интерпретации одного и того же языкового знака различными экспертами, в том числе и обусловлено стремление к оптимизации и объективизации методик анализа, применяющихся в автороведческих экспертизах.

На наш взгляд, именно методы математической статистики и основные постулаты теории вероятности могут помочь как в оптимизации, так и в объективации результатов исследования в области судебного автороведения.

Цель данной работы — определить, могут ли методы математической статистики и стилиметрического анализа успешно применяться в автороведении; можно ли на их основе создать универсальную методику атрибуции текста *любого объёма*.

Материалы и методика исследования. Материалом для исследования послужили художественные тексты заведомо известных авторов, поскольку целью работы является определение того, *работоспособна ли методика стилиметрического анализа для текстов различных стилей и объёмов*. Для определения этого необходимо было использовать уже авторизованный, «проверенный» материал, то есть тот материал, который объективно сможет показать плюсы и минусы методики. Так, материалом послужила следующая речевая продукция:

1. Тестовая выборка (ТВ) — выборка, на основе которой строилась исходная модель, это в терминологии судебной экспертизы — сравнительный материал. ТВ представляла собой тексты С.Д. Довлатова, представленные в Национальном корпусе русского языка (электронный ресурс Интернет: <http://www.ruscorpora.ru/>), за исключением текста «Наши» (1983 г.) (ЭТ1). Этот текст рассматривался как экспериментальный, то есть текст, у которого якобы не определён автор.

Таким образом, объём ТВ — 330709 слов.

2. ЭТ1 (экспериментальный текст № 1) — текст С.Д. Довлатова «Наши» (1983 г.). Объём — 21230 слов.

В качестве второго экспериментального текста использовался не текст С.Д. Довлатова, а текст другого автора.

3. ЭТ2 (экспериментальный текст № 2) — текст В.П. Астафьева «Затеси» (1999 г.). Объём — 15168 слов.

Тексты ЭТ1 и ЭТ2 выбраны для апробации методики, поскольку они, с одной стороны, имеют достаточно важные сходные художественные и экстралингвистические характеристики (близкий к публицистическому стиль написания, высокий уровень автобиографичности текстов, тематика — описание советской действительности, время действия — советский период, обширная аудитория читателей), с другой — принадлежат разным авторам, имеющим различные идиостили.

В качестве основы для методики анализа было положено исследование Е.С. Родионовой «Лингвистические методы атрибуции

и датировки литературных произведений (К проблеме «Мольер-Корнель»)» [3]. Эта методика используется на данный момент в судебном автороведении. Методика Е.С. Родионовой была совмещена с методикой анализа языковой личности по Ю.Н. Караулову [2], методикой количественного анализа незначительных и стилистически немаркированных лексем и квазисинонимов А.Н. Баранова [1] и некоторыми постулатами теории вероятности.

Апробация методики.

I. Построение атрибуционных гипотез об авторстве спорных текстов ЭТ1 и ЭТ2:

$H_{0/1}$ — автор ТВ и ЭТ1 — одно лицо, то есть автор ТВ и ЭТ1 — С.Д. Довлатов (по закону транзитивности: если автор ТВ — С.Д. Довлатов, а автор ЭТ1 и ТВ — одно лицо, то автор ЭТ1 — тоже С.Д. Довлатов).

$H_{1/1}$ — авторы ТВ и ЭТ1 — разные лица, то есть автор ЭТ1 не С.Д. Довлатов (если автор ТВ — С.Д. Довлатов, а авторы ЭТ1 и ТВ — разные лица, то автор ЭТ1 — не С.Д. Довлатов).

$H_{0/2}$ — автор ТВ и ЭТ2 — одно лицо, то есть автор ТВ и ЭТ2 С.Д. Довлатов (по закону транзитивности: если автор ТВ — С.Д. Довлатов, а автор ЭТ1 и ТВ — одно лицо, то автор ЭТ2 — тоже С.Д. Довлатов).

$H_{1/2}$ — авторы ТВ и ЭТ2 — разные лица, то есть автор ЭТ2 не С.Д. Довлатов (если автор ТВ — С.Д. Довлатов, а авторы ЭТ2 и ТВ — разные лица, то автор ЭТ2 — не С.Д. Довлатов).

II. Анализ языковой личности (ЯЛ).

1. Анализ ЯЛ автора ТВ, то есть ЯЛ С.Д. Довлатова.

Анализ ЯЛ необходим в данной работе для того, чтобы определить параметры, характеристики для построения математических моделей сравнительного материала и спорного текста.

В ходе анализа были выделены следующие релевантные для исследования характеристики (под релевантными понимаются такие фрагменты ЯЛ, которые можно вербализовать в виде одной лексемы или одной синтаксической особенности; более того, эта лексема или синтаксическая особенность не должна быть чересчур индивидуально маркированной, то есть в анализ нельзя включать окказионализмы, авторские неологизмы и пр.; все характеристики должны быть, с одной стороны, общеупотребимыми, с другой — встречаться в произведениях автора, идиостиль которого анализируется, и отражать его взгляд на мир):

1. *вербально-семантический* уровень: местоимения «я», «мы», «ты», «они». Выделены, исходя из наличия соотношения в прозе

Довлатова проблемы субъекта говорения и субъекта действия, то есть автора и героя;

2. *лингвокогнитивный* уровень:

а) «*плохо*», «*хорошо*» — лексемы, маркирующие отношение к действительности;

б) «*тёмный*», «*белый*», «*светлый*» — лексемы, имплицитно маркирующие отношение к действительности и создающие её образ;

в) «*город*», «*чемодан*» — лексемы, вербализующие значимые для Довлатова концептуальные сущности. Образ города присутствует во многих произведениях Довлатова, являясь символом определённого типа сознания. Чемодан же является у Довлатова символом дороги, перемещения;

3. *мотивационный* уровень: «*пусть*», «*бы*», «*так*», «*пожалуй*», «*ладно*», «*ну*» — модификаторы субъективной модальности допущения. Данные экспликатеры модальности взяты, поскольку именно они, исходя из исследований Топтыгиной Е.Н. [4], являются «центральными модификаторами» семантического поля допущения. Перечисленные частицы, действительно, чаще других формальных материальных экспликатеров субъективной модальности допущения встречаются в текстах Довлатова, представленных в НКРЯ.

К перечисленным параметрам был добавлен ещё ряд. Так, анализировались также репрезентанты субъективной модальности удивления «*ах*», «*разве*» и «*неужели*». Эти лексемы выделены как одни из центральных, эксплицирующих удивление. Добавлены также лексемы, репрезентирующие модальность ограничения: «*только*», «*лишь*», «*почти*», — и модальность возражения «*всё-таки*».

Параметрами для построения математических моделей являются также и лексемы, вербализующие некоторые фрагменты ЯЛ В.П. Астафьева. Наличие этих параметров необходимо, поскольку принимается постулат о непохожести идиостилей различных авторов. Соответственно, нужно выявить, действительно ли элементы, отражающие особенности видения мира одним автором, являются настолько показательными, что посредством их стилиметрического анализа можно отличить тексты этого автора от текстов другого. Гипотетически, именно наличие элементов, репрезентирующих ЯЛ разных авторов, должно привести к тому, что характеристики ЯЛ одного будут значимы в квантитативном отношении настолько, что помогут выявить принадлежность того или иного текста именно этому автору. Как следствие, сходство ТВ и ЭТ1 и различие ТВ и ЭТ2 должны доказать успешность использования предлагаемой методики для атрибуции письменных текстов.

Из перечисленного выше понятно, что необходимо обзорно проанализировать не только ЯЛ автора ТВ и ЭТ1, но и ЯЛ автора ЭТ2, то есть В.П. Астафьева.

2. В ходе анализа ЯЛ В.П. Астафьева были выделены следующие релевантные для исследования параметры:

1) *вербально-семантический* уровень: использование сочинительных союзов «а», «и», «но» в начале предложения;

2) *лингвокогнитивный* уровень:

а) «*грусть*», «*грустный*», «*грустно*» — лексемы, имплицитно («*грусть*», «*грустный*») и эксплицитно («*грустно*») маркирующие отношение к действительности. Эти лексемы отражают в том числе аксиологические оценки в прозе Астафьева;

б) «*детство*», «*родина*» — лексемы, вербализующие значимые для Астафьева концептуальные смыслы;

в) «*молчание*», «*молчаливый*» — лексемы, имплицитно маркирующие отношение к действительности и создающие её образ;

3) *мотивационный* уровень: «*видно*» — лексема, эксплицитно маркирующая модальность допущения, неуверенности, предположения.

Видим, что при анализе структуры ЯЛ Довлатова С.Д. и Астафьева В.П. в работе выделяются сходные фрагменты ЯЛ (на каждом уровне реализована попытка взять те лексемы, которые репрезентируют сходные зоны ЯЛ: лингвокогнитивный уровень — оценка действительности, образ действительности; мотивационный уровень — модальность допущения, неуверенности). Это должно повысить качество моделей.

В общей сложности было взято 35 параметров для исходных моделей.

III. Квантитативные и стилеметрические преобразования данных, полученных в результате анализа ЯЛ.

1. На первом этапе было проведено определение выборочных частот, то есть был произведён механический подсчёт того, сколько раз параметр реализуется в ТВ, ЭТ1, ЭТ2.

2. Далее производилось определение средневыворочной частоты каждого параметра по формуле (1).

$$\bar{x} = \frac{1}{n} \sum_{i=1}^n x_i = \frac{1}{n} (x_1 + \dots + x_n). \quad (1)$$

где: x_i — i -й элемент выборки, n — объём выборки.

3. Определяем отклонение выборочных частоты от средне-выборочной частоты (среднеквадратического отклонения рассчитывается по формуле (2)).

$$s = \sqrt{\frac{n}{n-1}\sigma^2} = \sqrt{\frac{1}{n-1} \sum_{i=1}^n (x_i - \bar{x})^2}; \quad (2)$$

где: σ^2 — дисперсия; x_i — i -й элемент выборки; n — объём выборки; \bar{x} — среднее арифметическое выборки (средневыборочная частота).

4. Ищем вероятную ошибку в определении средней частоты по формуле (3) (для α — 0,2 и вероятности 0,8 при $(n-1)$ степеней свободы (35-1=34): $t = 1,3070$).

$$L = \frac{t\sigma}{\sqrt{K}}. \quad (3)$$

где: t — табличный коэффициент (t — критерий Стьюдента);

σ — среднеквадратичное отклонение; K — объём выборки.

Для ТВ ошибка составляет 0,002272751.

Для ЭТ1 — 0,008969957

Для ЭТ2 — 0,010611997.

Естественно, для каждого параметра значимость этой ошибки различна. Тем не менее, в общей сложности можно говорить о том, что для большинства лексем (для синтаксических особенностей, как то: сочинительные союзы в начале предложения, — и некоторых лексем это нерелевантно) ТВ ошибка не очень велика, а вот для ЭТ1 и ЭТ2 ошибка ощутима. Поэтому в работе учитывается эта ошибка.

5. Определяем релевантные параметры для конечных моделей. Определяются по t -критерию Стьюдента (4). Уровень значимости α — 0,2. Критическое значение — в таблице пересечение уровня степеней свободы (количества параметров — 1) и вероятности 0,8.

$$t = \frac{|\bar{x}_1 - \bar{x}_2|}{\left(\frac{\sigma_1^2}{n_1} + \frac{\sigma_2^2}{n_2} \right)^{1/2}} \quad (4)$$

где: \bar{x}_1, \bar{x}_2 — средние арифметические;
 σ_1, σ_2 — стандартное отклонение;
 n_1, n_2 — объёмы выборок.
 Результат представлен в Таблице 1 и Таблице 2.

Таблица 1.

Релевантные критерии для модели ТВ и ЭТ1

наименование лексемы (параметра)	релевантность параметров (вычисленный t-критерий)
грусть	1,0000024
сочинительный союз «но» в начале предложения	1,000000995
пусть	1,000000322
грустный	0,999999385
разве	0,574353544
ах	0,557732994
белый	0,525046443
неужели	0,506984357

Таблица 2.

Релевантные критерии для модели ТВ и ЭТ2

наименование лексемы (параметра)	релевантность параметров (вычисленный t-критерий)
молчаливый	1,000003547
грусть	1,0000024
молчание	1,000002033
сочинительный союз «и» в начале предложения	1,00000193
грустно	1,00000193
сочинительный союз «а» в начале предложения	1,000001053
сочинительный союз «но» в начале предложения	1,000000995
всё-таки	0,808477862
видно	0,641473088

В Таблицах 1 и 2 представлены релевантные параметры для сравнения ТВ и ЭТ1 и ТВ и ЭТ2, соответственно. Релевантность

параметров определяется, исходя из соотношения значений параметров, вычисленных по формуле (4), и t-критерия Стьюдента. Релевантными для построения моделей в настоящей работе считаются параметры, числовые показатели которых наиболее близки к табличному значению t-критерия (1, 3070).

Важно, что ни одно значение параметра не превысило значение t-статистики. Для исследования это означает, что полученные результаты будут иметь точность менее изначально заявленной, то есть менее 80 %. Интересно, что значения параметров для ТВ и ЭТ2 ближе к t-критерию, чем значения для ТВ и ЭТ1. Это говорит о том, что характеристики для сравнения ТВ и ЭТ2 выбраны более удачно, чем для сравнения ТВ и ЭТ1.

IV. Осуществляем переход от реальных объектов к их математическим моделям (как для текстов-образцов (ТВ), так и для спорных текстов(ЭТ1), (ЭТ2)), то есть описание выделенных в ходе предшествующего анализа параметров с помощью условной сигнатуры. Формируем матрицы данных.

Математические модели и матрицы данных для ТВ и ЭТ1 и ТВ и ЭТ2 представлены в Таблицах 3 и 4.

Таблица 3.

Математическая модель ТВ и ЭТ1

Параметр	Класс	
	$\Omega_{ТВ}$	$\Omega_{ЭТ1}$
	$/x_i \pm s_i/$	$/x_i \pm s_i/$
$X_{1/1}$	0,019	0
$X_{2/1}$	0,003	0
$X_{3/1}$	0,124	0
$X_{4/1}$	0,07	0
$X_{5/1}$	0,141	0,014
$X_{6/1}$	0,068	0,007
$X_{7/1}$	0,19	0,021
$X_{8/1}$	0,061	0,007

Где: $X_{1/1}$ — грусть; $X_{2/1}$ — сочинительный союз «но» в начале предложения; $X_{3/1}$ — пусть; $X_{4/1}$ — грустный; $X_{5/1}$ — разве; $X_{6/1}$ — ах; $X_{7/1}$ — белый; $X_{8/1}$ — неужели; $\Omega_{ТВ}$ — модель ТВ; $\Omega_{ЭТ1}$ — модель ЭТ1; x_i — средневыборочная частота с учётом ошибки про вычислении средневыборочной частоты; s_i — среднеквадратическое отклонение.

Таблица 4.

Математическая модель ТВ и ЭТ2

Параметр	Класс	
	$\Omega_{ТВ}$	$\Omega_{ЭТ2}$
	$/x_i \pm s_i/$	$/x_i \pm s_i/$
$X_{1/2}$	0,014	0,000
$X_{2/2}$	0,019	0,000
$X_{3/2}$	0,044	0,000
$X_{4/2}$	0,023	0,000
$X_{5/2}$	0,023	0,000
$X_{6/2}$	0,035	0,000
$X_{7/2}$	0,004	0,000
$X_{8/2}$	0,424	0,008
$X_{9/2}$	0,117	0,008

Где: $X_{1/2}$ — молчаливый; $X_{2/2}$ — грусть; $X_{3/2}$ — молчание; $X_{4/2}$ — сочинительный союз «и» в начале предложения; $X_{5/2}$ — грустно; $X_{6/2}$ — сочинительный союз «а» в начале предложения; $X_{7/2}$ — сочинительный союз «но» в начале предложения; $X_{8/2}$ — всё-таки; $X_{9/2}$ — видно; $\Omega_{ТВ}$ — модель ТВ; $\Omega_{ЭТ2}$ — модель ЭТ2; x_i — средневыворочная частота с учётом ошибки про вычислении средневыворочной частоты; s_i — среднеквадратическое отклонение.

V. Сравниваем модели: модель текстов-образов, описывающую некоторые закономерности ЯЛ заведомо известного автора (автора ТВ), и модели спорных текстов, описывающие некоторые закономерности ЯЛ якобы неизвестных авторов (ЭТ1 и ЭТ2). Для сравнения моделей используется коэффициент корреляции между однородными параметрами модели, определяемый по формуле (5).

$$r_{XY} = \frac{\text{cov}_{XY}}{\sigma_X \sigma_Y} = \frac{\sum (X - \bar{X})(Y - \bar{Y})}{\sqrt{\sum (X - \bar{X})^2 \sum (Y - \bar{Y})^2}} \quad (5)$$

где: $\bar{X} = \frac{1}{n} \sum_{i=1}^n X_i$, $\bar{Y} = \frac{1}{n} \sum_{i=1}^n Y_i$ — средние значения выборки.

Этот коэффициент показывает, насколько близки две модели. Чем ближе значение этого коэффициента к 1, тем более сходны модели в качественном отношении, что говорит и о близости характеристик текстов.

Коэффициент корреляции в настоящей работе посчитан автоматически встроенной функцией Microsoft Excel 2007.

Коэффициент корреляции между числовыми значениями матриц ТВ и ЭТ1 равен 0,783448911306154.

Коэффициент достаточно близок к единице, что говорит о сходстве качественных характеристик моделей ТВ и ЭТ1, то есть идиостиль ТВ схож с идиостилем ЭТ1.

Это позволяет сделать вывод о том, что идиостиль текстов ТВ (текстов заведомо известного автора — С.Д. Довлатова) схож с идиостилем спорного текста «Наши» (ЭТ1) (текста, автор которого по условиям эксперимента неизвестен) настолько, что можно говорить об атрибуции текста «Наши» как текста, принадлежащего перу С.Д. Довлатова. Однако вероятность принадлежности произведения «Наши», исходя из исследования, ниже 80 % (вывод сделан, исходя из того, что числовые значения параметров конечной модели, не превышают критического значения t -критерия Стьюдента, просчитанного для восьмидесятипроцентной вероятности принадлежности текста определённого автору).

Коэффициент корреляции между числовыми значениями матриц ТВ и ЭТ2 равен 0,81432738421146.

Коэффициент достаточно близок к единице, что говорит о близости качественных характеристик моделей ТВ и ЭТ2, то есть по результатам исследования идиостиль ТВ схож с идиостилем ЭТ2.

Это говорит о том, что идиостиль текстов ТВ схож с идиостилем спорного текста «Затеси» (ЭТ2) настолько, что можно говорить об атрибуции текста «Затеси» как текста, принадлежащего перу С.Д. Довлатова. Однако вероятность принадлежности произведения «Затеси», исходя из исследования, ниже 80 %

Так, анализ показал, что математическая модель текста «Затеси» несколько ближе к модели текстов С.Д. Довлатова, взятым в качестве тестовой выборки, то есть материала для построения исходной, образцовой, сравнительной модели, чем математическая модель произведения «Наши».

VI. Делаем выводы о том, какие из выстроенных в начале исследования гипотез нашли своё подтверждение.

Подтвердились следующие гипотезы:

H_{01} — автор ТВ и ЭТ1 — одно лицо, то есть автор ТВ и ЭТ1 — С.Д. Довлатов (по закону транзитивности: если автор ТВ — С.Д. Довлатов, а автор ЭТ1 и ТВ — одно лицо, то автор ЭТ1 — тоже С.Д. Довлатов).

H_{02} — автор ТВ и ЭТ2 — одно лицо, то есть автор ТВ и ЭТ2 — С.Д. Довлатов (по закону транзитивности: если автор ТВ —

С.Д. Довлатов, а автор ЭТ1 и ТВ — одно лицо, то автор ЭТ2 — тоже С.Д. Довлатов).

Выводы о соответствии полученных результатов действительности. Из раздела VI апробации методики видно, что своё подтверждение по результатам исследования нашла как гипотеза, которая соответствует реальной действительности ($H_{0/1}$ — автор произведения «Наши» — С.Д. Довлатов; и это правда), так и гипотеза, которая не имеет ничего общего с этой действительностью ($H_{0/2}$ — автор произведения «Затеси» — С.Д. Довлатов, что на самом деле неправда, поскольку автором «Затесей» является В.П. Астафьев).

Анализ достоверности методики. Получается, что методика, *используемая в современном автороведении, в том числе и судебном,* работает, так сказать, лишь наполовину, то есть из двух случаев в одном она работает, а во втором — нет. Грубо, методика работает в 50 % случаев, то есть вероятность её срабатывания $\frac{1}{2}$ или 50 % (если оценить вероятность (p) «срабатывания» методики более точно, то получится, что она укладывается в интервал $[0; 0,552786]$). То есть, по сути, это нерабочая методика. Применить эту методику, значит почти то же, что выбрать наугад из двух вариантов ответа (да или нет) на вопрос, является ли автором определённого текста конкретное лицо или нет.

Выводы. Исходя из результатов работы, предложенная методика, основанная на математической статистике и стилеметрическом анализе не может считаться универсальной для атрибуции текстов любого объёма, в том числе и в судебном автороведении.

Тем не менее, нельзя говорить о том, что методика является полностью нерелевантной для исследований. В данную статью не вошёл тщательный анализ «слабых мест» методики, но по результатам этого анализа она может успешно применяться при условии соблюдения следующих рекомендаций:

1. число параметров для идентификации автора по письменному речевому произведению должно быть не менее 45—50 единиц;

2. параметры должны представлять собой обширные синтаксические и морфологические классы. Например, можно взять все экспликативные субъективной модальности, как то: вводные слова, модальные частицы, междометия, конструкции с именительным представлением и пр.;

3. отбор параметров должен происходить на основе глубокого анализа ЯЛ автора текста-образца, причём в большем объёме именно на мотивационном уровне (возможно, также на вербально-семантическом);

4. тексты должны быть близки с точки зрения функциональных стилей;

5. методику можно дополнить вычленением из двух текстов (эталонного текста, то есть сравнительного образца и спорного текста), так называемых, квазисинонимичных лексем.

6. для разработки определения релевантных параметров имеет смысл попробовать также метод наименьшей энтропии (также должно быть построено дерево решений) или линейной регрессии.

Список литературы:

1. Баранов А.Н. Введение в прикладную лингвистику: Учебное пособие. — М.: Эдиториал УРСС, 2001. — 360 с.
2. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. /Отв. ред. член-кор. Д.Н. Шмелев. — М.: Наука, 1987. — 263 с.
3. Родионова Е.С. Лингвистические методы атрибуции и датировки литературных произведений (К проблеме «Мольер-Корнель»). Автореферат дис. канд. филологич. наук. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://epir.ru/pragmat!/projects/corneille/files/autoreferat.pdf> (дата обращения: 10.10.2012).
4. Топтыгина Е.Н. Средства выражения субъективно-модальных значений предположения и допущения в современном русском языке. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.dissercat.com/content/sredstva-vyrazheniya-subektivno-modalnykh-znachenii-predpolozheniya-i-dopushcheniya-v-sovrem#ixzz2N3EDjXgv> (дата обращения: 15.01.2013).

СЕКЦИЯ 3.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

3.1. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

М.А. ЮДИН НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ ДВУХ НАЦИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР: РУССКОЙ И ТАТАРСКОЙ

Бабочкина Татьяна Владимировна

*аспирант Казанской государственной консерватории
им. Н.Г. Жиганова, г. Казань
преподаватель «ГАОУ СПО РТ Альметьевский музыкальный колледж
им. Ф.З. Яруллина», РТ, г. Альметьевск
E-mail: tat.babochka@gmail.com*

Бражник Лариса Владимировна

*научный руководитель, д-р искусствоведения, профессор Казанской
государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова, г. Казань*

Творческое наследие Михаила Алексеевича Юдина (1893—1948) — замечательного композитора, деятеля двух национальных музыкальных культур — русской и татарской, а также музыкального образования двух городов — Ленинграда и Казани, оказалось в наше время незаслуженно мало-востребованным. Он относится к числу тех композиторов, чью жизненную и творческую судьбу определило сложное и противоречивое время отечественной истории первой половины XX века. Юдин прожил большую часть своей жизни в Ленинграде. Там он родился, получил образование, там же сформировался и достиг зрелости его композиторский стиль. По первому образованию биолог, М. Юдин пришел к музыке лишь в 25 лет. В Ленинградской консерватории он учился в классе В.П. Калафати, а затем А. М. Житомирского. Оба профессора были учениками Н. А. Римского-Корсакова. Любимой областью творчества Юдина стала хоровая музыка. Для хора им написано свыше шестидесяти

монументальных и камерных сочинений. В Ленинграде Юдин раскрылся и как педагог. Он преподавал в консерватории, в музыкальном техникуме и в некоторых музыкальных школах, вел общественно-просветительскую работу. Среди его учеников: Г. В. Свиридов, А. М. Лобковский, А. Г. Корсунская, В. К. Сорокин и др. В 1939 году М. А. Юдин стал профессором Ленинградской консерватории.

В 30-е годы плодотворно развиваются творческие связи композитора с известными исполнителями, в том числе с органистом И. А. Брауде, который в 1932 году исполнил его Концерт для органа с оркестром. Узы дружбы связывали М. А. Юдина с дирижером Е. А. Мравинским, под управлением которого в 1936 году прозвучала его кантата «Песня о весне и радости».

Начало 40-х годов — очень сложный период жизни Юдина, как и всей страны. В 1941 году началась Великая Отечественная война, повлекшая за собой труднейшие испытания, потери от которых были невозможными¹. Из автобиографии Юдина, написанной от третьего лица, следует, что «первую военную зиму 1941—42 г. Юдин провел в Ленинграде. Несмотря на исключительно трудные условия блокадной зимы, Юдин ведет большую творческую, педагогическую и общественную работу» [1, с. 2]. Весной 1942 года Юдин вместе со своей семьей (женой, дочерью и матерью жены) эвакуируется в Казань².

В течение первых месяцев жизни в Казани Михаил Алексеевич тяжело болел, но как только ему удалось восстановить силы, он стал деятельным участником музыкальной жизни города. М. А. Юдина связывает с Казанью не только война. Прежде, живя в Ленинграде, он часто бывал здесь, отдыхал на Волге, кроме того, в Казани проживали родственники его жены. Деятельность Юдина в Казани широка и разнообразна. Едва выздоровев, он сразу же включился в работу организованного в 1939 году Союза композиторов ТАССР. В союзе Михаил Алексеевич консультировал по вопросам оркестрового письма татарских композиторов, среди них — С. Сайдашев, М. Музафаров, Дж. Файзи.

¹ Во время переездов утеряно большое количество произведений Юдина, изданных и в рукописях.

² Подробно путь эвакуации описывает Г. Я. Касаткина [6, с. 36].

Юдин проявил живой интерес к татарской музыкальной культуре. Вслушиваясь в звучание народных песен и произведений татарских композиторов, он постигал интонационно-ладовое своеобразие татарского мелоса. Постепенно в его творчестве стали появляться произведения, основанные на татарском музыкальном материале: уже в декабре 1942 года он пишет кантату «Яшь патриотлар» ор. 31 на текст А. Файзи для смешанного и детского хоров, солистов и оркестра. Это была первая кантата на татарском языке, успешно исполненная объединенным хором филармонии и оперного театра под руководством И. Аухадеева и получившая высокую оценку в печати. Наряду с монументальными хоровыми сочинениями на татарские сюжеты и темы, он пишет оперу «Фарида» на сюжет татарского поэта К. Наджи, Концерт для скрипки с оркестром с татарской мелодикой, песни и романсы на слова татарских поэтов, обработки татарских народных песен для различных инструментальных составов. В автобиографии М. А. Юдин отмечает, что помимо композиторской деятельности в Казани, он «...ведет музыкально-просветительскую работу, читая лекции о русской классической музыке в Казанском университете, в Доме офицеров, в Филармонии» [1, с. 2]. Также он принимал участие в работе творческой комиссии Союза композиторов, которая изучала и затем рекомендовала произведения композиторов к исполнению. Сам М. А. Юдин за годы жизни в Татарии написал много музыки к спектаклям Большого драматического театра в Казани, ТЮЗ-а, Татарского академического театра, Казанского кукольного театра.

М. А. Юдин стоял у истоков формирования Казанской государственной консерватории. С открытием в 1945 году консерватории Михаил Алексеевич стал деканом двух факультетов — дирижерско-хорового и теоретико-композиторского. Имея большой педагогический опыт, знание и любовь к своей профессии, он становится ведущим профессором консерватории. В его окружении в основном были педагоги, не имевшие опыта вузовской работы. Как отмечает А. Хайрутдинов, М. А. Юдин «...самоотверженно, со свойственной ему щедростью и энергией помогал молодым педагогам в подготовке к занятиям, в построении планов курсов» [4, с. 19]. В учетной карточке педагогического работника, которая хранится в архиве КГК, значится, что Юдин вел композицию, хоровую литературу и чтение партитур [2]. Параллельно, Михаил Алексеевич работал совместителем в Казанском музыкальном училище, где преподавал композицию.

М. А. Юдин сыграл огромную роль в развитии музыкального образования в Казани. Вместе со своей ученицей по Московской консерватории А. Г. Корсунской и начинающим, талантливым композитором А. С. Леманом, ему удалось создать «ленинградскую школу» в начале начал теоретико-композиторского факультета Казанской консерватории. Их появление и деятельность стало знаковым событием не только для молодого вуза, но и для города в целом.

В этой «тройке» М.А. Юдину принадлежала особая роль. По словам О. Егоровой — доцента Казанской консерватории, которой посчастливилось учиться у композитора в 1946 году по полифонии, М. Юдин был «Профессором с большой буквы, единственным такого ранга в музыкальном мире Казани. Облик его ассоциировался с известными портретами русских интеллигентов-народников, писателей, просветителей типа П.И. Мельникова-Печерского, В.В. Стасова, Льва Толстого, в которых сливаются черты русского интеллигента с обликом талантливого крестьянина» [3, с. 92]. М. Юдин действительно в своей жизни и деятельности был связан с великим прошлым русской музыки, подтверждением тому является творчество композитора.

В 1945 году за большой вклад в развитие музыкальной культуры Татарии Юдину было присвоено звание заслуженного деятеля искусств ТАССР. В 1946 году он был награжден медалью «За доблестный труд» в период Великой Отечественной войны.

В последние годы жизни Юдин создает ряд инструментальных сочинений: Сюиту на татарские темы для симфонического оркестра ор. 42, Сонату № 2 для фортепиано, посвященную казанскому пианисту В. Аapresову, Второй струнный квартет, Пассакалию и фугу для двух фортепиано, Сонату для скрипки и фортепиано. Одновременно Михаил Алексеевич продолжает работать в области малых вокальных форм: создает три романса на слова А. Ерикеева ор. 40, «Три стихотворения Г. Тукая» (1943), делает обработки татарских народных песен «Сажиды», «Зёбэржэг», «Алтын көмеш» («Золото-серебро») для женского и детского хора и фортепиано ор. 41.

Знарок народной песни, автор большого количества мастерских обработок песен разных народов России, Юдин, живя в Казани, проявил себя и как этнограф — собиратель русских народных песен. От народной песенницы, колхозницы Муслюмовского района

М. Малкиной он записал 61 песню³. В автобиографии М.А. Юдина читаем: «Любовь к народной песне, превосходное знание ее и понимание не только эстетической, но и этической ценности народного творчества характеризуют и творческую и педагогическую работу Юдина» [1, с. 2].

В казанский период творчества композитор продолжает писать и произведения для хора. Препятствием на пути к исполнению его хоровых сочинений в Казани было отсутствие в городе капеллы. Юдин стремился создать коллектив, подобный капеллам больших городов, таких как Государственная академическая капелла Ленинграда, Москвы. Не случайно он становится деканом дирижерско-хорового факультета, а затем приступает к организации в Казани хоровой капеллы. Юдин действительно был мастером хорового письма, и славился этим в Ленинграде. Весть о том, что Юдин решил остаться после войны в Казани, была неожиданной для многих его друзей и коллег, работавших с ним в Ленинграде. Так, дирижер-хоровик В. Степанов в письме от 2.04.1947 года пишет: «Со всей искренностью должен Вам сказать, что я был опечален этим обстоятельством, так как не иметь Вас — такого отличного художника хорового письма, каким являетесь Вы — в семье ленинградских музыкантов-композиторов — это грустно» [7, с. 2].

Работая многие годы в Ленинградской государственной академической капелле, М. Юдин привык писать для хора и непременно слышать свои сочинения, в Казани же не было такой возможности. Идея создания капеллы принадлежала М. Юдину, именно он осуществил набор людей, создал коллектив. Михаил Алексеевич проделал огромный труд по разработке этого проекта. В своем докладе «Создадим хоровую капеллу», сохранившемся в семейном архиве композитора, он формулирует актуальность этой темы, призывает всех профессиональных музыкантов, принять активное участие в создании коллектива [8].

Многие откликнулись, ему удалось собрать коллектив. Однако, не имея профессионального хорового образования, Юдин не мог на высоком уровне продолжать руководить капеллой, обучать певцов. Для этого в 1946 году из Ленинграда был приглашен молодой

³ После смерти М.А. Юдина в 1948 году этот материал лег в основу дипломной работы Г.Я. Касаткиной «Народная песенница М.Ф. Малкина и ее песни», написанной в 1950 году в Казани под руководством А.Г. Корсунской [5].

выпускник дирижерско-хорового факультета консерватории по классу В. Степанова — С. Казачков. Он и продолжил дело, начатое М. Юдиным.

В 1947 году Юдин осуществил поразительный поступок, свидетельствующий о его высокой нравственности, душевной щедрости и глубокой заинтересованности в развитии профессионального музыкального образования в Казани: подарил свою уникальную нотную и книжную библиотеку, с большим трудом вывезенную из блокадного Ленинграда, Казанской государственной консерватории. После смерти М. А. Юдина в библиотеке Казанской консерватории долгие годы работала его жена — Е. А. Юдина.

В настоящее время в Казани исполняются хоровые миниатюры М.А. Юдина, как на русской, так и на татарской национальной основе. Неоднократно звучала его Соната для скрипки с оркестром. В 2003 году в издательстве консерватории вышел в свет сборник ранее не публиковавшихся хоровых произведений композитора. Хочется верить, что музыка этого выдающегося деятеля отечественной музыкальной культуры XX века будет звучать и в веке XXI-м.

Список литературы:

1. Автобиография М.А. Юдина // Арх. семьи М. А. Юдина. Ед. хр. 21. Л. 2—3.
2. Арх. КГК. Оп. 3. Д. 44. Л. 5 [М.А. Юдин. Учетная карточка педагогического работника].
3. Егорова О.К. Ленинградская школа «в начале начал» теоретико-композиторского факультета Казанской консерватории // Из педагогического опыта Казанской консерватории, вып. 2. Казань, 2005 — с. 83—94.
4. Казанская государственная консерватория (1945—1995). Казань, 1998 — с. 19.
5. Касаткина Г.Я. Народная песенница М.Ф. Малкина и ее песни. Дипломная работа (рукопись). Руководитель А.Г Корсунская. Казань, 1950 — 92 с. // РО КГК К-4
6. Касаткина Г.Я. Слово и Михаиле Алексеевиче Юдине // Из педагогического опыта КГК. Казань, 1996 — с. 32—44.
7. Степанов В. П. Письмо М. А. Юдину от 2 апреля 1947 г. // Арх. семьи М. А. Юдина. Ед. хр. 24. Л. 1—2.
8. Юдин М. А. Создадим хоровую капеллу [Доклад для преподавателей и студентов дирижерско-хорового факультета от 1 1947] // Арх. семьи М. А. Юдина. Ед. хр. 23.

ФОРТЕПИАННЫЙ КВИНТЕТ. ФЕНОМЕН ЖАНРА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЧИСЛА

Зима Людмила Викторовна

*доцент Одесской Национальной музыкальной Академии
им. А.В. Неждановой
г. Одесса*

E-mail: Luda.Zima@mail.ru

Обращение к фортепианному квинтету, жанру ансамблевой камерно-инструментальной музыки, определяется необычайно расширившимся в современном музыкальном пространстве представительством камерной музыки. «Камернизация», как стилевая черта эпохи, как один из давно утвердившихся символов сегодняшней музыкальной действительности, требуя адекватного осознания, порождает пристальное внимание к истокам, природе камерных жанров. Среди последних, в частности, особое место принадлежит фортепианному квинтету. Особенность, самобытность и специфичность этого центрального среди больших фортепианных ансамблей жанра подчеркнута многими авторами. Так, И. Польская исследует его типовые, специфические, акустические особенности, С. Чайкин рассматривает инструментально-исполнительский аспект фортепианного квинтета, Н. Симонова определяет истоки и типологию его жанра. В своей работе «Фортепианный квинтет. Вопросы становления жанра» Наталья Симонова, в русле методологических подходов М. Арановского, выходит на понятия «подсознания» жанра, активного действия его «генетического кода». Расширить это понятие, почувствовать глубинную природу жанра фортепианного квинтета, уловить некоторые его ускользающие при традиционном анализе особенности позволяет взгляд на жанр сквозь призму семантики числа «пять», разворачивающего свои глубинные закономерности, запечатленные в мировой мифопоэтике, в качественных характеристиках, сокровенных чертах и сопряжениях ансамбля.

В современном музыковедении уже не остается сомнений в важности исследования глубинной взаимосвязи числа как древнейшего сакрального символа культуры и музыкальных явлений, жанров, в которых одной из характеристических особенностей выступает число: 2-х, 3-х, 4-х... -голосие; дуэт, трио, квартет, квинтет и пр. В камерной музыке, в жанре камерного ансамбля число, что называется, «лежит на поверхности», так как определяет тип ансамбля классически-исполнительски по количественному составу

участников — от двух до десяти музыкантов. Оно выступает основным характерным признаком, влияющим на все другие качественные характеристики выразительной игры ансамбля. К примеру, ведущие характеристики дуэта, трио, квартета легко накладываются на древние глубинные матрицы характерных сопряжений, заложенных, соответственно, в числах 2, 3, 4, их мифопоэтике, сакральных особенностях и закономерностях, концентрированных в архетипах-образах-символах.

Дуэт явно произведен от диады, что у древних китайцев образовывало знаменитое единение инь-ян, неба и земли, творчества и исполнения; по Пифагору — «Двойственность [источник классического диалога]..., источник и причина противоречий, дифференциации... и изменения вещей, как в самих себе, так и по отношению друг к другу» [6, с. 296]. Двоичность — рационалистический символ антитетичности — существенна и в европейской диалектике, в частности, у И. Канта.

Трио по числу участников-исполнителей опирается, с учетом психологической реакции на него, на одно из самых мистических чисел восточной и западной мифологии, которое может считаться одним из важнейших символов звуковой картины мира. В нумерологии акцент значимости числа «три» приходится на его формообразующую роль. (Отметим универсальную значимость тройки в формообразовании, в частности, европейской музыки). В христианской традиции это символ Божественной троицы, вечность и развиваемость мирового духовного начала, универсальность, основоположение, всеприсутствие через Дух.

В квартете просматриваются важнейшие характерные начала числа «четыре» и исходящей от него формы квадрата. Квадратная упорядоченность, стройность, архитектурная организованность, уравновешенность оказались востребованным типом музицирования в различных стилистических эпохах.

Из всех вышеприведенных описаний исходит убедительная тождественность глубинной характеристики числа, его смысловых начал, обращенных к нам из глубины различных мифологических традиций, с ведущей идеей жанра — дуэт, трио, квартет: дуэт — как великое единое в противопоставлении, трио — всеобъемлющее, универсальное устремление, квартет — конструктивная устойчивость.

Обращаясь к философии и символике числа «пять», определяем ключ к пониманию некоторых эзотерических, глубинных черт такого числового обозначения жанра камерной музыки и его разновидности, как фортепианный квинтет. Имея естественные отличия в толковании

западной и восточной традиций, «пятерка» обнаруживает, прежде всего, много общего в их пересечении. В разных традициях она выступает как символ некоей «серединности», точки, соединяющей Землю и Небо, точки, соединяющей противоположное (инь-ян), «центральности».

И. Польская в своей статье «Камерный ансамбль как жанр и культурный феномен» обращает внимание на то, что вся ансамблевая культура занимает особое срединное положение между сольным и коллективными жанрами [7, с. 5]. «Именно «серединность», — пишет она, — которая со времен Аристотеля традиционно считалась важнейшим категориальным признаком совершенства и гармонии, является определяющим качеством изначально и в высокой степени присущим камерно-ансамблевой культуре, ее этосу и эстетике, как и сама гармония, представляющая собой основное свойство ансамбля как такового».

Так, приближая это срединное «золотое пространство» камерной инструментальной музыки, разглядывая его пристальнее, узреешь его сердцевину — область больших ансамблей, в центре которой и находится фортепианный квинтет, звуковой массой «перевешивающий» однотембровый струнный состав. Если сравнить количественно, к примеру, число сочинений, написанных для фортепианного квартета, секстета, септета и фортепианного квинтета, то «узловая» срединная роль последнего принимается безоговорочно и может приниматься как некая квинтэссенция «серединности». Таким образом, фортепианный квинтет, подобно мистической срединной «пятерке», разделяющей «десятку», представляется тем сияющим сокровенным узлом, который разделяет космос одного исполнителя (по И. Польской, тоже ансамбль) с примыкающими к нему малыми ансамблями — дуэтом, трио и космос оркестра как коллективного жанра.

Пятерка — число, порожденное первым четом и первым нечетом (2+3), само рождает декаду (5+5), это одна из сторон эпитрита (3.4.5) и одна из частей золотого сечения (3, 5, 8). Пятиугольные формы симметрии, а также логарифмическая спираль, графически выражающие ряд чисел и божественную пропорцию «золотого сечения», дающую самое загадочное иррациональное число, отражали, согласно учению Пифагора, глубинные, сокровенные соответствия, лежащие в основах развития и развертывания вселенной, эволюции космоса.

Существует еще сложновыразимая, но одна из наиболее сущностных характеристик «пятерки» как «особоизбранного» числа. Мы находим ее в Писаниях, где число «пять» употреблено в значении благодати и милости господней. То есть это то сокровенное число,

которое готово «воспринять» божественную милость и благодать и таким образом быть неуязвимым с «Божьей помощью». В Ветхом Завете (Лев. 26:8) сказано: «Пятеро из вас прогонят сто, и сто из вас прогонят тьму, и падут враги ваши...»

Это почти мистическое свойство квинтетного типа музицирования, имея множество примеров в музыке XIX в., на наш взгляд, лишь все более открывается нам в веке XX и далее, где «свободный», раскрепощенный музыкальный язык находит возможность «проводить» «высшие откровения», как это имело место в музыке Барокко. Внутри состава фортепианного квинтета мы обнаруживаем эту непростую взаимосвязь характеристик устойчивости, с одной стороны, и динамизма, с другой, в соотношениях двух совершенных самодостаточных явлений его составляющих — рояля как универсального бесконечно эволюционирующего инструмента и струнного квартета (или его инварианта), обладающего своей самодостаточностью, историей бытия в искусстве, символизирующего устойчивость. Их равнозначие, равновесомость, их разнообразный диалог — залог постоянства и динамического развития.

Так, фортепианный квинтет, преображаясь в стиливых срезах эпохи, остается убедительным в своих инвариантных явлениях, претворяет по-разному совершенство данной формы музыкотворчества как реализующей глубинные стимулы своей числовой природы.

Одной из ярких манифестаций названного жанра выступил фортепианный квинтет во второй половине XIX в., в период великого подъема позднеромантического искусства. Если струнные квартеты классиков принято считать лабораторией классической симфонии, то в XIX в. в роли чего-то подобного у романтиков, относительно романтического поэзного симфонизма, выступили квинтеты Франка, Брамса, Танеева, Дворжака, Шумана и др. В подтверждение читаем у Е.М. Царевой о последнем шумановском квинтете *es-dur* op. 44 — «самая симфоническая по своей сути концепция композитора среди всех сочинений 40—50-х годов (включая симфонии)...» [10, с. 104]. Примером также могут служить два разных, но в чем-то пересекающихся романтических квинтета — Фортепианный квинтет И. Брамса и Фортепианный квинтет Ц. Франка, оба в *f-moll*. Помимо тональных совпадений, эти сочинения имеют некоторые общие черты, так пересекаются в какой-то мере стилистические подходы творческих кредо двух равновеликих в пределах ими представляемой эпохи (поздний романтизм) композиторов.

В своем Фортепианном квинтете И. Брамс искал «совершенную» форму этой музыки. В предшествующих вариантах Струнного

квintета и Сонаты для двух фортепиано Брамс как бы опробовал оба слагаемых, но лишь в сочетании рояля и струнного квартета (вспомним о равновесии — динамике чисел, составляющих «пятерку»), была, наконец, обретена «совершенная» форма, где симфонические образы: величие, страстность, мужественность, лирика, победный героический марш — организовались по законам, «подражающим» оркестру, «в котором множество голосов-партий образуют функционально-уравновешенное целое «стержневых» (медь, духовые) и «движущихся» мелодийных (струнных, отчасти духовых) тембров...» [5, с. 118].

В отличие от И. Брамса Сезар Франк не искал жанровую форму. Его Фортепианный квартет, шедевр камерно-инструментальной музыки XIX в., возник также, в параллель с Брамсом, в качестве предтечи его симфонии. Автор статьи не встречала в литературе упоминаний о близости-пересечении тем Квintета и Симфонии, хотя они очевидны. И тогда более конструктивный смысл обретает замечание Н. Рогожиной: «Квintет был во многих отношениях подступом к симфонии». В конечном итоге форма квартета оказалась совершенной для воплощения сложного, цветистого, романтически-аллюзивного полотна, содержащего возвышенный, экстатический, символический, в конце концов, глубоко этический содержательный «ген».

В силу романтического разнообразия, бесконечно изменяющего фактурную плотность, а вместе с ней динамику звукового потока (от *pianissimo* до *fff*), в фортепианном квартете достигается идеальное соотношение центрированности рояля по отношению к струнным, рояль придает такому *quasi* — оркестровому полотну бесконечную пластичность и, совместно со струнным квартетом, рождает недостижимую для симфонии агогическую гибкость. В квартетном пятеричном ансамбле проявляется «живое дыхание», сообщающее «симфонии для камерного зала» уникальный эффект «отражения симфонического космоса».

Именно фортепианному квартету в силу его глубинных числовых характеристик (амбивалентность, универсальность, равновесие-динамика) оказались свойственны большие возможности эволюционирования. Так, после романтического всплеска, на гребне которого были рождены фортепианные квартеты Шуберта, Шумана, Дворжака, Франка, Брамса, Танеева, преобразившись, развившись, классический фортепианный квартет оказался освоенным в современном музыкальном пространстве (Новак, Лятошинский, Шостакович, Бацевич,

Шнитке, Сильвестров, Краузе, Томленова, Полевая, Гомельская, Шевченко и др.).

Универсализм фортепиано в инструментальном искусстве в эпоху возвышения оркестра демонстрирует нам кажущиеся все более неисчерпаемыми типы взаимодействия его с другими инструментами квинтета как в отдельности с каждым, так и в своеобразном диалоге, всех его видах, со струнным квартетом или его инвариантом. Эта его особая жанровая роль бесконечно многообразна: от скромного аккомпанемента с *basso continuo* (формирование жанра квинтета в XVII в.) до гигантского доминирования «солиста в оркестре» (романтический взлет конца XIX в.), от титанической борьбы-диалога до аннигилирования в современных сонорных построениях, где фортепиано скорее звучащее пространство, благоухающая аура, в сиянии которой прокладывают звуковые пути линейные инструменты.

Собственно, заложенные в фортепианном квинтете глубинные выразительные потенции позволяют выделить этот инструментальный камерный жанр в значении некоей идеальности. Жанр, являющий собой совершенное по своей звуковой симметрии пространство, проявляется в различных вариациях посредством сопоставлений пяти его участников, где любое из бесконечного множества соотношений имеет свою проявленную «правду» пятеричности, совершенную и неоспоримую. Как пентаграмма, в которой любые пересечения диагоналей всегда оказываются точками «золотого сечения», образуя бесконечное множество новых геометрических фигур и на их пересечении — снова бесконечную повторяемость этих нескольких фигур и «золотых» точек, создают чувство ритмизованности красоты и гармонии постоянных пропорций.

Исходя из вышеизложенного, можем сформулировать некоторые выводы.

Во-первых, взгляд на жанр фортепианного квинтета сквозь призму числа безусловно позволяет увидеть и выявить множество его особенностей, прояснить закономерности его развития. Как для мифопоэтического сознания числа не могут быть сведены к выражению количества, но всегда обнаруживают качественный, вещественный характер, так и число в музыкальном искусстве, в камерно-инструментальном ансамбле, выступает не только в количественной ипостаси (число участников ансамбля, состав), но и определяет качественные характеристики выразительности ансамбля, его смысловые сокровенные черты и сопряжения, законо-

мерным образом совпадающие с глубинной символикой числовых данностей, запечатленных в мировой мифопоэтике.

Во-вторых, музыкальный космос фортепианного квинтета, его художественно-инструментальное пространство в полной мере можно назвать проекцией символики числа «пять», заложенных в нем глубинных характеристик, дополняющих друг друга в различных восточных и западных культурных мифологических философских традициях. Представление о совершенстве символики романтического фортепианного квинтета покоится на единении в нем двух самодостаточных в возможностях «замещения оркестра» явлениях: фортепиано как фактурного универсума в моделировании оркестра и струнного квартета как запечатления кантиленного *quasi* вокального ядра инструментальной выразительности европейского типа.

В-третьих, на гребне романтического подъема, воплощая чрезвычайно разнообразный по средствам и художественной насыщенности круг идей, в том числе идей символистского метода художественного мировоззрения, фортепианный квинтет приобрел черты, позволившие ему выйти за пределы типологии камерности и романтической «жизнеописательной» театральности, вписавшись в востребованные жанровые формы искусства антиромантического в XX в. и утвердившись в неосимволистской ауре XXI столетия.

Список литературы:

1. Арановский М.Г. На пути к обновлению жанра // Вопросы теории и эстетики музыки. — Л., 1971. — Вып. 10. — С. 123—164.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма, как процесс. — 2-е изд. — Кн. 1—2. — Л.; Музыка, 1971. — 376 с.
3. Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов — М., 2000. — 512 с.
4. Керлот Х. Словарь символов. — М., 1994. — 608 с.
5. Маркова Е.Н. Вопросы теории исполнительства. — Одесса, «Астропринт» 2002. — 128 с.
6. Пифагор. Золотой канон. Фигуры эзотерики. — М., 2003. — 448 с.
7. Польская И.И. Камерный ансамбль как жанр и культурный феномен. // Вісник міжнародного слов'янського університету. — Т. XI. — № 1., — Харків., 2008. — 12 с.
8. Рогожина Н.И. Цезар Франк. — М., 1969. — 378 с.
9. Симонова Н.В. Фортепианный квинтет. Вопросы становления жанра: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения/ Н.В. Симонова; Киевская Национальная музыкальная Академия. — К., 1990. — 16 с.

10. Царева Е.М. Иоганнес Брамс: Монография. — М.; Музыка, 1986. — 383 с.
11. Чайкин С.Г. Специфика выразительных средств фортепиано в ансамбле: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения/ С.Г. Чайкин; Новосибирская государственная консерватория (Академия) им. М. Глинки. — Новосибирск, 2008. — 254 с.

ОСОБЕННОСТИ ПОСТАНОВКИ ПЕВЧЕСКОГО ДЫХАНИЯ ПЕВЦА-АКТЕРА

Львова Людмила Владиславовна

*доцент кафедры музыкального и вокального искусства,
Институт танца ФГБОУ ВПО «ГАСК»
г. Москва*

E-mail: It-gask@inbox.ru

Голос эстрадного певца, как голос любого исполнителя, связанного с использованием пения, обязательно требует корректировки и должен быть оснащен всеми известными техническими вокальными приемами. Другое дело, что эти приемы должны быть предназначены именно для данного рода пения, необходимо учитывать особенности передачи музыкальной информации в формате эстрадного звучания голоса исполнителя.

В настоящее время эстрадное пение становится все более популярным и является одним из востребованных видов отдыха народных масс. Поют все, что хотят и как хотят.

Многочисленные залы «караоке» и любительские вокальные школы переполнены. Совершенно ясно, что во главе этого массового движения должны встать профессиональные музыканты-педагоги эстрадного вокала, от которых во многом зависит что и как будут исполнять, с кого брать пример. Воспитание культуры общества неотъемлемо с повышением уровня музыкальной культуры.

Песня — самый массовый и распространенный музыкальный жанр. По песням прошлых лет можно изучать историю страны, в них отображены вкусы и пристрастия, а также традиции народа. Современное песенное искусство вызывает состояние недоумения. Создается впечатление, что одна и та же песня переписывается по-разному. Слова почти одинаковые и все, за редким исключением, со словами любви сомнительного качества. Есть композиторы, которые радуют, но их очень мало.

Молодые эстрадные певцы должны не только уметь разбираться во многочисленных музыкальных эстрадных жанрах от бибоба до рэпа, необходимо также воспитать в молодых эстрадных певцах ту самую духовность и нравственность, которая затем поможет им в правильном выборе и исполнении репертуара. Что касается композиторов, наша страна с нетерпением ждет появления на музыкальном небосклоне, таких как были Колмановский, Френкель, Афанасьев, Аедоницкий и т. п.

Концепции чувственно-образного воспитания эстрадного певца

Певческий голос — это дар, и его надо раскрывать. Можно сказать, что певческий голос это цветок, который можно вырастить. Но делать эту нужно правильно. В дальнейшем будем отталкиваться от этого. В первую очередь, конечно, надо развивать эмоционально — психическую сферу певца.

Певческий голос — эмоционально духовная сфера, озвученная при помощи голосовых связок. Связки не делают голос, а лишь трансформируют его наружу. И чем естественней они это сделают, тем чище и ярче будет голос. Сила же звуковой подачи зависит только от количества вырабатываемой энергии певца, а не от силы зажима голосовых связок. При таком подходе к пению голос не устает, верхние ноты звучат без напряжения, так как связки тянутся спокойно, без усилия.

Для того чтобы получить хороший качественный звук, он должен быть сначала очень четко и правильно предвосхищен, то есть рожден в сознании со всеми свойствами, красками, и энергетический посыл должен быть точный. Автор называет этот момент — перевозвук. Материализоваться в певческий перевозвук может только при участии энергии, желании услышать этот звук.

Получается схема: перевозвук — предвосхищенный в сознании звук — хочу (желание сказать) — певческий звук.

Надо отметить, что образное мышление должно быть развито очень хорошо. Ярko и свободно должна работать психическая энергия для того, чтобы молодой певец овладел этим самым продуктивным и естественным навыком пения. Эти моменты должны слиться воедино.

Авторские методические советы начинающим преподавателям эстрадного вокала

Преподавательская вокальная деятельность должна происходить систематично. Очень важно для педагога относится к каждому уроку ответственно и всегда ставить на уроке цель. Цель должны быть выполнимой, нельзя сразу сделать все. В вокале самый главный

дидактический принцип, «от простого к сложному», актуален как нигде. Задачи выполнения цели должны быть сформулированы четко и понятно. Очень важно, чтобы учащийся ушел с урока, добившись поставленной педагогом цели. На следующий урок он придет окрыленный и двинется дальше. Также важно, чтобы воспитанник нашел в себе свои краски, запомнил свои голосовые ощущения (педагог должен на них акцентировать внимание), а не подражал преподавателю, это плохой путь. С учеником надо искать вместе его собственный голос, его собственные голосовые краски.

Но вот взгляд на вокальное мастерство и на исполнительство надо передавать от преподавателя к ученику.

Хочется поделиться своим взглядом на педагогический процесс совершенствования голоса эстрадного певца. Человеческий голос на взгляд автора это действие, связанное с человеческой магией. Определяющим фактором голоса является чувственно-эмоциональный мир человека. Певческий голос — это единственный в мире инструмент, который находится внутри человеческого организма и по струнам его водит смычком из желания и психической энергии. Понимая все это, автор намеренно уходит от принятой формулировки «постановка голоса». Само по себе это словосочетание имеет сомнительный смысл. Можно поставить танец, можно поставить мизансцену, можно научить учащегося правильно ставить кисть руки на клавиатуру. Но там, где задействована эмоционально-психическая сфера, в первую очередь надо пользоваться образными представлениями. Это и есть метод обучения на основе чувственно-образного восприятия звука. Учить можно на уровне познания и запоминания определенных навыков, но учить на уровне чувственного восприятия гораздо легче и правильнее. Знания не просто запоминаются, а входят в образно-чувственную память навсегда. По этому принципу уже давно идет изучение многих предметов, от математики до иностранных языков. Настало время и обучению пения встать на эти же рельсы.

Получается, что мы должны апеллировать к чувственной стороне восприятия наших воспитанников. Многие талантливые педагоги и раньше говорили, что для того, чтобы правильно вдохнуть без перебора воздуха нужно, как будто испугаться в момент вдоха. Это и есть образный подход. Вот только дальше начиналась неразбериха. Во время пения надо уметь правильно выдыхать, чтобы распределить воздух. Очень многие учат выдыхать животом и вдыхать, отодвигая живот. Многие делают упор на расслаблении

мышц живота для спокойного выдоха. Другие же наоборот, учат напрягать низ живота. И с теми, и с другими автор категорически не согласна. На взгляд автора это неэффективный метод, требующий сосредоточиться на мышцах живота. Отсюда примитивное исполнение, зажим горла и нижней челюсти. Как может певец, обуруемый страстями исполнения передачи смыслового образа следить за равномерным выдохом, да еще и расслаблять или напрягать низ живота! Эстрадный певец это всегда, в первую очередь, актер, а потом вокалист. И надо максимально приблизить момент вдоха и выдоха к исполнению, включить его в ткань образа, сделать его одной из красок в актерской палитре певца.

На практике надо научить исполнителя открыться для разговора, то есть, научить его перед вдохом «захотеть сказать», и тогда звуки разговорной и вокальной речей совпадут, будет достигнута цель — «спеть, как сказать». Для эстрадного исполнителя это один из определяющих моментов в пении — естественность слова. Итак, первое слово получилось естественным и тембральным, ведь послы его был не от голосовых связок, а от нутра. Тем самым был осуществлен глубокий продых без усилий.

Для того, чтобы дальше продолжить музыкальную фразу, надо суметь сохранить дыхание. Сделать это просто. В момент вдоха — открытия (открывается внутренний объем) надо раздвинувшиеся мышцы ребер и спины удержать, зафиксировать и после прозвучавшего первого звука начать, по мере проговаривания слов, покачивать или как если бы пелась колыбельная на «а». Длинная «а» должна перейти на раздвинутые ребра. Если мы на «а» начнем покачивать, раздвигать ребра в сторону, «а» будет тянуться не голосовыми связками, а дыхательным объемом. Итак, происходит как бы прокачивание межреберными мышцами звука, который тянется за ними. Это все естественным образом снимает напряжение с мышцы горла, так как человеческий организм не может контролировать одновременно два и более напряжений. По такой схеме звук получается мягкий и наполненный, естественный и, что важно, контролируемый мышцами ребер и спины. На такой звук удобно наложить любую актерскую краску. Мышцы ребер и спины берут голос исполнителя под уздцы, и им можно управлять.

Таким образом, певческое дыхание — это естественный маленький, с актерской окраской вдох и удержанный мышцами ребер и спины контролируемый выдох, где доза выпуска воздушного напора определяется покачиванием ребер и энергетической подачей.

Так нам удалось встроить дыхание певца — исполнителя в его сценическое действие.

Получается, вокальное дыхание как будто не выходит наружу, а распределяется по золотому сечению от одной стороны до другой. Оно удерживается от насильственного выдоха, но по мере проговаривания слов все - равно медленно выходит наружу, не расширяя щель между голосовыми связками, и они смыкаются в спокойном режиме. Еще великий Карузо говорил: «работа певца, это работа грузчика». Думается, что он имел в виду напряжение мышц спины и ребер при пении, а силу напряжения сравнивал с ощущением тяжести на спине.

Подытожим. Правильное певческое дыхание контролируется межреберными мышцами, прокачивая его, удерживают неукротимый выдох, дозируют и распределяют его. Мышцы ребер и спины, совместно раздвигаясь, образуют звучащий внутренний объем (открыт грудной резонатор). Открытый внутренний объем дает доступ к вибрации внутренних органов, что только прибавляет к тембру новые краски, обеспечивает полноценность звука. Длинные ноты тянем не голосовыми связками, а усилением напряжения дыхания в мышцах ребер и спины. Ощущение напоминает зависание в узком коридоре на расставленных руках, упирающихся в стены, стараясь их раздвинуть. Гласные при пении могут быть разными, а напряжение в ребрах одинаковое. Уже ничто кроме ребер и спины не сможет напрячься. Свобода горла и нижней челюсти достигнута. Голос приобретает полноценное звучание с устойчивой высокой формантой.

Дыхательные упражнения

Дыхательные упражнения выполняются попеременно, каждое по десять минут. В начале обучения выполнять два раза в день, затем один раз в день по сорок минут весь комплекс.

Выполнение:

Вдох будем именовать открытием внутреннего объема.

1. Упражнение на удержание межреберных мышц для создания внутреннего объема.

Открыться (как будто открыть внутри глаз), зафиксировать открытие межреберными мышцами, нижняя челюсть упала к подбородку, будто сломалась в суставе, язык упал вместе с ней. Затем закрыть рот, не поднимая нижней челюсти с языком. И так стоять, не выдыхая, чувствуя внутреннюю наполненность воздушным объемом. Можно проверить рукой нет ли выдоха через нос. Дело в том, что выдох все-равно будет, так как носовые отверстия открыты, но этот выдох ненасильственный, а строго дозируемый

мышцами ребер и спины. Именно от такого вдоха дальше надо прокачивать дыхание.

2. Упражнение на развитие и укрепление межреберных мышц.

Выполняется со свободно открытым ртом.

Открыть рот и начать раздвигать и сдвигать ребра (покачивать), стараться почувствовать, что при раздвижении их получается произвольный выдох. Выполнять упражнение десять минут. Вначале полезно просто пошевелить ребрами, чтобы ощутить их.

3. Упражнение на «глубоко падающий слог».

Читать вслух стихи поэтов, чувствующих музыку стиха (Пушкин, Лермонтов, Есенин и других), ощущая гул в груди с расслабленной нижней челюстью. Длинные гласные тянуть ребрами. Длинные слоги прокачивать межреберными мышцами. Очень важно следить за тем, чтобы губы при чтении были совсем свободные.

4. Упражнение на использование воздушной струи.

Открыться и через плотно сомкнутые губы, как при свисте, пустить воздушную струю, упираясь в раздвигающиеся ребра и спину. Не доводить напряжение до предела. Упражнение выполнять десять минут.

Список литературы:

1. Дмитриев Л.Б. «Методические взгляды Э. Барра», ГМПИ им. Гнесиных 1975 г.
2. Клип О.Я. «Задачи постановки голоса эстрадного певца» МПГУ, Москва 2005 г.
3. Кравченко А.М. «Секреты бельканто» Софт Эрго 1993 г.
4. Малютин Е.М. «Экспериментальная фонетика и научное обоснование постановки голоса», г. Орел, 1924 г.
5. Сет Рикс «Как стать звездой» аудио-школа для вокалистов, Москва, 11902/Г-21 а/я 568, ГИД.
6. Станиславский К.С. «Психотехника актерского искусства» (Антология) Редактор-составитель доктор философских наук Басин Е.Я. 2010 г.

ШАРАКАНЫ КАК УНИКАЛЬНЫЕ ГИМНЫ АРМЯНСКОЙ ЦЕРКВИ

Мишенина Вероника Викторовна

*Львовская детская музыкальная школа № 2 им. Н. Колессы,
преподаватель музыкально-теоретических дисциплин,
г. Львов (Украина).*

E-mail: nikanikol7@mail.ru

Духовная музыка армян представлена многими жанрами, которыми дополняется литургия — Патараг. Среди них особое место занимают шараканы¹ — уникальные гимны армянской церкви (официальное название: Армянская Апостольская Церковь — Հայաստանի Եկեղեցի Առաքելական Եկեղեցի (Гаястаньяйц Аракелян Екегеци). Эти гимны образуют целый пласт армянского сакрального музыкального искусства.

Среди источников, в которых рассмотрена тема шараканов, существует ряд работ, которые находятся очень разрозненно за рубежом. В исследовании шараканов мы основывались на труды Никогоса Тагмизяна, Арама Керовпяна, Левона Акопяна и Николая Эмина. Никогос Тагмизян отмечает, что шараканы «набрались величественного терпения и ждут своих исследователей» [3, с. 59]. В то время, когда Никогос Тагмизян писал свой труд, а это вторая половина XX в., музыкальная сторона шараканов все еще не была исследована.

Арменист Николай Эмин предает шараканам «значение догматического источника. Здесь мы имеем дело с духовной поэзией армян, созданной трудом различных авторов, начиная с V по XIV вв.» [4, с. 9—10]. В шараканах, словно в летописи, отражаются исторические события и эпохи церковной истории Армении. «Таким образом, шаракан в значительной мере является памятником национальной литературы религиозного характера, что дает возможность знакомиться с художественными образами в исторической борьбе армян за сохранение веры» [4, с. 11].

¹ В армянском языке слово шаракан (շարական) имеет несколько вариантов перевода. В одном из них оно означает «ожерелье», «ряд». В другом — «пасмо», что возникает при переводе корня этого слова («шар» (շիր).

Из научных работ современности нам известен труд Арама Керовпяна «Один из методов модального анализа армянского Октоиха, адаптированного в шараканах», 2003 г. (Aram Kerovpuyan «L'oktoechos armenien une method d'analyse modale adaptee au repertoire des sarakan» — докторат на французском языке). Эта работа имеет весомое значение прежде всего в освещении таких важных сторон армянской музыки, как новоармянская нотация, гласовая система, в которой Арам Керовпян, по каким-то причинам, не дает детального описания развития гласовых моделей за рядами песнопений, отвечающих семи часам Оргнутьюн (Օրհնուտիւն), Гарц (Հարց), Тер Геркниц (Տէր Յերկնից) и т. д.). Также, в работе Арама Керовпяна отсутствует детальный анализ структурной, ладотональной и ритмической организации шараканов.

Шараканы раннего периода написаны на древнеармянском языке — грабаре (Գրաբար в пер. с арм. — «письменный») в поэтической и прозаичной форме. Их текст (в частности Авак Шабата (Ավագ շաբաթ) — Страстной недели) создавался в течение многих столетий, что и проявилось в многоавторстве их текста. Создание текста некоторых канонов Авак Шабата приписывается Сагаку Партеву (V в.), «Который является автором величественных песнопений Страстной недели» [3, с. 14], а именно «канона Лазаревой субботы, Страстной среды и Страстной пятницы» [4, с. 16—18]. Текст «канона Страстного воскресенья вероятно написан Мовсесом Хоренаци (V в.)» [4, с. 19—21]. Часто в одном лице существовали создатели и музыки и текста шараканов, они же бывали и их исполнителями. Факт такого синтетического художника в целом присущ армянской музыкальной традиции.

Долгое время шараканы существовали в хазовой (аналогичной невменной) и, позже, в новоармянской нотации (создана Гамбарцумом Лимонджяном (Համբարձումի Լիմոնջեան) на основе хазовых знаков) и лишь в последние 100—150 лет появились их транскрипции в современной 5-линейной нотации. Вероятно, именно это и стало причиной длительного отсутствия исследований их музыки.

Шараканы представляли научную ценность для исследователей их поэтического текста, его особенностей, формы и определенных элементов кодирования, которые записывались в тексте в форме акростиха (например, в акростихе литургического шаракана «Хоргурд хорин» (Խորհուրդ խորին — «Великое таинство») закодировано слово «Хоренаци», что является своеобразным авторграфом его автора — Мовсеса Хоренаци (Մովսէս Խորենացի).

Уникальность шараканов заключается в феноменальном единстве сакрального и этнического. Несмотря на то, что в различных религиозных традициях мира церковная музыка подвергалась влияниям народной, в армянской традиции этнические элементы чрезвычайно ярко выражены. Хотя шараканы написаны на библейские сюжеты, их музыка имеет вполне этническое происхождение. Ее этничность проявляется и на уровне создания мелодики, ритмики, а также в принципе строения формы. Так, шараканы, которые являются составляющими канонов дня, состоят из запева — сксвацка (Սկսվածք), который исполняется сольно на основе мелодии ряда песнопения гласа. Следом за ним исполняются туны (строфы) шаракана, которые поются хором (либо многоголосо, либо в унисон). Корень такой организации хоровой ткани произведения находится в народной музыкальной традиции. Этнические влияния заметны также и в манере исполнения шараканов, они должны звучать легко, непринужденно, так, словно исполнитель его лишь напевает.

Такое сочетание сакрального и этнического начала в шараканах вызвано, вероятно, их длительным существованием в устной традиции. Со времени создания шараканов их текст оставался неизменным, а мелодия часто существовала во многих вариантах, что является еще одним признаком фольклора (многовариантность). Нотация шараканов приближается к традициям записи этнической музыки. Это проявляется в особенностях записи тактовых черт (такие отсутствуют в записи гласов), которые выставляются по текстовой строфе и по совпадению текстовой строфы с музыкальной. Кроме того, подавляющее большинство шараканов не содержит знаков при ключе. Они выставляются в музыкальном тексте по необходимости, ведь часто в мелодике присутствуют переменные, варианты тоны, фиксация которых при ключе невозможна. Иногда встречается запись знака при ключе в скобках. Когда знаки альтерации являются фиксированными — они записываются при ключе в порядке необходимости. Такое сочетание фольклорных, авторских и религиозных черт дает основание рассматривать шараканы как действительно уникальный музыкально-поэтический жанр армянской церкви.

Поются шараканы на мелодической основе моделей восьми гласов. Среди сакральных гимнов, которые составляют армянскую гимнографию шаракан является жанром, имеющим глубинное родство с Ут-Дзайном. Вероятно именно строгие нормы церкви стали причиной того, что в шараканах музыка «была в определенной мере вспомогательным средством. Она была рассчитана на то, чтобы в более или менее привлекательной форме донести до слушателя

целостное содержание духовных текстов; в шараканах доминировали в основном законы языковой декламации. Сами же мелодии представляли гласовые напевы, созданные из определенных мелодических формул-попевок на основе установленных модальных отношений, в них почти полностью исключалось влияние народной ритмики. Вследствие этого в напевах шараканов возникла определенная однотипность и ограниченность выразительных настроений» [1, с. 9].

Структура гласов непосредственно влияет на формирование шараканов в канонах, где детально описывается: когда, на какой глас и ряд песнопения должен исполняться шаракан. В каждом каноне шараканы расположены в строгой последовательности рядов; глас указывается одновременно с названием ряда, на который он поется. Например, шаракан «Инастун кусанган» канона Страстного вторника (ряда песнопения Оргнутьюн гласа Бен Кен) является шараканом первого ряда песнопения Благослови, созданного на основе мелодии четвертого гласа. Мелодика шараканов и гласов взаимосвязана. Поскольку мелодические модели гласов строятся по попевкам, то в шараканах происходит их развитие. При этом в шараканах почти всегда остается неизменной заключительная попевка гласа, которая чаще всего является его музыкальным центром, которая переносится с гласа на шаракан. Также в шараканах от гласов сохраняется лад. Однако в шараканах гораздо более расширен амбитус, чем тот, на основе которого построен глас. Особенность его образования является определяющей единицей для формирования мелодики шаракана. Чаще всего используется гармонический вид мажора и минора, их дважды гармонический вид, или же несколько ладовых структур одновременно. Подавляющее большинство шараканов, как и их гласовая основа, не содержат при ключе ладовых признаков. Ритмика гласов — единственная единица, не объединяющая гласы и шараканы. Если в гласах характерная армянской музыке ритмика отсутствует, то в шараканах она проявила себя в более полной мере. Шараканная ритмика связана с этнической музыкальной традицией армян. Это проявляется в ее остроте, значительной мелизматичности и применении различных ритмических типов. Шараканы воплощают гласовые модели в настоящей калейдоскопичности различных эмоциональных состояний. Так, один и тот же глас может звучать в шаракане в состоянии скорби, печали, а также в эпическом, созерцательном, приподнятом и триумфальном настроении.

Шараканы являются составными канона (канон соответствует одному дню, в его состав входят шараканы расписанные соответственно каждому часу и сопутствующие песнопения). Канон

содержит несколько проявлений важнейшими из которых является «система Восьмигласия, которая стала универсальной категорией церковной музыки. Другим проявлением канонического мышления можно считать циклический жанр обязательных в своей последовательности 8—9 песнопений. Представляя собой выстроенный в определенном порядке и созданный в соответствии с настроением и содержанием церковного праздника ряда песен (шараканов — авт.) канона, как циклическое произведение, открывшее перед гимнографами новые возможности, образовывал новое качество и иной уровень духовного песнетворчества» [2, с. 56—57].

Шараканы могут исполняться вне канона. Правда в таком случае меняется его структура: он поется без запева и припева. Такая необходимость «вырывать» шаракан из канона существует в некоторых случаях: либо он исполняется как главный шаракан дня, либо на обходе во время Патарака («Барехосутьямб» (Բարեխօսութեամբ — «Заступничеством»)), а также на благословение дома.

Итак, в этой публикации мы рассмотрели шараканы — уникальные гимны армянской церкви. Эти духовные гимны армянской церкви представляют феноменальное единство различных пластов музыкального искусства — этнического и сакрального. Надеемся, что музыкальное содержание шараканов станет объектом научных исследований в будущем.

Список литературы:

1. Атаян Р. Жанр тагов как носитель гуманистического начала в профессиональной монодической музыке Армении X—XII веков. — Ереван: Ин-т искусств АН Армянской ССР. 1978. — 17 с.
2. Аревшатян А. Проблема канонического в Армянске духовном песнетворчестве // Научный сборник по истории церковной монодии и гимнографии. — Львов, 2004. Ч. 2.: Калофония. — С. 56—60.
3. Тагмизян Н. Музыка древней и средневековой Армении // II международный симпозиум по армянского искусству. — Ереван: Советакан Грох, 1982. — 64 с.
4. Эмин Н. Шаракан: богослужебные каноны и песни армянской восточной церкви / пер. с древнеармян. языка, ред. К. Костяница. — М.: Этнографический фонд Эмина при Лазаревском институте восточных языков. 1914. 2-е изд. — 458 с.

ОПЕРА Г.И. БАНЩИКОВА «ЛЮБОВЬ И СИЛИН»: ДЕБЮТ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

Холодова Мария Владимировна

*ст. преподаватель Красноярской государственной академии
музыки и театра, г. Красноярск; преподаватель
Красноярского педагогического колледжа № 1 им. М. Горького,
г. Красноярск*

E-mail: holodova-maria@mail.ru

Среди современных отечественных композиторов, плодотворно работающих в области музыкального театра, выделяется фигура петербуржца Геннадия Ивановича Банщикова. Композитор проявил свое дарование в самых разных жанрах — симфонии, кантаты, камерно-инструментальные и вокальные произведения, музыка к кинофильмам и театральным постановкам. Однако есть у него любимая сфера творческого самовыражения — *музыкальный театр*, где многогранно реализовались мастерство и композиторская индивидуальность.

На протяжении творческого пути Г. Банщиковым создано 3 балета: «Комиссар» по пьесе Вс. Вишневского, «Шаман и Венера» по В. Хлебникову, «Дама Пик» по повести А. Пушкина (был поставлен на сцене Красноярского театра оперы и балета) и 7 опер: «Любовь и Силин» по Козьме Пруткову, «Опера о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» по одноименной повести Н. Гоголя, опера-мюзикл «Смерть корнета Кляузова» по рассказу А. Чехова «Шведская спичка», «Горе от ума» по комедии А. Грибоедова, микромоноопера «Волшебные силы искусства» на стихи Ю. Кима, «Маскарад времен Екатерины Великой» по пьесе Е. Шульгиной.

Как театральным композитор Г. Банщиков заявил о себе на рубеже 1960-х — начала 1970-х годов. Дебютным сочинением стала камерная опера «Любовь и Силин» по одноименной пьесе К. Пруčkова, созданная в 1968 году (в рамках обучения в аспирантуре Ленинградской государственной консерватории). Это произведение открывает период творческого становления в области музыкального театра, когда молодой автор, наряду с постижением внутренних закономерностей оперного жанра, формирует свой индивидуальный театальный почерк. Предложение поступило от товарища и коллеги композитора — С. Волкова. Ему же принадлежит и либретто оперы.

Сюжетной основой пьесы «Любовь и Силин» служит анекдотичная история с элементами фантасмагории и авантюрной развязкой действия. Безусловно, увлекательные перипетии комедии — «ослепляющая» любовь Силина к гишпанке Ослабелле, «детективная» история генеральши Кислосвездовой, «роковая» тайна Ванюши-финика, мистический финал с таинственным голосом из оврага — отчасти *буффонная «ширма»*, за которой скрываются и серьезные намерения К. Пруткова. Обращаясь к реалиям обыденной жизни, писатель подвергает язвительному осмеянию мещанскую среду, морально-нравственные устои современного общества, провинциальное дворянство, представляющее себя «значительными» личностями.

Пиетет либреттиста по отношению к литературному оригиналу очевиден: он полностью сохраняет сюжетно-смысловую фабулу прутковской комедии, основных действующих лиц, все важные этапы драматического действия, и, главное, лексику и стилистику первоисточника. В то же время, С. Волков вводит в либретто вставные номера, используя как тексты стихотворений К. Пруткова, так и других, малоизвестных авторов XIX века — К. Павловой, Ю. Жадовской, И. Панаева и М. Локвицкой. Подобное решение было обусловлено, по словам Г. Банщикова, «идейно-художественными задачами — усилить пародийный дух пьесы, *добавить “убийственной” сатиры»* [2].

Ко времени создания оперы «Любовь и Силин» в творческом портфеле 25-летнего композитора уже числилось немалое количество произведений, получивших успех у публики. В этом плане «поворот» к опере представляется органичным, так как был подготовлен плодотворной работой в жанрах крупной инструментальной формы и вокальной музыки (4 виолончельных концерта, кантата «Зодчие» на стихи Д. Кедрина, кантата на стихи Ф. Гарсия Лорки и др.). С другой стороны, для современников было неожиданным обращение Г. Банщикова к комедии: ведь в его предыдущих сочинениях преобладали острые драматические коллизии, трагедийные художественные концепции, романтически-экспрессивный музыкальный язык. Откуда, казалось бы, внимание к юмору? Но при осознании того, что интерес к комическому, сатире, гротеску кроется в самом складе природы композитора, его литературных предпочтениях (Н. Гоголь, Д. Хармс и др.), наконец, во внутреннем мироощущении, подобный выбор уже не кажется столь необычным. Молодого музыканта привлекло в произведении К. Пруткова то, за что его любят уже много лет, — за открытый в полный голос «ядовитый» смех.

Исследователи давали опере «Любовь и Силин» колоритные жанровые определения: *опера-фарс*, *водевиль*, *опера-капустник* (Е. Ручьевская), *опера-эпиграмма* (Т. Воронина). В целом, подобные дефиниции правомерны, так как композитор обращается к жанру музыкальной пародии, а точнее — к пародии на сложившиеся в искусстве оперные «штампы». В то же время, сюжетно-композиционные и драматургические особенности «Любовь и Силин» выявляют ориентацию автора на образцы итальянской оперы-buffa. Это сказывается в нарочито запутанной сюжетной интриге, динамичности развития действия, подвижности сценического темпоритма, номерной структуре (хотя с признаками сквозного развития), где короткие, замкнутые номера, отмеченные жанрово-бытовой характерностью, связываются речитативами, «продвигающими» действие. Опера состоит из 18 номеров. Несмотря на композиционную «объемность» — 3 акта, опера длится всего 45 минут. На наш взгляд, это решение связано не только со структурой литературного первоисточника (в пьесе три действия). Подобная ориентация на «серьезные» многоактные оперы создает дополнительный сатирический план.

Персонажи «Любовь и Силин» получают колоритные музыкальные характеристики-«шаржи» через пародирование традиционных вокальных форм лирической оперы, а также образцов «высокого стиля». Комедийный эффект создается благодаря эмоционально-смысловому «рассогласованию» словесного и музыкального рядов, утрированию типичных интонационных формул.

К ярким комическим приемам относятся и пародийное обыгрывание сценических ситуаций, свойственных сказочно-романтическим операм. Например, «таинственный» эпизод похищения Дон-Мерзавца генеральшей Кислосвездовой или заключительная сцена оперы, где разбушевавшаяся природная стихия символизирует «трагическую» развязку — после мощного удара грома мистический голос из оврага сообщает Силину, что он «больше не предводитель дворянства». В финале композитор использует прием жанрово-интонационного несоответствия смыслового и музыкального рядов, предельно обостряющего комедийное восприятие ситуации — провозглашение Кестнером пророчества (открытие тайны) облачено Г. Баншиковым в форму куплетов, представляющих собой цитату арии Мефистофеля из оперы «Фауст» Ш. Гуно. Подобные музыкально-драматургические решения подтверждают жанровый генезис «Любовь и Силин», ибо показ «низменного», сугубо бытового через мистическую, фантас-

тическую оболочку, по справедливому замечанию Л. Данько, — «характерное свойство опер комедийного жанра» [1, с. 78].

На создание сатирического эффекта направлен и оригинальный, в некоторой степени полистилистический язык произведения — своеобразный «коктейль», в котором смешиваются, казалось бы, взаимоисключающие друг друга интонационные аллюзии и стилизации образов итальянской и русской оперы середины XIX столетия, характерные жанровые ритмоинтонационные «модели» испанской танцевальной музыки, цитаты из произведений Ш. Гуно и П. Чайковского. Порой в опере трудно увидеть почерк самого Г. Банщикова. Однако в такой хитросплетенной стилиевой игре заключена важная авторская идея, направленная на «усиление музыкальными средствами духа прутковской пьесы-пародии, тоже весьма многосоставной по своему языку» [2].

Композитор один из немногих, кто подхватывает комедиюно-сатирическую «эстафету» от своих великих предшественников, написав в 1968 году оперу «Любовь и Силин». Справедливо чувствуя себя «первопроходцем», Г. Банщиков признавался, что ориентиром для него была «Мавра» И. Стравинского. Действительно, между сочинениями обнаруживается определенная общность (это сказывается в своеобразной сюжетной «преемственности», а также в родственных жанрово-стилистических и драматургических принципах). Права Л. Данько, которая подчеркивает значительное влияние «Мавры» на развитие русской оперы-комедии, охватившее оперы комедиюно-сатирического направления как первой, так и второй половины XX века. Это подтверждают и слова самого Г. Банщикова: «По сути, это *сатирическая опера*, в определенной мере *продолжающая идеи Стравинского*. Тогда, в конце 1960-х гг., когда «Любовь и Силин» была написана, ее восприняли как комическую, и это действительно была пародия на «рутинную» оперу, (порядком поднадоевшую), на застарелые оперные «штампы». Однако если посмотреть дистанцированно, в ней проступают социально-сатирические мотивы, изначально в ней заложенные» [2].

Премьерное исполнение оперы «Любовь и Силин» в 1968 году силами молодежного экспериментального ансамбля камерной оперы Ленинградской консерватории привлекло внимание петербургской музыкальной общественности. Отмечали остроумность художественной идеи, несомненную талантливость, оригинальность музыки Г. Банщикова. Таким образом, данное произведение стало для молодого автора счастливой «путевкой» в театральную жизнь, свидетельствующей о неординарной и самобытной творческой

личности. Более того, оригинальный литературный первоисточник, «напитанный» духом юмора и пародии, помог открыть новые грани художественной индивидуальности и самого Г. Банщикова. Ярко проявившееся в первой опере дарование мастера *комедийно-сатирического жанра* получит свое развитие в последующих сочинениях для музыкального театра.

Список литературы:

1. Данько Л.А. Комическая опера в XX веке. — Л. — М., 1976. — С. 78.
2. Интервью с Г. Банщиковым (апрель 2010 г.). Рукопись. — Красноярск, 2010.

3.2. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

ТРАДИЦИИ — ИСТОЧНИК ВЗАИМОБОГАЩЕНИЯ КУЛЬТУР

Степанская Тамара Михайловна

*д-р искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории
отечественного и зарубежного искусства
Алтайского государственного университета,
г. Барнаул*

E-mail: stm@art.asu.ru

Степанская Алла Георгиевна

*канд. искусствоведения, доцент кафедры истории
отечественного и зарубежного искусства
Алтайского государственного университета,
г. Барнаул*

E-mail: stm@art.asu.ru

Традиции — одна из актуальных проблем современности, она широко обсуждается в научных изданиях. Актуальность названной проблемы обусловлена возможностью исчезновения самобытных культур, тесно связанных с традициями. Нельзя понимать традицию как нечто безвозвратно отжившее и древнее. Исследователь Д.Д. Благой отмечает, как гениально интерес и уважение к прошлому (традиционному) сочетался с любовью к современному, с энергией созидания в великом поэте России А.С. Пушкине: поэт ценил «вкус умной старины» [1, с. 28—291]. Исследователь подчеркивает, что «...умные традиции, передаваемые от предков к потомкам — условие прогрессивного развития общества». Традиция в определенных условиях превращается в формальную традиционность, т. е. утрачивает связь с современностью на основе которой традиция может совершать «скачок развития», «обретать новую жизнь» [1, с. 30]. Это положение Д.Д. Благой рассматривает на примере становления русской культуры в XVIII веке, ссылаясь на слова А.С. Пушкина: «Долго Россия оставалась чуждою в Европе. Приняв свет христианства от Византии, она не участвовала

ни в политических переворотах, ни в умственной деятельности римского мира ... России определено было великое предназначение ... Ее необозримые равнины поглотили силу монголов и остановили их нашествие на самом краю Европы» [1, с. 32]. Петр развернул Россию к европейской культуре. В то же время он сохранил национальные особенности своей державы. Разрабатывая генеральный план северной столицы, Петр I опирался не только на опыт строительства Амстердама, но и на древнерусские градостроительные традиции. Это отметил А.С. Пушкин в поэме «Медный всадник», подчеркнув, что «вздыбленный конь Петра опустил копыта на родную землю» [1, с. 35]. Вслед за Пушкиным, мы призваны выполнять долг служения своему народу, своим традициям. Актуальным для науки является рассмотрение такого аспекта современности, как традиции и процессы глобализации. Этот аспект также привлекает внимание историков, культурологов, искусствоведов. Статья Н.А. Хренова была опубликована в научном альманахе «Традиционная культура» в феврале 2005 года [3]. Статья построена по принципу сопоставления различных суждений по поводу того, какое место в жизни общества занимает традиционная культура и как влияет на нее процесс глобализации. Н.А. Хренов поддерживает мнение автора Э. Азроянца, назвавшего глобализацию «чумой XX века» [3, с. 52], разрушающей традиционную культуру. Именно деструктивная роль глобализации по отношению к традициям вызывает тревогу ученых. Н.А. Хренов обращает внимание на то, что глобализация явление древнее. В этом он ссылается на философа В. Соловьева, который отмечал расхождение в «идеальном» и «реальном» действии глобализации. В идеале глобализация предполагает интеграцию (взаимопроникновение) народов и культур, но в реальности получается унификация (одинаковость) культур, что ведет к разрушению самобытности и неповторимости локальных и национальных традиционных культур. Взаимопроникновение предполагает диалог культур. В реальности наблюдается диктат (монолог) рынка, формирующего массовую культуру; при этом ценности культуры становятся товаром и приобретают рыночную стоимость. Исследователи указывают, что процесс глобализации по экономическим причинам происходит под приоритетом со стороны Запада, прежде всего США. Распространению силы и влияния США противостоят исконные культуры народов. Н.А. Хренов ссылается в этом на ученого Тойнби, считающим, что в «духовном поединке» Запад еще не выиграл. Мощное духовное противостояние оказывает американцам Россия. Для культуры России всегда были присущи такие черты, как внимание

к униженным, обездоленным, «оправдание добра», а не силы. Американцы же ориентированы на успех любой ценой, «напор», «силу», а не на духовные ценности. В этом Н. Хренов ссылается на историка Лернера. Близко к этому высказывается исследователь Панарин: «Все неприкаемые жертвы глобализации могут найти отечество только в культуре России» [3, с. 59].

Разрушая традиционные культуры, глобализация порождает агрессию в обществе. Необходимо дорожить положительным эффектом взаимодействия уникальных культур, не выдвигая политические интересы на первый план. Многие ученые (Хренов, Шубарт, Хантингтон, Панарин, Лернер, Фролов и др.) полагают, что Россия вносит положительные моменты в процесс глобализации на основе таких особенностей русских людей, как «соборность», «всемирная отзывчивость», «дух всеединства». По этой причине немецкий ученый Шубарт предсказывает «восхождение славянства как ведущей культурной силы... грядущие столетия принадлежат славянам» [3, с. 58]. Россия находится между Западом и Востоком, поэтому ей принадлежит в мире особая роль. «Всемирность и общечеловечность — вот назначение России», — писал в свое время Ф.М. Достоевский.

Традиции формируются в течение длительных периодов. Запад — единственная в мире нетрадиционная культура, а Восток — хранитель ценностей традиционной культуры. Занимая промежуточное положение, Россия активно ассимилирует ценности западной культуры и, в то же время, стремится хранить ценности традиционной культуры, например, свой фольклор (песенный, изобразительный, сказочный и т. п.) Справедливо высказываются мысли о том, что государственность — это «разум меньшинства», а традиции — разум народа [3, с. 57]. Так, по Н.А. Хренову, глобализация — следствие культa разума, идеологии. Глобализация распространяется в форме американизации, так как США практически не успели обрести свои уникальные культурные традиции. Они пропагандируют массовую культуру, распространяя ее через рыночные механизмы. По мнению большинства ученых, глобализация на основе рынка приведет к катастрофе уникальных культур. Россия должна оберегать свои культурные традиции, только русская культура поможет ей и ее народам сохранять самобытный, а не американский путь глобализации на основе диалога культур.

Традиция определяется как «...совокупность социальных эстафет» [2, с. 133]. Традиции изучаются такими науками, как этнография, фольклористика, науковедение, искусствоведение,

культурология и т. д. Культурологи определяют традицию как «особый механизм социальной памяти» [2, с. 134]. Традиции делятся на простые и сложные, естественно сложившиеся и искусственно созданные, долго и короткоживущие и по степени связанности с материалом. Традиции могут существовать как образцы и как стереотипы (этнические, локальные, региональные и т. д.). На Алтае проявились традиции в форме образца. Примером являются памятники озеленения в городе Барнауле. В XVIII веке по европейскому и петербургскому образцам в Барнаульском заводе был основан «сад лекарственных трав», ставший затем ботаническим садом, в начале XIX века — бульвары на Московской (пр-т Ленина) улице, ведущие начало от старого базара; советские архитекторы продолжили эту ось бульваров до промышленной зоны города. Церковные здания традиционно окружались садами и скверами. В Барнауле от утраченных храмов сохранилось шесть скверов (на месте Петропавловского собора, Одигитриевской церкви и др.). На строительство сибирских заводов повлиял опыт возведения городов-крепостей, впитавший древнерусские традиции. Использовался опыт уральских заводов, опиравшийся на традиции тульского заводостроения. Это примеры традиций, реализовывавшихся по уже существующим образцам, что сближает их с понятием преемственности.

На Алтае проявилось свойство преемственности не ограничиваться «вертикальными» связями (от древности к современности), но здесь реализовывались и — «горизонтальные» связи, т. е. «взаимная передача культурных традиций от региона к региону, от народа к народу». Особенно ярко этот процесс выражается в сфере художественной культуры и художественного творчества. Можно привести убедительные примеры синтеза традиций национального художественного мышления народов Алтая и российской художественной школы. Существенным результатом вхождения территории Горного Алтая в состав государства Российского явилось взаимообогащение культурных традиций русского и алтайского народов. Художественную энциклопедию алтайского народа создал Г.И. Чорос-Гуркин, он же создал свой национальный образ природы Горного Алтая на базе традиций русского академического пейзажа. Современные художники Алтая восприняли и пытаются развивать намеченную Гуркиным в горном пейзаже тенденцию одушевления природы (В.П. Чукуев). Творчество художника С. Дыкова насыщено архетипическими мотивами и фольклорными образами народов Алтая, удивительно плодотворно вызрела у Дыкова идея изоморфизма,

существовавшая в языческом художественном сознании. Художественная школа российского текстильного рисунка в творчестве В.А. Бельшева обогатилась мотивами национального алтайского орнамента, изученного в музейных фондах и в непосредственном общении с произведениями декоративно-прикладного искусства Алтая. Образ Горного Алтая органично вошел в художественную ткань современных живописцев, графиков, скульпторов и мастеров декоративно-прикладного искусства России, в этом процессе существенное значение имело взаимодействие традиций народной и профессиональной культур. В открытом сибирском образовательном пространстве освоение традиций и национального наследия является одним из перспективных направлений в научной, учебной и просветительской деятельности. Отметим, что традиция и преемственность не исключают уникальности культурного наследия регионов, но являются хранителями и источниками возрождения духовности, столь необходимой современному обществу.

Список литературы:

1. Благой Д.Д. О традициях и традиционности //Традиционная культура. М., 2005.
2. Степанская Т.М. Традиции в культурном наследии Алтая //Культурное наследие Сибири. Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2005. Вып. 7.
3. Хренов Н.А. Традиционные культуры как предмет междисциплинарного исследования // Традиционная культура. М., 2005.

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ГАЛЕРЕЯХ БАРНАУЛА В НАЧАЛЕ XXI В.

Черняева Ирина Валерьевна

*канд. искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории
отечественного и зарубежного искусства
Алтайского государственного университета
E-mail: gurkina-22@mail.ru*

Художественные галереи составляют основу арт-рынка, олицетворяют собой высший уровень организации арт-бизнеса, требующей от галериста большого профессионализма и квалификации. Современные галереи являются отражением тенденций в изобразительном искусстве рубежа XX—XXI вв.

В России частные галереи были закрыты после 1917 года. Декретом от 3 июня 1918 г., подписанным Председателем Совета Народных Комиссаров В. Ульяновым (Лениным) и Управляющим делами Совета Народных Комиссаров В. Бонч-Бруевичем Совет народных комиссаров постановил: «Московскую городскую художественную галерею имени П. и С.М. Третьяковых объявить государственной собственностью Российской Федеративной Советской Республики и передать в ведение Народного комиссариата по просвещению на общем основании с прочими государственными музеями» [2]. 18 ноября и 19 декабря 1918 года были приняты декреты о национализации частных коллекций С.И. Щукина и С.И. Морозова соответственно [2]. Частное коллекционирование продолжалось и после 1917 года.

Галерейное движение в России возобновилось в середины 1980-х гг. Первые галереи были открыты в Москве и Санкт-Петербурге, среди них «МАРС», «Первая галерея», «Анна» (1988), «Ариадна» (1988), «Дельта» (1990), «Палитра» (1990), «Гильдия мастеров».

В Сибири на рубеже XX—XXI вв. основываются первые художественные галереи. Первая частная галерея современного искусства на Алтае «Арт-галерея Щетининых» открылась в Барнауле в 2003 году, в 2005 году основана в Барнауле частная галерея «Кармин», в 2003 году создана галерея «Универсум» на базе факультета Искусств Алтайского государственного университета, в апреле 1998 года в Омске возникла арт-галерея «Квадрат», с 1995 года в Новосибирске существует художественная галерея

«Модерн», в 2002 году там же открывается выставочный зал «Сибирские Мастера». Это лишь небольшой перечень галерей, открывшихся в конце XX — начале XXI вв. в Западной Сибири. Кураторы художественных галерей Западной Сибири активно публикуются: В. Чирков (г. Омск), В. Назанский (г. Новосибирск), Л. Пастушкова (г. Барнаул), Е. Москвитина (г. Барнаул). Благодаря их статьям современное искусство широко популяризируется и становится известно далеко за пределами региона. В числе наиболее ценных трудов новейшего времени, расширяющих научные представления о художественной жизни Сибири, следует отметить уникальный по своей инновационной сути профессиональный справочник «100 художников Сибири», содержащий сведения об известных сибирских художниках, художественных музеях, наиболее интересных галереях и искусствоведах, подготовлен и издан галереей «Сибирское искусство». В нем аккумулирована информация, отражающая состояние современного искусства региона за период с 1995 по 2005 год. Составитель-куратор проекта и автор идеи — директор галереи «Сибирское искусство» Ольга Галыгина [1].

Галерейное движение — основа возрождающегося свободного художественного рынка Сибири. В настоящее время автором выявлено шестьдесят семь художественных галерей, расположенных на территории Западной Сибири. Концентрируются выставочные площадки, как правило, в крупных городах региона.

В Алтайском крае современное искусство представляют тринадцать выставочных площадок:

- частные — «Арт-галерея Щетининых», картинная галерея «Кармин», выставочный зал «Турина гора», арт-галерея «Бандероль», галерея современного искусства «Проспект», галерея «Республика Изо»;
- открытые при высших учебных заведениях — галерея современного искусства «Универсум» при факультете Искусств Алтайского государственного университета, выставочный зал в центре культуры Алтайского государственного политехнического университета им. И.И. Ползунова; выставочный зал центра культурно-массовой работы Алтайской государственной педагогической академии; выставочный зал при библиотеке Алтайской государственной академии культуры и искусств.
- созданные на базе муниципальных учреждений — выставочный зал «Союз художников России», павильон современного искусства «Открытое небо» при центральной универсальной молодежной библиотеке им. В.М. Башунова; выставочный зал при библиотечно-информационном центре «Барнаул».

Одной из особенностей регионального художественного рынка является сохранение муниципальных картинных галерей, выполняющих, в том числе, коммерческую функцию, посредством популяризации творчества художников Алтайского края. Накануне крушения Советского Союза в Алтайском крае было более 60 сельских картинных галерей. Большинство галерей было основано художниками, начинавшими свой жизненный путь в этих селах. До настоящего времени сохранили свое лицо Михайловская картинная галерея (с. Михайловка Алтайского края), Павловская картинная галерея (с. Павловск Алтайского края), картинная галерея им. В.В. Тихонова (г. Рубцовск).

Особенность галереи «Универсум» заключается в том, что она является учебно-методической базой для приобщения студентов к практической работе (оформление экспозиции, составление и проведение экскурсий, каталогизация фонда, создание каталогов выставок и т. п.). В галерее регулярно проводятся выставки студенческих творческих работ, выполняемых в соответствии с учебным планом.

Инициатором создания галереи «Кармин» является Сергей Грантович Хачатурян. Автором первой экспозиции и автором-составителем аннотированного научного каталога выставки «Пейзаж — национальный жанр России» стала доктор искусствоведения Т.М. Степанская. Дизайн-проект каталога осуществил А.Л. Кальмуцкий [3]. Первая экспозиция характеризовалась академичностью, но не смотря на академичность в ней присутствовали элементы современного дизайна. Сегодня в галерее искусствоведом является Л.Н. Шамина, директором — Г.Г. Хачатурян.

Достоинством Арт-галереи Щетининых является издательская деятельность, т. е. популяризация творчества алтайских художников не только в Алтайском крае, но и в Западно-Сибирском регионе. Издательская деятельность ведется из средств галереи, а не на средства художников.

Издания Арт-галереи Щетининых можно разделить на два направления: каталоги информационного характера и издания монографического характера. Каталоги информационного характера отличает высокое качество, так как они сопровождаются вступительной статьей. Статьи к каталогам пишут Т.М. Степанская, И. Щетинина, А. Лисицкая. Тамара Михайловна стала автором вступительных статей к каталогам художников И. Щетининой, А. Щетинина, А. Емельянова, Н. Пономарева, И. Хайрулинова и др.

В сотрудничестве с типографией «Графикс» с грифом «Арт-галерея Щетининых» в 2000-х годах были изданы такие каталоги

выставок, как «Господин самовар» (2011), «Деревенька — колыбель души...» (2011), «Монголия в произведениях Алтайских художников» (2011). Издания монографического характера представлены альбомом «Ирина Щетинина» (2009), научным каталогом, изданным к выставке «Сподвижники. Прокопий Щетинин и его поколение» (2009), каталогом «Александр Емельянов» (2006). Галерея Щетининых прошла путь до варианта научно-исследовательского учреждения, т. к. исследуется важный блок искусства XX — начала XXI века.

Художественная галерея — сложный организм. При галерее имеется багетная мастерская, магазин, где продаются изделия высокого качества, но галерея ведет настолько активную просветительскую деятельность, которая имеет важное значение для художников, что коммерческая функция отходит в сторону. Для горожан галерея — это, прежде всего, выставочный зал.

В частных галереях города Барнаула представлено, преимущественно, реалистическое искусство, которое пользуется вниманием и интересом зрителя. Хотя и современно искусство эстетики постмодернизма находит место в экспозициях. Произведения Александра Емельянова, представленные на персональной выставке в Арт-галерее Щетининых, характеризуют такие черты как цитатность, романтизм, приоритет образного решения над реалистическим воспроизведением действительности.

В галереях центральных городов России представлено искусство авангардного направления. Недавно в городе Барнауле открылась галерея современного искусства «Республика Изо» (куратор В. Климов). Зрители ожидали, что галерея откроется выставкой авангарда. Но первая экспозиция с лирическим названием «Маленькая Родина» посвящена реалистическому пейзажу алтайских художников. Этот факт еще раз подтверждает жизнеспособность реалистического направления в искусстве Алтая.

Таким образом, выставочная деятельность художественных галерей способствует отражению тенденций в современном искусстве Алтая.

Список литературы:

1. Галыгина О. 100 художников Сибири. Современное искусство: справочник. Новокузнецк, 2005.
2. Декреты Советской власти. Том II. 17 марта — 10 июля 1918 г. М.: Гос. изд-во политической литературы, 1959.
3. Пейзаж — национальный жанр России — в коллекции Сергея Хачатуряна: каталог выставки, 12 мая — 12 июня; [сост., вступ. ст. Т.М. Степанской]. — Барнаул: Галерея «Кармин». — 2005. — 34 с.

3.3. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

ФОТОИЗОБРАЖЕНИЕ ТАНЦА: ПРОБЛЕМЫ И ВОЗМОЖНОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ

Набокина Анастасия Павловна

*магистр культурологии, Ягеллонский Университет,
г. Краков, Польша*

E-mail: nabokina@gmail.com

В XX веке исключительное значение для человеческого познания и для культуры в целом приобрели визуальность (непосредственное зрительное восприятие) и человеческая телесность. Хореограф-авангардист Лев Лукин писал: «Вначале было тело» [2, с. 8]. С этим утверждением полностью согласились бы наверное и деятели других искусств начала века. После слов Ф. Ницше о том, что человек — это не больше чем тело [15], настало время научных теорий и открытий З. Фрейда. В живописи начался поиск новых возможностей видения и изображения. В отличие от логоцентризма предыдущих веков, в искусстве появилась направленность на материю вещи, физическую ткань бытия [9]. В связи с этим на первый план выдвинулся и танец, материалом которого является человеческое тело. С другой стороны, научно-технический прогресс гарантировал продукцию неограниченного количества фото- и кинообразов. Необходимо заметить, что согласно психоанализу, значение образов в жизни человека огромно. Скопофилия по Фрейду — это одно из самых сильных влечений человека, проявляющихся с раннего детства. Любим мы смотреть на человеческую фигуру, сравнивая или узнавая себя в другом. Ж. Лакан писал, что восприятие некоторых образов имеет большое значение с точки зрения формирования нашей идентичности. Конструируем своё Я как образ-отражение, как идентификацию Другого [16]. Несомненно, свою роль в этом играет и фотография. Продукция фотоизображений продолжается уже более ста пятидесяти лет и сегодня, как написал А. Бергсон, мы «находимся в присутствии образов» [11, с. 17].

Светопись с самого начала сравнивали с зеркалом, отражающим реальность. Реальность же в XX веке всё больше и больше оказывалась «вовлечённой» в тело и эмоции человека. Актёра на сцене

тоже когда-то приравнивали к зеркалу, верно отражающему окружающий его мир [8]. Танцовщик делает это исключительно посредством своего тела. Интерес философии XX века к телесности сделал актуальным исследование сущности танца, эстетическая ценность которого состоит в утверждении высшего проявления жизни в человеческом теле. А затем, учитывая интерес современной культуры к визуальности и телесности, кажется необходимым рассмотреть, что происходит в момент соприкосновения двух искусств — фотографии и танца.

Танец является одним из самых старых видов художественного творчества. Его возникновение тесно связано с возникновением самой культуры. Перед тем, как стал искусством, в древности был он первой формой сознательного общения людей. И хотя жестам и движениям человеческого тела всегда приписывалось исключительное значение, то исследование танца, как явления, началось только в середине XIX века. В начале XX для артистов и художников стал он воплощением идеи синтетического искусства как высшей ступени развития художественной сферы [2].

Декарт говорил: я думаю — следовательно я существую [10]. В западной философии долго преобладало мнение, что это и есть суть человеческого бытия. Недоверие к чувствам и ощущениям приводило к тому, что тело рассматривалось философами как что-то препятствующее мышлению. В связи с опытом танца, нужно было бы однако утверждать: «я испытываю, ощущаю — следовательно я существую». Е.К. Луговая пишет: «Танец как искусство уникален своим материалом, он живёт через тело и оценивается телом» [1, с. 49]. Если принять утверждение М. Хайдеггера о том, что материал не исчезает в произведении искусства, а наоборот, выступает в истинном свете, то можно утверждать, что тело становится по-настоящему свободным только в танце. Танцующий не замечает своего тела, не оценивает своих действий, он инстинктивно и полноценно проживает в танце каждое мгновение настоящего. Таким образом, танец — это единство души и тела в действии.

В экзистенциальной феноменологии XX века появляется понятие живого тела, которое снимает декартовский дуализм души и тела. М. Мерло-Понти считал, что восприятие и мышление не могут быть объяснены только с помощью «случайно собранных» и поэтому «поверхностных» наблюдений [13]. Процессы эти имеют смысл и характер внутренних. Все, что мы знаем о действительности, знаем благодаря видению, проживанию и чувственному опыту. Источником этого опыта является наше тело, которое есть частью объективного

пространства и, в то же время, может быть источником других пространств. Благодаря движению и так называемым «телесным схемам» [13, с. 117], переводя на визуальный язык свои кинетические впечатления, человек познаёт пространство собственного тела и одновременно окружающий его мир. Пространственное тело является условием любого восприятия и понимания пространства в целом. Иначе говоря, реальность человек познаёт через движение, а его тело является средоточием бытия. С этой точки зрения танец — это «2 тотальное бытие моего тела, а через него мира во мне» [1, с. 39].

Сондра Фралей считает, что танец — это прежде всего тело. Материал танца существует непосредственно в танцовщике, который во время танца неизбежно познаёт самого себя и различные аспекты собственного Я. Танцующий осуществляет своё Я в собственном теле при помощи движений и, можно сказать, «вытанцовывает» свою идентичность. Танец — это телесно проживаемое становление [14]. Значение танца касается высших сущностей. Вносит он метафизическое в физическое, трансцендентное в нас. Идеально исполненный танец является самоцелью и одновременно воздействует на зрителя психологически, стимулируя те же чувства и эмоции, которые испытывает и исполнитель. Таким образом, танец существует где-то между субъективностью танцовщика и субъективностью зрителя. Погрузившись в воображаемое пространство танца, исполнитель встречается в нём со зрителем, также вовлечённым в это виртуальное пространство. Аудитория реагирует на движения и взаимодействует с исполнителями, отправляя в свою очередь в их сторону кинетические и акустические импульсы. Таким образом, можно утверждать, что танец является связывающим звеном, строящим отношения между людьми.

Танец может быть охарактеризован как действие. Существует он в теле и использует человеческие движения, как поэзия слова. Можно его назвать процессом познания, определения личности человека, установления связи между людьми. Материалом танца является реальное тело, на которое воздействуют разные физические силы, а также движение, которое характеризуется непрерывностью, имеет свой темп, ритм, динамику и траекторию. Танец представляет собой явление видимое, но визуальность в нём сопровождается слуховыми и кинетическими ощущениями.

Танец сиюминутен, существует здесь и сейчас. И светопись, кажется, может запечатлеть эту сиюминутность. Ролан Барт считал [5], что фотография является единственным средством, дающим возможность навсегда запечатлеть уникальные мгновения жизни.

Вальтер Беньямин также писал, что расчлняя время, фотография показывает укргтые перед нами мгновения. Фотоаппарат фиксирует совершенно другую реальность, ту, которую человек не видит, потому что его восприятие подчинено подсознанию [6]. Танец однако есть становлением и, можно утверждать, делает наглядным пространство и время. Каждое его движение содержит такое богатство бытия, которое растягивает настоящий момент в безграничный процесс движения. С другой стороны, фотография — это мгновенный слепок, как писала Сьюзен Зонтаг [17], тонкий слой пространства и времени. В танце движется сам объект восприятия. В фотографии движение связано скорее с умственной активностью зрителя, от которого во время восприятия требуется перевод статического образа в динамический. Это в большой степени зависит от кинетического опыта зрителя. Мерло-Понти писал, что тело понимает движение и учится его исполнять, и только тогда человек приобретает такой опыт, который позволяет ему кинетически переосмыслить изображённое на фотографии движение (позу) [13].

Научным анализом движения, а также проблемами фиксации и передачи движения человеческого тела вообще, и в танце в частности, занималась в начале XX века группа теоретиков Хореологической лаборатории при Российской Академии художественных наук. В исследованиях активно использовались фото- и кинофиксация движения. Применялся метод циклографии — последовательной фотографической регистрации через равные отрезки времени, созданный ещё в XIX веке Э. Мареем и Ж. Демени. Хронофотографию можно назвать попыткой показать непрерывность движения. Некоторые фотографы экспериментировали с возможностью передачи непрерывности движения путём мультипликации — фотоналожения различных фаз того самого движения. Считалось также, что пластический (свободный) танец имеет много общего с пикториальной фотографией [2]. Таким образом, ещё одним способом показания танца на фотографии была также его художественная интерпретация. Через художественное заполнение изобразительной плоскости снимка фотографы пробовали отобразить «дух» танца. Н. Мислер пишет [2, с. 191—192]: «Фотографы-пикторалисты были очарованы перспективой моделирования грациозных линий обнажённого тела и создавали декоративные формы. Они работали как в закрытом студийном помещении, на фоне ковров, занавесей и орнаментированных тканей, так и на открытом воздухе, где они фотографировали босоногих, одетых в туники девушек, игравших шарфами из лёгкой ткани или представлявших греческий фриз на фоне

неоклассической арки». Тело становилось частью орнамента, фона или композиции кадра. При этом необходимо отметить, что такие снимки подчеркивали статичность поз танцовщиков. Искусствовед и художественный критик А. Сидоров однако писал [2], что самое главное было найти способ передать движение как таковое, его скорость, ритм, перемену времени и мест, то, что строится по линии энергии, а не материи. Наиболее подходящим с этой точки зрения считался сюжет прыжка, который расценивался как идеальное зрительное воплощение нового танца. Запечатлённое в кульминационной точке полёта, преодолевающее земное притяжение тело рассматривалось, как по-настоящему свободное, отражающее саму суть движения.

Тело в его максимальном динамическом напряжении или свободно парящее в пространстве было совершенным сюжетом для фотографии и живописи, поэтому надолго осталось символом танца. В результате то, что мы видим на фотографиях, показывающих танец, является просто застывшей позой, вырванным из контекста движения положением тела на плоскости снимка. С таким изображением танца не согласны современные хореографы и танцовщики. Михаил Барышников считает [4], что именно размытые изображения, в противовес четко очерченным, могут более точно передать танец в момент его рождения. Ивонна Райнер тоже не признаёт «замороженных фотографических моментов». Движение является слишком быстрым для фотоаппарата, тело же постоянно перемещается, поэтому на снимке некоторые фрагменты должны оставаться нечёткими. Если каждая фотография, можно сказать, является физическим отпечатком предмета на светочувствительной поверхности, то размытый образ — это как бы физический отпечаток движения [12]. Теоретики фотографии также считают, что «сознательное размывание очертаний элементов образа» [18, с. 52] может быть одним из способов, чтобы показать движение на снимке. Кроме того, такие технические приёмы, как использование разных перспектив и ракурсов съёмки, позволяют динамизировать сам снимок, его изобразительную плоскость. Поскольку реальность имеет свою линейную ритмику, фотограф, который хочет ввести её в снимок, может оперировать тонами и линиями в кадре [3].

Необходимо всё же подчеркнуть, что изображение движения на снимке имеет больше общего с его мысленным воображением, чем реальным проживанием. В связи с этим можем говорить о том, что на фотографиях мы будем иметь дело не с репрезентацией танца, как такового, но с репрезентацией тела. Роджер Коуплэнд в статье

Dance, Photography and the World's Body писал, что фотография имеет больше общего с танцем, чем любое другое современное абстрактное искусство, а развитие новых форм танца и фотографии в XX веке открыло и показало нам так называемое «тело мира» [7]. Также как танец никогда не будет в состоянии полностью потерять контакт с телом человека, так и фотография всегда раскрывает какой-то аспект материального мира. При этом необходимо подчеркнуть, что фотография — это больше, чем просто способ документации. В нашей визуальной культуре является она способом репрезентации [12]. Ролан Барт писал, что «исторически фотография возникла как искусство Личности: её идентичности, статуса, того, что можно было бы назвать (во всех смыслах этого слова) ощущением собственной идентичности через тело» [5, с. 141]. Таким образом, анализируя фотоизображения танца, необходимо рассматривать их именно как образы тела, предоставляющие нам ценную, с точки зрения человеческой идентичности, информацию.

Список литературы:

1. Луговая Е.К. Философия танца. — СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2008.
2. Мислер Н. Вначале было тело. — М: Искусство — XXI век, 2011.
3. Михалович В. Фотография: обретение речи // Фотография: Проблемы поэтики / Сост. В.Т. Стигнеев. Изд. 4-е. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. — с. 126—161
4. Прицкер М. Михаил Барышников: Танцы не для экрана [Электронный ресурс] – Режим доступа. — URL: http://www.mignews.com/news/interview/world/080410_80353_70937.html [дата обращения: 17.03.2013].
5. Barthes R. Światło obrazu. Uwagi o fotografii. — Warszawa: Wyd. Aletheia, 2008.
6. Benjamin W. Mała historia fotografii // Anioł Historii / H. Orłowski H. (red.). Poznań: WP, 1996.
7. Copeland R. Dance, Photography, and the World's Body // Performing Arts Journal. — 1981, 6. № 1 — P. 91—96.
8. Diderot D. Paradoks o aktorce i inne utwory. — Kraków: Spółdzielnia wydawniczo-oświatowa „Czytelnik”, 1950.
9. Honour H. Historia sztuki świata / J. Fleming. — Warszawa: Arkady, 2006.
10. Kunzmann P. Atlas filozofii / F.-P. Burkard, F. Wiedmann. — Warszawa: Prószyński i S-ka (1999).
11. Kwiatkowska P. Somatografia. Ciało w obrazie filmowym. — Kraków: Korporacja Ha!art, 2011.

12. Lambert C. Moving Still: Mediating Yvonne Rainer's TrioA [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.jstor.org/stable/779141> [дата обращения: 10.09.2012].
13. Merleau-Ponty M. Fenomenologia percepcji. — Warszawa: Fundacja Aletheia, 2010.
14. Mond-Kozłowska W. Przekraczanie sztuki w metafizycznym doświadczeniu tańca. Fenomenologia egzystencjalna w filozofii tańca Sondry Horton Fraleigh. — Kraków: Księgarnia Akademicka, 2010.
15. Nietzsche F. Tako rzecze Zaratustra. — Poznań: Wyd. Vesper, 2006.
16. Rose G. Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością. — Warszawa: PWN, 2010.
17. Sontag S. O fotografii. — Kraków: Wyd. Karakter, 2009.
18. Wójcik P. Kompozycja obrazu fotograficznego. — Warszawa: SOW ZSP „Alma-Press”, 1990.

СЕКЦИЯ 4.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

4.1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ДИАЛОГ ПОЭЗИИ И ПРОЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ И.А. ФАЙНФЕЛЬДА

Дмитриева Елена Викторовна

*аспирант кафедры литературы и журналистики Приамурского
государственного университета им. Шолом-Алейхема,
г. Биробиджан*

E-mail: vip.dmitrieva1983@mail.ru

Произведения, сочетающие в себе элементы прозы и поэзии, появлялись на протяжении всей истории литературы. Особую популярность данный феномен приобрел в начале прошлого столетия и, как подчеркивает С.Е. Шеина, остается одним из мало изученных. По мнению исследователя, причинами подобного объединения было стремление писателей выйти за пределы сложившихся литературных канонов и их эксперименты с существующими художественными формами.

В творчестве современного поэта и писателя И.А. Файнфельда сочетание поэзии и прозы впервые появляется в сборнике «Попытка пробудиться» (1992), где первый раздел состоит из стихотворений, а второй из небольших прозаических текстов философского характера.

Литературно-философское эссе «Дзэн для самого себя» (2011) также представляет собой совмещение разных по структуре текстов: прозаическая часть перемежается стихотворениями и завершается циклом четверостиший, раскрывающих, по словам автора, его «интуитивное восприятие дзэн» [8, с. 105].

К настоящему времени И.А. Файнфельдом написан цикл медитативных повестей «Внутриутробная жизнь капитана Серого» (две части), «Алхимия костлявого запяточурья» и «Двуполая кровь». Взаимодействие прозаического и стихотворного в этих текстах

проявляется по-разному и имеет четкую динамику. Так, в первой повести практически нет стихотворных вставок (за исключением нескольких эпиграфов). Однако в некоторых эпизодах повествование имеет выраженный поэтический ритм.

В «Алхимии костлявого запяторучья» введение трех поэтических глав (полностью состоящих из стихотворений) в центр прозаического повествования становится своеобразным композиционным приемом.

Мы считаем актуальным проследить соотношение прозы и поэзии на примере повести «Двуполая кровь» по нескольким причинам. Первая связана с активным использованием текстов стихотворений, принадлежащих И.А. Файнфельду. Введение стихотворений в корпус прозаического произведения реализуется двумя способами: в виде эпиграфов (почти всем главам повести предпосланы эпиграфы), а также чередованием повествования в прозе и поэтических текстов внутри глав повести.

Вторая причина обусловлена тем, что совмещение поэтической и прозаической форм речи представляет собой способ с большей художественной полнотой выразить размышления о человеке и мире. Характерно, что в творчестве И.А. Файнфельда связующую роль играет, по существу, одна, но по-настоящему важная тема — поиска себя, понимания, кто есть «я».

Следует сказать, что все художественные произведения автора (как поэтические, так и прозаические) мы оцениваем как метатекст, организованный мотивно и тематически и на этом уровне представляющий собой целостное единство.

В литературоведении понимание термина «метатекст» далеко не однозначно и зависит от предмета исследования. Так, «метатекстуальность» может быть определена как сознание о тексте в широком смысле слова [3, с. 6]. Такая трактовка перекликается с определением метатекста как «повествования о повествовании» (при этом рассматриваются такие произведения, в которых непосредственно присутствует рассуждение автора о творимом тексте, о принципах его создания) [6, с. 110].

Согласно иному определению, «метатекст» — совокупность текстов писателя, рассматриваемых как некая целостность. Подобную трактовку метатекста применяет О.С. Бердяева к творчеству М.А. Булгакова. Исследовательница считает, что «...каждый булгаковский текст, роман, повесть или драма, независимо от жанрового воплощения, будучи самостоятельными произведениями, содержат в себе мотивы и типологически близкие образы, смыслополагающие, сквозные, важные и для других последующих

или предыдущих произведений Булгакова, формируя таким образом метатекст» [1, с. 42].

Мы придерживаемся именно такого понимания метатекста в формулировке, предложенной Е.А. Гончаровой: «...Индивидуальная система определенного писателя, все созданные им художественные произведения могут рассматриваться как некий мета- или архитектор, теоретически вероятная текстовая форма, выводимая путём сопоставления реально существующих текстов с единственной содержательной основой — авторской концепцией действительности» [2, с. 21].

Поэтическое творчество И.А. Файнфельда, на наш взгляд, оказало определенное воздействие на его прозу. В свою очередь, проза, развивая и дополняя поэтическую систему, является неотъемлемой частью целостной художественно-философской системы автора, представляющей собой метатекст.

Одно из проявлений воздействия поэзии на прозу — появление в творчестве И.А. Файнфельда комплекса тематических переключек, использование общих символов. Можно предположить, что необычный жанровый подзаголовок — медитативная повесть — также связан с подобным влиянием.

Т. Маркова считает, что авторские указания на жанр есть показатель сознательного выбора писателем оригинальной жанровой стратегии. Таким образом, «... характер жанровых номинаций свидетельствует, с одной стороны, о жанровой рефлексии автора, с другой — о разрушении и сознательной трансформации традиционных моделей» [4, с. 285—286]. Нередко жанровое определение уточняется эпитетами, дополнениями, которые могут указывать на тему или объем, на структуру или субъекта повествования.

Эпитет, подобранный И.А. Файнфельдом к повести, не указывает ни на одно из этих качеств. В то же время он отсылает нас к такой жанрово-тематической разновидности поэзии, как медитативная лирика. Лирические медитации представляют собой «непосредственные созерцания, индивидуализированные «умозрения», направленные к постижению сокровенных закономерностей бытия» [5, с. 214].

В связи с этим можно предположить, что данная жанровая номинация — это своеобразный показатель, с одной стороны, взаимодействия поэтического и прозаического компонентов в тексте повести, с другой — особого характера ее содержания, а именно выражения «глубинных сверхличных переживаний, связанных с воссозданием структур мифо-синкретического мышления, архетипических моделей» [10, с. 5].

Обратимся непосредственно к повести «Двуполая кровь». В ней писатель обращается не к окружающей нас действительности, а к глубинным слоям человеческой психики и пытается выразить их через образы, размышления героев. Отсюда — отказ от воспроизведения жизненных реалий, отсутствие внешнего действия, то есть явной событийности, и сосредоточенность на действии внутреннем, размышлениях, медитации.

Герои (Серый и Нюся — муж и жена) не имеют характеров — это люди вообще, воплощения «идей», аллегорические фигуры, не могущие быть реальными, конкретными людьми. Описание лишено каких-либо примет действительности или физического бытия, время и пространство внутри повести никак не обозначены. Тем самым акцентируется «другая» реальность — реальность сознания.

Взаимодействие поэзии и прозы в повести «Двуполая кровь» можно продемонстрировать несколькими примерами.

Так, одним из доминирующих в тексте является образ утробы — образ многозначный, нестабильный по вложенному в него смыслу.

В одном из эпизодов Нюсе в видении является ребенок («Над ее головой нависает сидящий на белой закрытой книге кристальный двуликий ребенок»), и он обращается к ней:

Ментальной краской твой окрашен свет,
но краску смыть мало кому доступно,
и бродит краска-человек в своем я мире утлом,
утроба каменно-ментальная тесна...

Здесь «каменно-ментальная» утроба синонимична мировоззрению, рассудку. Она олицетворяет состояние закованности человека в своем рассудочном мире.

В следующем фрагменте, уже прозаическом, Нюся видит парящую над ней женщину, в которой узнает себя, но образ тут же растворяется. В этот момент она вдруг осознает, что «...беременна и, в то же время, она сама растущий плод в *утробе*» [7, с. 5]. Осознание собственной беременности и одновременно того, что ей самой предстоит родиться означает, что человеку дана возможность покинуть «каменно-ментальную» утробу и обрести «... Истоки иного творенья // В небесной *утробе* земли» [7, с. 6]. Мысль о беременности каждого человека самим собой, то есть своим подлинным, духовным «я» концептуальна для всего творчества И.А. Файнфельда, который написал: «Собой беременные люди, Самороджайтесь, // Иного счастья вам не будет, // Как ни старайтесь».

Значимым является, с нашей точки зрения, то, что повесть завершается стихотворением, в котором снова присутствует гиперболизированный образ утробы, предстающей безграничной:

В глубинах *утробы* Вселенской

Гигантский растёт эмбрион...

Вот потуги, возглас недетский,

И с кровью рождается он.

Зачатки в нём жизнью грядущих... [7, с. 52].

Одной из основных художественно-философских идей И.А. Файнфельда является мысль о подмене подлинной духовной сущности человека неким фантомом. Человек, не раскрывший в себе подлинное сознание, является всего лишь тенью того существа, «которое могло родиться», а его жизнь — тенью жизни, «которая могла состояться».

Об этом «мучительно» размышляет Серый: «Зачем *сон* этой *яви*? <...> Зачем гнетущая *явь сна*? Откуда безумие всесокрушающей *иллюзии*? Почему я обречен видеть только нереальное? <...> Кто заставляет смеяться и плакать этот *фантом* — проекцию того я, которого нет и никогда не было?» [7, с. 15].

В поэтическом виде эти мысли выражены в стихотворении «Словно десять веков живу...», написанном намного раньше, но созвучном поднимаемым в повести проблемам:

... Может быть, и не зачат я, —

Родилась только *тьень* моя,

Моим голосом говорит,

Сквозь года моей *явью спит*... [7, с. 9].

Таким образом, формируется четкий тематический комплекс, основные символы которого — сон, явь, иллюзия, тень, фантом — являются сквозными как для всего творчества, так и для конкретного произведения.

Как было ранее отмечено, поиск своего подлинного «я» — центральная тема творчества И.А. Файнфельда, которую он выражает не только словом, но и самой организацией своих произведений, в частности, медитативной повести «Двуполая кровь», стремлением к синтезу жанров и речевых форм.

Итак, «диалог» поэзии и прозы в повести осуществляется на двух уровнях: структурном — проникновение элементов поэзии в прозаический текст, а также тематическом — параллели между поэтическими текстами и прозаическим повествованием.

Синтез поэзии и прозы в творчестве И.А. Файнфельда способствует приращению смыслов и усилению художественного

воздействия, а также представляет собой альтернативную форму реализации его философско-художественных установок.

Список литературы:

1. Бердяева О.С. Проза Михаила Булгакова. Текст и метатекст: Дис. канд. филол. наук. — Великий Новгород, 2004. — 329 с.
2. Гончарова Е.А. К вопросу об изучении категории «автор» через проблемы интертекстуальности // Интертекстуальные связи в художественном тексте: межвуз. сб. науч. тр. — СПб., 1993. — С. 20—28.
3. Иваньшина Е.А. Культурная память и логика текстопорождения в творчестве М.А. Булгакова: Автореф. дис. доктора филол. наук. — Воронеж, 2010. — 40 с.
4. Маркова Т. Авторские жанровые номинации в современной русской прозе как показатель кризиса жанрового сознания // Вопросы литературы. — 2011. — № 1. — С. 280—290.
5. Муравьев В.С. Медитативная лирика // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. — М.: Сов. Энциклопедия, 1987. — С. 214.
6. Ушакова Е. Метатекст в рассказе А.П. Чехова «Марья Ивановна» // Молодые исследователи Чехова: материалы международной научной конференции (Москва, май 2005 г.). — М.: Изд-во МГУ, 2005. — С. 109—112.
7. Файнфельд И.А. Двуполая кровь: Медитативная повесть 3. — М.: Издательство «Спутник+», 2011. — 54 с.
8. Файнфельд И.А. Дзэн для самого себя. — М.: Издательство «Спутник+», 2011. — 123 с.
9. Шеина С.Е. Взаимодействие поэзии и прозы в англо-ирландской литературе первой половины XX века (Дж. Джойс и С. Беккет): Автореф. дис. доктора филол. наук. — М., 2009. — 30 с.
10. Штерн М.С. Философская лирика А.А. Фета // Проблемы изучения жизни и творчества А. Фета. — Курск, 1990. — С. 4—13.

**ИМЯ СОБСТВЕННОЕ КАК ИНСТРУМЕНТ
ТВОРЧЕСКОЙ МАСТЕРСКОЙ
Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО
(НА ПРИМЕРЕ ПОЭТОНИМОВ
«СОФЬЯ» И «ЛИЗАВЕТА»)**

Поник Мария Викторовна

аспирант Таврического национального университета

им. В.И. Вернадского,

г. Симферополь (Украина)

E-mail: maria9v@mail.ru

Литературные тексты Ф.М. Достоевского при кажущейся внешней шероховатости и некой дисгармоничности внутренне подчиняются строгой логике и упорядоченности. Писатель добивается этого посредством незаметных на первый взгляд приемов. Одним из таких инструментов его творческой мастерской является символическая деталь.

Детали, как удачно выразилась Т.А. Касаткина, «подхватывают», «прошивают» удаленные друг от друга участки текста. Из совокупности контекстов, в которых они присутствуют, выявляется новое смысловое поле, которое значительно раздвигает смысловые рамки каждого контекста [6].

Посредством расшифровки скрытого в подобных локальных художественных приемах глубинного смысла читатель может выйти на более точное понимание содержания, через неявные знаки, данные автором, получает возможность проникнуть в души героев, услышать позицию самого сочинителя.

Стиль зрелой прозы Достоевского, обусловленный своеобразием его окончательно сформировавшегося оригинального, нестандартного мышления, удивительно связан с поэтикой его произведений. В частности, с поэтикой имени как одной из разновидностей художественной детали. Рассмотрению этого аспекта многогранного творчества классика и посвящена данная публикация.

Объект статьи — поэтонимы «Софья» и «Лизавета», на примере которых будет доказываться заявленный тезис, что и является **целью** представленной работы.

Для творческой лаборатории Достоевского не характерно использование явных смысловых намеков в антропонимах. Если он и употребляет именованья с лежащими на поверхности значениями, то чаще всего для наречения персонажей второстепенных, закадровых,

проходящих: автор не вводит во внутренний мир таких героев, не открывает их жизненную философию, а лишь указывает посредством имени, нарочито и прямолинейно, на манеру их поведения и поступки, а не на мотивы и душевные переживания.

С.Н. Булгаков в своей «Философии имени» удивительно точно отметил, что «внутренняя форма» имени дает ему тему, указывает лишь доминирующую черту, но вовсе не исчерпывает содержания. Определенные духовные типы просят определенного имени, в нем именно нуждаются, чтобы расцвести, и наоборот. Могут быть неудачники имени, которые получают трудное, невыполнимое для себя имя [2, с. 242—245].

Приведенные особенности *имени вообще*, выделенные философом-богословом, мы попытаемся проиллюстрировать, обратившись к романному наследию русского классика.

Исследователи-достоевисты традиционно отмечают явную связь всех персонажей, названных именем Софья, с антропонимом, их обозначающим (София — от греч. «мудрость»).

София Мармеладова («Преступление и наказание»), мать Аркадия Долгорукого в романе «Подросток» **Софья Андреевна**, мать Ивана и Алеша Карамазовых **Софья Ивановна** и **Софья Матвеевна Улитина**, книгоноша в романе «Бесы», — это женщины, в которых сильно материнское начало, а за тихим, кротким и покорным поведением скрыта сила духа и твердая, непоколебимая вера. Все они, по Булгакову, «расцветают» в полученном имени, стойко неся свой жизненный крест.

Целый круг ассоциаций возникает в связи с рассматриваемым поэтонимом. Этим именем писатель нарекает свою первую дочь, умершую в младенчестве в Женеве. Кроме того, оним отсылает нас и к сложившемуся в христианстве представлению о Софии как об олицетворенной Премудрости Божией. Софьи в романном мире художника близки и к образу Богоматери.

Т.А. Касаткина отмечает, что Богоматерь первой прошла по пути, указанному Господом, и достигла обожения. Господь, постоянно пребывающий на страже у дверей души, может одним движением милости и любви преодолеть сущностную пропасть между Богом и человеком. Но Он переходит ее, как только Ему позволят. Это «стояние», замечает исследователь, и осуществляют Софьи у Достоевского. Таким образом, Софья — Богоматерь в аспекте раскрытия ею твари Святому Духу [6].

Каждой из героинь, незлобивой, безответной, смиренной, безгрешной даже во грехе, выпадает тяжкая судьба, в которой личное

счастье едва ли возможно. Они как бы приносят себя в жертву мироустройству. Но «Достоевский всегда «со Христом», а значит и с теми героями, которые со Христом» [4, с. 190], поэтому в том, что всех этих героинь ждет духовное очищение и прощение, автор не оставляет сомнений у читателей. ИмPLICITным на это указанием служат отчества, которыми писатель наделил женщин.

Так, Божью милость для жены сладострастника и пьяницы Карамазова **Софьи Ивановны** (Иван — от др.-евр. «милость Божия») можно увидеть в ее кликушестве. Лишь в постоянных молитвах (особенно почитала женщина именно Богородичные праздники!) и болезненных припадках, на время теряя рассудок, она получает возможность не видеть всего разврата и безобразия, царящего в доме. Милостью Господней была одарена и старшая дочь Мармеладова **Софья Семеновна**. (И Лужин, и Разумихин, пугая по тем или иным причинам отчество Сонечки, называют ее Софьей *Ивановной*.) Постоянные обращения к Богу (Семен — от др.-евр. «услышанный Богом в молитве») привели ее к особому рода юродству.

«Именование Сони «юродивой» не оговорка, а точное авторское слово», — пишет В.В. Иванов [4, с. 189]. Ученый акцентирует внимание на том, что Достоевскому необходим яркий контраст, способствующий раскрытию высокой духовной природы девушки. В то время как ее физическое естество терзаемо грубым насилием — духовный лик Сони невинен. Там из «Богоматерии» прорастает не только плод ее чистого «я», но и созревает обновленная душа Раскольникова: угасающая мать «убивца» словно передает ей сына. Пульхерия Александровна умерла через девять месяцев после осуждения сына в каторгу — срок, необходимый для вынашивания нового человека. «Тут и сам станешь юродивым! Заразительно!» — говорит Раскольников в сцене чтения Соней Евангелия. «...В этой ремарке сквозит нежелание, опаска следования «юродству» Сони. Он заражен другой идеей, идеей могущества своеволия, богоборческого бунта» [там же, с. 190—191], что и производит внутреннее сопротивление. Родион Романович настаивает на чтении Евангелия Соней, так как после убийства образуется непреходимая грань между ним и Священной Книгой, возникает некое препятствие перед «живой жизнью». А Сонечка как «юродивая», хриstopодобный человек в этом случае осуществляет функцию «священного посредничества» [там же, с. 192].

И если Соня Мармеладова отправляется дожидаться пробуждения души Раскольникова от заблуждений и неверия на каторге, под госпитальными воротами, то в «Бесах» в лице **Софьи**

Матвеевны (Матвей — от др.-евр. «дарованный Господом») Бог обращается к уставшему, разочарованному и отказывающемуся понимать современный мир Степану Трофимовичу Верховенскому в крестьянской избе. В терпеливом «стоянии-ожидании» [6] на страже у дверей души Версилова проходит и жизнь **Софьи Андреевны** (Андрей — от греч. «мужественный») в «Подростке».

Что касается имени Лизавета, то в русской литературе оно стойко ассоциируется с героиней Н.М. Карамзина. Но по количеству ее соименниц Достоевский вряд ли может сравниться еще с кем-нибудь из литераторов. Он, по словам В.Н. Топорова, «центральная фигура «Лизина» текста послепушкинской поры» [7, с. 477].

Писатель, «проигрывая» судьбу карамзинской Лизы, насыщает повествование отголосками других прочтений этого образа (в первую очередь, «Пиковой дамы» Пушкина) и как бы заземляет ее. Но заземление у него особого рода: сколь «нижменных» сторон натуры автор бы ни касался, творение его остается «мистериальным». Описывая страшные язвы современного ему мира, классик «продолжает исследование «метафизики» греха, святости, воскресения» [3, с. 52].

Связь имен Софья и Лизавета на семантическом уровне сильна: первое читаем как «мудрость Господня», а второе — от др.-евр. «Божья клятва», «почитающая Бога». Однако носительницам данного антропонима Достоевский отвел иную роль. Данный оним объединяет персонажей, которые «изнемогают под его тяжестью» (С. Булгаков), не справляются с той миссией, которая им уготована.

Так, на первый взгляд, в образе несчастной юродивой, крестовой сестры Сони Мармеладовой вечно беременной **Лизаветы Ивановны** оправдывается значение имени. «Бедная Лизавета» — «робкая и смиренная девка», «робенок малый», как называет ее мещанка на рынке, честна в работе, следит за домом, покорно подчиняется старой процентщице и молча терпит ее побои и укоры. В ней жертвенность сочетается с кротостью и чистотой (как физической, так и нравственной). Но наряду с этим писатель наделяет ее и другими особенностями. В частности, героиня по доброй воле состояла «в полном рабстве у сестры», при том что сама была неплохой торговкой и «имела большую практику». Кроме того, усиливают эту коннотацию и неоднократные указания на ее «замечательно высокий» рост в противовес «маленькой и гаденькой» Алене Ивановне, держащей «чуть не идиотку» сестру в совершенном порабощении. Невзирая на то что Лизавета Ивановна «по минутно была беременна», она так и не стала матерью. (Данный мотив роднит ее и с остальными одноименными женскими образами писателя.)

Топор же Раскольникова завершает то, что сделал с героиней миропорядок, порождающий и проституцию, и «умственные» преступления, и предельный распад человеческих связей [3, с. 49].

Еще одна героиня с «вполне идиотским» лицом — *Лизавета Смердящая* («Братья Карамазовы»). Если последний возможный ребенок Лизаветы Ивановны гибнет в утробе матери, то Лизавета Смердящая рождает Смердякова, сгусток отвратительной пошлости и зла, убийцу собственного отца [3, с. 52]. По словам Григория, Смердяков произошел «от бесова сына и от праведницы». (Достоевский подчеркивает семантическую основу оного «праведницы» посредством отчества героини: *Ильинична* (Илья — от др.-евр. «сила Божья», «крепость Господня»). Образ Лизаветы «в моменте телесного смердения» перекликается и с образом старца Зосимы: праведник «провонял» после смерти, Лизавета смердела при жизни. Оба как бы угодны Богу духовным благоуханием [4, с. 197].) Но, учитывая народные поверья о бане и нечистой силе, там обитающей, совсем иначе можно понять другую реплику слуги о Смердякове — «из банной мокроты завелся». Хотя есть здесь и прямой смысл: Лизавета Смердящая родила в бане [5, с. 108].

Так или иначе, Карамазов-старший в лице безгласной юривой обидел не только женственность, а и саму народную почву. (Указание на маленький рост героини говорит о близости к земле, о ее народности.) Федор Павлович посеял на этой почве зло, которое возшло его смертью [4, с. 196—197].

Имя Лизавета носит и героиня романа «Подросток», которой тоже не суждено было обрести счастье в материнстве, — *Лизавета Макаровна Долгорукая*. Достоевский называет ее «добровольной искательницей мучений». На протяжении всего повествования они с князем Сережей терзают друг друга. Их отношения — это любовь-страдание, любовь сильного к слабому, несравненно более сильная и мучительная, чем любовь равных характеров. Лиза полюбила молодого Сокольского за «беспредельность падения». Она бросилась вслед за ним во мрак и лишилась всего, чем была и что любила. Хаос чувств, неуверенность и беспокойство преследует девушку, не давая ей быть счастливой (Макар — от греч. «блаженный»). И только «нахождение рядом с матерью», Софьей, способно ее успокаивать и сдерживать [6].

«С одной только злобы <...> из одного только упрямства» сидит за железной монастырской решеткой и затворница *Лизавета блаженная* в «Бесах». В этом романе «аранжировка темы бедной Лизы становится особенно изощренной» [3, с. 50].

Так, *Лизавета Николаевна Тушина*, нервная, впечатлительная и гордая девушка, была убита, возможно, уже неся под сердцем ставрогинского ребенка. Сюжетно «соблазнение» Лизы Ставрогиним совпадает с кровавой расправой над Лебядкиными. Смерть Марьи Тимофеевны оказывается причиной смерти Лизы Тушиной, когда та в почти бредовом состоянии приходит на место убийства и падает жертвой негодующей толпы. Грехопадение, отчуждение, безумие, смерть связываются в единую цепь, бытие одной героини перетекает в бытие другой [3, с. 50—51].

И хотя демонизм Лизы перед ее гибелью становится особенно зримым, это не итог, не окончательное решение. (В черновых тетрадях физическая хромота Тушиной — непрменный атрибут бесов — была гораздо обстоятельнее выведена.) Именно Тушина, увидев ограбленную и поруганную икону Богородицы, тут же на улице встала перед ней на колени и сняла свои серьги, отдав их монаху, собирающему средства на восстановление оклада. Это прикосновение к земле можно прочитать как символ жажды единения с народной почвой [4, с. 196]. Характерно и то, что при встрече со Степаном Трофимовичем Верховенским, непосредственно предшествующей ее гибели, она просит немножко, не утруждаясь очень, помолиться «за «бедную» Лизу».

Не одержало победу присущее ей светлое, доброе начало (Николай — от др.-греч. «победа людей»). Поруганная чистота девушки осталась так никому, кроме возлюбленного Маврикия Николаевича и по-детски простодушного Степана Трофимовича, неведомой [3, с. 51].

Четырнадцатилетняя дочь харьковской помещицы г-жи Хохлаковой из «Братьев Карамазовых» также носит имя Лиза. В *Lise Хохлаковой* детская шаловливость и непосредственность сочетаются с женским кокетством, жеманством, легкомыслием, проявившимся в ее характере во многом благодаря влиянию матери.

В.Е. Ветловская предлагает искать источник заимствования имени *Lise* в духовных стихах, где имя невесты и супруги святого Алексия, человека Божия, звучит как Лизавета. (См. об этом: Ветловская В.Е. Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». СПб., 2007.)

Лиза и ее мать Екатерина Осиповна Хохлакова — эпизодические лица в романе, но они обрисованы Достоевским столь ярко и снабжены такими характерными приметами, что, по мнению М.С. Альтмана, их прототипы можно установить не только с большой вероятностью, но и с полной достоверностью. Исследователь приводит

в качестве прообраза Людмилу Христофоровну Хохрякову, состав семьи которой и возраст дочери (вдова-мать и дочь-подросток) точно сохранены в тексте произведения [1, с. 128—129].

Однако здесь, как часто у Достоевского, вряд ли дело ограничивается лишь простым заимствованием фамилии прототипа при наименовании героев. Остановимся на некоторых наиболее явных авторских знаках. Первое, на что следует непременно обратить внимание, это фамилия героини. Существительное, от которого она образована, можно расшифровать двояко: либо от слова «хохол» — взбитые вверх волосы надо лбом (предлагает, в частности, Р.О. Мазель), так подчеркивается непокорность, своеволие девушки, либо как производное от «хохлик» — в значении «черт, дьявол или нечистый» (считает, например, С.А. Скуридина). Обе эти трактовки не исключают, а лишь взаимно дополняют друг друга. Второе, что необходимо отметить, это название главы, посвященной Лизе Хохлаковой, — «Бесенок». Кроме того, сюда же можно отнести и болезнь ног девушки, соотносимую с образом нечистой силы, и ее самобичевание, навязчивое желание быть не счастливой, а обманутой, истерзанной, брошенной, и рассказ о чертях, приходящих в ночных кошмарах, фантазии о распинаемом ребенке, о возможном убийстве, поджоге дома, и влечение к Ивану, который «с чертом знается». (См. об этом: Сараскина Л.И. «Бесы»: роман-предупреждение. М., 1990.)

«Дура с сердцем без ума», горячая, увлекающаяся и нетерпеливая дама *Лизавета Прокофьевна Епанчина* («Идиот») в первом приближении выбивается из галереи перечисленных образов. (Так, в частности, «случайным» в ряду Лизавет этот образ представляется А.Л. Зорину, А.С. Немзеру.) Однако и в ее жизненной истории проглядывают общие элементы судеб всех остальных одноименных героинь.

Так, генеральша хотя и стала матерью троих дочерей, но отношения с ними имели лишь «наружную почтительность», что, как видится, свидетельствует о постепенном обрыве той тонкой, невидимой нити, которая по-настоящему связывает родителей и с детьми. Кроме того, ее настоящей любимицей, «домашним идиолом», за которую она больше всего переживала и беспокоилась, была младшая — Аглая. (О старшей, «мокрой курице» Александре, Лизавета Прокофьевна лишь иногда плакала по ночам и «сама не знала, как быть: пугаться за нее или нет?», а за среднюю, Аделаиду, боялась менее чем за других, так как та точно не пропадет в жизни.) Генеральша, постоянно сравнивая Аглаю с собой и противопоставляя

сестрам, тревожится о ее будущем и признается себе, что та «во всех отношениях» похожа на нее — «безумная», «самовольный, скверный *бесенок*», — и уже заранее предрекает, что младшая дочь будет несчастна. (Самоидентификация героини здесь очень показательна.) Между тем именно с Аглаей в конце романских событий произойдет крупная ссора и последовавший вслед за ней обрыв всяческих сношений, приведший к тому, что родные ее «несколько месяцев уже <...> не видали». Это обстоятельство можно прочесть и в символическом плане — в значении утраты ребенка как сходной черты участниц «Лизина» текста Достоевского.

В браке Лизвета Прокофьевна была главой семьи, а ее супругу, «покорному» и «приученному», отводилась лишь «подчинительная» роль. Естественная детскость, которая, по собственному выражению женщины, роднит ее с князем Мышкиным и могла бы привести к желанной каждой гармонии и радостному восприятию мира, вытесняется зачастую именно вспышками бурного характера. «Ваш характер я считаю совершенно сходным с моим и очень рада; как 00две капли воды», — говорит ему героиня. Однако ее образ полон внутренней противоречивости: простодушие и веселый нрав с трудом уживаются рядом с властолюбием и страстным характером. (Отчество косвенно об этом свидетельствует: Прокофий — от греч. «опережающий», «обнаженный меч», т. е. вызов миру, обществу и его правилам, а не смирение, которое проповедует Лев Мышкин.)

Итак, Достоевский-художник не использовал на страницах своих романов возможность вступать в открытый диалог с читателями, растворяя авторское «я» в частных приемах поэтики. Среди них — именованная героев.

Популярные в именнике классика антропонимы с богатой смысловой традицией «Софья» и «Лизвета» входят в число излюбленных именованных писателя.

Софьи Достоевского — учителя других персонажей в деле христианской любви, близки идее Христа, проходят через испытания, обладая внутренней силой, терпением. Их присутствие вносит в жизнь других героев спокойствие, дарит им надежду, помогает обрести веру. Они олицетворяют идеалы общечеловеческой любви, братства, столь дорогие для автора.

Лизветы добровольно обрекают себя на страдания. Их шкала ценностей перевернута: свобода оборачивается рабством перед инстинктами, любовь превращается в одержимость, зависимость заканчивается психическими расстройствами, что ведет к разрушению личности, невозможности продолжения рода (если все же дети

появляются, то их ждет неблагоприятная судьба). Они остаются несчастными сами, мучая при этом и близких людей из-за своего противоречивого характера, эгоизма, гордыни.

Список литературы:

1. Альтман М.С. Достоевский. По векам имен. — Саратов: Изд-во Саратовского унив-та, 1975. — 280 с.
2. Булгаков С.Н. Философия имени. — СПб.: Наука, 1998. — 448 с.
3. Зорин А.Л., Немзер А.С. Парадоксы чувствительности. Н.М. Карамзин «Бедная Лиза» // «Столетия не сотрут...»: Русские классики и их читатели. — М.: Книга, 1989. — С. 7—54.
4. Иванов В.В. Христианские традиции в творчестве Ф.М. Достоевского: дис. на соискание ученой степени доктора филолог. наук (спец. 10.01.01 «Русская литература»). — Петрозаводск, 2004. — 427 с.
5. Иванов Вяч. Вс. О композиционной роли фамилий героев у Достоевского. Смердяков // Избранные труды по семиотике и истории культуры: в 2 т. — М.: Языки рус. культуры, 2000. — Т. 2: Статьи о русской литературе. — 2000. — С. 105—109.
6. Касаткина Т.А. О творящий природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». — М.: ИМЛИ РАН, 2004. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/redkol/kasat/book/index.html (дата обращения 04.03.2013).
7. Топоров В.Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. — М.: Изд-во РГГУ, 1995. — С. 477.

4.2. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ИНТЕГРАЦИЯ ПРОЕКТНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧАЩИХСЯ СТАРШЕЙ ШКОЛЫ ПО ЛИТЕРАТУРЕ КАК ОДНО ИЗ УСЛОВИЙ ФОРМИРОВАНИЯ ОБЩЕКУЛЬТУРНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ

Кадун Татьяна Васильевна

*руководитель методического объединения учителей русского языка
и литературы МБОУ «Федоровская СОШ№ 5»,
пгт Федоровский Сургутский район*

Ушакова Елена Зиновьевна

*учитель русского языка и литературы
МБОУ «Федоровская СОШ№ 5»,
пгт Федоровский Сургутский район*

Швецова Татьяна Николаевна

*заместитель директора по учебной работе
МБОУ «Федоровская СОШ№5»,
пгт Федоровский Сургутский район
E-mail: natali2172@yandex.ru*

*Всё, что находится во взаимной связи,
должно преподаваться в такой же связи.
Ян Амос Коменский*

В современном цивилизованном мире в связи с активным развитием политических, социальных, экономических и других институтов прослеживается тенденция к интеграции фундаментальных и практических знаний, формирование которых у учащихся должно происходить непрерывно. Одним из практических путей решения проблемы универсализации гуманитарных знаний является знакомство с культурно-историческим опытом других народов, формирование

межкультурной коммуникативной компетенции в процессе школьного образования.

Литература как наука находится в постоянном развитии. Школьный курс литературы практически не изменяется в течение десятилетий. Логичность учебных пособий бесспорна, но мы, учителя-предметники, сталкиваемся все чаще и чаще с вопросом, который задают родители: «Почему дети изучают русских и зарубежных писателей и не рассматривают творчество писателей и поэтов других народов, населяющих территорию России?». Вопрос злободневный. Актуальность этого вопроса обусловлена рядом причин. Во-первых, Россия — многонациональная страна, в каждом учебном заведении России обучаются дети разных национальностей, только в нашем муниципальном бюджетном общеобразовательном учреждении «Федоровская средняя общеобразовательная школа № 5», которое расположено на территории Сургутского района Ханты-Мансийского Автономного Округа обучаются дети 90-национальностей.

Во-вторых, процесс модернизации образования предполагает поиск новых подходов в изучении литературы, особенно на тех территориях, которые неоднородны по этническому составу. На сегодняшний день от нас, учителей литературы, Федеральный государственный стандарт требует выполнения конкретной предметной программы, которая формирует знания, умения и навыки учащихся по литературе на каждом этапе обучения, но благодаря элективным курсам, внеурочным занятиям педагог может составить программу, выполняя запросы родителей и учитывая интересы детей. А проектная и исследовательская деятельность учащихся помогает им самостоятельно добывать знания, находить применение своих исследований в жизни. Таким образом, в нашей школе родился проект, в основу которого легло изучение традиций малочисленных народов севера — ханты и манси. Считаем, что проживая на земле, которую местные жители называют священной, нельзя не знать фольклорных традиций коренного народа. Поэтому учащиеся совместно с педагогами занимались исследовательской деятельностью. Большую часть материала собрали в деревне Русскинские, Сургутского района, где находится школа-интернат, в которой обучаются дети-ханты, приезжающие к началу учебного года с родовых земельных угодий. В ходе работы основным исследовательским материалом явился устный опрос взрослого населения ханты и учащихся школы-интерната, посещение национальных праздников, чтение и анализ произведений хантыйских поэтов и писателей.

Национально-региональный компонент в Ханты-Мансийском автономном округе — Югра предусматривает воспитание детей в среде с национальным колоритом с учетом всех особенностей края, следовательно необходимо, чтобы дети, живущие здесь, знали традиции народов ханты и манси, историю земли Югорской, литературные и фольклорные произведения коренного народа; прикладное искусство, отношение людей к родной земле.

Поэтому на основе собранного материала нами создана программа по литературе для учащихся младшего и среднего звена, позволяющая понять различия между фольклорными традициями русского и хантыйского народов, а также предполагающая воспитание у детей и взрослых высокой культуры общения с природой, ответственности за сохранность ее объектов. Бесспорно, бережное отношение к природе должно формироваться с детства в семье, дошкольных учреждениях, школе.

Фольклор отражает духовность народа, мудрость, накопленную веками, национальный дух, мировоззрение, нравы и обычаи, характер и силу.

Фольклор ханты и манси связан с системой верований, образом жизни, с пониманием мира, который их окружает. Родная земля для русского и хантыйского народов считается святыней, которая подарила людям жизнь. В русских народных сказках встречаются часто выражения «Земля-матушка»; «кормилица». У Северных народов тоже трепетное отношение к земле. Они считают, что земля породила людей, живущих в гармонии с природой, миром духов, животным и растительным миром.

Хантыйские и мансийские сказки посвящены самым различным событиям. В них отражена жизнь народа, их нелегкий труд. Они учат закалять душу, трудиться, воспитывать в себе доброе отношение ко всему живому на земле.

В русских народных сказках встречается образ богатыря — человека, который спасает русскую землю от вражеских набегов. У ханты и манси герой — человек идеальный, совершенный, это и «добрый молодец», «храбрый джигит», «золотые руки». У народов Севера идеал человека выражается через образ Ворнэ-лесной богини, которая является образцом лучших человеческих качеств. Народ в русских народных сказках перекладывает тяжелую, непосильную работу на богатырей, на Ивана-дурака, а если они справиться не могут, то на помощь приходят волшебные предметы: шапка-невидимка, скатерть-самобранка, сапоги-скороходы и так далее.

У народов ханты и манси главное достоинство человека — трудолюбие, трудовая сноровка. Честь человека, как утверждают сказки, в умении и желании трудиться не только для себя, но для других людей, и тогда люди тебя признают. Назовут мастером, а это высшая хвала. Действительно, народы Севера трудолюбивы. С малых лет девочки вместе с мамами готовят еду, утепляют чумы, шьют теплую одежду, вышивают бисером одежду, делают украшения. Мужчины занимаются охотой, рыбалкой, мастерят по дереву, пасут стада оленей. И хотя у семей есть благоустроенные квартиры, большая часть населения по-прежнему живут на угодьях, выполняя ежедневно сложную работу. Поэтому и в сказках нет веры в чудо, человек надеется на свои силы. Совершенным человеком не рождаются, им становятся в течение жизни — этому учат сказки, пословицы и поговорки народов ханты и манси. У данного народа присутствует своя система эстетического воспитания, она связана с трудом.

Эта связь прослеживается и в названиях: «Смельчак Ядури», «Каждый другом силен», «Умный Сойтын», «Храбрый Нядыга» [3].

Без вмешательства природных сил невозможно представить волшебной сказки, когда герои обращаются с просьбой о помощи к ветру, солнцу, лесу, яблоньке, реке. В произведениях ханты и манси особое значение приобретают взаимоотношения природы и человека. Поклонение природе — характерная черта их культуры. В преданиях ханты и манси говорится: *«В бесстенном, бездверном большом мире, бесстенном, бездверном большом Доме, где живут наше Солнце, наши Звезды, наша Луна, живет и наша святая Земля. На Земле живут деревья, травы, цветут цветы, в лесу живут большие и малые звери, по Земле ползают жучки, паучки. На Земле текут реки, живут воды океанов и морей. В воде плавают большие и маленькие рыбы. В Небе летают птицы, бабочки, комары да мошки. На Земле живем и мы — люди...»* [12, с. 14]. Лес — это Дом. Поэтому он священный для всего народа. Например, ханты и манси перед тем, как срубить дерево, просят у него прощения. Дерево встречает родившегося на свет человечка, из бересты ему делают люльку — апа. Дерево встречает человека после смерти — старые хантыйские кладбища расположены на ветках вековых елей. Дерево дает тепло, согревая жарким огнем жилище, дерево кормит — кедровые орехи служат витаминами, лекарством. Также деревья с необычной кроной считаются жилищем Бога. Лес — это святыня, сказки учат его любить, беречь, ценить тот дар, который ежегодно преподносит он людям.

Работая по данной программе с учащимися, мы пришли к выводу, что духовный мир сказок ханты и манси самобытен, оригинален,

отражает могущество и силу, красоту северной природы. Боги и духи сказок ханты и манси классифицированы по социальной и нравственной принадлежности, авторские иллюстрации художественных образов богов и духов к сказкам народов ханты популяризируют культуру коренных народов Югры, способствуют пробуждению интереса к устному народному творчеству коренного населения. Также в сказках прослеживается вера в духовные существа. В наличие собственной души и душ всего, что окружает людей, живущих в единстве с природой.

Также прослеживается и особое отношение к животным в сказках и верованиях народов ханты и манси. Например, медведь — это лесной человек, даже сверхчеловек. Человеком медведя называли не случайно. С одной стороны, он зверь, источник пищи, одежды, лекарства, а с другой стороны, бывший человек, родственник. По преданиям он был младшим сыном бога Торума, но за непослушание богом-отцом был отправлен с небес на землю. Прежде чем пойти на охоту, нужно было совершить целый ряд обрядов, попросить милости и прощения у медведя, чтобы охота была удачной и никто не погиб в лапах лесного зверя. Считается, что медведь охраняет семью от болезней, решает споры между людьми, подгоняет лося к самострелу охотника. Медведь всегда был судьей во время споров. Если человека обвиняли в краже, он должен взять в руки медвежью лапу и сказать, что пусть лесной старик разорвет меня когтями, если я взял из чужой ловушки зверя. На медвежьем празднике раскрываются истинные отношения между людьми и медведем — это время, когда человеку необходимо помирить душу медведя с убившими его охотниками. Все торжество направлено в адрес родственника-предка, но при этом слово «медведь» не произносится вслух, чтобы не разгневать повелителя леса.

Лось — символ благополучия, достатка. Он тоже приравнивался к человеку. Лося не называли собственным именем, прибегали к описательным формулировкам, например, «вещь с длинными ногами». Лягушка дарит семейное счастье, определяет количество детей, помогает выбрать жениха или невесту. В народных сказках о животных тоже встречается образ медведя, лягушки, волка. Эти животные добры, помогают человеку принять мудрое решение. В русском же фольклоре главенствующее место занимает человек. Прибегая к приему иносказания, сказки учат понимать смысл жизни, видеть хорошие и плохие стороны поступков человека.

Следующим аспектом нашего исследования стала загадка, как составляющая фольклорного жанра. Загадка имеет древнее

происхождение. При сравнении можно сделать вывод о том, как появился этот жанр: народы подмечали сходство по форме, звукам, явлениям природы, наблюдали за животными и растениями. Например, «Летит золотая тарелка» (солнце — хантыйская загадка), «Красна девица по небу ходит» (солнце — русская народная загадка). Сравнение хантыйских и русских загадок помогает учащимся понять мудрое отношение народа к природе.

Изучение потешек вызвало у нас затруднение по той простой причине, что у народа ханты их очень мало и они практически не печатаются. Встречаются сказки-стишки. Используя способ интеграции — сравнение, мы пришли к выводу, что в сказочках-стишках народов Севера нет напевности, они написаны строгим языком. Например: сказочка-стишок «Куличок».

— Куличок, Куличок, что такое твой носик?

— Это моя пешня.

— Куличок, Куличок, что такое твои глазки?

— Это тёмной водицы два котелка.

— Куличок, Куличок, что такое твои лапки?

— Это две рогульки для кострища.

— Куличок, куличок, что такое твоя шейка?

— Это жердинка для сушки одежды...

— Куличок, Куличок... тут Куличок расправил крылышки, свистнул и улетел.

Видать вспомнил, для чего даны ему крылья [13, с. 47].

Нами рассмотрен и такой способ интеграции как соединение. Все явления природы и времена года живут в закличке. Закличками обычно называют стихотворные обращения детей к явлениям природы, растениям и животным: Дождик, дождик, поливай, Будет хлеба каравай [14, с. 15]

В наше время заклички сохранились лишь в обращении к детям дошкольного возраста, чтобы привлечь их внимание к насекомым, птицам, домашним животным. Заклички помогают маленькому ребенку познать мир.

Бабочка, бабочка, сядь на ладошку — Дам тебе лепешку [14, с. 15].

В закличке мы наблюдаем не просто обращение к природным стихиям, но выраженная в слове, ритме, интонации гамма чувств — переживаний, восхищения, нежности, восторга.

Примеры:

«... Весна, весна, красная!

Приди, весна, с радостью, радостью,

С великою милостью:
Со льном высоким,
С корнем глубоким,
С хлебом обильным!»

Или:

«Солнышко, выйди, выйди;
Сама хлеба с маслом дам» [2, с. 54].

Данное исследование помогло нам показать учащимся, как два народа — русский народ и народ Севера, любят природу, бережно-ласкательно обращаются с ней.

Для успешного формирования бережного отношения к природе посредством интеграции разных жанров русского фольклора и фольклора народов Севера мы создали алгоритм работы с учащимися:

1. Выявление интереса учащихся к устному народному творчеству народов ханты и манси (социологический опрос).
2. Выявление актуальности темы.
3. Формулирование гипотезы научного исследования.
4. Составление перечня приемов и методов исследования.
5. Работа с научной литературой по теме.
6. Анализ собранного материала.
7. Обобщение (синтез) полученных данных и подтверждение выдвинутой гипотезы.
8. Составление списка литературы (информационных ресурсов).
9. Оформление научной статьи.

Материалы данного исследования могут быть использованы в следующих областях образовательного процесса:

- на уроках литературы, истории ХМАО-Югры и мировой художественной;
- культуры; факультативных и элективных курсах;
- на классных часах, посвященных краеведению;
- на выставках школьного музея, библиотеки.

Следовательно, результаты исследования имеют практическую направленность: дают возможность популяризировать устное народное творчество коренных жителей.

В заключение нашей работы мы сделали очень важный для себя вывод о том, что детский фольклор является уникальным средством для передачи народной мудрости и воспитания детей в любом возрасте, на любом этапе их развития, формирования у них бережного отношения к такому бесценному сокровищу как природа нашей планеты Земля.

Список литературы:

1. Земля кошачьего локотка [Текст]. Вып. 3 / Правительство Ханты-Манс. авт. окр., Департамент по вопросам малочисл. народов Севера, Науч.-исслед. ин-т угроведения; пер., сост. и примеч. Т. Молданова. — Томск: Изд-во Том. ун-та, 2003. — 230 с.
2. Земляной братец [Текст] : манс. сказки, предания, песни, загадки Ханты-Манс. авт. окр. РФ; Ин-т возрождения обско-угор. народов; Науч. фольклор. фонд народа манси ; записи, пер., сост. и примеч. В. Чернецова. — Томск: Изд-во Том.
3. Лесные сказки [Текст] / ред.-сост. Р.В. Привалова; худож.: В.Н. Борисенко. — Сургут: Сургутнефтегаз: Нефть Приобья, 2001. — 152 с.: ил.
4. Митусова Р.П. Медвежий праздник у аганских остяков Сургутского района / Р.П. Митусова // Тобольский край. — Тобольск: Б.и., 1926. — № 1. — С. 11—14.
5. Мифы, предания, сказки хантов и манси / предисл. и примеч. Н.В. Лукиной ; под общ. ред. Е.С. Новик. — М.: Наука, 1990. 568 с.
6. Мифология манси / А.В. Бауло, и др.. Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2001. — 196 с.
7. Молданов Т. Боги земли казымской / Т. Молданов, Т. Молданова. Томск: Изд-во Том. гос. ун-та, 2000. — 106 с.
8. Мансийские сказки [Текст]: для учащихся 5—8 кл. / Департамент по вопр. малочисл. народов Севера, Администрация Ханты-Манс. авт. окр., НИИ обско-угор. народов; [авт.-сост.: Е.И. Ромбандеева, Т.Д. Слинкина]. — СПб.: Дрофа, 2003. — 144 с.
9. Народы Северо-Западной Сибири. Под ред. Н.В. Лукиной — Томск: Издательство Томского университета, 1994 г.
10. Ромбандеева Е.И. История народа манси (вогулов) и его духовная культура (по данным фольклора и обрядов). Сургут: АИИК «Северный дом» и Северо-сибирское региональное книжное издательство, 1993 г.
11. История и культура хантов. Под ред. Н.В. Лукиной — Томск: Издательство Томского университета, 1995 г.
12. «Мифы, предания. Сказки хантов и манси. Пер. с хантыйского, мансийского, немецкого языков. Сост., предисл. И примеч. Н.В. Лукина — Москва: Наука, 1990 — с. 568.».
13. Статья «И за сломанную ветвь, как за подлости, карали...», — автор Мария Вагатова — поэт, журналист, член Союза писателей России, член Союза журналистов СССР. Югра региональный общественно-политический журнал. Май, 2011.

14. Департамент образования и науки ХМАО-Югры. Использование обско-угорского фольклора на уроках чтения и родного языка, природоведения, экологии. Методическое пособие для учителей национальных школ. Ханты-Мансийск, 2004.
15. Вода в решетке: сборник малых фольклорных форм/сост. М.Ю. Тимофеева, Полина Тимофеева. — Петрозаводск: Дворец творчества детей и юношества, 2010. — 16 с.

4.3. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ

ЛИТЕРАТУРА В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРНОГО МНОГООБРАЗИЯ (ОПЫТ ПОСТСОВЕТСКИХ РЕСПУБЛИК ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ)

Муратханов Вадим Ахматханович

*аспирант 2-го года (заочного) обучения факультета культурологии
Государственного академического университета гуманитарных наук,
г. Москва*

E-mail: khanmurid@mail.ru

На протяжении нескольких десятилетий существования СССР культура и искусство в союзных республиках находились в сложных отношениях притяжения-отталкивания. С одной стороны, все республики в той или иной мере прошли через опыт «русификации» — мощное воздействие русской культурной традиции.

На примере литературы видно, что для некоторых республик, где современные художественные формы были к началу XX века еще не освоены, это мощное влияние было скорее плодотворным, чем разрушительным.

В частности, киргизская литература на момент образования Киргизской ССР была в большей степени устной. В течение нескольких столетий сформировался поистине неохватный эпос — «Манас», сложился круг его исполнителей — манасчи. Устное творчество акынов пользовалось в народе уважением и признанием. Однако, скажем, жанр романа был неизвестен киргизам, и «Поднятая целина» Михаила Шолохова в переводе Мукая Элебаева или пушкинский «Евгений Онегин» в переводе Касымали Баялинова, а также другие произведения русской классики совершили революцию в киргизской литературе [3]. Без этой прививки едва ли оказалось бы возможным впоследствии появление в ней такого крупного, известного далеко за пределами Киргизии писателя, как Чингиз Айтматов. Равно как и творчество более ранних деятелей киргизской литературы — Аалы Токомбаева, Токтогула Сатылганова и др.

В то же время элемент насилия в межкультурных отношениях между метрополией и колониями после 1917 года безусловно присутствовал, и в процессе насаждения соцреалистических канонов

представители альтернативных течений в искусстве, как и в России, подвергались в республиках давлению и репрессиям под видом борьбы с проявлениями «мелкобуржуазного национализма». После 1991 года и вплоть до наших дней практически во всех постсоветских республиках в той или иной мере происходит замалчивание позитивных плодов влияния русской культуры. Негативные стороны этого влияния, напротив, подчеркиваются. (Один из примеров тому — открытый 31 августа 2002 года в Узбекистане Музей памяти жертв репрессий.) Как полагает историк Сергей Абашин, «ключевое понятие, через которое формируется в Узбекистане коллективная идентичность, — **травма**» [1]. Есть основания полагать, что и в других бывших советских республиках национальная идентичность ныне формируется «от противного», через отрицание общего советского прошлого, что проявляется и в отношении истории искусства и культуры.

В этой связи не кажется удивительной слабость интеграционных процессов и межкультурного взаимодействия между республиками, в том числе соседями по региону. Можно допустить, что эти контакты подспудно воспринимаются политиками и курирующими культуру чиновниками независимых государств как продолжение исторического вектора, прерванного 1991 годом. Художники, музыканты, литераторы, режиссеры Армении и Азербайджана или, например, Узбекистана и Таджикистана по-прежнему чаще встречаются друг с другом в третьей стране. В большинстве случаев ею оказывается Россия.

В литературе скудость совместных, межгосударственных проектов и форумов, которые бы способствовали интеграции соседей по региону, проявляется особенно четко. Например, на региональном уровне за 20 лет постсоветской истории можно отметить лишь несколько относительно заметных форумов и инициатив, благодаря которым пересекались литераторы из центральноазиатских стран.

В первую очередь стоит выделить основанную в начале 2000-х годов Фондом Сороса международную конференцию «Творческое взаимодействие писателей Центральной Азии в новом тысячелетии». Конференции под этим названием прошли в Кыргызстане, Таджикистане и Казахстане. По итогам каждой были выпущены коллективные сборники «Все мы, Азия, твои дети...». Писатели Узбекистана участвовали в первой конференции. Представителей Туркменистана не было ни на одной из состоявшихся встреч.

Два других тесно связанных между собой центральноазиатских проекта, также возникших на рубеже 1990—2000-х годов, —

это узбекско-российский альманах «Малый шелковый путь», на страницах которого помимо текстов авторов-узбекистанцев публиковались стихи поэтов из Казахстана и Кыргызстана (подборки Бахытжана Канапьянова, Лили Калаус (Казахстан), Вячеслава Шаповалова (Кыргызстан)) [5], и Ташкентский открытый фестиваль поэзии, проходивший в столице Узбекистана с 2001 по 2008 годы (в IV фестивале приняли участие поэты-казахстанцы Б. Канапьянова и Л. Калаус).

Все эти проекты осуществлялись усилиями частных лиц, общественных организаций, негосударственных гуманитарных фондов. Отношение к ним государственных структур можно обозначить как настороженно-нейтральное.

Вместе с тем в некоторых постсоветских странах все эти годы шел поиск новых партнеров для культурного взаимодействия за пределами СНГ.

Так, для Таджикистана после 1991 года таким партнером естественным образом стал Иран. Две страны связывает не только языковая близость, но и уходящие в глубину веков исторические и культурные связи. Активное культурное сотрудничество между Ираном и Таджикистаном развернулось начиная с 1992 года в сфере театра, кино, литературы. Важным аспектом «эффективного сотрудничества двух стран является издание произведений таджикских писателей и поэтов в Иране. Если в 1990 году в Тегеране были изданы всего два или три произведения таджикских авторов, то в годы независимости Таджикистана в Иране большими тиражами были выпущены в свет более двухсот наименований книг поэтов и писателей Таджикистана» [4].

Здесь можно было бы отметить и столь же тесное, построенное на схожих основаниях взаимодействие между культурными институциями Румынии и Молдовы.

Языковой фактор, способствующий сближению культур между названными странами, в последние годы становится все более ощутимым препятствием для взаимодействия между литературами центральноазиатских стран. До недавнего времени роль языка межнационального общения для них выполнял русский. После распада СССР, с одной стороны, были во многом утрачены традиции художественного перевода; с другой — русский язык вследствие эмиграции русскоязычной творческой интеллигенции и культурной изоляции от бывшей метрополии начал постепенно деградировать.

Редактор отдела поэзии журнала «Дружба народов» Галина Климова, побывавшая в 2011 году в Ташкенте, пообщавшаяся

с местными авторами и познакомившаяся с их текстами, пришла к выводу, что русский язык там — «другой». «Их литературный русский, — считает она, — законсервировался, он — из Серебряного века и диктует всю поэтику того времени... В стихах двуязычных поэтов ощущается дефицит полутонов, нюансов, оттенков, придающих тексту необходимую экспрессию... Сужение активного словаря нивелирует перепады высот, усредняет, сглаживает текст...» [6].

Показательно, что в единственной за два постсоветских десятилетия двуязычной антологии узбекской поэзии «Анор» из 13 переводчиков на русский язык 10 представляют Россию и только 3 — Узбекистан [2].

Намечающаяся тенденция такова, что русский язык постепенно перестает быть посредником в межлитературных связях внутри центральноазиатского региона. В ближайшие годы — при благоприятной политической ситуации — можно ожидать более активного прямого взаимодействия между не пишущими на русском литераторами центральноазиатских республик.

В то же время у нового бытования русского языка в регионе есть и обратная сторона. Ряд специалистов указывают на то, что русский язык в Центральной Азии не только сдает свои позиции, но и причудливо видоизменяется. Искусствовед и культуролог Юрий Подпоренко пишет: «Тенденция к обеспечению присутствия и даже преобладанию интонационно-контактной, настроечной, ладовой составляющей языка над информационной в последний период отчетливо проявляется в русском языке Узбекистана и характеризует определенные изменения в строе мышления и поведения местных русских» [8]. Он отмечает усиление *фатической* составляющей в русском языке под влиянием узбекского.

Можно предположить, что с этим феноменом отчасти связано появление на литературной арене в постсоветский период ряда литераторов, которые пишут на русском, но с внутренним, ментальным «акцентом», обусловленным влиянием узбекского строя мышления и речи. «Даже если автор не позиционирует... свое отмежевание от русской литературной традиции, причислить к корпусу русской литературы некоторые написанные на русском тексты иногда бывает затруднительно. Препятствуют этому не столько словарь писателя, тематика произведений, восточные реалии в них, сколько своеобразный синтаксис, отраженный в тексте менталитет, совокупность культурных ценностей, опора на приемы, характерные для литературной традиции Востока» [7].

В ряду таких авторов в первую очередь следует назвать поэтов и прозаиков Хамида Исмаилова и Сухбата Афлатуни (Узбекистан). В качестве иллюстрации см. ниже фрагмент повести С. Афлатуни «Ночь коротка»:

«В перерыве между могилами возили в столовую. Мне ничего не давали, боялись, что это из меня все обратно выпрыгнет. Сунули лепешку: иди. Сижу во дворе, лепешку в арыке мочу, хотя она, наверное, и так мягкая, городская все-таки. Потом вспомнил пустыню, отца — лепешка из руки выпала, давай по арыку плыть. Я за ней погоню устроил, обидно все-таки, что обед уплыть пытается. Сколько бегал за лепешкой — час, наверное. У людей спрашиваю: лепешка не проплывала? Лепешка, говорят, какая лепешка? — и идут дальше.

Тогда арык кончился. В месте, где кончился, должно было быть море. Арыки должны в море впадать, так я думал. И я там утону, человек — не рыба» [9].

В приведенном отрывке художественный текст на русском языке калькирует узбекский синтаксис (повторы слов, сказуемое в конце предложения) и узбекскую лексику.

Последний феномен, на который хотелось бы обратить внимание в данной статье, — появление в литературах республик так называемых «двойных иерархий». Внутри одной из них высоко котируются местные авторы, творящие в русле советской культурной инерции. Они пользуются авторитетом и активно публикуются. Вторая иерархия задается Москвой и определяется востребованностью автора в столичных изданиях, литературных салонах, на фестивальных площадках. Причем эти две иерархии пересекаются достаточно мало.

В течение двух истекших с момента распада СССР десятилетия культурная ситуация в бывших советских республиках меняется на глазах, и процессы дезинтеграции происходят активней, нежели интеграционные процессы. Деятельность представителей культуры и искусства в этих странах по-прежнему в той или иной мере ориентирована на бывшую метрополию, однако общая картина в сфере культуры и искусства выглядит сейчас значительно сложнее, чем 20 лет назад, и продолжает стремительно меняться под воздействием новых очагов и центров культурного влияния.

Список литературы:

1. Абашин Сергей. Мустакиллик и память об имперском прошлом: проходя по залам ташкентского Музея памяти жертв репрессий. // Неприкосновенный запас. 2009. № 4 (66).
2. Анор-Гранат. Современная поэзия в Узбекистане / Под ред. С. Янышева. — М.: Изд-во Р. Элинина; ООО «Изд. Центр «Новая Юность», 2009.
3. Богданова Мединэ. Киргизская литература. — М.: Советский писатель, 1947.
4. Захери Мохназ Мухаммад Али. Современная культура Таджикистана в зеркале иранской прессы.[Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.pandia.ru/text/77/151/6139.php>.
5. Малый шелковый путь. Выпуск 4. Ташкент: Издательство «Фан» АН РУз, 2003.
6. Межконтинентальность поэзии. Круглый стол. // Интерпоэзия. 2012. № 4.
7. Муратханов Вадим. Русская литература в Узбекистане: история с продолжением. // Литературная газета. 2011. 29 июня. № 26 (6328).
8. Подпоренко Юрий. Бесправен, но востребован. Русский язык в Узбекистане. // Дружба народов. 2001. № 12.
9. Сухбат Афлатуни. Ночь коротка. М.: АНО «Редакция журнала «Дружба народов», 2008.

4.4. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ТЕКСТОЛОГИЯ

СЛОЖНЫЕ СЛОВА В МАНСИЙСКОМ ЯЗЫКЕ

Панченко Людмила Николаевна

научный сотрудник,

обско-угорский институт прикладных исследований и разработок

г. Ханты-Мансийск

E-mail: Pan4enko.ludm@yandex.ru

Сложные слова образуются на основе определительных словосочетаний, состоящих из двух и более самостоятельных слов. Сливаясь в одно слово, эти словосочетания выражают новое смысловое значение.

По характеру частей, входящих в состав сложного слова, их можно подразделить на следующие группы:

1. Первая часть сложного слова — имя существительное, обозначающее различные признаки определяемого слова:

а) материал, из которого сделан предмет: *тёрняль* ‘капкан’, где *тёр* ‘железо’, а *н Я ль* ‘слопец’.

б) назначение: *самтер* ‘очки’, где *сам* ‘глаз’, *тер* ‘железо’

в) целое и часть: *колкан* ‘пол’, где *кол* — ‘дом’, *кан* — ‘площадь’

г) место нахождения: *витуй* ‘бобёр’, где *вит* — ‘вода’, *уй* — ‘зверь’, *ма́колнйика* ‘медведь’, где *ма́* ‘земля’, *колн* ‘в доме’, *ойка* ‘мужчина’, *ма́порсуй* ‘мышка’, где *ма́* ‘земля’, *порс* ‘мусор’, *уй* ‘зверь’.

2. Первая часть сложного слова — имя прилагательное: *ма́ннуй* ‘мошкара’, где *ма́нь* — ‘маленький’, *уй* — ‘зверь’

3. Первая часть сложного слова — основа глагола: *хортсуй* ‘лай’, где *хортужке* ‘лаять’, *суй* ‘звук’

4. Первая часть сложного слова — причастие: *тэ́нэ́кол* ‘столовая’, где *тэ́нэ́* ‘кушающий’, *кол* ‘дом’

5. Ряд сложных слов составляют сложные слова, в которых выражается признак по полу. Для разграничения мужского и женского пола в названиях животных перед словом, обозначающим то или иное животное, ставятся слова *бйика* ‘мужчина’ или *ха́р* ‘бык’, *э́ква* или *нэ́* ‘женщина’ например: *лув* ‘лошадь’, *ха́рлув* ‘жеребец’, *нэ́лув* ‘кобылица’; *мис* корова, *хармис* бык, *мисэква* ‘дойная корова’

6. Сложные слова, образованные путём сочетания как старых, так и новых русских заимствований с исконно мансийскими словами: *с я йпут* ‘чайник’, где *с я й* ‘чай’, *пут* ‘котёл’.

7. В особую группу можно соотнести неологизмы, носящие иронический характер, например *сүпнелмтāлхатань* ‘оркестр’, где *суп* ‘рот’ *нелм* ‘язык’ *тал* ‘без’ *хатань* ‘татарин’, букв. глухонемые татары; *пōтыльманут* ‘магнитофон’, где *пōтыльман* ‘дребежащий’, *ут* ‘предмет’.

Правописание сложных слов в мансийском литературном языке ещё окончательно не установилось одни сложные слова пишутся слитно, например: *нāив* ‘дрова’, где *нāй* ‘огонь’, *ййв* ‘дерево’; другие не имеют слитного написания, например: *вōраян хум* — ‘охотник’, *ханисьтан хум* — ‘учитель’, *пусмалтан кол* ‘больница’ и т. д. [1, с. 66].

Рассмотрим сложные слова, включающие в свой состав слово *пуңк*, *поңк* ‘голова’

1. Слово *пуңк* ‘голова’ как первая часть сложных слов

Слова данного вида преимущественно являются именами существительными и глаголами.

1. Сложные имена существительные в своём большинстве обозначают различные части головы, а также предметы, имеющие отношение к голове, например:

Пуңкхусап ‘череп’, где *пуңк* ‘голова’, *хусап* ‘коробка’;

Пуңкпатта ‘макушка’, где *пуңк* ‘голова’, *патта* ‘основание’;

Пуңквалум ‘головной мозг’, где *пуңк* ‘голова’ *валум* ‘мозг’;

Пуңкат ‘волосы’, где *пуңк* ‘голова’, *ат* ‘волосы’;

Пуңктор ‘косынка’, где *пуңк* ‘голова’, *тōр* ‘платок, материал’;

Пуңксов ‘скальп’, где *пуңк* ‘голова’, *сов* ‘шкура, кожа’;

Особо стоит сложное слово *пуңкхум* со значением ‘глава, руководитель’, где *пуңк* ‘голова’, *хум* ‘мужчина, человек’;

В этом слове его первая часть *пуңк* утрачивает своё предметное значение и употребляется в переносном смысле, например, *колхоз пуңкхум* ‘председатель колхоза’.

2. Сложные глаголы образуются путём присоединения к слову *пуңк* различных глаголов знаменательного значения, причём слово *пуңк* как первая часть сложного слова выступает в форме основного падежа, например:

Пуңктотуңкве ‘возглавлять, руководить’, где *пуңк* ‘голова’ — *тотуңкве* ‘нести’, отсюда образуются причастия *пуңктотэп*, *пуңктотнэ* — ‘руководящий’;

Пуңкхутылтаңкве или *пуңкпинуңкве* ‘поклониться, приветствовать’, где *пуңк* ‘голова’, *хутылтаңкве* ‘согнуть’, *пинуңкве* —

‘положить’, отсюда образуются причастия пуңкхутэлтап, пуңкпиннэ, ‘кланяющийся’ пуңкхутэлтам, пуңкпиннэм, ‘кланявшийся’;

Пуңкултта порыгмаңкве — ‘кувыркаться’, где пуңк ‘голова’, ултта ‘через’, порыгмаңкве ‘прыгнуть’, отсюда причастия, пуңкулттапорымап ‘кувыркающийся’, пуңкулттапорымам ‘кувыркавшийся’ [2, с. 97].

3. От сложных глаголов и причастных форм образуются имена существительные, например:

Пуңкотнэхар ‘предводитель’, где пунк ‘голова’, тотнэ ‘несущий’, хар ‘некто’;

Пуңкотнэвармаль ‘руководство чем-либо’, ‘управление чем-либо’, где пуңк ‘голова’, тотнэ ‘несущий’ вармаль ‘дело’.

II. Слово пуңк ‘голова’, как вторая часть сложного слова.

1. Сложные имена существительные. В словах этого типа слово пуңк имеет значение ‘островыпуклый предмет’, свою же конкретность она получает в зависимости от характера первой части сложного слова, например.

Нёрпуңк ‘наиболее выдающееся вверх остриё Уральских гор’, где нёр — ‘Урал, гора’, пуңк ‘голова’.

Урпуңк ‘главная вершина горы’, где ур ‘гора’, пуңк ‘голова’

Урщакыл пуңк ‘ребень горы’, где урщакыл ‘ряд горных хребтов’, пуңк ‘голова’ [3, с. 400—413].

Саңквлыпуңк — ‘кочка’, где саңклы ‘кочкообразная выпуклость’, пуңк ‘голова’;

Санспуңк или санспуңкluv ‘коленная чашечка’, где санс ‘колено’, пуңк ‘голова’, лув ‘кость’.

Особо стоит сложное имя существительное сәтпуңк хбталэ ‘воскресенье’ где сәт ‘неделя’, пуңк ‘голова’, хоталэ ‘его день’. В этом слове его вторая часть пуңк получает значение ‘главный, глава недели — главный день недели’ [2, с. 107].

2. Сложные имена прилагательные. Они выражают качественные признаки, которые внешне характеризуют голову, например:

Нярпуңкуп, нярпуңк ‘плешивый’, где няр ‘голый’, пуңк ‘голова’, -уп, суффикс в значении ‘подобный’;

Сэмылпуңкуп ‘черноголовый’, где сэмыл ‘чёрный’ пуңк ‘голова’, -уп, суффикс в значении ‘подобный’;

Войканпуңкуп ‘белоголовый’, где войкан ‘белый’, пуңк ‘голова’, -уп суффикс в значении ‘подобный’;

Выгырпуңкуп ‘рыжеголовый’ выгыр ‘красный’, пуңк ‘голова’, -уп суффикс в значении ‘подобный’;

Яныгпуңкуп ‘большоголовый’ где яныг ‘голый’, пуңк ‘голова’, -па, суффикс в значении ‘подобный’;

Данные слова были собраны только в одном сосьвинском диалекте, входящий в состав северного наречия и положенный в основу мансийского письменного языка. Всего найдено 74 сложных слова в состав которых входит слово ‘пуңк’ голова. А в мансийском языке по классификации венгерского учёного Б. Мункачи насчитывается четыре наречия: 1) северная группа — по рекам Сосьва, Ляпин, Верхняя Лозьва, 2) западная группа — по рекам Средняя и Нижняя Лозьва, а также по рекам Пелым, 3) восточная группа — по реке Конде, 4) южная группа — по реке Тавде.

Список литературы:

1. Ромбандеева Е.И., Вахрушева М.П. Мансийский язык: Учеб. пособие для пед. уч-щ /Под ред. чл.-кор.АН СССР Ю.Н. Караулова. — 2-е изд., перераб. — Л.: Просвящение, 1984. — 223 с
2. Ромбандеева Е.И., Кузакова Е.А. Словарь мансийско-русский и русско-мансийский: Пособие для учащихся начальной школы. — Л.: Просвещение, 1982. — 360 с.
3. Munkacsi Bernat. Wogulisches Wörterbuch/ Bernat Munkacsi? Bela Kalman. — Budapest: Akademiai kiado, 1986. — 950 lap.

ДЛЯ ЗАМЕТОК

«ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ В XXI ВЕКЕ»

Материалы международной заочной научно-практической
конференции

18 марта 2013 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 25.03.13. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 9,75. Тираж 550 экз.

Издательство «СибАК»
630075, г. Новосибирск, Залесского 5/1, оф. 605
E-mail: mail@sibac.info

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